



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 10, Sayı/Issue: 1, Mart/March 2026]

Prof. Dr. Filiz KILIÇ'a Armağan

Anadolu Halk Türkülerinde Bir Bellek Mekânı: Dam

A Site of Cultural Memory in Anatolian Folk Songs: Dam

Mutlu ÖZGEN

Öğr. Gör. Dr • İstanbul Medipol Üniversitesi • Rektörlük • Seçmeli Eğitim Merkezi
mutlu.ozgen@medipol.edu.tr | <https://orcid.org/0000-0002-1174-8319> | <https://ror.org/037jwzz50>

Atıf | Citation: Özgen, M. (2026). Anadolu Halk Türkülerinde Bir Bellek Mekânı: Dam. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*,10(1), s. 495-522.
<https://doi.org/10.34083/akaded.1787665>
<https://izlik.org/JA39YS89FE>

Makale Bilgisi Article Information

Makale Türü: Araştırma Makalesi

Article Type: Research Article

Geliş Tarihi: 20.09.2025

Date Received: 20.09.2025

Kabul Tarihi: 08.01.2026

Date Accepted: 08.01.2026

Yayın Tarihi: 30.03.2026

Date Published: 30.03.2026

Değerlendirme: Çift kör hakemlik

Review Reports: Double-blind peer review

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Conflicts of Interest: The author has declared no conflict of interest.

Fon Desteği: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Funding Support: The author has declared that no financial support was received for this study.

Etik Kurul Belgesi: Bu makale için etik kurul belgesi gerekmemektedir.

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for this article.

Etik Beyan: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulmuştur.

Ethics Statement: Scientific and ethical principles were followed during the preparation of this study.

İntihal: Bu makale, iThenticate yazılımı ile taranmıştır. İntihal tespit edilmemiştir.

Plagiarism: This article has been scanned with iThenticate software. No plagiarism was detected.

Telif Hakkı ve Lisans: Bu dergide yer alan makaleler [Creative Commons CC-BY-NC](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) lisansı altında yayımlanır.

Copyright&License: Articles in this journal are published under the [Creative Commons CC-BY-NC](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) license.

Etik Bildirim: adeddergi@gmail.com

Complaints: adeddergi@gmail.com

Öz

Bu çalışma, Anadolu halk kültüründe gündelik yaşamın merkezinde yer alan dam kavramını, halk türkülerindeki temsilleri üzerinden kültürel bellek kuramları çerçevesinde incelemektedir. Araştırmada damın yalnızca mimari bir unsur değil; üretim, sosyalleşme, gözetleme, ritüel, aşk, bekleyiş, ayrılık, mizah ve erotizm gibi çok yönlü işlevleriyle türkülere yansıdığı ortaya konmuştur. Metin merkezli çözümleme yöntemiyle incelenen türküler, damın kadın emeği ve gündelik üretimin sahnesi olduğu kadar, toplumsal gözetimin ve ahlaki denetimin de mekânı olduğunu göstermektedir. Dam, aşkın gizli buluşmalarla yaşandığı; ayrılık ve gurbet duygularının, bekleyiş ve uğurlama ritüellerinin sahnelendiği bir hafıza mekânı olarak tescillenmiştir. Ayrıca mizahi türkü örnekleri, damın yalnızca ciddi gündelik işlerin değil, eğlencenin, taşlamanın ve erotik göndermelerin de mekânı olduğunu göstermektedir. Türküler, sürdürülebilir bir sözlü gelenek içinde hafızalarda muhafaza edilerek kuşaktan kuşağa aktarılır; bu yönüyle her biri birer bellek unsurudur. Bu nedenle, türkü çalışmalarında bireysel hatıraların toplumsal çerçeveler içinde nasıl anlam kazandığını ortaya koyan kültürel bellek kuramlarının kullanılması önem taşımaktadır. Halbwachs'ın kolektif bellek, Assmann'ın kültürel bellek, Nora'nın hafıza mekânı ve Yates'in kültürel belleğin mekânsal düzenlemeler aracılığıyla hatırlamayı kolaylaştırdığına ilişkin kuramsal yaklaşımıyla ele alınan dam, türkülerde bireysel hatıraların toplumsal belleğe aktarıldığı sembolik bir sahne olarak değerlendirilmiştir. Çalışma, halk edebiyatı araştırmalarında çoğunlukla göz ardı edilen mimari unsurlardan biri olan damın, halk türkülerinde çok katmanlı bir kültürel bellek mekânı olarak işlev gördüğünü göstermesi bakımından özgün bir katkı sunmaktadır. Bu bulgular, halk mimarisi ile sözlü kültür arasındaki ilişkiyi görünür kılmaya ve halkbilimi alanında disiplinler arası yaklaşımlar için yeni açılımlar önermesi açısından önem taşımaktadır. Çalışmada, TRT Türk Halk Müziği repertuarında kayıtlı türkü metinleri Repertukul.com adlı dijital arşivden derlenmiş; repertuar numaraları referans olarak kullanılmış ve metin merkezli çözümleme yöntemiyle incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Dam; Halk Mimarisi; Bellek Mekânı; Halk Türküleri; Kültürel Bellek

Abstract

This study examines the concept of the dam, which occupies a central place in everyday life in Anatolian folk culture, within the framework of cultural memory theories through its representations in folk songs. The research reveals that the dam is not merely an architectural element; it is reflected in the songs through its multifaceted functions, including production, socialisation, surveillance, ritual, love, waiting, separation, humour, and eroticism. The folk songs, analysed using a text-centred approach, demonstrate that the dam is not only the stage for women's labour and daily production but also the space for social surveillance and moral control. The dam is established as a space of memory where love is experienced through secret meetings; where feelings of separation and exile, rituals of waiting and farewell are enacted. Furthermore, examples of humorous folk songs demonstrate that the dam is not only a place for serious daily work, but also a place for entertainment, satire, and erotic allusions. Folk songs are preserved in memory within a sustainable oral tradition and passed down from generation to generation; in this respect, each one is an element of memory. Therefore, it is important to use cultural memory theories in folk song studies that reveal how individual memories gain meaning within social frameworks. Halbwachs's collective memory, Assmann's cultural memory, Nora's memory space, and Yates's theoretical approach, which posits that cultural memory facilitates recollection through spatial arrangements, have been examined in relation to the dam, which is evaluated as a symbolic stage where individual memories are transferred to social memory in folk songs. The study makes an original contribution by demonstrating that the roof, an architectural element often overlooked in folk literature research, functions as a multi-layered cultural memory space in folk songs. These findings are significant

in that they reveal the relationship between folk architecture and oral culture and suggest new interdisciplinary approaches in folklore studies. In this study, the lyrics of folk songs recorded in the TRT Turkish Folk Music repertoire were compiled from the digital archive Repertukul.com; repertoire numbers were used as references and analysed using a text-centred approach.

Keywords: Dam ; Vernacular Architecture ; Memory Site; Folk Songs ; Cultural Memory.

Giriş

Bu çalışma, Anadolu halk kültüründe dam kavramını ve onun halk türkülerindeki işlevsel boyutlarını incelemeyi amaçlamaktadır. Dam, Anadolu köy mimarisinde yalnızca yapısal bir unsur değil; üretimin, sosyalleşmenin, gözetlemenin, ritüellerin ve gündelik yaşamın merkezinde yer alan çok yönlü bir mekândır. Düz ve geniş yapısıyla üretim faaliyetlerine olanak tanımış; yaz aylarında dinlenme, sohbet etme ve komşuluk ilişkilerinin sürdürüldüğü bir sosyalleşme alanı olarak kullanılmış; aynı zamanda gözetleme, haberleşme ve duyuru gibi gündelik toplumsal rollerin yürütüldüğü yüksekte konumlanmış bir gözlem noktası olmuştur. Bu özellikleriyle dam, halk mimarisinin yalnızca yapısal değil, toplumsal düzenin sürekliliğini sağlayan kültürel bir bileşeni olarak önem taşır.

Çalışmanın kapsamı, damın bu çok yönlü işlevlerini bütüncül biçimde ele almak ve sözlü kültürün en güçlü anlatım formlarından biri olan türkülerdeki yansımalarını incelemek üzerine kuruludur. Araştırmanın amacı, Anadolu'da halk mimarisi bağlamında damın işlevlerini ortaya koymak ve bu işlevlerin halk türkülerinde nasıl tema ve sembole dönüştüğünü analiz etmektir. Çalışmanın hedefi, halk mimarisinin çoğu kez göz ardı edilen yardımcı unsurlarından biri olan damın kültürel işlevlerini görünür kılmak ve bu işlevlerin türkülerdeki temsillerini çözümleyerek mimari unsurlar ile sözlü kültür arasında kurulan köprüyü vurgulamaktır. Yöntem olarak, halkbiliminin metin merkezli çözümleme yaklaşımı benimsenmiş; türkülerin içerik analizi üzerinden damın üretim, sosyalleşme, ritüel, gözetleme ve bakım gibi işlevleri bağlamında değerlendirme yapılmıştır.

Çalışmayı benzer araştırmalardan ayıran en özgün yön, türkülerin tematik sınıflandırmalarında doğrudan yer bulmayan halk mimarisi unsurlarına, özellikle de dam kavramına odaklanmasıdır. Halk edebiyatı ve müzik çalışmaları genellikle türkülerde aşk, ayrılık, ölüm, kahramanlık veya dini-tasavvufi temalara yoğunlaşmıştır. Buna karşılık dam gibi gündelik hayatın merkezinde bulunan mimari unsurlar çoğu kez göz ardı edilmiştir. Oysa dam, köy yaşamında yalnızca mimari bir unsur değil, aynı zamanda gündelik hayatın ve toplumsal belleğin sahnesidir. Bu noktada araştırmanın sorunsalı, Anadolu halk mimarisinin özgün unsurlarından biri olan damın, halk türkülerinde nasıl bir sahneye dönüştürüldüğünü; ayrılık, kavuşma, bekleyiş, gurbet, sevda, hüzn ve uğurlama gibi duygusal yoğunlukların iletilmesinde hangi işlevleri üstlendiğini ortaya koymaktır.

Çalışmanın özgün yönlerinden biri de dam temsillerini yalnızca mimari işlevler üzerinden değil, aynı zamanda kültürel bellek kuramları perspektifiyle ele almasıdır. Türküler, sözlü kültürün en köklü türlerinden biri olarak kuşaktan kuşağa aktarılarak bellekte varlığını sürdüren anlatılardır. Halbwachs'ın (1992) kolektif bellek kuramı, bireysel anıların toplumsal çerçeveler içinde biçimlendiğini; Assmann'ın (1995) kültürel bellek kavramı ise sözlü ürünlerin toplumsal kimliğin taşıyıcısı olarak işlev gördüğünü vurgular. Bu yaklaşımları tamamlayıcı biçimde, Nora'nın (1989) geliştirdiği hafıza mekânı (lieux de mémoire) kavramı, toplumsal hafızanın

maddi veya simgesel mekânlarda yoğunlaştığını ortaya koyar. Belleğin mekânla ilişkisinin tarihsel temelleri ise Yates'in (1966) *The Art of Memory* adlı çalışmasında açıklanan mekânsal bellek ilkeleriyle desteklenmiştir. Bu çerçevede dam, yalnızca köy yaşamının üretim, gözetleme ve sosyalleşme gibi gündelik işlevlerinin yürütüldüğü mimari bir yapı değil; aynı zamanda türkülerin bellekte yaşamasını sağlayan simgesel bir hafıza mekânı olarak ele alınmıştır. Böylece çalışma, halk mimarisi ile sözlü kültürü ilk kez kültürel bellek ekseninde bir araya getiren disiplinler arası bir bakış açısı ortaya koymaktadır.

Kuramsal Çerçeve

Türkü, halk edebiyatının en güçlü sözlü anlatım biçimlerinden biri olarak yalnızca bireysel duyguları dile getiren bir müzik formu değil, aynı zamanda toplumsal belleğin taşıyıcısıdır. Ali Yakıcı (1996, s. 12), türküyü “beşikle mezar arasındaki hayatı en estetik biçimde anlatan” bir ürün olarak tanımlar. Doğan Kaya'ya (1999, s. 132) göre ise türkü, halkın sevinç ve hüznünü, inançlarını, toplumsal olaylara bakışını yansıtan, çoğunlukla hece ölçüsüyle söylenen ve dört mısralı bentlerden oluşan ezgili anonim ürünlerdir. Halk müziği, bir toplumun kültürel özelliklerini en iyi yansıtan müzik türüdür ve türküler, bu bağlamda hem dilin hem de kimliğin aynasıdır. Karabudak (2024, s. 31), türkülerin yalnızca bireysel duyguları değil; toplumların sosyal, ekonomik ve kültürel yapısını da yansıtan sözlü anlatılar olduğunu belirtmektedir. Gazimihal (2006, s. 125) türkülerin, Anadolu'daki Türk dili kadar köklü ve kendine özgü bir yapıya sahip olduğunu vurgulamaktadır. Mehmet Çevik'e (2022, s. 1) göre de türküler, yalnızca bir müzik türü değil; geçmişle gelecek arasında köprü kuran önemli bir kültürel miras olarak değerlendirilmektedir.

Gülay Mirzaoğlu'na (2012, s. 160–161) göre bu çok katmanlı yapı, türkülerin halk yaşamının her yönüne temas eden anlatılar olduğunu göstermektedir. Söz konusu bu çeşitlilik, türkülerin bireysel üretimlerden çıkarak ortak kültürel birikimin ürünü haline gelmesini de mümkün kılmıştır. Şükrü Elçin (1981, s. 188) de türkülerin başlangıçta bireysel yaratımlar iken zamanla halkın ortak duygu ve düşüncelerini yansıtan anonim sözlü kültür ürünlerine dönüştüğünü belirtmektedir. Bu tanımlar, türkünün hem bireysel hem de toplumsal düzeyde işlevsel bir ifade aracı olduğunu ortaya koymaktadır. Nitekim Cahit Öztelli (1972, s. 12–14), türkülerde her bir ezginin toplumsal bir yaşantının, kültürel bir değer ve tarihsel bir tecrübenin izlerini taşıdığını belirtir. Özkul Çobanoğlu (2009b, s. 45–46) da türkülerin halkın ortak hafızasının somut bir yansıması olduğunu ve bu yönüyle kültürel belleğin sürekliliğini sağlayan sözlü ürünler olarak değerlendirilmesi gerektiğini ifade eder.

Halkbilimi çalışmalarında türkünün işlevleri yalnızca duygusal dışavurumla sınırlı değildir. Mehmet Çevik (2013, s. 5) türkülerini, “bir toplumun kültürel, tarihî ve sosyal yapısını yansıtan, yaşam deneyimlerinden doğmuş ve kuşaktan kuşağa aktarılan sözlü ürünler” olarak değerlendirir. Bu bakış, türkülerini yalnızca estetik bir anlatım değil, aynı zamanda kültürel belleğin arşivleri olarak görmeyi mümkün kılar. Pertev Naili Boratav (1969) da türkülerin anonim yapısına ve halkın ortak üretimi olarak sürekli değişip yenilenmesine dikkat çekmiştir. Bu özellik, türkülerini kolektif üretim süreçlerinin bir yansıması haline getirir. Bu noktada halk şiirinin dinamik yapısının, türkülerin toplumsal hafızada sürekli yeniden inşa edilen bir sözlü gelenek olarak varlığını sürdürmesini sağladığını özellikle vurgular. Bu bağlamda türküyü, halkın yaşadığı tecrübeleri, toplumsal hafızayı ve kültürel kodları yeniden üreten işlevsel bir anlatım biçimi olarak değerlendirmek mümkündür. İlhan Başgöz'ün (2008, s. 144) tespiti de

dikkat çekicidir: Türküler, önemli birer değer taşıyıcısı olarak sosyal değerleri insandan insana, kuşaklardan kuşağa aktarır; bu değerlere açık veya dolaylı olarak destek verir ya da karşı çıkar.

Türkülerin işlevsel çeşitliliği, onların halk yaşamının her safhasına nüfuz eden çok katmanlı bir anlatı formu olduğunu gösterir. Ali Yakıcı (1996) ve Mehmet Çevik'in (2013) yaptığı sınıflamalara göre türkülerin başlıca temaları; aşk türküleri, ağıt türküleri, kahramanlık ve yiğitlik türküleri, dini-tasavvufi türküler, doğa ve mevsim türküler, iş ve meslek türküleri, göç türküleri, gelin-kaynana türküleri, asker türküleri ve sosyal eleştiri/taşlama türküleri olarak sıralanabilir. Bu çeşitlilik, türkülerin bireysel duygulardan toplumsal hafızaya, ritüellerden gündelik yaşama uzanan çok yönlü bir içerik taşıdığını ortaya koymaktadır. Ancak dikkat çekici biçimde, halk mimarisi unsurları bu tematik sınıflandırmalarda doğrudan yer almamıştır. Hamam, cami, çeşme veya değirmen gibi daha anıtsal ve kamusal yapılar zaman zaman türkülerde görünürken; dam, ocak, tandır, loğ taşı gibi gündelik mimari unsurlar genellikle dolaylı sahneler olarak geçmiştir. Bu durum, damın türkü sözlerinde nasıl bir tema ve sembole dönüştüğünü incelemeyi daha da anlamlı kılmaktadır. Tam da bu noktada, türkülerin toplumsal hafıza ile ilişkisi önem kazanmaktadır. Halbwachs (1992, s. 48) kolektif belleğin bireysel hafızalardan bağımsız düşünülmeceğini; bireylerin geçmişi her zaman toplumsal grupların bakış açısıyla hatırladığını belirtir. Türküler, bireysel deneyimlerin toplumsal kalıplar içinde yeniden şekillendiği ve hafızada canlı tutulduğu ürünlerdir. Jan Assmann (1995) ise kültürel belleği, ritüel ve semboller aracılığıyla kuşaktan kuşağa aktarılan uzun süreli bir hafıza biçimi olarak tanımlar. Benzer biçimde Avcı (2020, s. 1135) de türkülerin yalnızca müziksel değil, aynı zamanda anlatsal bir form, kültürel bir hafıza taşıyıcısı ve toplumsal kimlik kurucu bir sözlü anlatı geleneği olduğunu vurgulamaktadır. Bu bağlamda türkü hem gündelik hayatın pratiklerini hem de toplumsal değerleri sembolleştirerek kültürel belleğin sürekliliğini sağlar. Çobanoğlu'nun (2018, s. 3 - 4) halk edebiyatına dair tanımı da bu çerçeveyi destekler: ona göre türküler, bireysel hafızanın ötesinde, halkın ortak duygu ve değerlerini taşıyan ve kuşaklar arasında aktarılan sözlü bellek ürünleridir.

Pierre Nora'nın (1989) "hafıza mekânı" kavramı da türküler için işlevseldir. Nora'ya göre hafıza mekânları, geçmişin toplumsal bilinçte yaşatıldığı sembolik alanlardır. Anadolu türkülerinde dam, ocak, tandır, çeşme gibi gündelik mimari unsurlar yalnızca fiziki mekânlar değil, aynı zamanda hafıza mekânlarıdır. Örneğin dam hem üretim hem de sosyalleşme hem de ayrılık ve bekleme sahnesi olarak türkülerin dizelerinde hatırlanan ve yeniden üretilen bir toplumsal bellek unsurudur. Çobanoğlu (2002, s. 60) da bu noktada, sözlü ürünlerde mekânın yalnızca fon değil, hafızayı taşıyan bir kültürel kod olduğunu özellikle vurgulamaktadır. Tanpınar'ın türkülerle dair yaklaşımı da bu noktada dikkat çekicidir. Ona göre, "Anadolu'nun romanını yazmak isteyenler mutlaka türkülerden gitmelidir" (Özbek, 1975 s. xi). Bu ifade, türkünün yalnızca bir edebî tür değil, aynı zamanda bir toplumsal hafıza kaynağı olduğunu göstermektedir.

Bellek kuramcılarının kavramlarıyla birlikte düşünüldüğünde, türkülerin yalnızca müzikal ürünler değil, toplumsal kimliği ve kültürel hafızayı kuran araçlar olduğu görülmektedir. Frances Yates'in (1966) "hafıza sanatı" bağlamında belirttiği gibi, bellek her zaman imgeler ve mekânlarla ilişkilendirilmiştir. Türkülerde geçen dam, loğ taşı veya tandır gibi mimari unsurlar da halkın zihninde hem mekânsal hem de kültürel bellek işlevi görür. Daniel Schacter'in (1996) belleğin izleri üzerine yaptığı çalışmalar, bireysel hafızanın sürekli seçici ve yeniden inşa edici doğasına dikkat çeker. Türküler de benzer şekilde, yaşanan tecrübeleri estetik biçimde yeniden kurarak toplumsal hafızayı diri tutar.

Sonuç olarak, bu kuramsal çerçeve türkülerini yalnızca bir halk edebiyatı formu değil, aynı zamanda kolektif ve kültürel belleğin sözlü taşıyıcıları olarak konumlandırmaktadır. Halkbilimcilerin (Elçin, Çobanoğlu, Boratav, Kaya, Yakıcı, Öztelli) tanımları, türkünün işlevsel ve estetik yönünü ortaya koyarken; bellek kuramcılarının (Halbwachs, Assmann, Nora, Yates, Schacter) katkıları, türkülerin toplumsal hafızanın inşasındaki rolünü açıklamaktadır. Bu kuramsal bakış, çalışmada odak noktası olan dam unsurunu yalnızca köy yaşamında üretim, sosyalleşme ve gözetleme gibi işlevleriyle değil, aynı zamanda türkülerin bellekte yaşamasını sağlayan bir hafıza mekânı olarak değerlendirmeyi mümkün kılmaktadır. Böylece çalışma, halk mimarisi ile sözlü kültürü kültürel bellek ekseninde birleştirerek türkülerine yönelik önceki yaklaşımlardan ayrılan disiplinler arası bir perspektif sunmaktadır.

Yöntem

Bu çalışmada, Anadolu halk kültüründe dam kavramının halk türkülerindeki temsillerini incelemek amacıyla nitel ve metin merkezli bir yöntem benimsenmiştir. Veriler, birincil alan derlemelerine değil, önceden derlenmiş ve yayımlanmış ikincil kaynaklara dayanmaktadır. Bu kapsamda TRT Türk Halk Müziği repertuarında kayıtlı türkü metinleri, Repertukul.com adlı dijital arşiv sitesindeki külliyat temel alınarak derlenmiş; repertuar numaraları referans olarak kullanılmıştır. “Dam”, “damda”, “damından”, “damdan dama”, “dam başında”, “dam üstüne” ve “dam üstünde” gibi anahtar kelimeler taranarak yüzlerce türkü metni incelenmiş; konu ile doğrudan ilişkili sınırlı sayıda örnekler çalışmada derinlemesine kuramsal analize tabi tutulmuştur. Araştırmada halkbiliminin metin merkezli çözümleme yaklaşımı temel alınmıştır. Bu yaklaşım, sözlü kültür ürünlerinin ortaya çıktığı bağlamdan bağımsız olarak içerik ve yapısal özelliklerine odaklanır. Pertev Naili Boratav’a (1969) göre türküler, halkın ortak duygu ve düşünce dünyasını yansıtan anonim ürünler olarak sözlü kültür içerisinde önemli bir hafıza işlevi üstlenir. Benzer biçimde İlhan Başgöz (2008) de türkülerini, toplumsal deneyimlerin bellekteki birikimi olarak tanımlar. Bu görüşlerden hareketle türkü metinleri, yalnızca estetik ürünler olarak değil, aynı zamanda kolektif belleğin taşıyıcıları olarak değerlendirilmiştir.

Analiz sürecinde, Halbwachs’ın (1992) kolektif bellek, Assmann’ın (1995) kültürel bellek ve Nora’nın (1989) hafıza mekânı kavramları temel kuramsal çerçeve olarak kullanılmıştır. Ayrıca Yates’in (1966) “hafıza sanatı” çalışmasında ortaya koyduğu mekânsal bellek ilkeleri de damın hem fiziksel hem simgesel bir hafıza mekânı olarak değerlendirilmesini desteklemiştir. Bu yaklaşımlar, damın halk mimarisindeki işlevselliğiyle türkülerdeki duygusal temsilleri arasındaki bağlantıları anlamaya imkân sağlamıştır. Uygulamada türkü metinleri, dam temasını taşıyan dizeler merkeze alınarak seçilmiş; bu dizelerde damın hangi işlevlerle (üretim, sosyalleşme, gözetleme, ritüel ve bakım) ilişkilendirildiği belirlenmiştir. Ardından bu işlevler, damın halk kültüründeki gündelik yaşamdaki rolleriyle karşılaştırılmıştır. İçerik çözümlemesi ve tematik sınıflama teknikleri birlikte kullanılmış; metinler yalnızca söz yapıları bakımından değil, ortaya çıktıkları kültürel bağlam içinde değerlendirilmiştir. Farklı yöre ve dönemlerden seçilen türkülerin repertuar numarası, derleyen ve kaynak kişi bilgileri de kayıt altına alınmıştır. Araştırmanın verileri ikincil kaynaklara dayandığından, yeni sözlü veri üretmemesi çalışmanın başlıca sınırlılığıdır. Bununla birlikte, seçilen metinlerin coğrafi ve tarihsel çeşitliliği, temsil gücünü artırmıştır. Bu yöntemsel yaklaşım, mevcut türkü metinleri üzerinden disiplinler arası bir kuramsal bakış geliştirerek çalışmaya özgün bir katkı sunmayı hedeflemektedir.

1. Anadolu Halk Kültüründe Dam Kavramı ve Türkülerdeki İşlevsel Boyutları

Anadolu köy mimarisi, üretim odaklı yaşam biçiminin şekillendirdiği ve kuşaktan kuşağa aktarılan deneyimlerin ürünü olan geleneksel bir yapı kültürüdür. Aslında halk mimarisi terimi yerine önceleri yaygın olarak “köy mimarisi” terimi kullanılmıştır. Ziya Abdullah köy mimarisini şu sözlerle tanımlar: “Köy mimarı isimlidir. Köylünün mektebi tecrübesidir”(Abdullah,1933, s. 37-41). Bu ifade, halk mimarisinin ve halk bilimi geleneklerinin de en önemli vasfı olan tecrübeye ve gündelik bilgiye dayalı oluşuna vurgu yapmaktadır. “Mimarsız mimari” olarak tanımlanan bu anlayış, bulunduğu coğrafyanın iklimi, topografyası, ekonomik yapısı, inanç sistemi ve kültürel değerleriyle doğrudan ilişkilidir (Aça vd., 2023, s. 214). Özkul Çobanoğlu (2009, s. 1056) halk mimarisini, halkın geleneksel yollarla öğrenip uyguladığı her türlü konut yapım yöntemi olarak tanımlar. Davulcu (2020, s. xi) ise halk mimarisinin toplumun yaşam tarzını, üretim-tüketim pratiklerini ve inançlarını yansıtan bir kültürel olgu olduğunu vurgular. Bu yaklaşım, köy mimarisinin anıtsallıktan çok gündelik yaşamı kolaylaştırmaya yönelik işlevsel niteliğini ortaya koyar.

Bu çerçevede dam, Anadolu halk mimarisinin en özgün ve çok işlevli unsurlarından biridir. “Çorak dam” ya da “kara dam” olarak bilinen kerpiç evlerin üst kısmını örten dam, yalnızca yapısal bir unsur değil; gündelik yaşamın, üretimin, bakımın, ritüelin ve sosyalleşmenin çok yönlü bir sahnesidir. Tarlada ve bostanda yetişen ürünler çoğu kez damdan geçerek mutfığa girer; yazın tarhana, biber, patlıcan, pestil ve meyveler burada kurutulur, kışlık yakacak tezek damda hazırlanır. Dam, köy ekonomisinin kalbinde yer alan üretim alanı olmanın ötesinde, kadın emeğinin ve gündelik yaşamın görünür kılındığı ortak bir sosyal mekâna dönüşür. Yorgan diken, çamaşır seren kadınlar damı hem üretim hem sohbet alanına dönüştürürken; çocuklar için oyun, gençler için buluşma mekânı olur. Yaz aylarında damda yatmak ise hem iklim koşullarına uyum sağlar hem de ailevi birlikteliği pekiştiren yaygın bir yaşam pratiği olarak damın sosyalleştirici işlevini tamamlar.

Dam aynı zamanda köy yaşamında gözetleme ve haberleşme işlevi üstlenir. Yüksekte konumlanması sayesinde köye yaklaşan yolcuların, hayvan sürülerinin ya da beklenen misafirlerin uzaktan görülmesini sağlar. Bu özelliğiyle dam, gündelik yaşamın düzenlenmesinde işlevsel olduğu kadar, toplumsal ilişkilerin sürdürülmesinde de merkezi bir konum kazanır. Damın bakım işlevi de kültürel anlam taşır. Yazın loğ taşıyla bastırılan toprak yüzey (“dam loğlamak”), kışın karla kaplandığında temizlenir. Loğ taşının ağırlığı halk söyleminde ayrılığın ve sevdanın yüküyle özdeşleştirilmiş; damın fiziksel bakımı, sembolik anlamlarla iç içe geçmiştir.

Dam, aynı zamanda toplumsal ritüellerin ve geçiş pratiklerinin de mekânıdır. Düğünlerde gelin baba evinden çıkarken “saçı” saçılır, damat evine bayrak dikilerek düğünün başladığı köye ilan edilir, gelin koca evine girerken damdan elma atılır. Cenazelerde helalleşme için köylüler dam çevresinde toplanır; askere giden genç damdan uğurlanır, gurbetten dönenlerin yolu damdan gözlenir. Bu törenler, damı toplumsal bellekte duygusal yoğunluğu yüksek bir geçiş mekânı hâline getirir (Halbwachs, 1992, s. 48). Bütün bu işlevler, damı yalnızca bir mimari unsur değil; üretim, sosyalleşme, gözetleme, bakım ve ritüelin kesiştiği bir kültürel odak noktası hâline getirir. Bu çok işlevsellik, damı halk belleğinde güçlü bir sembole dönüştürmüş, Nora'nın (1989) kavramsallaştırdığı anlamda bir “hafıza mekânı” hâline getirmiştir.

Türkülerde dam, gündelik hayattaki bu çok yönlü işlevlerin duygusal ve simgesel bir anlatı mekânına dönüştürülmüş hâlidir. Dam, türkülerde aşkın, ayrılığın, gurbetin, düğünlerin,

üretim ve ritüellerin mekânı olarak görünür. Âşıklar sevgililerini damda görür, damdan seslenir ya da kavuşamamanın hüznünü dam üzerinden dile getirir. Köy yaşamında gidene uğurlama, geleni karşılama, gurbet yolunu gözleme, yola çıkanın ardından bakma ve bekleyeni teselli etme gibi roller üstlenen dam, türkülerde sevgiliyi bekleme ya da evladı uğurlama gibi sahnelerin zemini olur. Dam üstünde yürütülen bulgur kaynatma, tarhana dökme gibi üretim faaliyetleri, türkülerde yârin damda görülmesine vesile olan gündelik zemin olarak karşımıza çıkar. Bazı türkülerde loğ taşıyla damın sıkıştırılması sahnesi, gündelik bakım işleviyle ayrılığın ağırlığına dönüşen bir metafor hâline gelir. Loğ taşıyla damı bastıra bastıra düzlerken yârin uzaktan görünmesi, beklenmesi ya da uğurlanması gibi sahneler, loğ taşının ağırlığını duygusal yükü birleştirir.

Dam aynı zamanda aşkın sahnesidir. Bazen sevgilinin damdan dam atlayarak gelmesi gizli buluşmayı ve gençlik cesaretini, bazen de karşılıksız sevdâyı ve hayal kırıklığını temsil eder. Ritüel bağlamında genç kızların damda bekleyişi, sevgiliye uzanan sembolik bağlar ya da komşu kızının damdan bakışı gibi sahneler, damı toplumsal ilişkilerin şiirsel yüzeyi hâline getirir. Damda uyuma geleneği ise türkülerde çoğu zaman aşk acısını ve duygusal karmaşayı anlatmanın bir yolu olarak işlenmiştir. “Damda yatan oğlan” dizelerinde olduğu gibi). Kısacası dam, gündelik yaşamda üretim, sosyalleşme, gözetleme, bakım ve ritüel gibi işlevleri üstlenirken; türkülerde bu işlevlerin duygularla iç içe geçtiği, ayrılık, kavuşma, bekleyiş, sevda, hüzn, gurbet, uğurlama ve özlem gibi temaların aktarıldığı simgesel bir bellek mekânına dönüşmektedir. Bu yönüyle dam, halk mimarisinin işlevsel boyutları ile halk türkülerinin duygusal anlatı dünyası arasında bir köprü kurar.

1.1 Aşk ve Buluşma Mekânı Olarak Dam

Dam, halk türkülerinde yalnızca işlevsel bir mimari unsur değil; bireysel duyguların ifşa edildiği ve toplumsal belleğin yeniden üretildiği sembolik bir sahne olarak temsil edilir. Gündelik yaşamda sıradan bir yapı ögesi gibi görünen dam, türkülerde kamusal bakışın denetiminden uzak, mahrem duyguların görünür kılındığı bir alana dönüşür. Bu yönüyle dam, bireysel arzuların ve duyguların kolektif belleğin kodlarıyla birleştiği geçici bir özgürleşme mekânı işlevi görür. Türkülerde dam, çoğu zaman sevgilinin görünür olduğu, göz göze gelinen veya gizlice yaklaşılan bir sahne olarak kurgulanır. Damların yüksekliği, sevgiliye ulaşmanın hem fiziksel hem de duygusal engellerini sembolize eder. Bu bağlamda dam, bireysel arzunun toplumsal baskıyla sınındığı ve yasakla arzunun kesiştiği bir eşik mekân olarak anlam kazanır. Aynı zamanda dam, sevgilinin ilgisini çekme, aşkı ilan etme veya sevdâyı saklı biçimde yaşama alanı olarak da karşımıza çıkar. Bu sahnelerde âşık, çoğu kez toplumsal denetimin askıya alındığı bu yükseklikte, duygularını açıkça ifade etme cesareti kazanır. Dam, böylece bireysel duyguların kamusalallaştığı bir sosyal gösteri sahnesi niteliği kazanır. Bütün bu örüntüler, damın yalnızca fiziksel bir yapı olmadığını; aynı zamanda aşkın, arzunun ve cesaretin toplumsal bellekte yer edindiği bir sembolik alan hâline geldiğini gösterir. Halk türkülerinde dam, bireysel duyguların görünür kılındığı, toplumsal kuralların geçici olarak askıya alındığı, duyguların özgürleştiği bir mahrem sahne olarak idealize edilir.

Dam başında duran kız

Az derdim artıran kız

Sen orada ben burda

Buna can mı dayanır .

Damdın küze indirdim

Kırk ayak merdivenden (Rep. No. 4036-Elazığ)

Bu türkü, damın Anadolu halk kültüründe özellikle aşk, gözetleme ve buluşma mekânı olarak nasıl işlev gördüğünü güçlü imgelerle ortaya koyar. “Dam başında duran kız” ifadesi, sevgilinin görünür olduğu, âşğın gözlerini diktiği ve aşkın topluluk önünde görünürlük kazandığı mekânsal bir sahne kurar. Halbwachs’ın (1992, s. 86) belirttiği gibi, bireysel hatıralar mekânla bütünleştğinde toplumsal belleğe dönüşür; burada dam, aşkın hafıza mekânına dönüşmektedir. “Sen orada ben burda / Buna can mı dayanır” dizesi, damın aynı zamanda bir ayrılık ve özlem sahnesi olduğunu gösterir. Âşık ile sevgili arasındaki mesafe, damın yüksekliği ve sınırları üzerinden somutlaştırılır. Böylece dam, yalnızca buluşmanın değil, aynı zamanda ulaşılamazlık ve engel metaforunun da mekânı hâline gelir. Son dizelerde geçen; “Damdın küze indirdim / Kırk ayak merdivenden” ifadesi ise damın gündelik işlevlerine gönderme yapar. Küze (testi) indirme ve kırk ayaklı merdiven, damın yalnızca aşkın sahnesi değil, aynı zamanda ev içi üretim ve kullanım mekânı olduğunu hatırlatır. Bu durum, aşk temalı sahnenin gündelik hayatla iç içe geçtiğini gösterir. Halk türkülerinde aşk çoğunlukla gündelik yaşam pratiklerinin diliyle anlatılır; burada da testinin indirilmesi ve merdiven kullanımı, aşkın fonuna ev içi ritüelleri ekler. Bu yönüyle türkü, damı hem gündelik ev içi üretimin hem de toplumsal bakışın merkezindeki aşkın sahnesi olarak konumlandırmaktadır. Dam, bireysel duygularla gündelik pratiklerin kesiştiği çok işlevli bir hafıza mekânı hâline gelir. Böylece türkü, damı hem aşkın görünürlük kazandığı bir sahne hem de gündelik ev içi üretim pratiklerinin fonunda şekillenen çok işlevli bir hafıza mekânı olarak konumlandırır; bireysel duygularla toplumsal bakışın kesiştiği bu nokta, aşkın köy belleğinde nasıl mekânsallaştığını gösterir.

Dam üstünde hoplastım

Dabancamı yokladım

Anası da gelince

Sündürmeden atlardım (Rep.No. 5042-Uşak)

Türkü, Anadolu’da aşk ve gençlik heyecanının en çarpıcı şekilde dile getirildiği örneklerden biridir. Bu türküde ilk sahne çeşme başında kurulur; çeşme yalnızca su kaynağı değil, aynı zamanda gençlerin birbirini gördüğü ve aşkın başladığı bir buluşma mekânıdır. Başgöz’ün (2008, s. 84) belirttiği üzere, çeşmeler Anadolu türkülerinde sıklıkla “karşılaşma alanı” olarak işlenir. Âşğın “sol yanımdan vuruldum” sözü, aşkın kalple özdeşleştirilmiş geleneksel ifadesini yansıtır. İkinci sahne damda geçer: “Dam üstünde hoplastım / Dabancamı yokladım.” Burada dam, cesaretin ve delikanlılık gururunun mekânı olarak karşımıza çıkar. Özbek’in (1975, s. 112) vurguladığı gibi, silah imgesi halk türkülerinde delikanlılık sembolüdür. Âşık damda hem sevgilisine yaklaşma çabası gösterir hem de toplumsal gücünü sahneler. Annenin sahneye girişi “Anası da gelince / Südürmeden atlardım”, aşkın gözetim altında ve toplumsal baskılar eşliğinde yaşandığını kanıtlar. Bu bağlamda çeşme karşılaşma mekânı, dam cesaret ve gizlilik mekânı olarak işlev görür. Halbwachs’ın (1992, s.48) kolektif bellek kuramı çerçevesinde, bu tür mekânlar, bireysel aşk deneyimlerini toplumsal belleğe dönüştüren sembolik alanlar hâline gelir. Türkülerdeki çeşme ve dam gibi motifler, halk şiirinde kadın-erkek ilişkilerinin toplumsal kurallar çerçevesinde

işlendiğini belirtir. Böylece türkü, bireysel aşk duygusunu hem gizlilik hem de kamusal denetim üzerinden toplumsal hafızaya taşır.

Damda kürek kırıldı

Kız oğlana vuruldu

Hayda ninina nay (Rep. No. 3481 – Balıkesir)

Bu türküde dam, gündelik üretim ile aşkın tesadüfi karşılaşma sahnesi olarak kurgulanmıştır. Aynı zamanda dam, kırsal yaşamda tahıl dövme, kurutma ve çeşitli ev işlerinin yürütüldüğü temel üretim alanlarından biridir. Türküde geçen “damda kürek kırıldı” dizesi, ilk bakışta sıradan bir iş kazası gibi görünürken; hemen ardından gelen “kız oğlana vuruldu” dizesi, bu sıradan olayın bir aşkın başlangıcına dönüştüğünü gösterir.

Bu durum, damın üretim bağlamından çıkararak aşkın simgesel mekânına dönüşmesini sağlar. Küreğin kırılması ile aşkın başlaması arasındaki ani geçiş, halk anlatılarında sıkça rastlanan “rastlantısal karşılaşma” motifini hatırlatır. Assmann’ın (1995, s. 37) kültürel bellek kuramı çerçevesinde, gündelik mekânlar (dam) ve sıradan nesnelere (kürek) zamanla aşk gibi duygusal olayların hatırasını taşıyan kolektif hafıza mekânlarına dönüşebilir. Dolayısıyla bu türkü, damı yalnızca üretim mekânı değil; aynı zamanda duygusal deneyimlerin aniden doğduğu, gündelik olanla olağanüstünün kesiştiği bir sahne olarak konumlandırır. Bu yönüyle dam hem köy yaşamının üretkenliğini hem de aşkın beklenmedik doğasını bir araya getirir. Böylece türkü, damı gündelik üretim ile duygusal deneyimin kesiştiği bir eşik mekân olarak konumlandırırken; sıradan bir iş nesnesi olan küreğin kırılması üzerinden aşkın beklenmedik, ani ve dönüştürücü doğasını vurgular.

Leblebiyi kavurdum

Çıktım dama savurdum

Anasının yanında

Ben kızını kandırdım (Rep.No. 1037-Aksaray)

Bu türkü, damın hem gündelik üretim mekânı hem de aşkın oyunlu sahnesi olarak işlev gördüğünü göstermektedir. İlk dizedeki “Leblebiyi kavurdum / Çıktım dama savurdum” ifadesi, damın kurutma ve kavurma gibi üretim faaliyetlerinin yapıldığı yer olduğunu ortaya koyar. Anadolu’da dam, tahılların kurutulduğu, leblebi veya bulgur gibi yiyeceklerin işlendiği bir açık hava mutfağı ve deposu niteliğindedir. Ancak türkü, bu gündelik işlevi aşkın gizli oyunlarıyla birleştirir.

İkinci dizedeki “Anasının yanında / Ben kızını kandırdım” ifadesi, damın aynı zamanda gençlerin gizli buluşmalarının ve flörtleşmelerinin yaşandığı bir sahne olduğunu gösterir. Burada dam, hem toplumsal denetimin (ananın varlığı) hem de bireysel aşkın (kızın kandırılması) mekânsal kesişim noktasıdır. Halk edebiyatı ürünleri çoğunlukla toplumsal kontrol ile bireysel arzular arasındaki gerilimi dile getirmektedir. Bu türküde de dam, bu gerilimin sahnesidir.

Türküdeki mizahi üslup da dikkat çekicidir. “Leblebiyi kavurdum” ifadesi, günlük bir eylemi aşkın metaforuna dönüştürür. Bu, halk türkülerinde sıkça görülen “gündelik iş – duygusal anlam” paralelliğine güzel bir örnektir. Özbek (1975, s. 67)’in belirttiği gibi, halk türkülerinde mizahi öğeler çoğunlukla aşk ve toplumsal baskı arasındaki gerginliği hafifletmek için kullanılır. Bu türkü, damın

kadın emeğinin sahnesi ile gençlerin aşk oyunlarının sahnesini aynı anda barındırdığını gösteriyor.

Dama çıktım dam başına dönüyü ölem dönüyü

Usul boylum merdivenden iniyi ölem iniyi

Görenler de beni deli sanıyı ölem sanıyı

Beni deli değilim yarın sevdası ölem sevdası (Rep.No. 529 – Malatya)

Bu türküde dam, aşkın görünürlük ve toplumsal algı mekânı olarak kurgulanır. İlk dizedeki “Dama çıktım dam başına” ifadesi, âşığın sevgilisine yakın olma çabasını, damın yüksekliği ve görünürlüğü üzerinden anlatır. Dam, burada aşkın ilan edildiği ve kamusal alanda görünür hâle geldiği bir sahne işlevi üstlenir. “Usul boylum merdivenden iniyi” dizesi, sevgilinin damdan inişiyle birlikte aşkın sahnelenmesini betimler. Bu yönüyle dam, köy yaşamında gençlerin birbirlerini görüp tanıdıkları, flört pratiklerinin yaşandığı liminal bir buluşma noktası hâline gelir. Türkünün en dikkat çekici kısmı olan; “Görenler de beni deli sanıyı / Beni deli değilim yârin sevdası” dizeleri, damda yaşanan aşkın toplum tarafından nasıl algılandığını ortaya koyar. Sevgilisi için damda bekleyen âşığı görenler, onu deli sanmakta; âşık ise bunun aşkın yoğunluğundan kaynaklandığını belirtmektedir. Bu durum, damın yalnızca bir mimari unsur değil, aynı zamanda toplumsal yargıların, söylentilerin ve dedikoduların mekânı olduğunu gösterir. Assmann’ın (1995, s. 132) kültürel bellek kuramı çerçevesinde değerlendirildiğinde, dam burada hem bireysel aşkın hem de toplumsal söylemin hafıza mekânına dönüşür. Bireyin aşk duygusu ile köy toplumunun bakışı dam üzerinde kesişir; böylece dam hem duygusal yoğunluğun hem de sosyal denetimin sahnesi hâline gelir. Ayrıca bu türküde dam, yalnızca aşkın yaşandığı yer değil, aynı zamanda gurbete giden sevgilinin ardından bakılan nokta olarak da işlev görür. Uzaklaşan sevgilinin son kez damdan görünmesi, damı vedalaşmanın ve ayrılığın sembolik mekânı hâline getirir. Bu sahne, bireysel hüznün ortak kültürel bir duyguya dönüştüğü anlatı kalıbını yansıtır. Dam, burada hem kalanların yasını hem de gidenin geride bıraktığı duygusal izleri taşıyan bir hafıza yüzeyi olarak öne çıkar.

Dam üstünde uzun uzun bacalar

Bizim elde de uzun olur geceler

Sılada Nazlı Yar Dilde Heceler

Ben Öürsem Beni Yara Bildirin (Rep.No. 1002 – Malatya)

Malatya’nın Arguvan ağzına ait bu türkü, yöreye özgü uzun hava formunun karakteristik özelliklerini taşır. Ağır tempolu, içli ve uzun soluklu söyleyiş biçimi, damın hem somut hem de sembolik işlevini pekiştirir. Türk halk edebiyatında sıkça görülen “dam üstü” imgesi, bu türküde aşkın ve kavuşma isteğinin şiirsel mekânı olarak kullanılmıştır. “Dam üstünde uzun uzun bacalar” dizesi, gündelik yaşama ait fiziksel bir betimleme niteliğindeki, hemen ardından gelen “Bizim elde de uzun olur geceler” dizesi, damı aşk ve gurbet duygusunun metaforik mekânı hâline getirir. Burada bacaların uzunluğu ile gecelerin uzunluğu arasında kurulan paralellik, bireysel yalnızlık ile toplumsal hafıza arasında bir bağ oluşturur. Bu sembolik bağ, Halbwachs’ın (1992, s. 86) belirttiği gibi, bireysel duyguların kolektif belleğe eklenme biçimlerinden biridir. Türküde geçen “Ben öürsem beni yara bildirin” dizesi ise damın yalnızca aşk ve özlemin değil, aynı zamanda ölüm ve sonsuzluk düşüncesinin eşği olarak konumlandığını gösterir. Bu ifade, Turner’ın (1969, s. 94) eşiksellik (liminality) kuramı çerçevesinde değerlendirildiğinde, damın bireyin aşk, ayrılık ve ölüm

gibi yoğun duygularla yüzleştiği liminal bir mekân hâline geldiği görülür. Assmann'ın (1995, s. 132) kültürel bellek kuramı açısından bakıldığında ise, türküdeki ezgisel yapı (uzun hava) ve simgesel unsurlar (baca/gece), bu duygusal deneyimi kuşaktan kuşağa aktaran kalıcı hatırlama şemaları üretmektedir. Bu bağlamda dam, bireysel yalnızlığın toplulukça paylaşılan melodik hafızası hâline gelir.

Dam üstünde çul serer

Bilmem bu kimi sever

Bunun bir sevdiği var

Günde on çeşit giyer (Rep. No. 646 - Sivas)

Bu türküde dam, gündelik işlerin yapıldığı bir alan olmaktan çıkarak gençlerin birbirini gözetlediği ve aşk söylentilerinin dolaştığı sembolik bir sahneye dönüşür. “Dam üstünde çul serer / Bilmem bu kimi sever” dizesi, damın aşk ilişkilerinin izlendiği bir gözlem mekânı olarak işlevini ortaya koyar (Halbwachs, 1992, s. 84). Sevgilinin kim olduğuna dair belirsizlik ve “günde on çeşit giyer” sözleri, halkın kolektif belleğinde aşkın söylentiyle şekillendiğini gösterir (Assmann, 1995, s. 128). “Gitsem yarın yanına / Sabahtan öldürseler” dizesi ise sevdanın ölümle dahi göze alınabildiğini, halk şiirindeki “aşk ve ölüm” birlikteliğinin dam mekânına taşındığını yansıtır. Sonuç olarak türkü, damı âşıkların birbirini gözetlediği ve aşk söylentilerinin üretildiği bir hafıza mekânı olarak betimler. Çul sermek, burada sevgiliyi görme bahanesine dönüşürken; dam, bireysel duyguların toplumsal belleğe aktarıldığı bir sembolik sahne işlevi kazanır.

Menevşe biter de bahar yaz gelir

Çıktım dam başına da indiremedim

Yönünü önüme döndüremedim (Rep.No. 4548 – Kırşehir)

Bu türkü, baharın gelişi ve doğanın canlanması üzerinden aşk temasını işlerken damı, sevdanın hem bekleme hem de ulaşamama mekânı olarak betimler. İlk dizedeki “Menevşe biter de bahar yaz gelir” ifadesi, aşkın mevsimsel döngülerle ilişkilendirildiğini gösterir. Bahar, burada kavuşma umudunun ve yeniden başlangıcın metaforu olarak sunulmuştur. Türkünün asıl vurucu bölüm olan; “Çıktım dam başına da indiremedim / Yönünü önüme döndüremedim” dizeleri ise damın, sevgilinin dikkatini çekme ve ilgisini kazanma çabalarının mekânı olarak konumlandırıldığını gösterir. Âşık, dama çıkarak sevgilisine ulaşmaya çalışır; ancak onu kendine çeviremez. Bu durum, damın ulaşılamayan aşkın mekânı olarak işlev gördüğünü ortaya koyar. Dam, yüksekliği ve görünürlüğüyle sevgilinin dikkatini çekmeye yarayan bir sahne iken, aynı zamanda başarısızlık ve özlemin de sahnesi hâline gelir. Bu durum, Turner'ın (1969, s. 94) liminalite kavramıyla açıklanabilir: Dam, bireyin “bekleyiş” ile “ulaşma” arasında sıkıştığı bir eşik mekân işlevi görür. Ayrıca Halbwachs'ın (1992, s. 86) kolektif bellek teorisi bağlamında, dam burada bireysel aşk deneyiminin toplumsal bellekte iz bıraktığı bir hafıza sahnesi hâline dönüşmektedir. Böylece türkü, damı özellikle ulaşılamayan aşkın sembolik mekânı olarak konumlandırır. Baharın gelişiyse umutlanan âşık, dama çıkar ancak sevgilinin yönünü kendine çeviremez; böylece dam, umudun ve hayal kırıklığının bir arada yaşandığı liminal bir sahneye dönüşür.

1.2.Bekleyiş, Uğurlama ve Ayrılığın Sembolü Olarak Dam

Dam, halk türkülerinde yalnızca bir barınma ögesi değil; uğurlama, ayrılık ve gurbet duygularının sahnesi olarak da işlev görür. Damın köy yaşamındaki yüksek ve dışa dönük konumu, uzaklara bakmaya elverişli yapısıyla gidenleri uğurlama ve bekleyenlerin yasını tutma mekânına dönüşür. Bu konum, damı gündelik yaşamın akışından koparan ve duygusal yoğunlukla yüklü bir hafıza mekânına dönüştüren temel unsurlardan biridir.

Anama söyleyin damda yatmasın

Oğlum gelip deyip yola bakmasın (Rep. No. 1066 – Şanlıurfa)

Bu ağıt, Anadolu'nun ölüm, kayıp ve bekleyiş duygularını dam imgesi üzerinden aktarmaktadır. Türküde anne figürü, oğlunun geri dönüşünü bekleyen, yol gözleyen bir karakter olarak karşımıza çıkar. Ancak “oğlum gelip” ifadesi, artık geri dönmeyecek olan bir kaybı ima eder. Bu durum, ağının merkezine yerleşen umutsuz bekleyiş temasıyla birleşir. Dam burada yalnızca gündelik yaşamın sürdüğü bir alan değil, aynı zamanda yasın ve özlemin mekânıdır. Anne, damda yatarak oğlunun yolunu gözlemektedir. Ancak ağıtta bu eylemin sürdürülmemesi, “yol gözlemenin boşuna olduğu” mesajıyla verilir. Bu yönüyle dam, bekleyişin sona erdiği ve kaybın kabullenildiği bir kolektif yas sahnesidir. Assmann'ın (1995, s. 131) kültürel bellek kuramı çerçevesinde, bu tür ağıtlar topluluğun ölüm karşısındaki duygu ve deneyimlerini mekânsal imgeler aracılığıyla hafızada kalıcı hâle getirir. Türküde dam, yalnızca yas mekânı değil, aynı zamanda köy yaşamında yol gözlenen, gideni uğurlayan ve gelmesi beklenenlerin karşılandığı bir toplumsal sahnedir. Askere giden oğullar, hacca gidenler, evlenen gelinler hep damdan uğurlanır; gurbetten dönenlerin yolu damdan gözlenir. Bu yönüyle dam, ağıtta kaybın mekânı olmakla birlikte, aynı zamanda bekleyiş ve uğurlama ritüellerinin de merkezi olarak işlev görmektedir.

Türkünün bir diğer önemli yanı, damın kadınların yas mekânı olarak işlenmesidir. Anadolu'da kadınların topluca yas tutmaları, siyah giymeleri, ağıt söylemeleri veya ölüye dair anıları dile getirmeleri yaygın bir gelenektir (Örnek, 1971, s.81-84) Burada da anne figürü üzerinden, kadın emeği ve kadın hafızası dam mekânına taşınmıştır. Türkü, damın aşk, gurbet, üretim ve bekleyiş mekânı olmasının ötesinde, aynı zamanda ölüm ve yasın mekânı olduğunu gösterir. Bu bağlamda dam, bireysel bir annenin dramı üzerinden topluluğun ortak kayıp hafızasına dönüşür. Halbwachs'ın (1992, s. 48) belirttiği gibi, mekânların yasa özdeşleşmesi kolektif bellekte kalıcılığı artırır. Şanlıurfa ağlında dam, bu özelliğiyle bir bellek mekânı (lieu de mémoire) olarak işlev kazanır. Assmann'ın (1995, s. 131) kültürel bellek kuramı açısından, “Anama Söyleyin Damda Yatmasın” türküsü damı yas ve bekleyiş sahnesi olarak konumlandırmakta; anne figürü üzerinden bireysel kaybı toplumsal hafızaya dönüştürmektedir.

Dam üstüne dam yaptım

Çıktım yollara baktım

Yârim gelecek diye

Çifte lambalar yaktım (Rep. No. 1642 – İzmir)

Türküde geçen “dam üstüne dam yaptım” ifadesi, bir yandan somut bir mimari imgeyi (üst üste inşa edilen damlar) dile getirirken, öte yandan da aşkın metaforik bir yükselme ve bekleyiş boyutunu yansıtır. Dam, sevgiliyi gözetmek ve yolunu gözlemek için yüksek bir noktadır. Âşık,

sevdiğinin geleceği umuduyla damın en üst noktasına çıkarak adeta toplumsal bellekteki bekleyiş mekânını temsil eder. Halbwachs (1992, s. 102), mekânların toplumsal hafızada kolektif duyguların sahnesi olduğunu belirtir; bu türküde dam, bekleyiş ve özlemin mekânsal karşılığıdır. “Çıktım yollara baktım” dizesi, aşkın gözünü uzak ufuklara diktiğini, damdan yol beklediğini gösterir. Bu durum, Anadolu’da damların yalnızca gündelik üretim değil, aynı zamanda bekleyiş ve gözlem mekânı olarak işlev gördüğünü hatırlatır. Köylerde gurbete gidenler, askere uğurlananlar ya da seferden dönenler çoğunlukla damdan gözlenir. Dolayısıyla bu dize, bireysel aşkın ötesinde, köyün toplumsal bekleyiş ritüellerini de çağırıştırır. Türküde ayrıca “çifte lambalar yaktım” ifadesi öne çıkar. Lamba hem sevgiliye yol göstermek hem de hasretin simgesel ifadesidir. Çifte lambanın yakılması, bir tür karşılama ritüelidir. Sevgiliye verilen işaret, topluluk içinde kavuşma arzusunun görünür kılınmasıdır. Özbek (1975, s. 89), türkü sözlerinde ışık ve lamba motiflerinin genellikle “aşkın işareti ve kavuşma umudu” anlamında kullanıldığını vurgular. Damın bu türküdeki işlevi, yalnızca aşkın mekânı değil, aynı zamanda gözlem, bekleyiş ve işaret verme alanı olarak karşımıza çıkar. Bu yönüyle “Dam Üstüne Dam Yaptım”, İzmir yöresinin sevda temalı türkülerinde dam motifinin toplumsal hafızada nasıl farklı katmanlarda anlam kazandığını göstermektedir.

Damda durma kahrküllerin yel alır

Serin durma sevdiğini el alır

Bunca yıldır yar yolunu beklersin

Çektiğin hasretlik yanına kalır

Telli gelin güle güle gidersin

Gidersin de muradına erersin (Rep. No. 3224 – Erzincan)

Bu türkü, damın yalnızca aşkın ve gündelik yaşamın değil, aynı zamanda ritüel ve geçiş dönemlerinin sahnesi olduğunu ortaya koyar. Anadolu köy yaşamında dam, düğün törenlerinde en önemli ritüel hafıza mekânlarından biridir. Düğünlerin başladığı da köy yerinde damdan asılan bayrakla ilan edilir; bayrağın dama çekilmesi, köy halkına düğün hazırlıklarının başladığını duyuran geleneksel bir işarettir. Böylece dam, düğün sürecinin başlangıç sembolü hâline gelir (Artun, 2015, s. 208). Türkünün en belirgin bölümü olan; “Telli gelin güle güle gidersin / Gidersin de muradına erersin” dizesi, damın bu uğurlama ritüelinin sahnesi olduğunu vurgular. Gelin baba evinden çıkarken, aile büyükleri ve komşular tarafından başına “saç” (buğday, arpa, şeker, kuru yemiş gibi bereket simgeleri) saçılır; bu uygulama gelinin yeni yuvasında bereket ve bolluk getirmesi dileğiyle yapılır (Artun, 2015, s. 224). Bu anda gelin, damın en görünür noktasında, topluluk önünde görünür hâle gelir ve çocukluk kimliğini geride bırakıp yeni rolüne uğurlanır. Gelin koca evine yaklaştığında ise damat damda bekler ve gelin avluya girdiği sırada onun duvağına elma atar (Üstünova, 2011, s.152-153).

Halk kültüründe elma, çocuk, doğurganlık, bereket (Şimşek, 1996, s.207-209) ve sevgiyle özdeşleştiğinden (Ögel, 2010, s. 474) bu ritüel damadın evliliğe dair iyi dileklerini ve birlikte başlayacakları hayatın verimliliğini simgelemektedir. Böylece dam hem gelinin uğurlandığı hem de damadın sembolik olarak gelini karşıladığı çift yönlü bir eşik mekânı işlevi üstlenir.

İlk kıtadaki “Damda durma kahrküllerin yel alır” dizesi, damın genç kızların güzellikleriyle toplumsal bakışa açıldıkları bir görünürlük sahnesi olduğunu gösterirken, “Serin durma

sevdiğini el alır” uyarısı, Anadolu’da yaygın olan “yaşı gelen kızı bekletmemek” anlayışına uygun biçimde, evlilik çağına gelen kızın geciktirilmeden evlendirilmesi gerektiğine dair toplumsal normları yansıtır. İkinci kıtadaki “Bunca yıldır yar yolunu beklersin / Çektiğin hasretlik yanına kalır” dizeleri ise damı bekleyiş mekânı olarak öne çıkarır. Sevgilisinin yolunu gözleyen genç kızın duygusal yükü dam üzerinde sembolleştirilir; böylece dam, yalnızca üretim ya da mimari bir yüzey değil, aynı zamanda duyguların toplumsallaştırıldığı bir sahne haline gelir (Halbwachs, 1992, s. 86). Bu türküde dam, gelin uğurlama, kına ritüeli, damadın elma atması ve bayrak asma gibi düğün pratikleriyle birlikte düşünülmalıdır. Bu haliyle dam, yalnızca bir ev mimarisi unsuru değil; aynı zamanda kızdan geline, bireyden toplumsal role geçişin mekânsal simgesi ve düğünün başlangıç noktası olarak kolektif belleğe kazınır. Van Gennepp’in (1960) “rite de passage” kuramı çerçevesinde dam, bireyin bekâr kızlıktan evli kadınlığa geçtiği eşik mekânı işlevini üstlenmektedir.

Ben güvercin olamam

Damdan dama konamam

Mumlar yaksam arasam

Sevdiğimi bulamam (Rep. No. 1434 – Eskişehir)

Eskişehir yöresine ait bu türkü, damın yalnızca buluşma ve kavuşma mekânı değil, kimi zaman da ulaşılamayan bir mekân, yani imkânsız aşkın sahnesi olabileceğini gösterir. Anadolu kültüründe “damdan dama geçmek” imgesi, genellikle gizli buluşma ve kavuşma motifleriyle ilişkilendirilir. Ancak bu türkünün âşığı, bu imkândan mahrum bırakılmıştır. “Ben güvercin olamam / Damdan dama konamam” dizeleri, sevgiliye ulaşmanın mümkün olmamasını anlatır. Halk edebiyatında güvercin, sıkça haberci, kavuşmayı sağlayan, engelleri aşan bir imge olarak kullanılır. Bu dizelerde âşık, güvercin olamamanın hüznüyle, damdan dama geçiş sevgiliye ulaşamamanın çaresizliğini dile getirmektedir. Özbek’in belirttiği gibi (1975, s. 54), türküler yalnızca bireysel duyguları değil, aynı zamanda toplumsal kısıtlamaları da aktarır; bu türkü tam da bu işlevi yerine getirir. “Mumlar yaksam arasam / Sevdiğimi bulamam” dizeleri ise aşkın karanlıkta, belirsiz bir arayış olarak kurgulandığını gösterir. Bu dizelerde dam, âşığın geçemediği bir sınırdır; buluşmayı engelleyen mekân haline gelir. Turner’ın liminalite kuramına göre (1969, s. 94), liminal mekânlar geçiş anlarının sahnesidir; ancak bu geçiş her zaman tamamlanmaz. Bu türküde dam, geçişin yarım kaldığı bir eşik olarak karşımıza çıkar: âşık eşikte kalır, geçemez. Halbwachs’ın (1992, s. 86) kolektif bellek kuramı açısından bakıldığında, dam bellekte yalnızca kavuşma anlarının değil, ulaşılamayan, tamamlanamayan aşkların mekânı olarak da yer etmiştir. Bu yönüyle türkü, damı hem kavuşmanın değil kavuşamamanın hem de umut ile umutsuzluk arasındaki eşik hâlinin simgesi olarak belleğe kaydeder. Böylece türkü, damı yalnızca buluşma noktası değil, aynı zamanda ulaşılmazlık ve imkânsız aşkın metaforu olarak öne çıkarır.

Dam Üstünde Kestane

Oğlan Gider Askere

Varın Söylen Zabite

Versin Ona Teskere (Rep. No. 2487 – Manisa)

Manisa yöresine ait “Dam Üstünde Kestane” türküğü gurbet ve askerlik temalı bir eserdir. Sözlerde

geçen “Oğlan gider askere / Varın söyleyin zabite / Versin ona teskere” dizeleri, Anadolu kültüründe askerlik sürecinin bireysel ve toplumsal bellek üzerindeki derin etkilerini gözler önüne serer. Askerlik, sadece devlet için bir görev değil, aynı zamanda erkeklik, olgunluk ve toplumsal kabul ritüeli olarak algılanmaktadır. Bu durum, Van Gennep’in (1960) “rite de passage” kavramıyla açıklanabilir; askere gitmek bir eşik (liminal) dönem olarak bireyin statüsünü dönüştürmektedir. Türküde geçen “dam” mekânı, gündelik hayatın bir uzantısı olmasının ötesinde, bu ayrılığın duyulduğu ve dillendirildiği bir “toplumsal sahne”ye dönüşmektedir. Halbwachs’ın (1992, s. 48) kolektif bellek kuramına göre mekânlar, bireysel duyguların toplumsal hafızada kalıcı hale geldiği yerlerdir. Burada dam, gurbete giden oğlanın ardından yakılan türkünün hafıza mekânı işlevi görmektedir. Bağlantıda geçen “Oynasın top hanım da oynasın / Seni seven doymasın” dizesi, türkünün ağır duygusal atmosferine ironik bir karşılık gibi görünür. Bu bölüm, toplumsal yasın ve özlemin müzik içinde dengelenmesini sağlar. Özbek (1975, s. 67), halk türkülerinde neşeli nakaratların dramatik içerikle yan yana gelmesinin “halkın duygusal dengeleme stratejisi” olduğunu belirtmektedir. Bu yönüyle türkü hem ayrılığın acısını hem de topluluğun bu acıyla baş etme biçimlerini yansıtmaktadır.

Türkü aynı zamanda Anadolu’da “teskere” beklentisinin halk dilindeki yansımasıdır. Teskere, askerlikten dönüşün resmî belgesi olmakla birlikte, türkü sözlerinde bir kavuşma umudunun simgesine dönüşmüştür. Öztelli (1972, s. 254) askerlik türkülerinin genellikle “gurbet, özlem ve kavuşma umudu” üçgeninde şekillendiğini vurgular. Burada da askerlik, sevgiliden ayrılığı ve gurbeti beraberinde getirmekte, dam ise bu ayrılığın duyurulduğu ve dillendirildiği bir metaforik sahneye dönüşmektedir. Bunun yanı sıra, dam Anadolu köylerinde uğurlama ve karşılama mekânı olarak işlev görür. Askere giden oğullar, tıpkı hacca gidenler ya da evlenen gelinler gibi damdan uğurlanır; gurbete gidenlerin yolu damdan gözlenir. Bu nedenle türküde damın askerlik bağlamında öne çıkışı, aynı zamanda köyün ritüel ve toplumsal işlevlerini de yansıtır. Dügünlerde damdan saçılan saçı, geline damdan elma atılması veya bayrak dikilerek düğünün ilan edilmesi; cenazelerde damın helalleşme yeri olarak kullanılması, Alevi cemlerinde gözlekçinin damda yer alması; damın bu türküdeki anlamını daha da derinleştirir. Dam, askerlik türkülerinde bir ayrılık ve özlem sahnesi olduğu kadar, toplumsal dayanışmanın ve geçiş ritüellerinin de sembolik mekânıdır. Sonuç olarak, “Dam Üstünde Kestane” türküsü, dam mekânı ile askerlik gurbetini birleştiren özgün bir halk anlatısıdır. Hem bireysel duyguları (özlem, bekleyiş) hem de toplumsal değerleri (askerlik, kavuşma umudu, uğurlama ritüelleri) temsil eden türkü, Manisa yöresinin kolektif belleğinde damı, sevda, gurbet ve toplumsal ritüellerin sembolik mekânına dönüştürmektedir.

1.3.Gözetleme ve Denetimin Sembolü Olarak Dam

Dam, halk türkülerinde yalnızca barınma ya da üretimle ilişkili bir yapı değil; aynı zamanda gözetleme ve denetim işleviyle toplumsal ilişkilerin düzenlenmesinde rol oynayan bir mekân olarak da öne çıkar. Damın yüksek konumu, çevreyi izlemeye elverişli yapısı ve evlerin üstünde yer alması, onu hem koruyucu hem de denetleyici bir gözlem noktası hâline getirir. Bu işleviyle dam, bireysel davranışların toplumsal kontrol mekanizmalarıyla kesiştiği sembolik bir alan olarak temsil edilir.

Çıktım dam yuvamaya

İndim yar yollamaya

Yar karşıdan gelince

Başladım ağlamaya (Rep. No. 2300 – Çankırı)

Bu türküde dam, köy yaşamında hem ayrılığın hem kavuşmanın belleğe kazındığı liminal bir eşik mekân olarak betimlenir. İlk dizelerde geçen “Çıktım dam yuvamaya / İndim yar yollamaya” ifadeleri, damın gündelik üretim alanı olmanın ötesinde sevgilinin uğurlandığı, ayrılığın sahnelendiği bir alan olduğunu gösterir. Burada dam, sıradan mekânsal bir yüzey olmaktan çıkarak bireysel duyguların yoğunlaştığı uğurlama sahnesine dönüşür. Halbwachs’ın belirttiği gibi, mekânlar bireysel hatıraları toplumsallaştırır ve bu sayede anılar kalıcı hâle gelir (Halbwachs, 1992, s. 86); dam, bu türküde ayrılığın hatırasını kolektif belleğe taşıyan bir araç hâline gelmiştir. Üçüncü dizedeki “Yar karşıdan gelince / Başladım ağlamaya” ifadesi ise damın yalnızca uğurlama değil, aynı zamanda karşılama ve duygu patlaması mekânı olduğunu gösterir. Sevgilinin gelişi veya gidişi dam üzerinden simgesel hâle gelir. Van Gennep’in (1960) “rite de passage” kuramında belirttiği gibi, ayrılık ve kavuşma gibi geçiş anları toplumlarda özel ritüel mekânlarda sahnelenir; bu türküde dam tam da bu liminal mekânın işlevini üstlenir. Ayrıca türkünün ilk dizesinde geçen “yuvamaya” sözcüğü, köy mimarisindeki dam loğlama (loğ taşıyla damın sıkıştırılarak düzleştirilmesi) uygulamasına gönderme niteliği taşır. Anadolu’da damın her yıl yeniden “yuvalanması” ya da “loğlanması”, damın sağlamlığını ve evin sürekliliğini güvence altına alan temel işlemlerden biridir. Bu bağlamda “yuvamaya” ifadesi, yalnızca fiziksel bir bakım eylemini değil, aynı zamanda evin devamlılığını ve köklenmişliğini simgeler. Loğ taşının dam üzerine her geçişte bıraktığı ağırlık, sevgilinin uğurlanması ve ardından yeniden gelişinin kişinin gönlünde bıraktığı duygusal ağırlığa metaforik bir gönderme olarak da okunabilir. Bu yönüyle türkü, damı hem duygusal bir eşik (ayrılık–kavuşma) hem de mimari bir süreklilik (loğ taşı–yuvalama) mekânı olarak iki katmanlı biçimde konumlandırır. Böylece dam, yalnızca gündelik yaşamın bir parçası değil; aynı zamanda hem kolektif hafızada duygusal yük taşıyan bir sahne hem de köy evlerinin sürdürülebilirliğini sağlayan kültürel bir yapı ögesi olarak belleğe kazınır.

Kaş altından göz eder

Kızın bana el eder

Komşu damında taş var

Daşın üstünde kuş var

Kızın damdan bakıyor

Komşu bunda bir iş var (Rep. No.4920 – Elazığ)

Elâzığ yöresi türkülerinde sıkça görülen bu tarz diyaloglar, aşkın kamusal gözetim altında yaşandığını göstermektedir. Anadolu türkülerinde aşkın genellikle toplumsal baskı ve kontrol mekanizmalarıyla birlikte işlendiğini belirtir. Dam burada hem aşkın sahnesi hem de köy toplumunun dedikodu alanıdır. Bu türküde dam, genç kızların erkeklere işaret gönderdiği, bakışma ve haberleşme mekânı olarak temsil edilmektedir. İlk kıtadaki “Kaş altından göz eder” ifadesi, Anadolu kültüründe flörtleşmenin en yaygın yollarından biri olan bakışmayı işaret eder. Damın yüksekliği, genç kızların hem görünür hem de gözetleyici konumda olmalarını sağlar. İkinci kıtadaki “Kızın bana el eder” dizeleri, aşkın aynı zamanda toplumsal dedikodu ve kontrol

alanına dönüşmesini gösterir. Âşık, kızın işaretini almasına rağmen komşunun dedikodusuna karşı kendini savunmak zorunda kalır.

Üçüncü kıtada geçen “Kızın damdan bakıyor / Komşu bunda bir iş var” dizesi, damın köy yaşamında yalnızca bir mimari unsur değil, aynı zamanda toplumsal gözlem ve yorumların odağı olduğunu açıkça ortaya koyar. Damda yaşanan en küçük hareket bile komşular tarafından dikkatle izlenmekte ve toplumsal yargıya dönüştürülmektedir. Halbwachs (1992) Kolektif bellek’te dam, toplumsal hafızada aşkın yaşandığı ama aynı zamanda denetlendiği mekân. Bauman (1977) Performans teorisi → aşkın bakış ve işaretlerle kamusal sahneye taşınması. Bu türkü damı hem gizli aşkın hem de toplumsal dedikodunun mekânı olarak yansıtmaktadır. Dam, burada bireysel duygularla toplumsal normların kesiştiği sembolik bir alandır.

1.4. Kaçma ve Kaçışın Sembolü Olarak Dam

Anadolu halk kültüründe dam, yalnızca üretim ve barınma işleviyle değil, aynı zamanda bireysel arzuların toplumsal sınırlara meydan okuduğu kaçış sahnesi olarak da dikkat çeker. Kırsal mimaride çoğu evin damlarının birbirine yakın ve geçişli olması, gençlerin bu mekânları gizli buluşmalar, kaçış planları ve yasak aşkların sığınağı hâline getirmesine imkân tanımıştır. Çobanoğlu’nun (2009, s. 1085) da belirttiği üzere, Anadolu’da geleneğin ağır bastığı bölgelerde “kız kaçırma” ve “kaçma” en yaygın evlenme biçimlerinden biridir. Bu olaylar çoğunlukla damdan atlama, dama çıkma veya damda buluşma biçiminde gerçekleşmektedir. Bu mekânsal özellik, damı hem fiziksel hem de simgesel düzlemde kaçmanın ve kaçırılmanın başlangıç noktası hâline getirir. Türkülerde dam, toplumsal denetimden uzak, gözlerden irak bir yükseklikte konumlanarak, geleneksel otoritenin erişemediği geçici bir özgürlük alanı işlevi görür. Bu yönüyle dam, sevdaya dair kararların aile ve toplum onayından kaçırılarak alındığı liminal bir kaçış mekânı olarak kurgulanır. Toplumsal düzenin öngördüğü evlilik kalıplarına sığmayan sevdalılar, damın sağladığı bu mahremiyet içinde yeni bir hayata yönelme cesareti bulurlar. Bununla birlikte dam, kaçışın yalnızca fiziksel değil, sembolik bir eylem olduğunu da gösterir. Sevdalılar dam üzerinden kaçmaları, mevcut düzene karşı bireysel bir başkaldırı niteliği taşır. Turner’ın liminalite kavramı bağlamında dam, bu noktada bireylerin eski toplumsal statülerini terk edip belirsizliğe adım attıkları geçiş eşiği olarak belirir. Halbwachs’ın kolektif bellek yaklaşımına göre ise dam, bu tür kaçış ve kaçırılma anlatılarının hafızada mekânsal bir iz bıraktığı yerdir. Bu yönüyle dam, Anadolu halk kültüründe yalnızca gündelik yaşamın bir parçası değil; aşk uğruna toplumsal normlardan kaçışın ve sınırları aşma cesaretinin sembolik mekânı olarak halk belleğinde yer edinmiştir.

Tabancam Karadağlı

Damda kıratım bağlı

Kız ben seni alacam

Başım ellere bağlı (Rep. No. 4513 – Kütahya)

Bu türkü, damın Anadolu köy yaşamındaki gündelik üretim alanı olmanın ötesinde, gizli aşkın, kaçışın ve toplumsal meydan okumanın sahnesi olarak konumlandığını gösterir. Halk türkülerinde bireysel aşk ile toplumsal normlar arasındaki gerilim sıklıkla işlenmektedir. Bu türkü de bu bakışı doğrular. “Damda kıratım bağlı” dizesi, damı âşığın sevgilisine ulaşmak için harekete geçmeye hazırlandığı bir eşik olarak betimler. Anadolu’nun geleneksel kırsal

mimarisinde hayvanların evin alt katında barındırılması ve damın depo olarak kullanılması, bu imgenin mekânsal gerçekliğini açıklar. Damdaki at, aşk için cesurca bir kaçışın sembolüdür.

“Kız ben seni alacam / Başım ellere bağlı” dizesi ise bireysel arzular ile toplumsal baskılar arasındaki çatışmayı görünür kılar. Âşık, sevdiğini alma iradesini dile getirirken, toplumun “eller” koyduğu sınırların da farkındadır. Bu açıdan dam, bir yandan özgürlüğün başlangıç noktası, diğer yandan toplumsal denetimin baskısını hatırlatan bir eşik işlevi görür. Turner’ın (1969, s. 131) liminalite (eşiksellik) kavramı bağlamında dam, bireyin toplumun koyduğu kuralları aşma arzusunun somutlaştığı geçiş alanıdır. Halbwachs’ın (1992, s. 48) kolektif bellek kuramı açısından da dam, aşıkların kaçış öykülerinin toplumsal hafızada yer ettiği sembolik bir mekân olarak işlev görür. Bu türküde dam, bireysel özgürlük arzusuyla toplumsal baskı arasındaki gerilimli sahne olarak betimlenir; damdaki at ise aşk için cesaretin ve kaçışın sembolü olurken, “eller” kavramı toplumsal sınırları hatırlatır.

Dam başında sarı çiçek

Burdan gidek Ürgüp’e göçek

Ürgüp’e vardığımız gece

Hak yoluna kurban kesek (Rep. No. 2486 – Nevşehir)

Nevşehir’in Ürgüp ilçesine ait bu türküde dam hem sevdalılarının bulunduğu hem de birlikte kaçış planlarının yapıldığı sembolik bir mekân olarak karşımıza çıkar. “Dam başında sarı çiçek” dizesi, damı gündelik yaşamın sıradan bir parçası olmaktan çıkararak duyguların filizlendiği bir sahneye dönüştürür. Halk şiirinde sarı çiçek ayrılığın ve solgunluğun simgesi olarak kullanılır; bu nedenle damın üzerindeki sarı çiçek, sevdalılarının birlikte gitme arzusu içinde arkada bırakılacak hayatlara ve yaşanacak ayrılığa gönderme yapar. Böylece dam, aşkın başladığı noktayla ayrılığın ilk adımının iç içe geçtiği bir eşik mekân olarak anlam kazanır.

“Burdan gidek Ürgüp’e göçek” dizesi, sevgililerin geleneksel sınırları aşarak yeni bir yaşama yönelme isteğini dile getirirken; “Hak yoluna kurban kesek” ifadesi bu kaçışın toplumsal meşruiyet arayışını yansıtır. Bu durum, bireysel duyguların toplumsal onay çerçevesine yerleştirilme çabasını gösterir. Halbwachs’ın (1992, s. 38) belirttiği üzere bireysel hatıralar toplumsal çerçeveler içinde anlam kazanır; burada dam, bireysel aşkın ve kaçış kararının toplumsal belleğe eklemeli olduğu ilk mekânsal duraktır. Benzer biçimde Assmann’a (1995, s. 129) göre kültürel bellek, ritüeller ve semboller aracılığıyla aktarılır; türküdeki kurban kesme vurgusu, bu bireysel kararın kültürel bellekte meşruiyet kazanma arzusunun temsil eder. Bu yönüyle türkü, damı yalnızca duyguların paylaştığı bir buluşma alanı değil, aynı zamanda sevdalılarının toplumsal sınırları aşarak yeni bir geleceğe yöneldikleri kaçış ve ayrılış mekânı olarak konumlandırır. Dam hem mahrem duyguların açığa çıktığı hem de eski yaşamla bağın koparıldığı sembolik bir sahne hâline gelir.

Muratgilin damından hoplyamadım

Liralarım döküldü toplayamadım

O yâra mektup yazdım yollayamadım (Rep. No. 2208 – Diyarbakır)

Bu türkünün öyküsü, Diyarbakır’ın Ali Paşa Mahallesi’nde yaşanmış trajik bir olaydan kaynaklanır ve türküde geçen “Muratgilin damı” ifadesi de bu hikâyenin mekânsal hafızasını

taşır. Mahalle, dar sokakları ve komşuluk bağlarının sıklığıyla bilinir; gençler de kendi mahallerindeki ilişkilerin düzeninden kendilerini sorumlu hissederler. Bu ortamda büyüyen Ali ve Kadri, kardeş kadar yakın iki arkadaştır. Günlerinin büyük bölümünü birlikte geçirir, aileleriyle birlikte pikniğe gider, bazen de arkadaş grubuyla şehrin mesire yerlerinde şarap içip türkü söylerler. Kadri hastalanıp yatağa düştüğünde Ali, her gün onu ziyaret ederek bakımını üstlenir. Bu ziyaretlerde Kadri'nin kız kardeşi Hatice ile Ali arasında yavaş yavaş duygusal bir yakınlık gelişir. Başta ikisi de duygularını gizler, ancak zamanla mektuplaşmaya başlarlar. Mektuplarını sokaktaki bir taşın altına bırakıp alırlar. Kadri'nin bu durumdan haberi yoktur; Ali, en yakın arkadaşının tepkisinden çekinir. Hatice, kendisini isteyenler çıktığını belirterek Ali'den artık ailesini gönderip resmî olarak istemesini ister. Ali durumu annesine açar, aileler görüşür ve iki gencin nişanı kıyılır, mahallede büyük bir sevinç yaşanır. Ancak bu mutluluk uzun sürmez. Kadri ve Ali, nişandan sonra Esfel Bahçeleri'nde arkadaşlarıyla otururken alkolün de etkisiyle tartışmaya başlarlar. Tartışma büyür ve Kadri, Ali'yi bıçaklar. Ağır yaralanan Ali, kan kaybederken mahalleye doğru yürür; ancak yaşananları kimse duymasın ister. Evinin önüne geldiğinde kapıdan girmeye cesaret edemez, kimseye görünmeden kendi damına çıkıp içeri girmeyi planlar. Bunun için önce komşuları Muratgilin damına çıkar, oradan kendi evinin damına atlamaya çalışır. Fakat kan kaybı ve halsizlik nedeniyle bu atlayış sırasında yere düşer ve orada hayatını kaybeder. Ceketinin cebinde Hatice'ye yazılmış mektuplar, şalvarının cebinden saçılan liralara bulunur. Bu liralara damın üzerine serpilmesi, türküdeki "Liralarım döküldü toplayamadım" dizesine kaynaklık etmiştir. (URL-1)

Bu trajik anlatı, damın halk belleğinde yalnızca bir buluşma mekânı değil, aynı zamanda aşkın yarım kaldığı, ölümlü sonuçlanan ayrılık sahnesi olarak kodlanmasına neden olmuştur. Ali'nin son çabası, damı hem kaçış hem de kurtuluş umudunun mekânı hâline getirirken, başarısızlıkla sonuçlanması damı aynı anda yas ve kaybın mekânına dönüştürmüştür. Halbwachs'ın (1992, s. 38) belirttiği gibi bireysel hatıralar toplumsal çerçeveler içinde kalıcılaşır; bu olay da mahalle belleğinde damın mekânsal hafızasına kazınmıştır. Assmann'ın (1995, s. 129) belirttiği gibi kültürel bellek, travmatik olayları semboller ve anlatılar yoluyla kuşaktan kuşağa aktarır; bu türküde dam, bir yandan aşkın sahnesi, diğer yandan ölümün ve yasın mekânı olarak bu aktarımın merkezine yerleşir. Turner'ın (1969, s. 94) liminalite kavramıyla ifade ettiği gibi, dam burada yaşam ile ölüm, aşk ile kayıp arasındaki geçiş eşiği olarak temsil edilir. Bu yönüyle türküde dam, aşkın ulaşılamadığı, ölümün ise kaçınılmazlaştığı sahne olup, bireysel duygunun kolektif hafızadaki trajik izine dönüşür.

1.5. Üretim ve Toplumsal Gözetim Mekânı Olarak Dam

Anadolu köy yaşamında dam, yalnızca barınakların üst örtüsü değil; aynı zamanda tarımsal üretimin, gıda hazırlığının ve kadın emeğinin merkezi bir sahnesidir. Yaz aylarında tarhana, pestil, bulgur, pul biber, sebze kuruları gibi kışlık hazırlıklar çoğunlukla damda yapılır ve bu üretim süreçleri çoğunlukla kadınların sorumluluğundadır (Özbek, 1975 s. 203; Artun, 2015, s. 188). Dolayısıyla dam hem gündelik üretim emeğinin hem de kadınların kolektif dayanışmasının mekânı hâline gelir. Bu işlevsel yönün yanı sıra dam, toplumsal gözetim ve denetimin de bir sahnesi olarak konumlanır. Kadınların damda çalışırken toplumun bakışına açık olması, onları sürekli bir görünürlük hâlinde tutar. Bu durum, damın yalnızca üretimin değil, aynı zamanda ahlaki normların ve toplumsal kuralların yeniden üretildiği bir izleme sahnesi olduğunu gösterir. Halbwachs (1992, s. 56) kolektif belleğin yalnızca geçmişi saklamakla kalmayıp toplumsal düzeni

de yeniden üreten çerçeveler oluşturduğunu belirtir; bu bağlamda dam hem üretim hem de gözetim üzerinden bellekte sabitlenmiş bir kültürel mekân niteliği kazanır.

Assmann (1995, s. 132) ise kültürel belleğin, gündelik yaşam pratiklerinin ritüelleşerek kuşaktan kuşağa aktarıldığı mekânsal çerçeveler aracılığıyla sürdürüldüğünü vurgular. Dam, bu çerçevede hem üretimsel hem de estetik ve toplumsal anlam katmanlarıyla sözlü kültürde kalıcılık kazanan bir hafıza mekânı olarak öne çıkar.

Dama bulgur sererler

Çıkma boyun görerler

Saçın ibrişim teli

Hançere bağ örerler

Dama çıkma baş açık

Arpalar kara kılçık

Eğer gönlün var ise

Al bohçanı yola çık (Rep. No. 1526 – Rumeli)

Bu türkü, damın köy yaşamındaki üretim mekânı işlevini açık biçimde yansıtır. Dam, özellikle yaz aylarında tarımsal ürünlerin kurutulup saklandığı bir gıda hafızası mekânıdır. Bulgurun damda serilmesi, geleneksel tarımsal üretim döngüsünün vazgeçilmez bir parçasıdır (Özbek, 1975, s. 203). Bu bağlamda türkü, yalnızca ekonomik üretim işlevine değil, aynı zamanda sosyal gözetim ve denetim boyutuna da dikkat çeker. “Çıkma boyun görerler” dizesi, damda yapılan gündelik işlerin toplumun gözü önünde gerçekleştiğini ve bu nedenle sürekli bir toplumsal gözetime açık olduğunu gösterir. “Baş açık” uyarısı ise, kadınların damda çalışırken bile toplumsal ahlak normlarına uymaları gerektiğine dair bir hatırlatma niteliğindedir. Bu durum, damın yalnızca üretimin değil, aynı zamanda toplumsal normların ve ahlaki denetimin sahnesi olarak konumlandığını ortaya koyar. Türküde geçen “Saçın ibrişim teli / Hançere bağ örerler” dizeleri, genç kızların estetik güzelliğinin toplumsal dikkat odağı hâline geldiğini ve damın bu yönüyle aşk ve beğeni ilişkilerinin sahnesi olarak da işlev gördüğünü ima eder. Bu, Halbwachs’ın (1992, s. 56) kolektif bellek kuramı çerçevesinde değerlendirildiğinde, damın yalnızca üretimsel değil, estetik ve duygusal belleğin de taşıyıcısı olduğunu gösterir. Ayrıca Assmann’a göre (1995, s. 132), kültürel bellek gündelik yaşam pratiklerinin kuşaktan kuşağa aktarıldığı ritüel ve mekânsal çerçevelerle sürdürülür; dam da bu işleviyle sözlü kültür ürünlerinde kalıcılık kazanır. Bu türkü, damı hem kadın emeğinin ve üretimin merkezi, hem de toplumsal gözetimin ve aşkın sahnesi olarak konumlandırır. Böylece dam, tarımsal üretimin mekânı olmanın ötesinde, kadın emeğinin görünürlüğünün, toplumsal normların ve estetik değerlerin bir arada temsil edildiği çok katmanlı bir kültürel hafıza mekânı hâline gelir.

Dam üstüne sermişler de siniler

Sevip sevip almıyanlar da yeniler (Rep. No. 3205 – Uşak)

Uşak’ın Banaz yöresine ait bu türküde de anlatıldığı üzere, Anadolu’da dam özellikle yaz aylarında tarladan ve bostandan getirilen ürünlerin işlendiği, kurutulduğu ve saklandığı bir açık hava üretim alanı işlevi görür. Tarhana, pestil, pul biber, hoşafılık meyveler, sebze kuruları,

bulgur, salça gibi kışlık hazırlıklar çoğunlukla damda yapılır. Bu işlemler genellikle kadınlar tarafından yürütüldüğünden dam, yalnızca üretim değil, aynı zamanda kadın emeğinin, gündelik dayanışmanın ve birlikte zaman geçirmenin mekânı hâline gelmiştir. “Siniler”in dam üstüne serilmesi, bu paylaşımın ve kolektif üretimin sembolü olarak görülebilir. Aynı dizelerde geçen “sevip sevip almıyanlar da yeniler” ifadesi ise damın gündelik üretim alanı olmasının yanı sıra, toplumsal eleştirinin mizahi bir sahnesi haline geldiğini gösterir. Dam, köy yaşamında herkesin gözünün önünde olan bir yerdir; burada serilen siniler yalnızca yemek değil, toplumsal ilişkilerin görünürleştiği bir yüzeydir. Gençlerin “sevip sevip almaması”nın “yenilik” olarak nitelendirilmesi, geleneksel evlilik normlarına karşı değişen davranış biçimlerine ironik bir göndermedir. Bu yönüyle türkü, damı hem gündelik emeğin hem de değişen toplumsal değerlerin sembolik mekânı haline getirir. Assmann’a göre (1995, s. 132) kültürel bellek, toplumsal değişimlere dair deneyimlerin kuşaktan kuşağa aktarıldığı bir çerçevedir. Bu açıdan bakıldığında dam, bu türküde yalnızca fiziki bir yüzey değil, toplumsal belleğin üretim ve dönüşüm sahnesi olarak işlev görür. Böylece türkü, damı yalnızca gündelik üretim ve paylaşımın yapıldığı bir alan değil, aynı zamanda köy yaşamındaki toplumsal değişimlerin ve değer çatışmalarının gözlemlendiği sembolik bir sahne olarak belleğe kaydeder.

1.6. Mizah Kültürünün Mekânı Olarak Dam

Dam, halk türkülerinde yalnızca üretimin değil, aynı zamanda mizahın ve erotik göndermelerin de sahnesi olarak temsil edilir. Üretimle ilgili gündelik eylemler, zaman zaman bedensel imalarla birleşerek mizahi ya da alaycı anlatılara dönüşür. Bu durum, halk edebiyatında tabu kabul edilen konuların dolaylı biçimde ifade edilmesini sağlar. Dundes (1980, s. 112), halk anlatılarında “tabu olanın mizah yoluyla dışavurumu”nun kültürlerin ortak stratejilerinden biri olduğunu vurgular. Dam, bu açıdan bakıldığında yalnızca gündelik üretimin değil, aynı zamanda cinsellik, alay ve eğlencenin de sahnesine dönüşür. Ayrıca dam, bireysel duyguların toplumsal belleğe mizah yoluyla kaydedildiği bir sahne işlevi görür. Halbwachs (1992, s. 38), bireysel hatıraların ancak toplumsal çerçeveler içinde anlam kazandığını ve bellekte kalıcılık kazandığını belirtir. Damda yaşanan mizahi ya da alaycı olaylar da bu çerçevede belleğe yerleşir. Benzer biçimde Assmann (1995, s. 129), kültürel belleğin yalnızca yazılı kaynaklarla değil, sözlü anlatılar ve mizahi performans biçimleriyle de kuşaktan kuşağa aktarıldığını ifade eder. Bu yönüyle dam, halk kültüründe yalnızca üretim ve emek alanı değil, aynı zamanda toplumsal normların askıya alındığı; gülme, alay ve erotizmin sergilendiği geçici bir özgürleşme sahnesi olarak işlev görür. Böylece dam, gündelik hayatın ciddiyetinden koparılan anların kolektif bellekteki mekânı hâline gelir.

Bacada yatan oğlan

Gömleği keten oğlan

Gece gelme gündüz gel

Horozdan korkan oğlan

Aman şeker oğlan

Yandım Şeker oğlan

Anasına darılmış

Damda yatan oğlan (Rep. No.3828 – Ankara)

Bu türküde dam, Anadolu'nun özellikle Güneydoğu kesimlerinde görülen damda yatma geleneğinin mizahi bir yansıması olarak karşımıza çıkar. Yaz aylarında sıcak iklim koşulları nedeniyle damda yatmak, bölgedeki aile yaşamının olağan bir parçasıdır. Ancak türküde geçen “anasına darılmış” dizesi, damda yatma eylemini yalnızca iklimsel değil, duygusal bir protesto ve gönül kırgınlığı (füslük) biçiminde sunar. Bu bağlamda dam, evin sıcak ve denetimli iç mekânından çıkarak bireysel özerklik arayışının sembolik sahnesi hâline gelir. Oğlanın evde yatmak yerine damda yatmayı tercih etmesi, halk kültüründe sıklıkla görülen “gönül meselesi nedeniyle küsenin evden uzak yatması” davranışını hatırlatır; bu, sevdiğiyle evlenmesine izin verilmeyen ya da duygusal olarak dışlanan genç erkeklerin tepkisel bir kopuş tavrıdır. Türkünün sözlerinde geçen “gece gelme gündüz gel / horozdan korkan oğlan” dizeleri, toplumsal denetimin zamanla ilişkisini ima eder. Horoz ötüşü halk belleğinde sabahın gelişi ve gözetimin başladığı anı simgeler. Gece, aşk ve mahremiyetin; gündüz ise kamusal bakışın ve dedikodunun zamanıdır. Bu ikili karşıtlık, bireysel arzular ile toplumsal normlar arasındaki gerilimi mizahi bir tonda görünür kılar. “Aman şeker oğlan” gibi alaycı ünlemler ise genç erkeği hafifçe küçümseyerek toplumun beklediği “erkeklik” normlarını pekiştirir.

Halbwachs'a göre (1992, s. 38) bireysel hatıralar, toplumsal çerçeveler içinde anlam kazanır; burada dam, bireysel bir darılma anının kolektif bellekte sembolleşmesine aracılık eder. Assmann'ın belirttiği üzere (1995, s. 129) kültürel bellek, sözlü anlatılar ve mizahi türkü biçimleriyle kuşaktan kuşağa aktarılır; bu türkü de aile içi gerilimlere dair hafızayı taşıyan bir anlatı işlevi görür. Turner'ın liminalite kavramıyla (1969, s. 94) açıklanabileceği gibi, dam burada genç erkeğin eski toplumsal konumundan geçici olarak kopup yeni bir uzlaşma zemini oluşana kadar beklediği eşik mekân rolünü üstlenir. Bu yönüyle türkü, hem damda yatma geleneğinin işlevsel arka planını hem de gönül kırgınlığına dayalı geçici kaçışı mizahi bir dille harmanlar; böylece damı hem bireysel hem de toplumsal belleğin taşıyıcısı hâline getirir. Bu türkü, mizahi bir tonda genç erkeğin “damda/bacada yatması” üzerinden aileye kırgınlığını ve sosyal normlara meydan okumasını sahneye koyuyor. Hem “gece-gündüz” karşıtlığı hem de “horoz” imgesi, sosyal hafızada mahremiyet ve görünürlük sınırlarının nerede çizildiğini hatırlatan unsurlar.

Horozumu kaçırdılar

Damdan dama aşırıdılar

Suyuna da pilav pişirdiler (Rep. No. 169- Kayseri)

Kayseri yöresinden derlenen bu türküde dam, hayvan hırsızlığının mizahi bir sahnesi olarak betimlenir. Horozun “damdan dama” aşırılması, Anadolu köy yaşamında hayvanların serbest dolaştığı ortamda karşılaşılan hırsızlık olaylarını dramatik değil, alaycı bir tonla aktarır. Özellikle “suyuna da pilav pişirdiler” dizesi, horozun kayboluşunu bir trajedi değil, gülmece unsuru haline getirir. Bu, halk mizahının olumsuz olayları hafifletici işlevine tipik bir örnektir. Gülin Ögüt Eker'in belirttiği gibi, halk kültüründe mizah, olumsuz olayların toplumsal bellekteki ağırlığını azaltma işlevi görür (Eker, 2009, s. 84). Benzer biçimde Bakhtin, halk gülme kültüründe gündelik hayatın trajik unsurlarının mizahla hafifletildiğini vurgular (Bakhtin, 1984, s. 122). Boratav

(1969, s. 84), hayvan masallarında eğitici öğeler yer yer bulunsa da çoğunlukla mizah yönünün ağır bastığını belirtir. Zaman zaman türkülerde de hayvanlar, bu mizahi işlevleriyle karşımıza çıkmaktadır.

Bu türküde dam, yalnızca aşk ve gurbetin değil, hayvancılık ve gündelik üretim pratiklerinin de mekânıdır. Horozun “damdan dama” kaçırılması hem hayvancılıkla ilgili gündelik yaşamı hem de köy ekonomisi ve komşuluk ilişkilerinin mizahi temsili görünür kılar. Ayrıca horoz, köy yaşamında yalnızca bir hayvan değil, erken uyanışın ve ev düzeninin sembolüdür. Onun kaçırılması, sembolik olarak ev düzenine yapılan bir müdahaleyi ima eder. Ancak bu olayın trajik değil, esprili biçimde aktarılması, damın aynı zamanda mizah üretim sahnesi olarak işlev gördüğünü gösterir. Böylece türkü, damı hem hayvancılığın gündelik hafızasında hem de mizah ve eğlence belleğinde yaşatır.

Dam üstünde un eler

Tombul tombul memeler

Memeler baş kaldırmış

Kavuşmuyor düğmeler (Rep. No. - Anonim)

İbrahim Tatlıses’in 1994’teki Haydi Söyle albümünde “Tombul Tombul” adıyla yer alan bu eser, aslında anonim kökenli bir halk türküsüdür. Tatlıses’in icrasıyla geniş kitlelere ulaşmış, ancak anonim kimliğini koruyarak kolektif bellekteki sürekliliğini sürdürmüştür. Bu durum, halk yaratmalarının modern icracılar aracılığıyla yeniden dolaşıma girerek geleneksel niteliklerini koruma biçimini gösterir. Türküde dam, üretim mekânı bağlamında “un eleme” işleviyle anılır. Anadolu’da damlar, gerçekten de tarhana, erişte, kurutmalık gibi ürünlerin serildiği; unun elendiği gündelik üretim alanlarıdır. Ancak burada üretim eylemi, bedensel ve erotik bir mizaha dönüştürülür. “Memeler baş kaldırmış / Kavuşmuyor düğmeler” dizeleri, halk söylemindeki örtük erotizmin açık biçimde dışavurumudur. Bu, Dundes’in belirttiği gibi halk edebiyatında “tabu olanın mizah yoluyla dışavurumu” (Dundes, 1980, s. 112) olgusuna tipik bir örnektir. Bauman’ın performans kuramı çerçevesinde bakıldığında, bu türkü toplumsal normların sınırlarını zorlayan mizahi bir performans olarak değerlendirilebilir (Bauman, 1977, s. 41). Halbwachs’a göre ise kolektif bellek, yalnızca trajik değil, mizah ve gündelik hayat pratikleriyle de şekillenir (Halbwachs, 1992, s. 56). Bu türkü de damı hem üretimin hem de eğlence ve cinselliğe dair mizahi göndermelerin mekânı olarak bellekte yaşatır. Tatlıses’in seslendirmesiyle türkü, köy bağlamından çıkıp şehir eğlence kültürüne taşınmış ve anonim halk ürünlerinin popüler kültürde yeniden üretim biçimlerinden biri hâline gelmiştir.

Sonuç

Bu çalışma, damın Anadolu halk kültüründe sıradan bir yapı ögesi olmaktan çok daha fazlası olduğunu; gündelik emek, duygulanım, ritüel ve toplumsal denetimin keşiştiği bir kültürel sahneye dönüştüğünü göstermektedir. Türkü metinleri üzerinden ilerleyen çözümleme, damın yalnızca üst örtü ya da depolama alanı gibi teknik işlevlerle sınırlanmadığını; köy hayatının duygusal ve toplumsal mantığını görünür kılan bir yaşantı mekânına dönüştüğünü açığa çıkarmıştır. Başka bir deyişle, damda olup bitenler yalnız evin gereksinimlerini karşılamaz; aynı zamanda sevdanın dili, mizahın kıvraklığı, törenlerin sürekliliği ve mahallenin bakışıyla biçimlenmiş müşterek bir hafızayı sahneler. Öncelikle üretim boyutu belirgindir. Yaz aylarında tahıl, meyve ve sebze kurutma gibi

işler damı ev ekonomisinin merkezine yerleştirir. Bu uğraşların çoğu kadınların omzundadır; dam bu nedenle kadın emeğinin örgütlendiği, dayanışmanın örüldüğü, bilgi ve becerinin kuşaktan kuşağa aktarıldığı açık hava atölyesine dönüşür. Ancak açık ve yüksek bir platform olması, bu emeği sürekli bakışa açık kılar: kıyafet, duruş, sesleniş, hatta gölgeler... Hepsi köyün gündemidir. Dam böylece yalnız “üretim” değildir; üretilenin ve üretenin ölçüldüğü bir toplumsal ekran işlevi görür. Çalışmanın bulguları, emeğin görünürlüğü ile ahlaki gözetimin aynı mekânda üst üste bindiğini; gündelik hareketin bile bir “iz bırakma” kapasitesine sahip olduğunu ortaya koymaktadır.

Damın duygusal haritası, aşk ve buluşma ekseninde derinleşir. Yüksekliği ve çevreye hâkimiyeti, onu bakışların kesiştiği eşik hâline getirir: bir tarafta kamusal düzen, diğer tarafta mahrem arzu. Damda göz göze gelinir, el işaretiyle anlaşılır, kimi zaman damdan dama hamle edilerek fiziksel mesafe kadar sembolik engeller de aşılmaya çalışılır. Bu anlar, toplumsal kuralların baskısıyla bireysel isteğin çarpıştığı, gündelik hiyerarşilerin kısa süreliğine gevşediği açık sahnelerdir. Damın bu eşikliliği, sevdayı bir karara, kararı da bir harekete dönüştürür: kimi zaman bir adım geri durup beklemek; kimi zaman bir sıçrayışla sınırı ihlal etmek... Çalışma, bu gerilimli temasın türkü diliyle nasıl kaydedildiğini, imgelerin ve jestlerin nasıl bir toplu hafıza kurduğunu göstermiştir. Ayrılık ve bekleyiş temaları, damın “yukarıdan bakış” niteliğiyle birleştiğinde güçlü bir uğurlama alanı yaratır. Gidenin ardı damdan izlenir; yolculuk duaları buradan dökülür, dönüş ümidi yine bu yükseklikte tutulur. Düğün, askerlik, gurbet—her biri damda görünürlük kazanır. Bayrağın dama çekilmesiyle başlayan düğün haftası, başına “saçı” saçılan gelinin uğurlanmasıyla devam eder; dam, bu ritüellerde başlangıç ve vedanın aynı çizgide buluştuğu bir eşiktir. Loğ taşının damda gezdirilmesi gibi mimari-bakım pratikleri dahi bu süreklilik duygusunu destekler: evin sağlamlığı ile hanenin birlik ve dirliği arasında sezgisel bir bağ kurulur. Bu çalışma, damın yalnızca “olay yeri” değil, zamanın akışına ritim veren bir tören sahnesi olduğunu, aile ve topluluk bağlarını yeniden kuran bir platform işlevi gördüğünü ortaya koyar.

Kaçma ve kaçırılma anlatıları, damı özgürlüğe açılan kapı gibi kullanır. Damların yakınlığı, düz ve geçişli yüzeyleri, gece karanlığıyla birleştiğinde bedensel cesaretin, ani kararların ve göze alınmış tehlikelerin mekânsal imkânına dönüşür. Burada dam, toplumun koyduğu sınırlarla bireyin arzusu arasındaki pazarlığın başladığı çizgidir. Bir yanda baskıcı normlar, öte yanda atın hazır bekleyişi, merdivenin kıyıda oluşu, komşu damın el uzatımlığı... Çalışma, bu kaçış sahnelerinin rastgele olmadığını; mekân kurgusunun bizzat davranışı mümkün kıldığını gösterir. Dam, bir kararın eşigi; karar ise yeni bir hayata atılan ilk adımın drama atölyesidir.

Mizah damda çoğalır. Gündelik üretimin nesnelere—kürek, sini, un eleği—bir anda espri malzemesine dönüşür; hayvanlar ve özellikle horoz, zamanın “nöbetçisi” gibi hem güldürür hem uyarır. Dam, bedensel göndermelerin ima yoluyla şakalaştırıldığı; aile içi kırgınlıkların “damda yatma” ile alaya alındığı bir oyun alanıdır. Mizah, gerginliği indirir; tabu olanı kırıp ortaya koyar, köylü zekâsının iktisatlı diliyle bir yandan güldürürken bir yandan sosyal sınırları hatırlatır. Bu çift yönlü işlev—ferahlık ve uyarı—damı, ciddiyet ile eğlencenin birlikte barındığı ender mekânlardan biri hâline getirir.

Çalışma boyunca maddi kültürün izleri dikkat çekicidir: siniler, merdivenler, testi, loğ taşı, kürek, bacalar, hatta saçakların gölgesi... Bu nesnelere türküde yalnız “arka plan” değildir; duygusal olayları tetikleyecek, yönlendirecek, şekillendirecek kadar etkindir. Kimi zaman bir küreğin kırılışı tanışıklığı başlatır; kimi zaman bir merdivenin basamak sayısı zorluğu büyütür; loğ taşının ağırlığı, gönlü yoran ayrılıkla yankılanır. Böylece dam, nesnelere ve eylemlerin birbiriyle konuştuğu,

maddi ile manevi dünyanın birbirini anlamlandırdığı bir sahneye dönüşür.

Ezgi formlarının mekân algısıyla kurduğu ilişki de önemlidir. Ağır uzun havaların “uzayan gece—uzayan iç” duygusunu dam üstündeki bacalarla eşleştirmesi; baharın gelişiyile damdan umut çağrısının canlanması, yaz sıcaklığında damda yatmanın hem iklimsel gereklilik hem de mizahi bir jest olarak kullanılması... Bütün bunlar, melodinin mekânla kurduğu örgü sayesinde hafızada kalıcı hâle gelir. Dam yalnız görülmez; söylenir, duyulur, ritimlenir. Coğrafi çeşitlilik, damın kültürel sürekliliğini sınırlar ötesine taşır. Arguvan’dan Diyarbakır ve Nevşehir’e uzanan örnekler, damın farklı ağzılarda, değişik ezgi kalıplarında, fakat benzer işlevlerle yaşadığını gösterir. Siyasi sınırlar değişse de damın toplumsal anlamı sarsılmaz: üretimin omurgası, sevdanın balkonu, kaçışın eşiği, törenin sahnesi, şakanın çatısı... Bu süreklilik, damın kültürlerarası bir ortak payda olduğunu düşündürür. Yöntemsel olarak bu makale, sözlü metinlerden hareketle bir mekân okuması yapmanın verimli sonuçlar verdiğini ortaya koymuştur. Türküleri yalnızca “ne söylüyor” diye değil, “nerede ve nasıl bir mekânı kuruyor” diye okumak, halkbiliminde çoğu kez gözden kaçan bir ayrıntıyı büyütür. Dam gibi tali görünen bir mimari unsur, bu bakışla merkezî bir anlatı düğümüne dönüşür. Elbette çalışma, derlenmiş/nota alınmış varyantlarla sınırlıdır; sözlü icra farklılıkları, sahneleme pratikleri, güncel köy-kent dönüşümleri daha derin saha araştırmalarıyla zenginleştirilebilir. Günümüzde teras, çatı, balkon gibi benzer yüzeylerin modern anlatılarda nasıl konumlandığı; gurbet ve göçün damla kurduğu yeni ilişki biçimleri izlenebilir. Görsel-işitsel arşivler, yaşlı anlatıcıların hatıratları ve haritalama yöntemleriyle damın “duygusal coğrafyası” çıkarılabilir.

Son tahlilde dam, bu makalenin ortaya koyduğu üzere, üretimden aşka, bekleyişten mizaha, törenden kaçışa uzanan geniş bir duygusal ve toplumsal yelpazeyi taşıyan canlı bir kültürel sahnedir. O, evin üstü değil yalnızca; evin ruhunun görünür olduğu düzlemdir. Gecenin serinliğinde bir bakışın cesareti, sabahın ilk horozuyla açılan gözetim, öğle güneşinde terin parıltısı, düğün bayrağının rüzgârla dalgalanışı, loğ taşının ağır devinimi, elmanın duvağa dokunuşu, sinilerin birlikteliğe çağrısı... Hepsi damda buluşur ve türküye dönüşür. Bugün damların biçimi değişse de betona dönüşse bile; türküler bu sahnenin hatırasını taşımayı sürdürür. Dam böylece, halk mimarisinin bir parçası olmanın ötesinde, ortak duygularımızın kurulduğu, sınındığı ve paylaşıldığı bir bellektir. Bu makalenin önerdiği perspektif, o belleği yalnızca hatırlamakla yetinmeyip, onun nasıl kurulduğunu, hangi eylemlerle, hangi nesnelere, hangi ritimlerle yaşatıldığını anlamaya çağırmaktadır.

Kaynaklar | References

- Abdullah, Z. (1933). Köy mimarisi. *Ülkü Dergisi*, 2(7), 37–41.
- Aça, M. (2023). Halk bilimi el kitabı (5. basım). Nobel Yayıncılık.
- Artun, E. (2015). Türk halkbilimi. Karahan Kitabevi.
- Assmann, J. (1995). Kültürel bellek: Yazı, hatırlama ve politik kimlik (A. Tekin, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Avcı, C. (2020). Medyada türkü çağı: Türkülü hikâyeden türkülü TV dizisine. Ankara 2. Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Kongresi Bildiri Kitabı (s. 157–171). İksad Yayınevi.
- Bakhtin, M. (1984). Rabelais and his world (H. Iswolsky, Çev.). Indiana University Press.
- Başgöz, İ. (2008). Türkü. Pan Yayıncılık.
- Bauman, R. (1977). Verbal art as performance. Waveland Press.
- Boratav, P. N. (1969). 100 soruda Türk halk edebiyatı. Gerçek Yayınevi.
- Çevik, M. (2013). Türkü ve algı: Türkü kültüründe değişim süreci. Ürün Yayınları.
- Çevik, M. (2022). Türkü çözümlenmeleri: Sözdən icraya, icradan yazıya metin olarak türkü. Ürün Yayınları.
- Çobanoğlu, Ö. (2002). Halkbilimi kuramları ve araştırma yöntemleri tarihine giriş. Akçağ Yayınları.
- Çobanoğlu, Ö. (2009). Türk halkbilimi çalışmaları kadrosuna göre Atatürk Dönemi'nde araştırma eğilimleri ve sonuçları üzerine genel bir değerlendirme. Cumhuriyet Dönemi Türk Kültürü: Atatürk (1920–1938). Atatürk Kültür Merkezi.
- Çobanoğlu, Ö. (2018). Halk edebiyatına giriş-II. Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları.
- Davulcu, M. (2020). Halk mimarisi terimleri sözlüğü. Pegem Akademi.
- Dundes, A. (1980). Interpreting folklore. Indiana University Press.
- Elçin, Ş. (1981). Halk edebiyatına giriş. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Gazimihal, M. R. (2006). Anadolu türküler ve musiki istikbalimiz (M. Özarslan, Haz.). Ötüken Yayınları.
- Gennep, A. van. (1960). The rites of passage. University of Chicago Press.
- Halbwachs, M. (1992). On collective memory (L. A. Coser, Ed. & Trans.). University of Chicago Press.
- Karabudak, G. (2024). Giyim kuşam kültürü ve kimlik: Tokat türküleri üzerinden bir okuma. 1st International Fabric and Textile Congress Bildiri Kitabı (ss. 30–42). Akademik Paylaşım Platformu Yayınları.
- Kaya, D. (1999). Anonim halk şiiri.

- Mirzaoğlu, G. (2012). Türk halk türküleri'nde değirmen motifi ve değirmenci türküleri. *Bilig*, 62(Yaz), 183–204.
- Nora, P. (1989). Between memory and history: Les lieux de mémoire. *Representations*, 26(Spring), 7–25.
- Ögel, B. (2010). Türk mitolojisi (Cilt 2). Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Öğüt Eker, G. (2009). İnsan, kültür, mizah. Grafiker Yayınları.
- Örnek, S. V. (1971). Anadolu folklorunda ölüm. Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Özbek, M. (1975). Folklor ve türkülerimiz.
- Öztelli, C. (1972). Evlerinin önü halk türküleri. Hürriyet Yayınları.
- Şimşek, E. (1996). Türk folklor ve halk edebiyatında elma. *Türk Dünyası Araştırmaları*, 105, 203–216.
- Turner, V. (1969). *The ritual process: Structure and anti-structure*. Aldine Publishing.
- Üstünova, K. (2011). Erzurum düğünlerinde 'elma atma'. *Milli Folklor*, 23(90), 146–155.
- Yakıcı, A. (2007). Halk şiirinde türkü: Tanım, tasnif, inceleme, metin.
- Yates, F. A. (1966). *The art of memory*. University of Chicago Press.
- URL-1: Repertükül. O yarımın damından hoplıyamadım [Türkü sözleri]. <https://www.repertukul.com/O-Yarımın-Damından-Hoplıyamadım-2208>
- URL-2: Repertükül. Türkü sözleri [Veritabanı]. <https://www.repertukul.com/TurkuSozleri>