

# KIRIM TATAR MÜZİK GELENEĞİNDE TAŞIYICI BİR UNSUR OLARAK KIRIM TATAR KADINLARI: “APAKAYLAR” ve “KARTANAYLAR”<sup>1</sup>

İlhan ERSOY\*

## ÖZET

Müziksel/kültürel kimlik çalışmaları, cinsiyet bağlamında kadın ve erkek olmak üzere iki farklı temel özne içerir. Bu iki farklı özne genel-geçer algıya göre, hiyerarşik bir düzende ele alınırken, erkekler öncel, yani birinci; kadınlar ise soncul yani ikinci olarak değerlendirilir. Temel olarak bu algısal hiyerarşik düzene bir tepki olarak gelişen feminist yaklaşımlar, erkek lehine olan bu algının değiştirilmesini ve kadınların da erkeklerle aynı düzeyde ele alınmasını hedefler.

Kırım Tatar sosyal yaşamında kadın cinsiyeti toplumdan soyutlanmış, katı normlar aracılığıyla kısıtlanmış ve bir alana hapsedilmiş değildir. Özellikle müzik kültürünün/geleneğinin sürdürülmesi bakımından Kırım Tatar kadınları, enstrüman çalımından, vokal formlara ve danslara kadar birçok müziksel edimin içinde yer almışlardır. Kırım Tatar dilinde yaş kategorilerine göre “Apakaylar (Genç kadınlar) ve Kartanay (İhtiyar kadınlar)” olarak nitelendirilen Tatar kadınlarının, Tatar kültürel kimliğinin müzik yoluyla taşınmasında ve aktarılmasındaki aktif rolleri bu makalenin konusunu oluşturur.

Bu konuda yazılı literatürün sayıca çok az olması, makaleyi alandan elde edilecek verilere zorlamış ve bu verilerle sınırlamıştır. Dolayısıyla bu makale Türkiye’de (Eskişehir, İstanbul/Çatalca ve Ankara/Polatlı) ve Ukrayna’nın Kırım bölgesinde gerçekleştirilen alan çalışmalarındaki gözlemler, görüşmeler ve müzik derlemelerinden elde edilen veriler ışığında oluşturulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Kırım Tatar Kadınları; Apakay; Kartanay; Müziksel/Kültürel Kimlik; Kültürel Süreklilik; Kültürel Aktarım.

## THE CRIMEAN TATAR WOMEN AS A CONVEYOR COMPONENT IN THE TRADITION OF CRIMEAN TATAR MUSIC: “APAKAYS AND KARTANAYS”

### ABSTRACT

The studies of musical/cultural identity includes two different basic subjects as woman and man in the context of gender. According to the perception that is generally accepted, while these two different subjects are considered in hierarchical order, the men are appraised as the former or the anterior; the women, on the other hand, are appraised as the secondary or the posterior. The feminist

<sup>1</sup> Bu makale, 13-15 Mart 2015 tarihleri arasında, Şanlıurfa’da düzenlenen “Halk Kültüründe Kadın Uluslararası Sempozyumu”nda sunulan sözlü bildirinin, genişletilmiş ve güncellenmiş halidir.

\* Doç. Dr. Ege Üniversitesi, Devlet Türk Musikisi Konservatuarı, Öğretim Üyesi. ilhan.ersoy@hotmail.com

approaches that have basically been developed as a reaction to this perceptual hierarchical order aim to change this sense which is in the favor of the men by getting the women to be taken up in the same level with the former.

Women gender in the Crimean Tatar social life has not been abstracted from the society, restricted through hard norms or confined in any field. Especially, in terms of maintaining the musical tradition The Crimean Tatar women have taken part in a variety of musical performances from playing instruments to vocal forms and dances. The fact that the young women are called as Apakays and the old ones are called as Kartanays, accordingly with their age categories in the language of The Crimean Tatar and these Tatar women have active roles in carrying and transferring their cultural identity by means of music constitutes the main topic of this article.

The inadequate number of the written literature related to this topic has forced the article to the data that will be able to be obtained from the area and has limited it with them. Therefore, this article has been formed in the light of the observations, interviews and music compilations in relation to the studies of this area performed in Turkey (Eskişehir, Çatalca and Ankara/ Polatlı) and in the Crimea Region of the Ukraine.

**Key Words:** The Crimean Tatar women; Apakay; Kartanay; Musical/Cultural Identity; Cultural Maintenance, Cultural Transfer.

## Giriş

İnsan, toplumsal ve kültürel bir varlıktır ve aynı zamanda bu, insan için bir gerekliliktir. Bu gerekliliğin, insan tarafından hem toplumsal hem de kültürel açıdan mutlaka bilinçli ve görünür hale getirilmesi gereklidir. Böylece bu bilinçli ve görünür hal, toplumun ve kültürün sürekli bir biçimde varlığını sağlar.

Toplum ve kültür kavramları esasen içinde kimi ortaklıkları gerekli kılar. Bu ortaklıklar, aidiyet açısından son derece önemli bir zemindir. Yaratılan ortak simgeler dünyası, buna paralel olarak bir ortak anlam yaratma potansiyeli taşır, böylece toplumu bir araya getiren ortak duygu ve kimlik oluşur. Bu oluşan duygu ve kimliğin göstereni olan birçok unsur olmakla beraber, müzik önemli bir simge olarak dikkat çeker.

Toplumsal ve kültürel belleğin, biyolojik bir veri olmadığı için, kendiliğinden bir dolaşım ve aktarım gücü yoktur, bu dolaşımın ve aktarımın gerçekleşmesi için onları taşıyan "birileri"ne ihtiyaç duyulur. Çünkü adı geçen birileri, bireysel belleklerini, toplum lehine, toplumsal bir belleğe dönüştürerek, o topluluğun kültürel belleğine katkı sağlarlar. Kültürel bileşenlerin yaşamasında ve aktarılmasında en önemli unsur, işte o "birileri"nin bellekleridir. Gelenekler de kültürel anlamın devredilme ve canlandırılma biçimi olarak kültürel belleğin alanına girer... Kültürel bellek, büyük ölçüde grup içinde anlamlı olarak kabul edilen şeylerle özdeşdir (Assmann, 2001: 26-27). Assmann'ın da (2001: 91) vurguladığı gibi "kimlik kolayca anlaşılacağı üzere bir bellek ve hatırlama sorunudur". Başka bir ifadeyle, bellek toplumların hatırlama ve içbakışına işaret eder. Hatırlama kültürü bir sosyal sorumluluk olarak değerlendirilebilir. Bu esasen bir topluluğu kimlik ekseninde

"biz"leştiren önemli bir edimdir. Bu, olmazsa olmaz değişmez bir yönelimdir. "Hatırlama kültürüne, her hangi bir biçimde -zayıf bile olsa- sahip olmayan bir sosyal grup düşünmek mümkün değildir (Assmann, 2001:34). Assmann'ın bir dinsel metne referans vererek aktardığı gibi: Yaşamın sadece bugünle başlayıp bitmesi, insanın sadece ekmeyle beslenmesi kadar imkânsızdır (2001: 224).

Assmann, müziğin kültürel süreklilik açısından ve toplumsal aidiyet açısından önemini, Lamine Konte'den alıntılıdığı şu metinle aktarır: "Afrika'da pratikte yazının olmadığı zamanda geçmişi hatırlatma ve aktarmanın işlevi topluluk içinde özel bir gruba verilir. Geçmişin başarılı bir şekilde aktarılması için ayrıca müziğin etkili olduğuna inanılırdı. Bu nedenle sözel geçmiş anlatımı görevi *griot* olarak adlandırılan irticalen müzik yapan müzisyenler sınıfına verilir. Bu kişiler Afrika halklarının ortak anılarının koruyucusu oldular" (Assmann, 2001: 56).

Kültürel belleği, özellikle sözlü kültür ürünlerini, değişmez biçimde geçmişten bugüne, toplumsal sorumluluğu olan müzisyenler taşır. Başka bir ifadeyle, bir topluma ait, özellikle sözlü kültür ürünleri en çok müzik yoluyla taşınır.

İnsanoğlu doğumundan itibaren toplumsal cinsiyet kavramı ile kodlanır. Doğumdan hemen sonra, hatta kimi zaman doğum öncesinde başlanan farklı cinsiyet kodları, öncelikle "verili" renklerle ortaya çıkar. Kız bebeklerin pembe renk, erkek bebeklerin ise mavi renk ile özdeşleştirilmesi gibi, kız çocuklarına bebeklerin, erkek çocuklarına silahların verilmesi de kimi nesnelere cinsiyetlerle örtüştürülmesinin toplumsal bir normatifi durumundadır. Renk ve nesne unsuruyla ortaya çıkan bu ayırım daha sonra birçok alana yayılır ve yaşamın içine, toplumun zihinsel sürecine yerleştirilir. Dolayısıyla, kadınlar ve erkekler toplumsal yaşamın içerisinde yapacakları davranışları ve üstlenecekleri rolleri konusunda belirlenmiş sınırlar çerçevesinde yaşarlar. Bourdieu'nun aktardıkları, bu cinsiyet ayrışımı mekanizmalarının çok erken yaşlarda başladığını gösterir: "...Amerika'da kreşlerde yani Nursery School'da üç yaşından önce erkek ve kız çocuklarının nasıl erkek ve kız gibi davranılacağını öğrendiklerini, bir erkek çocuktan ya da kız çocuğundan sertlik mi incelik mi bekleyeceğimizi görmek son derece şaşırtıcı. Bu mekanizmalar çok erken kuruluyor (Bourdieu, 2014: 65).

Kadın ile erkek arasındaki var olan biyolojik farklılıklar, kimi toplumlarca ya da bireylerce toplumsal ve kültürel farklılık olarak algılanmış, toplumda buna ilişkin bir değerlendirme ve statü oluşturulmuştur. Bunun sonucunda bu algı, çoğunlukla erkek egemenliği bağlamında değerlendirilerek, erkek lehinde gelişmiştir.

Kırım Tatar kadınlarının kendilerini değişmez ve alternatifsiz bir biçimde kültürün sahibi gibi gördüklerine ilişkin bir algı yaratmak çabasında değilim, zaten durum böyle de değildir. Doğal bir süreç olarak, onların bu konuma taşındıklarını söylemek doğru bir tespit olacaktır. Örneğin, araştırmaya başladığım ilk zamanlarda, Eskişehir'deki Kırım Tatarlarındaki hâkim tavsiye: "Kartanaylara ulaşmam" yolunda idi (Görüşme, Şen, 2002).

Biyolojik gerçeklikler dışında antropolojik bir yaklaşımla, kadınlığın ve erkekliğin öğrenilen kalıplar olduğunu söylemek de bu bağlamda yanlış olmayacaktır. Ancak feminist antropoloji yaklaşımına göre, insanların fiziksel yapıya ilişkin farklı

toplumsal beklentilerinin olması, biyolojik cinsiyetin de bir toplumsal kategori olarak ele alınması gerektiğini ortaya koyar (Altuntek, 2009: 154). Bunun için “toplumsal cinsiyet” bu alanda anahtar bir kavram olarak işlevseldir. Toplumsal cinsiyetin nasıl inşa edildiğini anlamak açısından tüm kültürel araçlar kadar müzik de göz ardı edilemeyecek kadar önemlidir. Çünkü müzik, toplumsal cinsiyetin nasıl örgütlendiğini ya da nasıl formüle edildiği konusunda paha biçilemez bir kavrayışa imkân sağlar.

### **Bir Ortak Kadın Kimliği Olarak: “Feminizm” ve Müzikoloji ve Etnomüzikolojide Kadın Konulu Çalışmalar**

Feminizm, çeşitli tarihsel ve çağdaş bağlamlarda erkek ve kadın arasındaki eşitsiz güç ilişkilerini anlamaya yönelik bir çaba olarak, feministler ise bu çabayı gösterenler olarak tanımlanabilir (Koskoff 2007:209). Feminizm ortak bir kadın kimliği yaratır (Assmann, 2001: 134), bu ortak kimlik, müzik gibi kimi disiplinlerde öne çıkan çalışmalarla dikkat çeker.

“Feminist müzikoloji”, temel olarak uluslararası sanat müziğini konu edinmiştir. Yerel ve geleneksel müzikler üzerindeki ilgi görece daha yenidir. 1970’lerde feminist müzikologlar, kadın ve müzik ilişkisini ve kadının müzikteki rolünü ele alırlar. McClary 1970’ten önce kadınların müzikteki yeri konusunda çok az şeyin bilindiğini, ancak 1970’lerde feminist müzikologlar tarafından yürütülen araştırmaların kadınların müzikteki etkinliğinin tahmin edilenden daha da fazla olduğunu söyler. Bunu söylerken temel olarak aktardığı söylemi şudur; kadın zaten müzikte etkindi ancak müzik çalışmalarında erkeğe olan ilginin, kadının müzikteki etkinliği konusunu gölgede bıraktığıdır, hatta uzak geçmişte olağanüstü kadınların varlığını Strozzi’yi örnek göstererek aktarır (2007: 176). Koskoff da, 1987 yılında kendi yazdığı *Women and Music in Cross-Cultural Perspective* adlı kitabının basılmasından sonra müzikoloji ve etnomüzikolojide feminist ve toplumsal cinsiyet kavramlarının konu edilmesinin artış zamanı olduğunu söyler (Koskoff 2007: 205).

Türkiye’de müzik ve kadın temalı çalışmalar da görece yenidir ve erkekler konulu çalışmalara göre niceliksel olarak azdır. Makaleye konu olan Kırım Tatar kadınları, bu literatürde önemli bir alanı kapsar. Bu hem toplumsal cinsiyet bağlamında, hem de ilgili topluluğun diaspora deneyiminden kaynaklanır.

### **Kırım Tatar Kadınları “Kartanay” Ve “Apakaylar”**

Kırım Tatar dilinde yaşlı kadınlara “kartanay”; genç kadınlara ise “apakay” adı verilir. Kırım Türkleri derneklerinde kurulan kadın kollarında bu makalede konu edinilen taşıyıcılık edimi, Kırım Tatar dernek yayınlarından olan *Kırım Postası*nda (1998: 10) şöyle açıklanır: “Apakaylar Kolu: Tatar Kadınları arasında yardımlaşma, birlik ve beraberlik kurmayı hedefleyerek, gelenek ve göreneklerimiz geleceğe nesillere taşımak, öğretmek ve yaşatmak amacıyla kurulmuştur”.

Makalenin konusu her ne kadar müzik eksenli olsa da, etnomüzikoloji yaklaşımına göre müzik, tarihsel, kültürel, siyasal ve toplumsal bağlamından bağımsız olarak ele alınmayacağı için, kimi bağlamlara da değinmek, konunun bütünlüğü açısından kaçınılmazdır.

Kırım Tatarları diasporik bir topluluktur, dolayısıyla diaspora sürecinin doğal sonuçlarını Kırım Tatarlarında da görmek mümkündür. Kırım Tatarlarının da hemen her diasporik topluluk gibi, eskiye özlemleri, yani nostaljik tutumları, başat bir tutum olarak dikkat çeker. Anavatanlarından uzun süre ayrı yaşamış olan ve halen büyük bir nüfusu diasporada olan Kırım Tatarları, kültürel kimlik bileşenlerini, yerleştikleri her bölgeye taşımışlar ve yaşatmışlardır. Kırım Tatarlarının bu tutumları, eskinin yaşatılması gerekliliğini önemsediklerini ortaya koyar. Dağılmış bir halkın yerleştikleri yerlerde olumlu-olumsuz etki altında kaldığı tüm baskıya rağmen kültürünün canlı kalmasına yönelik bu edimin eyleyicileri (*failleri*) olarak Kırım Tatar kadınları bu sürecin son derece önemli dinamikleridir.

Ben bu makalede bu bağlamda Kırım Tatar müzik kültürünün sürekliliğinin sağlanmasında Kırım Tatar Kadınlarının rollerine odaklanacağım. Ancak hemen belirtmeliyim ki, Kırım Tatar müzik kültüründe taşıyıcılık edimi, bu makaleye konu olan Kırım Tatar kadınları ile sınırlı değildir. Bu bildiride adı geçen kadınlar, alan çalışmalarımda karşılaştığım birkaç “kartanay” ve “apakay” ile sınırlıdır.

Kırım Tatar kadınının kültürel alandaki varlığının temelinde politik bir etkinlik vardır. Gaspıralı İsmail Bey, Kırım Tatarları için tarihsel bir figür olarak çok önemli bir yere sahiptir. İsmail Gaspıralı, toplumu bir bütün olarak ele almış ve tüm unsurlarının eşit seviyede çağdaşlaşmasına önem vermiştir. Bu bakımdan modern milletlerin bir göstergesi olan “kadınlar toplumsal hakların verilmesi ve her alanda erkeklerle eşit seviyeye gelmesi” anlayışının savunuculuğunu yapmıştır. Diğer bir deyişle, kadını yüzyıllardır hapis olduğu fiziki ortamdan (ev ve çarşaf) çıkarmak ve toplumsal yasama-erkeklerle eşit statüde- katılımını sağlamayı hedeflemiştir (Hablemitoğlu, 1998:92). Nitekim Rusya Türkleri tarafından çıkarılan ilk kadın dergisinde de onun imzası vardır. Derginin adı *Âlem-i Nisvan* (Kadınların Dünyası)'dır. Dergi, Gaspıralı'nın öncülüğünde 1906 yılında, kızı Şefika Gaspıralı yönetiminde çıkartılmıştır (Özdil, 2009: 2). Gaspıralı'nın kızı Şefika Gaspıralı da onun izinden yürümüş ve Kırım Tatar kimliğinin varlığı açısından babası gibi önemli bir önder olmuştur.



Şekil 1. Şefika Gaspıralı

Şefika Gaspıralı, sadece Kırım Tatarlarının değil, 20. yüzyıl başlarına kadar Rusya'da tüm kadın hareketlerinin öncüsü olmuştur. Hablemitoğlu, onun hakkında yazdığı kitabında (1998; XI) Şefika Gaspıralı'yı şöyle tanıtır:

“... ilk kadın hareketinin öncüsü, ilk kadın dergisi ‘Âlem-i Nisvan’ın (kadınlar Dünyası) editörü, Türk dünyasında kültürel ve siyasal anlamda Türklük bilincinin, çağdaşlaşmanın kısaca ulusal uyanışın önderliğini yapan ünlü gazeteci, eğitimci, politikacı ve reformcu Gaspıralı İsmail Bey’in kızı ve en önemli yardımcısı, Azerbaycan Türk Cumhuriyeti’nde başbakanlarından Nasip Yusufbeyli’nin eşi, Kırım Türk Cumhuriyeti’nde Kurultay (parlamento) başkanlık Divanı üyesi ve iki dönem milletvekili ve anaokulları eğitimcisi”

Atabey (2010), de Şefika Gaspıralı için son derece etkili ve duygu yoğunluğu taşıyan sözlerle şunları aktarır:

...İlk olarak kadınlara ait bir makale, 1903’de Tercüman’da yazmıştım. Yalta’da çıkan Rusça bir gazetede bir Rus muharririn, Tatarların geriliği ve bunun dinle alakası üzerine atıp tutmasına bir seri makale ile cevapladım...” Tercüman gazetesinde Rusya’da yaşayan Türk kadınlarının düşük toplumsal statüsünü iyileştirmeye, kadının eğitimi ve çalışmasına konan geleneksel sınırları kaldırmaya çalışan Gaspıralı İsmail Bey, bu doğrultuda yazdığı yazıları ve gerekse yayınladığı haberleri yeterli bulmamış olacak ki, sadece kadınlara mahsus bir yayın organı çıkartarak başına da kızı Şefika Hanımı getirmişti. “Âlem-i Nisvan” derginin başlığı altındaki şu ibare dikkat çekicidir. “Müslimelere mahsus edebi ve tedrisi haftalık mecmuadır”. İç kapakta “Âlem-i Nisvan ya ki Hanımlar Dünyası” başlığı ve başlığın altında içindekiler sıralanmıştır. (Şefika Gaspıralı ve Rusya’da Türk Kadın Hareketi (1893-1920) Şengül Hablemitoğlu-Necip Hablemitoğlu 1998-Ankara) Âlem-i Nisvan’ın mevcut koleksiyonuna bakıldığında haber ve yazıların rastgele değil tümünün “bilgilendirme”, “aydınlatma”, “teşvik ve yönlendirme” sonra da “örgütlendirme” amacı doğrultusunda yazıldığı-yazdırıldığı görülür. Dergiden bu haberlerden bir örnek verecek olursak: Bu son vakitte de Bakülü Müslüman kadınlar “İlim ve Hayrat” namında bir cemiyet teşkil etmişlerdir. Mezkûr cemiyet şimdiden sonra kadın-kızlar arasında ilim ve mağfiret dağıtacak imiş. Toplanan parayı Gence’deki aç ve fakirlere yollamışlar. İşte bu gibi cemiyetlerin teşkili, bizim Müslüman kadınlarının akıl ve fikirlerinin ziyalandığını gösteriyor. O’na çok şey borçluyuz.

Kırım Tatarlarının en önemli yayımlarından biri olan *Emel*’de (1992) Kırım Tatar kadınlarının siyasal alandaki varlığı, önemli bir tespitle aktarılır:

Umumî Türk hatta Müslüman dünyasında serbest, gizli, eşit ve doğrudan oyla ve kadın-erkek herkesin seçme ve seçilebilme haklarına sahip olduğu ilk tam demokratik seçimler Kırım Tatar Parlamentosu (Kurultay) seçimleri vesilesiyle ilk olarak 30 Kasım 1917'de Kırım'da gerçekleşmiştir.

Yemek kültürü, ev düzeni gibi genel geçer olarak kadınlara ait kabul edilen davranışlar ve görevler, Tatar kadınlarının önemseydiği ve benimsediği rollerdir. Gerçekten de Kırım Tatar kadınları, ev düzenlerine ve temizliğe çok önem verirler. Kılıç ve Kara'nın (2004) *Eskişehir Tatarları Kültürel Kimlik Göstergeleri: Zamana Uyumlu Gelenekler* adlı çalışmalarındaki: "biz yemeyiz, içmeyiz evimize bakarız" sözü, Tatar kadınlarının evine ve ailesine bağlılığı konusunda önemli bir ipucu verir.

Kırım Tatar ritüeli olarak *Tepreş*, sosyo-kültürel verilerin sergilendiği en temel etkinliktir. "Tepreş kendi içerisinde bir bileşkeler alanı yaratır. Tepreş, Kırım Tatar kültür unsurlarının bir araya getirildiği ve sergilendiği bir alan olarak özel bir konumdadır. Bu konum, bilinen anlamıyla ritüellerin içinde barınması beklenen kültürel unsurları oldukça aşan bir haldedir" (Ersoy, 2010: 65). Kırım Tatar kadınları özellikle tepreş ritüellerinde sahnede ve sahne dışındaki alanda toplumsal bellek ve normatif tutumlar açısından son derece önemli bir konumdadır. Kırım Tatar kadınları, tepreş(ler)deki "Aş Yarışması"nda Kırım Tatar yemek kültürünün devamına ve kalıcılığına katkı sağlarlar.



Şekil 2. Eskişehir Tepreş (2004) Alanında "Aş Yarışması Standı"

Kırım Tatarlarının simgesel bir yiyeceği olan ve üzerine öykü, söylene ve yır dağarı oluşan bu yiyecek, tepreşlerde de özel bir değerinin olması doğal bir sonuçtur. İstanbul Çatalca tepreşlerinin de vazgeçilmez yiyeceği olan çibörek, Kırım'dan gelen Kırım Tatar kadınları tarafından yapılır. Örneğin, Zekiye Ablyeva, tepreşe çibörek yapmak için Kırım'dan gelen bir Kırım Tatar kadınıdır.



**Şekil 3.** İstanbul (2006) Tepreş Alanı “Çibörek” Standı Kırım Tatar Kadınlarının Müziksel Eksende Taşıyıcı Rollerini

Literatüre göre, müziğin eril mi? dişi mi? olduğu sorusu net olarak yanıt bulamasa da, eril olduğu ya da eriller tarafından kontrol edildiğine ilişkin verilerin fazlalığı ortadadır. Avrupa da dâhil olmak üzere dünya üzerinde birçok bölgede kadınların enstrüman çalmaları engellenmiş, müzikte yalnızca vokal alanla ve kimi müziksel tür ile ilişkili bir biçimde sınırlandırılmıştır. Örneğin Auerbach’ın (2007: 221) Yunanistan köylerindeki kadınların *ağıtçı* olarak belirlendiğini aktardığı gibi, Türk müzik kültüründe de kadın, genel geçer bir algıya dayalı olarak, yalnızca *ninni*, *kına* ve *ağıt* gibi türlerde sınırlandırılmıştır.

Kırım Tatar sosyal yaşamında kadın cinsiyeti toplumdan soyutlanmış, katı normlar aracılığıyla kısıtlanmış bir alana hapsedilmiş değildir. Bu durum aynı zamanda müzikte de görünürlük kazanır. Alan çalışmalarımda, Kırım Tatar kadınlarının enstrüman çalımından, vokal formlara ve danslara kadar birçok müziksel edimin içinde yer aldığını gözlemlerim. Bu da konu üzerinde çalışmak için yeterlidir. Çünkü feminist bir perspektife göre, herhangi bir toplumda eğer kadın müzisyen varsa zaten bu bilinmeye değerdir, özel bir konumu olmak zorunda değildir.

Makalemde bu noktadan itibaren, kavramsal çerçevesini çizdiğim konuyla ilişkili olarak alan çalışmalarımda elde ettiğim kimi verileri paylaşacağım.

Yukarıda değinildiği gibi, Tatarlarda müzik, dans ve bununla ilişkili diğer kültürel ifadelerde tek başına erkek egemenliğinin bir ürünü olarak görülmez, kadınlar, erkelerle yan yana, hatta kimi müziklerde, danslarda ve başka bir kültürel ifade biçiminde başat bir unsur olarak yerini almıştır. Örneğin, İstanbul Çatalca’da (2005) düzenlenen tepreşte “mani katarı” seslendiren kartanaya, sahnedeki ve program akışındaki yeri ile önem atfedildiği gözlemlenmiştir. Kartanay, sahnede Tatarca’yı özellikle kullanır ve sunumundan sonra da maninin Hamdi Giray Han’ın nişanlısına ait olduğunu vurgulayarak, tarihsel ve kültürel bir referans verir.





Şekil 4 . İstanbul (2005) Tepreşi “Kartanay”

Yine aynı tepreşte, Kırımda doğan ve tepreşe katılanların içinde en yaşlı kartanay da sahneye davet edilir. Kartanay, kendi ağzından kimi anıları anlatarak, toplumsal ve kültürel belleği güçlendirir.



Şekil 5 . İstanbul (2005) Tepreşi En Yaşlı “Kartanay”

Kırım Tatarlarının kadınlarına kültürel hizmetleri karşılığında, onlara karşı saygılı ve değer yüklü tutumlarını, diğer kültürel etkinliklerde de görmek mümkündür. Eskişehir Tepreşinde (2004) Kırım müziğine ve kültürüne olan hizmetleri için Filiz Tram’a verilen plaket de buna iyi bir örnektir.



Şekil 6 . Eskişehir (2005) Tepreş “Filiz Tram”

Nermin Bezmen, *Kurt Seyit ve Shura* adlı romanı ekseninde gerçekleştirilen İstanbul Kırım Türkleri Kültür ve Yardımlaşma Derneği'ndeki söyleşisinde, taşıyıcı bir rol üstlendiğini söyleşisindeki şu sözlerinden açıkça görülmektedir:

Geçmişime dönük en azından onları yeniden canlandırıp yaşatarak, binlerin kütüphanesinde var ederek, hayatında hayallerinde var ederek geçmişime karşı büyük bir görevi yerine getirdiğime inanıyorum (Söyleşi, Nermin Bezmen).



**Şekil 7.** Nermin Bezmen

Bu söyleşi sonunda da İstanbul Kırım Türkleri Kültür ve Yardımlaşma Derneği başkanı Celal İçten, Nermin Bezmen şahsında Kırım Tatar Kadınlarına duydukları minneti dile getirir:



**Şekil 8.** İstanbul Kırım Türkleri Kültür ve Yardımlaşma Derneği Başkanı Celal İçten ve Nermin Bezmen

...Nermin hanımın anlattıkları... vatanına dönen kırım Türklerinin vatan mücadelesindeki kadınlarının çok büyük emeği vardır. Bana göre Kırım Tatar Kadınları erkeklere göre daha çok milliyetçidir (gülüşmeler...). Şimdi bunu nereden çıkardın diyeceksiniz, ben bunu Kırım'da yaşadım, bugün Kırım'a göç edenlerin %70 i Kırım'da

doğmayan insanlardır ve bu insanları anneleri yetiştirmiştir, kadınlar yetiştirmiştir. O vatan sevgisini onlar aşılamaş, anlatmıştır ve o sevgi üzerine vatanlarına dönmüşlerdir.

İstanbul Kırım Türkleri Kültür ve Yardımlaşma Derneği Başkanı Celal İçten (2004) ile yaptığım başka bir görüşmede ise yine bu minvalde görüşlerini aktarır:

Bana göre Kırım Tatarlarının Vatana dönmelerinde ve kendi geleneklerine sahip çıkmada Tatar kadınlarının çok büyük önceliği vardır ve Tatar kadınlarının milliyetçiliği Tatar erkeklerinden daha güçlüdür. Bunu nasıl söyleyebiliyorum? Bunu şu yüzden söylüyorum; bugün Kırım’a geri dönmüş olanların büyük çoğunluğu Kırım’da doğmamış olanlardır. E, peki bunlara kendi dilini, kültürünü yabancı bir kültürün içerisinde kim öğretti? Elbetteki Kırım Tatar anneleri öğretti. Bu yüzden bugün Kırım’da bir Kırım Tatar kültürü varsa bu kültür varlığını Tatar kadınlara borçludur.

### **Kırım Tatar Dansları ve Kadınları**

“Dansçılık mesleği toplumsal cinsiyete dayalı bir işbölümüne sahiptir. Kadınlar bu alanda genellikle icracı olarak ön plana çıkarlar” (Kurt, 2007:246). Kırım Tatar geleneğinde Kırım Tatar kadını da halk danslarında çok belirgin bir alana sahiptir. Kadınlar böylelikle farklılıklarını dans aracılığıyla, kadınlığa atfedilmiş, narinlik, incelik gibi kimi niteliklerle sahneleme olanağı bulurlar. *Tim Tim*<sup>1</sup> oyunu buna ilişkin önemli bir örnektir. Tim Tim oyunu, bir çobanın rüyasındaki bir peri kızının dansını konu alır.



**Şekil 9 . “Tim Tim Dansı”**

Kırım Tatar dansları üzerine yüksek lisans çalışması yapan ve aynı zamanda kendisi de dansçı ve müzisyen olan Selma Agat (2002), normatif olarak yalnızca kadınlara ait olan Kırım Tatar danslarından kimilerini şöyle sıralar:

- Yüksek Minare
- Dört Kız
- Bülbül
- Çiftetelli
- Bardak



Şekil 10 . Selma Agat

Eskişehir Kırım Türkleri Kültür ve Yardımlaşma Derneği'ne Kırım'dan bir dönem Safiye Halilova'nın geleneksel Kırım Tatar halk danslarını yeni kuşaklara aktarması beklenerek davet edilmesi de yine Kırım Tatar kadınlarının kültürel sürekliliğin sağlanmasında onlara yüklenen anlamın ve onlardan beklenenlerin anlaşılmasına açıklık getirir niteliktedir. Bu aynı zamanda hem Tatar kadınlarının bu beklentiye karşılık verebilecek konumda olduğunu hem de toplumsal olarak beklentilerin kendilerine yüklendiğini ortaya koyar. Yani, Kırım Tatar kadınının hem kendi açısından hem de toplum açısından bir misyonu vardır ve bu misyon, kendi geleneksel ve milli kültürel kimliğinin yaşatılması için önemlidir.

### **Kırım Tatar Müziği Ve Kırım Tatar Kadını**

Kültürel kimliğin taşınmasında önemli bir araç olan müzik, içinde barındırdığı maddi ve manevi unsurlarla kültürel sürekliliğin sağlanmasında önemli bir katkı sağlar. Bu aracı kullanarak kültürel sürekliliğin sağlanmasında önemli bir özne (*fail*) de Kırım Tatar kadınlarıdır. Kültürel süreklilik, ilgili toplumun çimentosu gibidir. Toplumsal değerlerin sürekliliği "biz"i yaratır. İşte bu "biz"i yaratan değerler, çoğu zaman müziğe konu olmuştur. Kırım Tatarları için müziğe konu olan iyi bir örnek *Tatarlığım* burada anılması gereken en önemli dağarlardan biridir. Ukrayna'nın Kırım bölgesinde yaptığım alan çalışmasında Zühre Mahmudov'un seslendirdiği *Tatarlığım* adlı yır, kimlik temasına ve Tatar olmanın yeni kuşaklara anlatılmasında önemli bir etki sağlar.



Şekil 11. Zühre Mahmudov

### **TATARLIĞIM<sup>ii</sup>**

Tatarlığım, tuvğan yerim,  
Balalıqtan suyemen.  
Onlar içün köp vaqıtlar  
Cılay-cana küyemen.  
Qayda barsam, men köremen  
Ğarip tatar saçılğan.  
Öz bağında çoqlamaga  
Yoq bir güli açılğan.  
Qalteceksiñ, öz bağından,  
Öz tilinden pek ğarip.  
Lâkin kimge aytacaksiñ  
Sen bularnı til carıp.  
Qattı celmen atılğanlar  
Tavğa, taşqa ya carğa.  
Cartı dünya mezar bolğan  
Tatarlıqqa, tatarğa.  
Er mezarnıñ baş ucunda  
Toqtap töktim köz yaşım.  
Er birine çıñlarım  
Yasap tiktim baş taşın.  
Kol köterip dua ettim  
Yüregimden hudağğa.  
Uzun, qutlu ömür bersin  
Barı öksüz anayğa!

Romanya’da yaşayan Kırım Tatar göçmenlerinden bir apakay, Türkiye’deki İstanbul Çatalca tepreşinde seslendirdiği Tatar yırlarıyla yine taşıyıcı bir unsur olarak konumlanmıştır.



Kırım Tatar müzik kültürünün kimi zaman anavatandan getirilen müzisyen kadınlarca seslendirilmesiyle kültürel sürekliliğin anavatan bağlantısıyla bir kültürel temas yoluyla sürdürülmesi de önemli bir tutum olarak dikkat çeker.



Şekil 15. İstanbul (2006) Tepreş "Asiye Sale"

Kırım Tatar kadınlarının öteden beri Kırım Tatar müziğinde icracı olarak var olduğu aşağıdaki tarihsiz ancak günümüzden çok öncelere dayandığı izlenimi veren bu fotoğraftan<sup>iii</sup> görülebilir.



Şekil 16. Kırım Tatar Ansamblı

## Sonuç

Gelenek, elbette cinsiyet eksenli bir kavram değildir. Dolayısıyla geleneği yalnızca erkekler oluşturmaz ve yalnızca erkekler taşımaz. Bu görüş, Kırım Tatarları için de geçerlidir. Tersten bir söyleyiş ile Kırım Tatar kadını kültürel / müziksel mirası ne tek başına erkek egemenliğine bırakmış, ne de bu mirası tek başına üstlenmiştir.

Ancak, bütün bir miras için geçerli olmasa da, kimi koşullarda ve edimlerde Kırım Tatar kadını öne çıkar.

Kimi toplumlarda müzik edimleri toplumsal denetime tabi tutularak, kadının müziksel zeminden uzaklaştırıldığını görülür. Bu kimi zaman içerden kimi zaman da dışarıdan gelen bir denetim mekanizması olarak karşımıza çıkar. Ancak tarihsel ve güncel tüm olağanüstü koşullara rağmen Kırım Tatar kadınları, zaman ve uzamda hatırlamayı gerçekleştirerek, Kırım Tatar kültürel kimliğini yaşatır, canlı tutar ve aktarır. Dolayısıyla Kırım Tatarları, “Apakaylar” ve “Kartanaylar” aracılığıyla, geçmişin hafızasının yeşertilmesi ve canlı tutulmasıyla, topluluk olarak meşruiyet kazanır.

## KAYNAKLAR

- AGAT, S. (2002). *Kırım Türkleri Halk Ounlları ve Geleneksel Giysileri*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- ALTUNTEK, N. S. (2009). *Yerli'nin Bakışı Etnografya: Kuram ve Yöntem*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- ASSMANN, J. (2001). *Kültürel Bellek*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- ATABEY, N. (2010, Mart 08). *Şefika Gaspıralı ve ilk kadın dergisi "Aleml Nisvan" (Hanımlar Dünyası)*. Mart 03, 2015 tarihinde Haberiniz: [http://www.haberiniz.com.tr/yazilar/koseyazisi7651-Sefika\\_Gaspıralı\\_ve\\_ilk\\_kadın\\_dergisi\\_Aleml\\_Nisvan\\_Hanımlar\\_Dunyasi.html](http://www.haberiniz.com.tr/yazilar/koseyazisi7651-Sefika_Gaspıralı_ve_ilk_kadın_dergisi_Aleml_Nisvan_Hanımlar_Dunyasi.html) adresinden alındı
- AUERBACH, S. (2007). Şarkıdan Ağıta: Bir Yunan Köyünde Kadınların Müzikal Rolü. *Dans Müzik Kültür / Folklor Doğru*, 221-244.
- ERSOY, İ. (2010). *Kırım Tatar Ritüeli Tepreş Ekseninde Diaspora Kimlik ve Müzik*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- HABLEMİTOĞLU, Ş. H. (1998). *Şefika Gaspıralı ve Rusya'da Türk Kadın Hareketi (1893-1920)*. Ankara: Ajans-Türk Matbaacılık.
- KARA, K. A.-Ç. (2002). *Eskişehir Tatarlarının Kültürel Kimlik Göstergeleri Zamana Uyumlu Gelenekler*. Eskişehir. Kırım Postası. (1998). *Kırım Postası, Yıl 1, Sayı 3, 10*.
- KOSKOFF, E. (2007). Sol Alanda Tek Başına: Post-Postmodern Bilimin, Müzikoloji ve Etnomüzikoloji Alanlardaki Feminist ve Toplumsal Cinsiyet Temelli Çalışmalara Etkileri 1990-2000. *Dans Müzik Kültür/Folklor Doğru*, 205-220.
- KURT, B. (2007). Dans Sahnesinde Kadınlar. *Dans Müzik Kültür / Folklor Doğru*, 245-258.
- MCCLARY, S. (2007). Bir Disiplini Yeniden Şekillendirmek: 1990'larda Müzikoloji ve Feminizm. *Dans Müzik Kültür / Folklor Doğru*, 175-205.
- ÖZDİL, M. (2009). *İsmail Gaspralı'nın Din ve Toplum Anlayışı*. Isparta: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- PIERRE Bourdieu, R. C. (2014). *Sosyolog ve Tarihçi*. İstanbul: Açılım Kitap.
- STONE, R. M. (2008). *Theory For Ethnomusicology*. New Jersey: Perason Prentice Hall.
- ŞEN, R. (2002, Haziran), Eskişehir, Görüşme. (İ. Ersoy, Röportaj Yapan)

<sup>i</sup> Tim tim dansının kimi kaynaklarda yağmurun yağışını betimlediği söylenir (<https://www.facebook.com/TuDuMu/posts/10151348062975978>). Benim yaptığım görüşmede ise, Tim Tim'in keman çalgısıyla karakteristik olduğu için çalgıda kullanılan “teli çekerek çalma” (piçikato) eyleminin yarattığı bir tınıyı betimlediği için parçanın adının “Tim Tim” olduğu söylendi (2004 Abbasov görüşme).

<sup>ii</sup> Yır, Tatar alfabesi ile orijinal şekliyle verilmiştir.

<sup>iii</sup> Fotoğraf 2004 yılında Kırım Ansabl şefi Server Kakura'nın arşivinden elde edilmiştir