



# Etnomüzikoloji Dergisi

Ethnomusicology Journal

Etnomüzikoloji Dergisi

Yıl/Year: 6 • Sayı/Issue: 1 (2023) TEMMUZ/July ISSN 2619-9572 E-ISSN 2687-508X



**Etnomüzikoloji Dergisi**  
***Ethnomusicology Journal***  
Yıl / Year: 6 • Sayı / Issue: 1 (2023)

**Etnomüzikoloji Dergisi / Ethnomusicology Journal**

Yıl / Year: 6 • Sayı / Issue: 1 (2023)

ISSN: 2619-9572

E-ISSN: 2687-508X

**İmtiyaz Sahibi / Holder of a Concession**

Özlem DOĞUŞ VARLI

Etnomüzikoloji Derneği (Türkiye) / Ethnomusicology Association (Turkey)

**Sorumlu Yazı İşleri Müdürü:** Ersen VARLI

**Editör / Editor:** Özlem DOĞUŞ VARLI

**Konuk Editör / Guest Editor:** Cüneyt ARSLAN

**Yayın Kurulu / Editorial Board**

Ersen Varlı

Feyzan Göher

Gökmen Özmenteş

Irene Markoff

Martin Stokes

Özlem Doğuş Varlı

Şeyma Ersoy Çak

**Sayı Hakemleri / Journal Referees**

Ahmed Tohumcu

Belma Oğul

Cenk Güray

Erdem Özdemir

Ersen Varlı

İlhan Ersoy

Mehmet Söylemez

Sevilay Çınar

Sibel Paşaoğlu

Süleyman Fidan

**Sayfa Tasarım / Page Design:** Hakan Demir

**Kapak Tasarım / Cover Design:** Namık KÖSEER

**Yayın Türü / Publication Type:**

Yılda iki Defa, Uluslararası, Süreli / Twice a year, International, Periodical

**Yayın Dili / Publication Language:** Türkçe veya İngilizce / Turkish or English

**Yönetim Merkezi Adresi / Address:**

Karaman Dernekler Yerleşkesi Tuna Cd. Akasya Sk. PK: 16130

Posta kutusu: 179 Nilüfer /BURSA

Tel/Phone: +90 532 633 8115

**Elektronik Posta / E-mail :** info@etnomuzikoloji.org

etnomuzikolojidergisi@gmail.com

**Web**

: http://www.etnomuzikoloji.org

**Baskı / Printed by**

Nilüfer Belediyesi Matbaası İhsaniye Mahallesi Cumhuriyet Meydanı No:2

Nilüfer/BURSA

**Basım Yeri ve Tarihi / Place and Date of Publication:**

Bursa-Türkiye/ Temmuz / Bursa -Turkey/July

Etnomüzikoloji Dergisi'ne gönderilen yazıların sorumlulukları yazarlarına, telif hakları Etnomüzikoloji Derneği'ne (Türkiye) aittir.

Articles of responsibility to the authors, copyright belong to Association of Ethnomusicology (Turkey)

### *Dergi Hakkında*

*Etnomüzikoloji Dergisi*, Türkiye’de kâr amacı gütmeyen bir kuruluş olan Etnomüzikoloji Derneği tarafından yayınlanan hakemli bilimsel dergidir. Dergi etnomüzikoloji alanında yapılan nitelikli araştırmaları yayınlamayı amaçlamaktadır. Yayınlanan makaleler, etnomüzikoloji ve ilgili alanlarda güncel teorik bakış açılarını ve araştırmaları içerir.

Etnomüzikoloji Dergisi yılda iki (2) kez yayınlanmaktadır. Derginin yayın dili Türkçe ve İngilizcedir. Dergi içerisinde etnomüzikoloji, müzikoloji ve ilgili diğer disiplinlerde orijinal araştırmalara dayalı teorik makaleler, yüksek lisans tezlerinden makaleler, röportajlar, yayınlanan kitaplar ve müzik kayıtları hakkındaki makalelerin yer alması hedeflenmektedir. Daha önce yayınlanmış makalelerin tercümeleleri dikkate alınmamaktadır. Katkıda bulunanların derneğin üyesi olması gerekmemektedir. Makale ve röportajlar, derginin daha önce ilan edilmiş temasına uygun olmalıdır. Dergiye gönderilecek yazılar, dernek sayfasında yer alan yazı kurallarına uymak zorundadır. Dergiye gönderilen yazılar çift taraflı kör hakem yöntemi ile incelenmektedir. Makalelerin editörlük süreci ise şu şekildedir: Editör ve editör kurulu (genel), teknik editör (yazı kuralları), hakemler (içerik), editör ve yazı kurulu (nihai karar). Yazma kurallarına uymayan yazılar, teknik editör incelemesinden sonra düzeltilmesi için yazara gönderilebilir.

Dergide yayınlanan metinlerin telif hakkı Etnomüzikoloji Derneği’ne aittir. Yazarlar yazılarını gönderdiklerinde bu kuralı kabul etmiş sayılırlar.

Dergimiz, Asos Index tarafından taranmaktadır.

### *About Journal*

As the peer-reviewed scientific journal *Ethnomusicology Journal (Turkey)* published by *Association of Ethnomusicology* which is a non-profit organization in Turkey. Journal aims to publish advanced researches in the ethnomusicology field. Its articles represent current theoretical perspectives and research in ethnomusicology and related fields.

Ethnomusicology Journal has been published two times a year. The publication language of the journal is Turkish and English. The journal can include ethnomusicology and in other branches of musicology are articles on the basis of original research-based or theoretical articles, articles from postgraduate theses, interviews, reviews about published books and music recordings. Translations of previously published articles are not considered. Contributors do not have to be members of the association. Articles and interviews should be in accordance with the previously announced theme of the journal. Writings to be submitted to the journal must comply with the following writing rules. Writings sent to the journal will be examined with double-blind peer-reviewing system. The editorial order of the manuscripts is as follows: Editor in Chief and editorial board (general), technical editor (writing rules), referees (content), Editor in Chief and editorial board (final decision). Any manuscript that does not comply with the writing rules can be sent to the author for correction after a technical editor review. Written articles that are found to be corrected can be re-evaluated. The copyright of the texts published in the journal belongs to the Association of Ethnomusicology. The authors are deemed to have accepted it when they sent their writings.

The journal is scanned ASOS Index.



**Etnomüzikoloji Dergisi**  
**Ethnomusicology Journal**  
Yıl / Year: 6 • Sayı / Issue: 1 (2023)

İÇİNDEKİLER  
CONTENTS

Dergi Hakkında / <i>About journal</i> .....	3
Giriş / <i>Introduction</i> .....	7
<b>Mehmet SÖYLEMEZ</b> (Konuk Editör / <i>Guest Editor</i> )	
<b>Araştırma -İnceleme Makaleleri/ <i>Researche – Review Articles</i></b>	
Türkiye'ye Mübadele ile Gelen Farklı Dildeki Ezgiler Üzerine Bir Araştırma / ..... 9 <i>A Study on Songs in Different Languages Coming to Turkey with Exchange</i> <b>Kenan Serhat İNCE</b>	
Balkanlarda Arnavutça Mevlit İcrasının Makam Kullanımı Bağlamında ..... 27 Değerlendirilmesi: “Kuzey Makedonya-Gostivar Alan Araştırması Örneği” / <i>Evaluation of Albanian Mevlit Performance in the Balkans in the Context of Makam Usage:</i> <i>“The Case of North Macedonia-Gostivar Field Research”</i> <b>Cüneyt ARSLAN</b>	

- Nesneleşmiş Kültürel Sermaye Bağlamında Salihli Kazak Türklerinde ..... 43  
Temel Kimliksel Bileşen Olarak Dombra /  
*Dombra as Main Identific Component in Salihli Kazakh Turks in The Context of Objected  
Cultural Capital*  
**Emin YILDIRIM & İlhan ERSOY**
- Üretim İlişkilerinin Kültür Yapılanmalarına Etkisi: Türkiye'nin ..... 63  
Kapitalistleşme Sürecinde Âşıklık Geleneğinin Sönümlenişi/  
*The Fading of Aşıklık Tradition in Türkiye's Capitalization Process*  
**Rabmi Can GÜR**
- Rus Avangard Akımı İçinde Sofiya Gubaydulina'nın Yaratıcılığının ..... 75  
Değerlendirilmesi /  
*Evaluation of Sofia Gubaidulina's Creativity at the Russian Avangarde Movement*  
**Elena ÜNALDI**
- Alan Notları / Fieldwork Notes**  
- Yunanistan Gezilerinden Mübadil Anıları/ ..... 87  
*Memory of "mübadil" from fieldwork in Greece*  
**Necdet KURT**

# Giriş / Önsöz

Mehmet SÖYLEMEZ\*

## Giriş

Günün birinde Selanik'te yürüyen bir Türk'seniz veya Niğde'de yürüyen bir Yunan'sanız birilerin tanıdık bir şeyler söylediğini duyabilirsiniz. Girit'te veya Muğla'da karşı kıyıların dillerinde türkü söyleyen birilerini görmek sizleri şaşırtmasın. Ya da gördüğünüz yemek isimlerindeki benzerlik sizlere tuhaf gelmesin. Çünkü yüz sene önce bu insanlar birbirlerinin memleketlerinde ikamet ediyorlar, Türk veya Rum komşuları ile yaşıyorlar, iyi veya kötü her şeyi birlikte atlatıyorlardı. Yüzlerce yıl sürmüş olan bu birlikte yaşama hali Birinci Dünya Savaşından sonra tamamen bozulmaya başlamıştır. Türk ve Yunan devletlerinin imzalarıyla bu birlikte yaşama hali artık çok farklı bir sürece evrilmiştir. Bugün adına "mübadele" dediğimiz bu göç süreci tam yüz sene önce iki ülke tarafından atılan imzalarla başlamış oldu. Türkiye ve Yunanistan yüz sene önce imzaladıkları bir sözleşme ile yaklaşık bir buçuk milyon insanın hayatı tamamen değişmiştir. Adına daha sonra Türkiye tarafında mübadil denilecek olan bu insanların hiçbir fikir ve görüşleri alınmadan yerleri değiştirilmiştir. Hem Türk hem de Yunan tarafında mübadiller bilmedikleri yerlerde tanımadıkları topraklarda ve anlamadıkları dillerle yaşamak zorunda kalmışlardır. Yolculuklarının başından itibaren travmatik bir süreç olan mübadelenin etkileri yeni yerleşilen yerlerde de sürmüş hatta günümüze kadar uzanan psikolojik etkileri yaratmıştır.

Bu nüfus değişimi kültürel anlamda da çok derin izler bırakmış ve günlük yaşamın her aşamasında gözlemlenebilen sonuçlar doğurmuştur. Çok kısıtlı imkânlar ve kısıtlı bir eşya ile göç etme şansı olan bu insanların en değerli hazineleri belleklerinde onlara atalarından kalan kolektif kültürel hafızaları olmuştur. Bu hafızanın en önemli kısımlarından birisi hiç kuşkusuz atalarından kalan türküleri ve şarkıları olmuştur. Günümüz de dahi bu türküleri söyleyen mübadiller yüz yıllık bir acının da etkilerini de hala hafızalarında yaşamaktadırlar. Mübadelenin yüzüncü yılı gibi önemli bir zaman diliminde Etnomüzikoloji dergisi bu sayısını bu konuya ayırmıştır. Bu bağlamda özenle hazırlanmış olan çalışmalar ile yayınlanan bu sayımızda karşımıza çıkacak olan yazarlarımızdan ilki Kenan Serhat İnce tarafından kaleme alınmış olan "Türkiye'ye Mübadele ile Gelene Farklı Dildeki Ezgiler Üzerine Bir Araştırma" isimli yazıdır. Makale mübadele sonucunda Tekirdağ'ın Şarköy ilçesine yerleştirilen mübadillerin müzik kültürleri üzerine yapılan bir alan çalışmasına dayanmaktadır.

\* Konuk Editör; Doç. Dr. Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzik Bilimleri ve Teknolojileri Fakültesi



Yunanistan gelen ve farklı dilleri konuşan mübadillerin hala atalarının dillerinde söyledikleri türkülerin derlendiği bu makale de mübadelenin çok dilli yönüne de dikkat çekilmiştir. Sonraki yazı ise Cüneyt Arslan tarafından kaleme alınmış olan “Balkanlarda Arnavutça Mevlit İcrasının Makam Kullanımı Bağlamında Değerlendirilmesi: “Kuzey Makedonya-Gostivar Alan Araştırması Örneği” isimli makaledir. Osmanlı'nın bölgeye hâkim olmasıyla birlikte bölge halklarının bir kısmı İslamiyet'i kabul ederek Müslüman olmuşlardır. Bunun sonucunda Anadolu ile benzer bir dini hayat sürmüşler ve gerek Türkçe gerekse de kendi dillerinde İslamiyet'i yaşamışlardır. Yine bir alan çalışması olan bu makale de Aslan Arnavutça ve Türkçe mevlit icrası üzerine durmuş ve analizlerini yazısından paylaşmıştır. Yine alan ve kimlik bağlamında olan bir sonraki yazı ise “Nesneleşmiş Kültürel Sermaye Bağlamında Salihli Kazak Türklerinde Temel Kimliksel Bileşen Olarak Dombra” başlığı ile Emin Yıldırım ve İlhan Ersoy tarafından kaleme alınmıştır. Türkiye'ye göç etmek zorunda kalmış olan Kazakların yaşamaya çalıştıkları kültürleri ve kimliklerinde dombra isimli çalgılarının önemini konu alan bu yazı da aslında bu çalgının üzerinden anavatana duyulan hasret ve özlemin vücuda geldiğini görüyoruz. Sonraki kaleme alınan yazı ise Rahmi Can Gür tarafından “Üretim İlişkilerinin Kültür Yapılanmalarına Etkisi: Türkiye'nin Kapitalistleşme Sürecinde Âşıklık Geleneğinin Sönümlenişi” başlığı ile hazırlanmış olan yazıdır. Âşıklık geleneğinin tarihsel dönüm noktalarıyla birlikte Türkiye sahasında meydana gelen siyasi-iktisadi değişimleri inceleyen ve geleneğin neden ve nasıl sönümlendiğini irdeleyen bu yazı da Gür, aşıklığın güncel durumuna değinmiştir. Sonraki yazı ise Elena Ünal'dı tarafından kaleme alınmış olan “Rus Avangard Akımı İçinde Sofiya Gubaydulina'nın Yaratıcılığının Değerlendirilmesi” isimli yazıdır. Bu yazıda Ünal'dı, Rusya ve Sovyetler Birliği'ndeki Avangard besteciler, kullandıkları yenilikçi kompozisyon teknikleri ve ikinci dalga Avangard akımın temsilcilerinden, bir kadın besteci olan Sofiya Gubaydulina'nın sanatını incelemiş ve Rusya'da başlayan avangard akımın en önemli temsilcilerinden birisi olarak etkisine değinmiştir. Bu sayımızın son yazarı Necdet Kurt olacaktır. “Yunanistan Gezilerinden Mübadil Anıları” isimli yazısında Necdet Kurt bizlere mübadelenin Yunanistan tarafındaki kısmını insan hikâyeleri üzerinden aktardığı bir anı yazısı ile anlatacaktır. Kurt'un çeşitli zamanlarda Yunanistan'a yaptığı ziyaretler karşılaştığı mübadiller ile yaşadıklarını aktardığı bu yazıda insan hikâyelerinin ve özlemlerinin hiç bitmediğini bizlere gösteriyor.

Etnomüzikoloji Dergisi serisini yüzüncü yılında mübadele ve güncel bazı konulara ayırarak yayınlamıştır. Öncelikle ben denizi bu sayıda konuk editör olarak ağırlayan sayın hocam Prof. Dr. Özlem Doğu Varlı'ya, emeği geçen bütün yazarlara, hakemlere ve bu sayının sizlere ulaşması için emek veren herkese sonsuz saygılarımla.

*Dr. Mehmet SÖYLEMEZ*

*Konuk- Sayı Editörü*

ANKARA



# Türkiye'ye Mübadele ile Gelen Farklı Dildeki Ezgiler Üzerine Bir Araştırma\*

Kenan Serhat İNCE\*\*

## Öz

Osmanlı Devleti sınırlarının Avrupa'ya kadar uzandığı yıllarda Balkan coğrafyasında çeşitli dil, inanç ve milliyete sahip topluluklar birlikte yaşamışlardır. Bu coğrafyada insanların uzun yıllar iç içe yaşamalarının büyük etkileri olmuştur. Farklı milliyetten insanlar birbirlerinin dillerini öğrenmiş ve folklor unsurlarını benimsemişlerdir. Balkan Savaşları ile Osmanlı Devleti Rumeli'deki hakimiyetini kaybetmiş, Dünya savaşı sonrası ise yeni bir Devlet olarak varlığını sürdürmeye başlamıştır. Türkiye Cumhuriyeti Devleti, Rumeli'de kalan Türkleri anayurda alabilmek ve kendi sınırlarındaki Rumları göndermek suretiyle Yunanistan ile bir anlaşma yapmıştır. Türkiye ile Yunanistan arasında yapılan nüfus mübadelesi sözleşmesi sonucunda balkan coğrafyasından yaklaşık 500.000 insan göç etmiş ve Türkiye sınırları içerisinde çeşitli bölgelere yerleştirilmiştir. Mübadele, balkanlarda yaşamış bu insanların sahip oldukları kültürel zenginlikleri de beraberinde getirmelerine zemin oluşturmuştur. Bu çalışmada örneklem olarak seçilen Tekirdağ ili Şarköy ilçesi; gözlem ve görüşme teknikleri ile alan araştırmasına dayalı olarak incelenmiş ve mübadele ile Türkiye'ye gelen göçmenlerin getirdikleri Türkçe dışı ezgilerin tespit edilmesi amaçlanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Göç, Mübadil, Şarköy, Alan Araştırması, Halk Müziği

\* Makale Geliş Tarihi: 28 Nisan 2023 Makale Kabul Tarihi: 15 Mayıs 2023

\*\* Dr. Öğretim Üyesi, Kocaeli Üniversitesi Devlet Konservatuarı, kenan.ince@kocaeli.edu.tr, <http://orcid.org/0000-0002-0242-200X>

\*\*\* Makale "Şarköy yöresi balk müziği araştırması (derleme, analiz, icra)" adlı sanatta yeterlilik tezinden üretilmiştir.

## A Study on Songs in Different Languages Coming to Turkey with Exchange

### Abstract

In the years when the borders of the Ottoman Empire extended to Europe, communities with various languages, beliefs and nationalities lived together in the Balkan geography. People living together for many years in this geography have had great effects. People of different nationalities learned each other's languages and adopted folklore elements. With the Balkan Wars, the Ottoman Empire lost its dominance in Rumelia, and after the World War II, it started to exist as a new State. The State of the Republic of Turkey made an agreement with Greece by taking the Turks who remained in Rumelia to the homeland and sending the Greeks within its borders. As a result of the population exchange agreement between Turkey and Greece, approximately 500,000 people migrated from the Balkan geography and were settled in various regions within the borders of Turkey. The exchange provided the basis for these people who lived in the Balkans to bring their cultural richness with them. In this study, the district of Sarkoy in Tekirdag province was determined as a scale and it was aimed to determine the non-Turkish tunes brought by the immigrants who came to Turkey with the exchange by using the field research method.

**Keywords:** Migration, Immigrant, Şarköy, Field Research, Folk Music

### Giriş

Osmanlı Devleti'nin çok ulusluluk kavramı, Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nde de kültürel bir zenginlik olarak etkisini sürdürmektedir. Türkiye sınırları içerisinde birçok farklı ırk ve milliyetlerin oluşturduğu küçük toplulukların yaşadığı bilinmektedir. Tarihi boyunca birçok medeniyete ev sahipliği yapmış bu coğrafyanın kültür mozağini oluşturan söz konusu topluluklar, bazı bölgelerde yoğun olarak yaşamakta, aynı topluluklara mensup kimi insanlar da farklı şehirlere yayılmış halde hayatlarına devam etmektedirler. Kültürel zenginlik olarak bahsedebileceğimiz bu toplulukların ülkedeki var oluş sebeplerinden biri şüphesiz göç unsurudur. Ülkede çeşitli sebeplerle iç göç hareketlerinin varlığı yanı sıra tarihi boyunca dış göçlerin varlığı da bilinmektedir. Bunlara örnek olarak Kafkasya göçü, çalışmamızın konusuna alan teşkil eden Balkan göçü ve Türkiye-Yunanistan Nüfus Mübadelesi gösterilebilir.

1912 – 1913 yılları arasındaki Balkan savaşları ile günümüzdeki Türkiye sınırlarına Müslüman göçleri başlamıştır. Devamında ise 30 Ocak 1923 tarihinde

Türkiye-Yunanistan Nüfus Mübadelesi Sözleşmesi imzalanmış, Türkiye'de yaşayan Rumların Yunanistan'a Yunanistan'da yaşayan Türkler de Türkiye'ye göç etmiştir. Trakya bölgesi, Balkanlara yakın olması sebebiyle Balkan göçlerinin en yoğun olarak gerçekleştiği bölgelerin başında gelmektedir. Yapılan bu zorunlu göçlerle sadece insanlar yer değiştirmemiş, geldikleri yerlerde yaşadıkları ve yaşattıkları örf, anane gibi kültür öğeleri de yer değiştirmiştir. Göçlerin etkisi ile taşınan unsurlardan biri de dildir. Dil, bir toplumun kültürel kimliğinin temel bir unsuru olarak kabul edilmekte ve kültürel kimlik bağlamında (iletişim ve ifade aracı olarak, toplumsal bağı güçlendirmek ve aidiyet duygusunu yaşatmak, kültürel değerlerin aktarımını sağlamak) büyük önem arz etmektedir. Aynı zamanda dil; bir toplumun kültürel değerlerini ve bilgisini gelecek nesillere aktarmanın temel aracıdır. "Bir milletler mozaigi oluşturan Balkan yarımadasında doğal olarak pek çok dil konuşulmaktadır." (Gökdağ, 2012:71). Göçmenler, geldikleri bölgelerde Türkçe dilinin yanı sıra hali hazırda konuştukları dilleri de getirmişlerdir.

"Müzik, milli kültürlerin şablonlarını, haritalarını çıkarmada en önemli folklor unsurlarından biridir." (İnce, 2020:2). Balkanlar, uzun yıllar Osmanlı Devleti'nin sınırları içinde kalmış ve burada bulunan farklı milletten insanlar, aynı devletin vatandaşları olarak birlikte yaşamışlardır. Aynı coğrafyada yaşayan farklı toplulukların kültürel olarak birbirlerinden etkilenmesi gayet doğaldır. Dolayısıyla balkanlarda yaşayan bu toplulukların müziklerinin de ortak özellikler taşıyacağından bahsetmek mümkündür. "Bu bağlamda belli ırkların ya da milliyetlerin müziği yoktur, coğrafyaların müzikleri vardır denebilir." (İnce, 2022:147). "Göç, müzik ve müziğe bağlı unsurları etkileyen en önemli faktörlerden biri olmuştur. İnsanlar yeni yerleştikleri veya yerleştirildikleri yerlerde kendi kimliklerini ifade etme noktasında anavatanından getirdikleri kültürlerini yaşamışlar ve sonraki nesillere aktarmak için uğraşmışlardır." (Söylemez, 2021:45)

Bu çalışmada mübadele ile Türkiye'ye gelen toplulukların, bir folklor unsuru olarak getirdikleri ezgilerin tespit edilip, kayıt altına alınması amaçlanmıştır. "Bir halkbilimi araştırması yapılacağı zaman çalışma alanının sınırlandırılması gerekmektedir" (Artun, 2015:57). "Lozan Antlaşması'nı müteakip Tekirdağ ve çevresine de yerleşen mübadillerin beraberlerinde Trakya ve Anadolu'ya getirdikleri türküler-ezgiler, folklor ve müzik kültürümüz açısından önemlidir. Aynı zamanda Türküler, göç olaylarına doğrudan veya dolaylı olarak değinmekte ve göçün sosyal, duygusal ve kültürel etkilerini yansıtmaktadır. Göç eden bir toplum, kültürel mirasını yeni yerleşim yerlerine taşıırken, türküler önemli bir rol oynamaktadır. Göç eden topluluk, kendi kültürel değerlerini, dilini, geleneklerini ve müziğini türküler aracılığıyla korumakta ve yeni kuşaklara aktarmaktadır. Aynı zamanda türküler, göç eden topluluğun kimlik ve aidiyet duygusunu da güçlendirmektedir. Bu nedenle derlenen türkülerde geçen yer, şahıs, olgu ve olayların sözlerde/şiiirlerde yer alması mübadele öncesinden izler taşıması bakımından da incelenmeye değerdir." (Yaltırık, 2017). 2013-2018 yılları arasında tarafımızca halk müziği derlemesi amacıyla söz konusu bölgede araştırmalar

yapılmıştır. Bu çalışmada eserlerin tespit edilmesi için gözlem ve görüşme teknikleri ile alan araştırması yöntemi kullanılmıştır. Yapılan araştırması sonucunda Türkçe dışı altı adet türkü derlenmiş ve türkülerin tamamı notaya alınmıştır. Ayrıca Türkçe dışı dilde derlenen türkülerin Kaynak kişiler tarafından Türkçe tercümelere yapılmış ve türkülerin sonuna eklenmiştir.

## Mübadele

Sözlükte “bir şeyin diğeriyle değiştirilmesi” anlamındaki mübadele kelimesi Osmanlılar’da kavram olarak çeşitli mânalara gelir. XIX. yüzyılda ekonomide kullanılan kavramların Türkçe’ye ve diğer Doğu dillerine çevrilmesini, yani mal değişimi ve değer değişimini ifade ettiği gibi özellikle Osmanlı ve Avrupalı güçler arasında yapılan Karlofça ve Pasarofça gibi antlaşmalardan sonra görüldüğü üzere daha düzenli ve resmî durumlarda gerçekleştirilen, savaş esirlerinin ve Osmanlı Devleti ile diğer ülkeler arasındaki elçilerin karşılıklı değişimi için de kullanılır.\* Osmanlı Devleti’nde yapılan mübadelelerin yanı sıra Türkiye Cumhuriyeti Devleti’nde sadece savaş esiri veya elçilerin değişimi olarak değil, ciddi bir nüfus popülasyonu değişimi anlamında bir mübadele eylemi gerçekleşmiştir.

“30 Ocak 1923 tarihinde Türkiye ile Yunanistan arasında Nüfus Mübadelesi Sözleşmesi yapıldı. Lozan’ın ek protokollerinde kabul edilen bu sözleşme ile Türkiye sınırları içinde yaşayan Rumlar (İstanbul’da yaşayan Rumlar hariç) Yunanistan’a Yunanistan’da yaşayan Türkler de (Batı Trakya Türkleri hariç) Türkiye’ye dönecekti 500.000’e yakın Türk İstanbul, İzmir, Bursa, Balıkesir, Edirne, Tekirdağ, Kırklareli, Samsun, Kocaeli gibi illere yerleştirilirken (İstanbul’dakiler hariç) Anadolu’daki Rumlar da Yunanistan’a gönderildi.” (Gülen, 2010:9).

Türkiye ile Yunanistan arasında yapılan Nüfus Mübadelesi Sözleşmesi neticesinde yüzbinlerce insanın coğrafi değişimi gerçekleşmiştir. Yazılı kaynaklara göre sadece Yunanistan bölgesinden Türk ve Müslümanların mübadeleye dahil edildiği ifade edilse de Yunanistan, Bulgaristan ve Makedonya’yı kapsayan coğrafyadan, başka milliyetten, farklı dil konuşup Müslüman olan veya Gayrimüslim Türk insanların Türkiye’ye geldiği bilinmektedir.

## Şarköy’de Mübadiller

Mübadele kapsamında Trakya bölgesine yoğun bir göç gerçekleşmiştir. Çalışma alanı olarak tarafımızca belirlenen Tekirdağ ili Şarköy ilçesi, mübadele göçü alan en yoğun yerleşim yerlerindedir. Şarköy, mübadele yapılmadan önce 1920-1922 yılları arasında Yunan işgali altında kalmıştır. 17 Kasım 1922 tarihinde işgalden kurtulmuştur. 24 Temmuz 1923 tarihinde Lozan Barış Antlaşması ile mübadele için resmi

\* *İslam Ansiklopedisi*, 31.cilt, 422.syf.

adımlar atılmıştır. “Böylece bu antlaşmanın imzalanmasından sonra Selanik’ten, Makedonya’dan, Nutyalılar, Sıbiskalılar, Karacaovalılar, Mayadağlılar, Vodinalılar, Bosnalılar, Arnavutlar, Yağköylüleri ve Toromonlular Şarköy ilçesine yerleşmişlerdir.” (İnce, 2016:15)

Şarköy’ün yerleşim biçimi, eski pazar yanı Camikebir Mahallesi gacallar, romanlar ve kalaycılardan oluşmaktadır. Gacal, mübadeleden önce Şarköy’de yaşayan kişilere denmektedir. Romanlar (çingeneler) 300 aileden 1200 kişi civarı nüfus; kalaycılar, 1980’den sonra Malkara Doluköy ve Keşan İpsala’dan göç eden 200 aileden 1000 kişi kadardır. Cumhuriyet Mahallesi ve İstiklal Mahallesi’nde oturan 7000 kişilik aileler ise savaştan sonra göç ederek yerleşmişlerdir. Bu aileler Nutyalı, Arnavut, Muhacır, Pomak, Bulgaristan muhacirleri gibi ailelerdir. Çengelli Mahallesi, Uluman Mahallesi Kızılcaterzi Mahallesi’nde Gacallar bulunmaktadır. Eriklice Mahallesi, Gaziköy mahallesinde, Yayaagaç Mahallesinde Pomaklar (Yayaagaç, eski bir Rum yerleşimidir. Mübadele süresince köydeki Rum halk Yunanistan’a yollanmış ve Yunanistan’ın Drama Bölgesi’nde yaşayan Pomaklar da köye getirilmiştir. Köyde Pomakça halen %90 oranında bilinmekte ve kullanılmaktadır.) Yeniköy Mahallesi, Sevaköy Mahallesi muhacirler ve Hoşköy Mahallesi’nde Nutyalılar yaşamaktadır. Uçmakedere Mahallesi; 1924 yılındaki mübadele ile köydeki bu Mahalle Yunanistan’a göç etmiş yerlerine Selanik’in Gevgeli-Kara Sinan ve Mayadağ kazalarından gelen Türkler yerleştirilmiştir (İnce, 2016:17).

Özellikle Yunanistan’ın Selanik bölgesinden gelen muhacirlerin anadilleri Türkçe’dir. Bölgedeki muhacirlerin bir kısmı, Yunanistan’da yaşadıkları yerlerin çevresindeki yerleşimlerde konuşulan dilleri de öğrenmişlerdir. Bu sebeple anadili Türkçe olan muhacirlerden de farklı dilde ezgiler duyulabilmektedir. Mübadele ile gelen Türklerin bir kısmı, mübadeleden önce günümüzdeki Bulgaristan sınırında veya sınıra yakın bölgelerde yaşamaları sebebiyle Bulgarca bilmektedirler. Sadece dil bilmekle kalmayıp Bulgarca folklor unsurlarını da icra edebilmektedirler. Öte yandan Balkanlar’ın Karacaovalı bölgesinden geldiği bilinen ve Şarköy’de “Nutyalılar” olarak anılan göçmenlerin, Nutyaca denilen kendilerine has bir dilleri de bulunmaktadır. Sayıları Şarköy’de topluluk teşkil edecek yeterlilikte olmasına rağmen ne yazık ki “Nutyca” ve Nutyaca dili ile ilgili sınırlı sayıda kaynak bulunmaktadır.

Mübadele yoluyla gelip Şarköy ilçesi ve mahallelerine yerleşen Arnavutlar’ın, anadilleri olarak hem Türkçe hem de Arnavutça konuştukları bilinmektedir. Geldikleri dönemdeki kadar olmasa da günümüzde de kendi içlerinde Türkçe’nin yanı sıra Arnavutça konuşabilmektedirler. Şarköy ilçesi ve mahallelerinde yaşayan, mübadele ile gelen bir diğer topluluk da Pomaklar’dır. Türk Dil Kurumu, Pomaklar’ı “Rumeli’de Bulgarca konuşan bir Türk ve Müslüman topluluğu”\* olarak tanımlamaktadır. “Türk

\* Türk Dil Kurumu, Güncel Türkçe Sözlüğü (gevrimci) [https://sozluk.gov.tr/\(28.03.2023\)](https://sozluk.gov.tr/(28.03.2023))

Dil Kurumu'nun tanımına göre topluluğun dili Bulgarca olarak adlandırılrsa da en azından Türkiye'de yaşayan bu topluluğun üyelerinin büyük bir kısmı kendi konuştukları bu dile Bulgarca yerine "Pomakça" adını vermiştir. Bu anlamda Türk tarih yazımında da Pomakları tanımlarken kullanılan başlıca iki öge, dini açıdan "Müslüman" bir topluluk olmaları, anadil açısından ise "Pomakça" adı verilen bir dilde konuşmalarıdır." (Deniz, 2019:17). Şarköy ve mahallelerinde yaşayan Pomaklar, kültürel anlamda dışa kapalı bir topluluk olarak tanımlanabilmektedir. Bu özellikleri sebebiyle folklorik zenginliklerini ve dillerini günümüzde de yaşatmaktadırlar.

### **Bulgular (Derlenen Eserler)**

Tekirdağ ili Şarköy ilçesinde tarafımızca yapılan alan araştırmalarında elde edilen bulguların 6 adeti Türkçe dışı eserlerdir. Derlenen ezgilerin kaynak kişi beyanlarına göre; biri Bulgarca, biri Pomakça, dört tanesi de Nutyaca'dır. Bulgarca olduğu beyan edilen eser usulsüz (uzun hava), diğer eserler usullü (kıvrık hava) olarak kaydedilmiştir.

### **Ah Haydi Haydi (Üsin Begu)**

"Ah Haydi Haydi" isimli eser kaynak kişi Mustafa KARAYER'den, 07.08.2013 tarihinde kaydedilmiştir. Uzun hava formundadır. Karar sesi la perdesidir. İcra edilen eserde arıza olarak sib2 kullanılmıştır. Ses genişliği 7 ses olarak ölçülmüştür. Kaynak kişi beyanına göre eser Bulgarca dilindedir. Eserin sözleri kaynak kişi tarafından birebir tercüme edilememiştir. Kaynak kişi tarafından eser içinde yaşanan olay aktarılmıştır.

## Ah Haydi Haydi

Kaynak Kişi: Mustafa Karayer  
Yöre: Tekirdağ/ Şarköy

(Üsin Begu)

Derleyen: Kenan Serhat İnce  
Derleme Tarihi: 07/08/13  
Notaya Alan: Kenan Serhat İnce

(Saz)

2

3

4

5

Ah ay di ay di ay di i sin be gu na go

6

na man han ah ü sin be gu

7

na go ra ma ha lay na go ra

8

ma ha la ü sin be gu uf nas tra

9

gar di na uf nos ta gar di na ü sin

10

be gu kit ka na da ber ni

11

ah ü sin be gu kit ka na da ber ni

Görsel 1: Ah Haydi Haydi Notası\*

\*

\* Kenan Serhat İNCE tarafından "Şarköy Yöresi Halk Müziği Araştırması" isimli Sanatta Yeterlilik tezinde eserin notasına yer verilmiştir.



**Eserin Hikayesi:**

“Hüseyin diye bir Türk varmış, bir gavur karısı ile görüşüyormuş. Araları iyiymiş. Ama farklı dinlerden oldukları için kumpas kurmuşlar bunlara. Sözlerde ‘ah haydi Üsin begu nagora mahala’ yani haydi yukarıki mahalleye Üsin begu, bizim bahçeye diyor. Yukarı mahalleye Hüseyin Bey diyor. Kitki toplayacağız kafanı süsleyeceğiz diyor. Hakikaten tutmuşlar Hüseyin Bey’i orada pusu kurmuşlar, kesmişler Hüseyin Bey’in kafasını, çiçeklerle kafasını donatmışlar, öyle yollamışlar aşağıki mahalleye. Annemle babam bunları birlikte çok güzel söylerlerdi.” (Mustafa Karayer ile görüşme. 03.01.18). (İNCE, 2020:26)

**Albayska**

“Albayska” isimli eser kaynak kişi Mustafa KARAYER’den, 07.08.2013 tarihinde kaydedilmiştir. Kırık hava formunda ve 9/8’lik usuldedir. Karar sesi sol perdesidir. İcra edilen eserde arıza olarak sib1 kullanılmıştır. Ses genişliği 4 ses olarak ölçülmüştür. Kaynak kişi beyanına göre eser Nutyaca dilindedir.

## Albayşka

Kaynak Kişi: Mustafa Karayer  
Yöre: Selanik/Gevgeli (Tekirdağ/Şarköy'de derlenmiştir.)

Derleyen: Kenan Serhat İnce  
Derleme Tarihi: 07/08/13  
Notaya Alan: Kenan Serhat İnce

$\text{♩} = 148$

Al bayş ka ne va  
şı ka so ri şı ka so ri  
spun ni ne du spun ni kos ko kar di yon drum la kat som  
kar di yon drum la kat som dro mu di gev ge li ya  
na yi şo man sa ru na na yi şo man sa ru na yo fa ra ti ni koskou  
yo fa ra ti ni neb do mor ti di mi ni mor ti di mi ni

-1-  
Albayşka neva roşika sori roşika sori  
Spunni nedu spunni kosko kardi yondrumla katsom  
Kardi yondrumla katsom

-2-  
Dromu di gevgeliya nayi şoman saruna  
Nayi şoman saruna  
Yo fara tini koskou yo fara tini nebdo morti dimini  
Morti dimini

Görsel 2: Albayşka Notası \*

\*

\* Kenan Serhat İNCE tarafından "Şarköy Yöresi Halk Müziği Araştırması" isimli Sanatta Yeterlilik tezinde eserin notasına yer verilmiştir.

## Türkçe\*

1

Beyazsın kar gibi  
Kırmızısın güneş gibi  
Söyle hangi yolu turalım

2

Gevgeli1'den Selanik'e turalım  
Bana sensiz yol ölüm gibi gelir

**Donyu Mari**

“Donyu Mari” isimli eser kaynak kişi Mustafa KARAYER'den, 31.08.2018 tarihinde kaydedilmiştir. Kırık hava formunda ve 4/4'lük usuldedir. Karar sesi la perdesidir. İcra edilen eserde arıza olarak sib1 kullanılmıştır. Ses genişliği 6 ses olarak ölçülmüştür. Kaynak kişi beyanına göre eser Nutyaca dilindedir.

## Türkçe\*\*

Başındaki çiçeği ver bana kız Ne çiçeği veririm,  
Ne de seni severim  
Ben ne zaman alacağım be kız Ben ne zaman alacağım  
Ben ne zaman alacağım be kız Sana altın küpe  
Ne küpeni isterim be kopil Ne de seni severim  
Ne küpeni isterim be kopil Ne de seni severim  
Ben annene be kız Ben annene  
Ben annene be kız İpek fistan alacağım

Ne fistanı isterim be kopil Ne de seni severim  
Ne fistanı isterim be kopil Ne de seni severim

Ben babana be kız Ben babana  
Ben babana be kız Altın baston alacağım

\* Kenan Serhat İNCE, “Şarköy Yöresi Halk Müziği Araştırması” isimli Sanatta Yeterlilik tezinde eserlerin Türkçelerine yer vermiştir. (İNCE, 2020: s.28-29)

\*\* Kenan Serhat İNCE, “Şarköy Yöresi Halk Müziği Araştırması” isimli Sanatta Yeterlilik tezinde eserlerin Türkçelerine yer vermiştir. (İNCE, 2020: s.38-39)

## Donyu Mari

Kaynak Kişi: Mustafa Karayer  
Yöre: Tekirdağ/Şarköy

Derleyen: Kenan Serhat İnce  
Derleme Tarihi: 31/08/18  
Notaya Alan: Kenan Serhat İnce



-1-  
Donyu mari donyu fetu treçre kit kadilka  
Ni kitka sıdav bire kopil ni tini tivoy

-2-  
Yo kon saslyav mani fetu yo kon saslyav  
Yo kon saslyav mari fetu mingüşa di lira

-3-  
Ni mingüşaz vay bire kopil ni tini tivoy  
Ni mingüşaz vay bire kopil ni tini tivoy

-4-  
Yo lanayta bire fetu yo lanayta  
Yo lanayta bire kopil fistan dimatasi

-5-  
Yo labu bayta fetu yo labu bayta  
Yo labu bayta fetu baston dipfulina

-6-  
Ni fistani svoy bre kopil ni tini tivoy  
Ni fistani svoy bre kopil ni tini tivoy

Görsel 3: Donyu Mari Notası \*

\*

\* Kenan Serhat İNCE tarafından "Şarköy Yöresi Halk Müziği Araştırması" isimli Sanatta Yeterlilik tezinde eserin notasına yer verilmiştir.

## Oy Çesa Buni

“Oy Çesa Buni” isimli eser kaynak kişi Mustafa KARAYER’den, 26.09.2017 tarihinde kaydedilmiştir. Kırık hava formunda ve 4/4’lük usuldedir. Karar sesi la perdesidir. İcra edilen eserde arıza olarak sib2 kullanılmıştır. Ses genişliği 7 ses olarak ölçülmüştür. Kaynak kişi beyanına göre eser Nutyaca dilindedir. Aynı kaynak kişi ile farklı tarihte yapılan bir görüşmede bu eser kaynak kişi tarafından 7/8’lik usulle icra edilmiştir. Melodi bakımından aynı özellikleri taşıdığı, sadece usul bakımından farklılık gösterdiği gözlemlenmiştir. Balkan coğrafyasında 7/8’lik usulün yaygın olarak kullanılmasından kaynaklandığı düşünülmektedir.

**Oy Çesa Buni**

Kaynak Kişi: Mustafa Karayer  
Yöre: Selanik (Tekirdağ/Şarköy’de derlenmiştir.)

Derleyen: Kenan Serhat İnce  
Derleme Tarihi: 26/09/17  
Notaya Alan: Kenan Serhat İnce

♩ = 58

Oy çe sa bu ni fe ti li oy çe sa bu ni fe ti li

oy oy fe ti li kap ri ma ve ra kap ri li

-1-  
Oy çesa buni fetili  
Oy oy fetili  
Kaprimavera kaprili

-2-  
Oy çesa buni fiçori  
Oy oy fiçori  
Kahmela ribir beçili

-3-  
Oy çesa buni moşili  
Oy oy moşili  
Kastomna gurgu loşili

Görsel 4: Oy Çesa Buni Notası\*

\* Kenan Serhat İNCE tarafından “Şarköy Yöresi Halk Müziği Araştırması” isimli Sanatta Yeterlilik tezinde eserin notasına yer verilmiştir.

Türkçe\*

1

Oy ne güzel kızlar

İlk yazında çepişler\*\* gibi

2

Oy ne güzel delikanlılar

İlk aşımındaki koşlar gibi

3

Oy ne güzel ihtiyarlar

Testi gibi kamburlar

**Ramadan Lanayka**

“Ramadan Lanayka” isimli eser kaynak kişi Mustafa KARAYER’den, 31.08.2018 tarihinde kaydedilmiştir. Kırık hava formunda ve 4/4-3/4’lük usuldedir. Karar sesi do perdesidir. Ses genişliği 5 ses olarak ölçülmüştür. Kaynak kişi beyanına göre eser Nutyaca dilindedir.

**Ramadan Lanayka**

Kaynak Kişi: Mustafa Karayer

Yöre: Selanik/Nutya (Terkirdağ/Şarköy’de derlenmiştir.)

Derleyen: Kenan Serhat İnce

Derleme Tarihi: 31/08/18

Notaya Alan: Kenan Serhat İnce

♩ = 55



-1-

İftena dimutska fiçoris fesi op trop fiçoris fesi  
Fara yisfi tella op trop fara yisfi tella

-2-

Çenla punlim rayku Ramadan lanayka  
Op trop Ramadan lanayka

Görsel 5: Ramadana Layka Notası\*

\*\*\*

\* Kenan Serhat İNCE, “Şarköy Yöresi Halk Müziği Araştırması” isimli Sanatta Yeterlilik tezinde eserlerin Türkçelerine yer vermiştir. (İNCE, 2020: s.46)

\*\* Dişi keçi yavrusu, oğlağın erkeği.

\*\*\* Kenan Serhat İNCE tarafından “Şarköy Yöresi Halk Müziği Araştırması” isimli Sanatta Yeterlilik tezinde eserin notasına yer verilmiştir.

Türkçe\*

1

Oİftena (Fatiyan) adlı kadının karanlık bir odada doğum yaptığını anlatır.

2

Doğan çocuğun adını Ramadan koyduklarını anlatır.

### **Karanfilu Trandafilu**

“Karanfilu Trandafilu” isimli eser kaynak kişi Ertan ÜSTÜN'den, 31.08.2018 tarihinde kaydedilmiştir. Kırık hava formunda ve 10/8'lik usuldedir. Karar sesi la perdesidir. İcra edilen eserde arıza olarak sib2 kullanılmıştır. Ses genişliği 5 ses olarak ölçülmüştür. Kaynak kişi beyanına göre eser Pomakça dilindedir.

---

\* Kenan Serhat İNCE, “Şarköy Yöresi Halk Müziği Araştırması” isimli Sanatta Yeterlilik tezinde eserlerin Türkçelerine yer vermiştir. (İNCE, 2020: s.50)

## Karanfilu Trandafilu

Kaynak Kişi: Ertan Üstün  
Yöre: Şarköy/Yayağaç Köyü

Derleyen: Kenan Serhat İnce  
Derleme Tarihi: 31/08/18  
Notaya Alan: Kenan Serhat İnce

♩ = 220



-1-

Karanfilu trandafilu çeyiz teklu momasediş  
Monasediş svetagoriş dugi gleydaş zazeymaney  
Miyne gleydaş zalagane

-2-

Karanfilu trandafilu karanfilu miyidey  
Tana karanfil merisaş trandafil miyidey  
Tana trandafil merisaş

Görsel 6: Katanfilu Trandafilu Notası\*

\*

\* Kenan Serhat İNCE tarafından "Şarköy Yöresi Halk Müziği Araştırması" isimli Sanatta Yeterlilik tezinde eserin notasına yer verilmiştir.



## Türkçe\*

1	2
Karanfil çiçeğim gül çiçeğim daha delikanlı,	Sen karanfil mi yedin,
	karanfil kokuyorsun?
Kız mı duruyorsun Dünyayı yakıyorsun,	Gül mü yedin de gül kokuyorsun?
Başkasını almak için bakıyorsun?	
Beni aldatmak için bakıyorsun?	

## Sonuç

30 Ocak 1923 tarihinde Türkiye ile Yunanistan arasında Nüfus Mübadelesi Sözleşmesi yapılmıştır. 24 Temmuz 1923 tarihinde imzalanan Lozan Anlaşması ile bu mübadele sözleşmesi uygulanmaya başlanmıştır. Yapılan mübadele planlanan aksine kısa sürede tamamlanamamış, ön görülemeyen çeşitli sorunların da ortaya çıkmasıyla 1930'lu yıllara kadar devam etmiştir. Karşılıklı gerçekleştirilen bu nüfus değişimi neticesinde genellikle Türkiye'den gönderilen Rum toplulukların yaşadıkları yerlere Yunanistan'dan gelen Türkler yerleştirilmiştir. Getirilen mübadiller Tekirdağ, Kırklareli, Edirne, İstanbul, Kocaeli, İzmir, Kayseri, Nevşehir, Mersin, Manisa, Adana, Samsun, Balıkesir, Tokat, Bilecik, Bursa ve Çanakkale gibi şehirlere dağılmışlardır. Günümüzde özellikle Trakya bölgesinde yoğun olarak yaşadıkları bilinmektedir.

Mübadele sebebiyle Trakya'ya gelen toplulukların, göç etmeden önce balkan coğrafyasında sürdürdükleri çok uluslu ve çok kültürlü yaşam, büyük bir zenginlik örneğidir. Bu kültürel zenginlik, göç sebebiyle Trakya başta olmak üzere Türkiye'ye taşınmıştır. Balkan coğrafyasına olan yakınlığı ve sahip olduğu mübadil popülasyonunun yoğunluğu sebebiyle, folklorik bakımdan da var olduğu bilinen bu zenginliğin, mübadele zamanındaki icralarına en yakın hallerinin Trakya'da yaşandığı ve yaşatıldığı bilinmektedir. Günümüzde Trakya illerinde göç ile getirilen çeşitli dil, örf, adet, ananelerin yanı sıra halk oyunları, maniler ve türküler gibi unsurların canlı tutulduğu görülmektedir.

Yapılan bu çalışma neticesinde Balkan coğrafyasında konuşulan Bulgarca, Pomakça ve Nutyaca olmak üzere üç farklı dilin Tekirdağ ili Şarköy ilçesinde günümüzde bilindiği ve yöresel ezgilerde kullanıldığı anlaşılmıştır. Dilin, bir toplumun kültürel kimliğini oluşturan temel unsurlardan biri olarak kabul edilmesi sebebi ile yörede yaşayan halk tarafından, bu dillerin hâlâ konuşuluyor olması kültürel kimlik bağlamında büyük önem arz etmektedir.

Çalışmanın amacı olan Türkçe dışı ezgilerin derlenmesi ile toplumun ortak hafızasının korunduğu, gelecek kuşaklara aktarıldığı ve kültürel sürekliliğin sağlandığı düşünülmektedir.

Yaşatıldığı tespit edilen üç farklı dilin yanı sıra örneğine rastlanmamış altı farklı

\* Kenan Serhat İNCE, "Şarköy Yöresi Halk Müziği Araştırması" isimli Sanatta Yeterlilik tezinde eserlerin Türkçelerine yer vermiştir. (İNCE, 2020: s.62)

ezgi ortaya çıkarılmıştır. Türküler, müzik ve sözler aracılığıyla halkın değer, duygu ve düşüncelerini ifade etmektedir. Tespit edilen Türkçe dışı dilindeki türkülerin içinde geçen; kültürel değerlerin (tarih, gelenek, inanç, ahlak vb.) bir sonraki kuşağa aktarılması ile geleneğin yaşatılması ve aktarımı da sağlanmaktadır. Dil ile ilgili olarak literatür taramasında ise Bulgarca ve Pomakça dillerine ait bilgilere ulaşılabılırken, Nutyaca dili ile ilgili yazılı kaynaklara rastlanamamıştır.

Mübadillerin yaşadığı yerleşimlerde yapılan alan araştırmalarının çoğaltılması, tespit edilen dillerin yaygınlığının belirlenmesi, farklı dillerin ortaya çıkarılması ve yeni ezgilerin derlenmesi bakımından fayda sağlayacaktır.

### Kaynakça

- ARTUN, E. (2015), Türk Halk Bilimi, Adana: Karahan Kitabevi
- DENİZ, E. (2019). Türkiye'ye Pomak Göçleri. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul. GÜLEN, T. (2010), Ben Bir Mübadilim, İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları
- GÖKDAĞ, B.A. (2012). Balkan Ülkelerinin Anayasalarında Dil Kullanımı ile İlgili Düzenlemeler. *Turkish Studies*, 7/4, 69-97.
- İNCE, K.S. (2016). Tekirdağ-Şarköy Yöresinde Derlenerek Trt Repertuarına Alınmış Sözlü Ezgilerin, Günümüzdeki İcralarıyla Karşılaştırılması. Haliç Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- İNCE, K.S (2020). Şarköy Yöresi Halk Müziği Araştırması (Derleme, Analiz, İcra). Haliç Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- ORTAYLI, İ. (2020). Mübadele, TDV İslâm Ansiklopedisi (Cilt 31, 422-423). <https://islamansiklopedisi.org.tr/mubadele> (29.03.2023).
- SÖYLEMEZ, M. (2021). Türk-Yunan Nüfus Mübadelesinde Türkofon Mübadillerin Türkçe Sözlü Ninni ve Tekerleme Örnekleri. *Etnomüzikoloji Dergisi*, 1, 43-59.
- YALTIRIK, H. (2017), Belgelere Göre Tekirdağ'a Göç, Uluslararası Mübadele Sempozyumu ve Mübadelenin 94.Yılı Anma Etkinlikleri, Tekirdağ, Ed: Arı K. S:559-590.

**Kaynak Kişiler**

KARAYER, Mustafa (2013-2018). Şarköy-Tekirdağ, 1945. Çiftçi. Selanik kökenli mübadil. Türküleri ve çeşitli dilleri anne-baba ve diğer akrabalarından öğrenmiştir. Ney, bağlama, trompet çalmaktadır. Yöreye ait geleneksel halk oyunlarının tamamını oynamaktadır. Mübadillere ait folklorik kültürün yaşatılması ve yayılması konusunda yöreye büyük katkı sağlamıştır. (Kaynak kişi Mustafa KARAYER ile gerçekleştirilen görüşmeler K.S.İ. özel arşivindedir)

ÜSTÜN, Ertan (2018). Yayaagaç-Şarköy-Tekirdağ, 1975. Çiftçi, çoban. İkinci nesil Pomak kökenli mübadil. Vatani görevini Bosna-Hersek'te yapmıştır. Bulgarca, Makedonca, Sırpça ve Pomakça dillerini bilmektedir. Kaval çalmaktadır. Türküleri anne-baba ve diğer akrabalarından öğrenmiştir. ((Kaynak kişi Ertan ÜSTÜN ile gerçekleştirilen görüşmeler K.S.İ. özel arşivindedir)

*Araştırma Makalesi*

**Etnomüzikoloji Dergisi**  
*Ethnomusicology Journal*  
Yıl / Year: 6 • Sayı / Issue: 1  
(2023)



# **Balkanlarda Arnavutça Mevlit İcrasının Makam Kullanımı Bağlamında Değerlendirilmesi: “Kuzey Makedonya-Gostivar Alan Araştırması Örneği”\***

**Cüneyt ARSLAN\*\***

## **Öz**

Edebi bir tür olan mevlit hem ezgilendirilerek sunulması hem de çeşitli ritüellerin parçası yahut bazen başlı başına bir ritüel olarak icra edilmesi sebebiyle hem müzik teorisi hem de etnomüzikolojinin inceleme sahasında bulunan bir tür olarak karşımıza çıkmaktadır. Yapılan çalışmada Kuzey Makedonya’da gerçekleştirilen müzik merkezli bir alan araştırmasında kayda alınan Arnavutça mevlit icrası, makam kullanımı bağlamında İstanbul merkezli mevlit icra geleneğinin önemli örneklerinden Aziz Bahriyeli’nin icrasıyla karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiştir. Saba makamının işlendiği bu icraların perde kullanımları frekans bazında değerlendirilmiş, buradan resitatif ve doğaçlama sayılabilecek bu tür üzerinde iki coğrafyada makama yaklaşım noktasındaki benzerlikler ve farklılıklar ortaya konmaya çalışılmıştır.

**Anabtar Kelimeler:** Balkan, Mevlit, Kuzey Makedonya, Makam

\* Makale Geliş Tarihi: 4 Mayıs 2023 Makale Kabul Tarihi: 15 Haziran 2023

Bursa Uludağ Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon birimi tarafından desteklenen SGA-2022-1041 kodlu “Makedonya Türklerinin Geleneksel Müziklerinin Derleme ve Analizi Yoluyla Yazılı, Görsel ve İşitsel Kaynak Oluşturma Projesi” kapsamında gerçekleştirilmiştir

\*\* Arş. Gör. BUÜ Devlet Konservatuarı, cuneyt\_arslan@windowslive.com, <https://orcid.org/0000-0002-1149-9519>

Evaluation of Albanian Mevrit Performance in the Balkans in the Context of Makam Usage: “The Case of North Macedonia-Gostivar Fieldwork”

### Abstract

Mevrit, which is a literary genre, appears as a genre in the field of study of both music theory and ethnomusicology, because it is presented with melodies and is performed as a part of various rituals or sometimes as a ritual on its own. In the study, the Albanian mevrit performance, recorded in a music-centered field study carried out in North Macedonia, was evaluated in comparison with the performance of Aziz Bahriyeli, one of the important examples of the Istanbul-based mevrit performance tradition, in the context of the use of maqam. The fret use of these performances in which the Saba maqam is practiced is evaluated on the basis of frequency, and the similarities and differences in the approach to maqam in two geographies on this type, which can be considered as recitative and improvisation, are tried to be revealed.

**Keywords:** Balkan, Mawlid, Maqam, North Macedonia

### Giriş

Arapça doğmak, doğum zamanı, doğum yeri gibi ifadelerle karşılık gelen “mevrit” kelimesi İslâmî literatürde Hz. Muhammed’in doğduğu zamanı ve yeri betimlemek için kullanılmıştır (Koca, 2019:156). Zamanla peygamberin doğumunu anlatan manzum eserlere ve bu eserlerin okunduğu törenlere de mevrit adı verilmiştir.

İslam edebiyatında peygamberi övme maksadıyla yazılan manzum eserlerin ilkleri peygamberin hayatta olduğu döneme kadar dayanmaktadır. Hasan bin Sabit ve Ka’b bin Zühre bu yönde eser veren en eski şairler olarak tanımlanabilir. Ka’b bin Zühre’nin, Hz. Muhammed’e yazdığı kasideyi huzurda okuması ve peygamberin kendisine hırkasını hediye etmesi üzerine bu eser Kaside-i Bürde (bürde:hırka) olarak bilinmeye başlamıştır. Kaside-i Bürde huzurda okunup takdir edilmiş bir eser olması hasebiyle İslam coğrafyasında tüm ilmi meclislerin açılışında okunagelmıştır.

Kaside-i Bürde zamanla bir tür adı haline gelmiş ve aynı isimli farklı örnekler de verilmeye başlanmıştır. Bunların en bilinenlerinden biri Muhammed el-Bûsîrî’nin Kasidet’ül Bürde adlı eseridir. 160 beyitten oluşan ve mesnevi türünde yazılan bu esere müellifi “El-Kevâkibü’l-dürriyye Fî Medhi Hayri’lberriyye” adını vermişse de eser hem müellifin gördüğü bir rüyanın çağrışımından hem de böyle bir türün varlığından ötürü “Kaside-i Bürde” adıyla bilinmiştir (Kuzubaş, 2007:157). Kaside-i Bürde başta olmak üzere bu dönemde yazılmış diğer türlerin mevrit türünün oluşumuna

kaynak teşkil ettiğini söylemek mümkündür.

İslâm âleminde ilk mevlit metinleri X. asırda görülmeye başlar. İbâresinde mevlid kelimesi bulunan ilk eser ise İbnü'l-Cevzî'nin Mevlidü'n-Nebî adlı eseridir. Yine XIII ve XIV yüzyıllarda İbnü'l-Arabî'nin Mevlidü'l-cismânî ve'r-rûhânî; Ebü'l-Kasım es-Sebtî'nin ed-Dürrü'l-muazzam fî mevlidi'n-Nebiyî'l-muazzam; İbn Dıhye'nin Kitâbü't-tenvîr fî mevlidi's-Sirâcî'l-münîr; Zemlakânî'nin Mevlidü'n-Nebî adlı eserleri bu konuda ilk yazılan mevlidlerdir (Aksoy, 2007:324).

Arapça mevlitler yanında Farsça, Arnavutça, Kürtçe, Cava dilinde, Boşnakça, Rumca, Çerkesçe, Urdu dilinde, Savahilî dilinde, Alhamyado (Arap harfleriyle yazılmış İspanya ve havâlisi dili) ve Tatarca mevlitler de vardır (Aksoy, 2007:324).

Mevlit türü Türkler tarafından da oldukça rağbet görmüş ve Türk coğrafyasında bu türde pek çok eser telif edilmiştir. Üzeyir Arslan'ın çeşitli kaynaklardan aktardığına göre Türk Edebiyatında 200 civarında olduğu sanılan müstakil mevlitlerin ilki Süleyman Çelebi'nin Vesîletü'n-necât'ı olarak kabul edilmektedir. Bundan önce kaleme alınmış Ahmed Fakih'in (ö. 1252) Çarh-nâme'sinin hâtîme bölümü, Âşık Paşa'nın Garibname'sinin (1330) tevhid bölümündeki beyitler, Mustafa Darîr'in manzum-mensur Tercüme-i Siyer-i Nebî'sinin (1384) manzum kısımları ve İbnü'l-Cezerî'nin (ö. 1429) el-Mevlidü'l-kebîr'i Vesîletü'n-necât'a kaynaklık etmiş görünmektedir (Arslan, 2009: 20).

İcra şekli ve söz içeriği açısından mevlit türüne benzer bir yapı da XV. Yüzyılda karşımıza çıkmaktadır. “Muhammediye” adı verilen bu türle ilgili Karaçam'ın Uzun'dan (2005) aktardığı bilgiler şu şekildedir:

XV. yüzyıldan itibaren Anadolu coğrafyasında Muhammediye adı verilen bir eser örneğine de rastlanmaya başlanmıştır. Bu eser, Muhammediye Yazıcıoğlu Mehmet (ö. 1451) tarafından 1449 yılında tamamlanmıştır. İçerik bakımından mevlidin tüm bölümlerini kapsayan Muhammediye, üç bölümde incelenebilir. Birinci bölüm yaratılışla ilgilidir. İkinci bölüm Siyer-Mevlid bölümüdür ve bu bölümde Hz. Âdem'den Hz. Muhammed'e kadar bütün peygamberlerin bazı özelliklerinden bahsedilir. Ardından gelen kısımlar Hz. Muhammed'in doğumu, hayatı, savaşları, mucizeleri, Ehl-i beyt'i, halifeleri, 285 beyitlik 7 mi'râciye, Kur'an-ı Kerim'den bazı surelerin tefsirleri, hadis şerhleri, Hz. Muhammed'in nasihatleri, ibadet ve cihada teşvik gibi konuları içermektedir. Üçüncü bölümde ise kıyamet alâmetleri, ahiret hayatı, tövbe gibi konulardan bahsedilir ve eser bir dua ve münâcâtla son bulur. Muhammediye halk arasında oldukça yaygın kullanılmıştır. XVII. Yüzyıldan itibaren “muhammediyyehan” adı verilen icracılara rastlanması eserin icrasının oldukça yaygın olduğuna delildir (Karaçam, 2022: 7).

Yazıldığı XV. Yüzyıldan bu yana Türk-İslam coğrafyasında büyük beğeni kazanmış ve örneği olduğu türün yerine geçtiği söylenebilecek olan meşhur mevlit ise,

Yıldırım Bayezid'in imamı olan Süleyman Çelebi'nin mesnevi türünde kaleme aldığı Vesîletü'n-necât adlı eseridir. Süleyman Çelebi'nin halk nezdinde büyük rağbet görecektir bir ifade gücü ile yazdığı bu mesnevi, mevlit dendiğinde akla gelen ilk ve çoğunlukla da yegane eserdir. Banarlı bu eser için mevlit manzumesinin bir nazire olduğunu, yani, aynı ve benzer konularda kendinden önce söylenmiş mevlit manzumelerini bir söyleyiş tekamülüne erştirdiğini belirtmektedir (Banarlı, 1963: 11). Bu bağlamda Vesîletü'n-necât'ın başlı başına bir tür olarak algılanması esere duyulan hürmet, eserin geniş bir coğrafyaya yayılması ve icrasının pek çok farklı bağlamda ritüel şeklinde yapılmasıyla açıklanabilir. Banarlı'ya göre Selçuk Atabeklerinden Muzaferüddin Gökbori, Türk kutlama gelenekleri çizgisinde, halkın geniş katılımının sağlandığı ziyafet ve şölen bağlamındaki etkinleri mevlit bağlamında tertipleyen ilk Türk hükümdardır (Banarlı, 1998: 481). Osmanlı'da Vesîletü'n-necât adlı mesnevinin benzer bir ritüel haline gelmesi Sultan III. Murat döneminde olmuştur (Şeker, 2004: 480).

Osmanlı egemenliğinde bulunan Balkanlarda da mevlit özellikle peygamberin doğum yıl dönümü ve dini özellik taşıyan bazı münasebetleri de kapsayacak şekilde geniş bir anlam kazanmıştır. Saraybosna'daki Gazi Hüsrev Bey Camii'nin 1531 tarihli vakfiyesinde mevlit için yılda 300 dirhem tahsisat ayrıldığı kayıtlıdır. Bölgedeki diğer camilere ait vakfiyelerde ve şahsî vasiyetnâmelerde de benzeri kayıtlar mevcuttur (Aruç, 2007: 68). Sonraki süreçte Balkanların Osmanlı'dan kopmasının bu geleneğin ortadan kaybolmasına sebep olmadığı açıktır. Ahmed'in belirttiğine göre Mevlit geleneğinin korunması XIX. ve XX. yüzyıllarda kimlik bağlamında çeşitli yasaklarla mücadele eden Balkan Türk ve Müslümanları arasında kimliğin muhafazası gibi görülmüştür. Ulus devlet akımlarıyla ve Osmanlı'nın bölgedeki hakimiyetini kaybetmesiyle millî kimliklerini belirginleştirmeye çalışan gayri Türk Balkan toplumlarında Süleyman Çelebi'nin mevlidinin tercümelerine ve nazirelerine rastlanmaktadır. Metin İzeti'nin belirttiğine göre Arnavutlarda ve Boşnaklarda XIX. yüzyılın ikinci yarısına kadar Türkçe okunan Süleyman Çelebi mevlidi, o yıllarda Nikşiçli Salih Gaşeviç tarafından Boşnakçaya ve Hafız Ali Rıza Ulqinaku tarafından da Arnavutçaya çevrilmiştir (İzeti, 2007:351). Bu çeviriler XXI. yüzyıla uzanan sürece kadar devam etmiştir. Yine Ahmed'e göre Süleyman Çelebi mevlidi Sovyetlerin dağılmasını takiben 1991 yılında Bulgarçaya çevrilmiş ve Osmanlıca metniyle birlikte basılmıştır. (Ahmed, 2007: 372)

Çeviri ve nazire süreçleriyle birlikte Balkan dillerinde özgün mevlitler de yazılmaya başlanmıştır. Jahja'nın belirttiğine göre 1959 yılında yayımlanan Hasan Kaleshi'ye ait Sırpça "Mevludi Kod Arbanasa" bunların ilk örneklerindedir Ayrıca Hoxhaj, Hafız Ali Korça, Zemblaku, Shkodra, Hafız İslam Çelebi gibi pek çok müellif Arnavutça mevlitler kaleme almıştır (Jahja, 2015: 68).

Abbas Jahjai ile yapılan görüşmede, bölgede mevlit türünün Osmanlı Devleti'nin Balkanlara hakimiyetiyle birlikte yaygınlaştığı ve bu bölge kaybedildikten sonra siyasi irade tarafından Müslümanlara uygulanan yasaklar arasında halkı bir araya

getiren bir figür haline geldiği kaydedilmiştir. Öyle ki bölgede bu sürece tekabül eden 1920’li yıllarda doğan çocuklara sık sık Mevlüt, Mevlüde gibi isimlerin verildiği görülmektedir (Jahjai, kişisel görüşme, 2022).

Günümüze gelindiğinde Türkiye’deki uygulamaya benzer şekilde mevlit geleneğinin Balkan coğrafyasında benzer bir ritüel bağlamında varlık bulduğu görülmektedir. Balkan Müslümanları, düğün, cenaze, doğum gibi hayat akışı içerisindeki köşe noktalarda mevlide yer vermektedir. Yine Türkiye’dekine benzer bir uygulamayla Balkanlardaki mevlit icraları herhangi bir çalgı eşliği olmadan, mevlithan tarafından ezgilenilerek icra edilmektedir. Bu icra genellikle doğaçlama bir çatı içerisinde kalıplaşmış bazı ezgilerin birbirine eklenmesiyle ortaya çıkarılmaktadır.

Doğaçlama icralarda icracı müzikal dağarının ve yaratma gücünün sınırları içerisinde özgün yapılar ortaya koyar. Fakat mevlit gibi bazı geleneklerde bu doğaçlama alanı diğer doğaçlama türlere göre oldukça sınırlı olabilir. Türkiye’deki mevlit icrasının müzikal köklerine bakıldığında doğaçlama yapısının geleneksel olarak temelden sınırlandırılmış olabileceği bir alan görülmektedir. Alvan, Evliya Çelebi’den, o dönemde Süleyman Çelebi mevlidinin 12 makamda ve 24 şubede bestelenmiş şekilde okunduğunu aktarmaktadır. Sonraki süreçte bu besteli Mevlit notaya alınmadığı için unutulmuş, fakat Bursa’da 1703 ve İstanbul’da 1827’de yazılan iki el yazması Mevlid-i Şerif’te her bahrin hangi makamda okunduğu not edilmiştir ve bu eserlerdeki makamlar günümüzdeki klasik mevlit okuyuşuyla çoğunlukla örtüşmektedir (Alvan, 2016: 134). Bu örnekte yazılı bir eserin unutulması akılda kalan makamsal yapılar üzerinden doğaçlama icrâ pratiklerinin geliştiği görülmektedir.

Karaçam’ın 2022 yılında yaptığı “Tarihsel Süreç İçinde Mevlid İcrası” isimli tez çalışmasında ise yedi farklı mevlit mecmuası incelenmiş ve bu mecmualarda bahirlere göre mevlidin hangi beytinin hangi makamda icra edileceği noktasında genel bir tutarlılık tespit edilmiştir. Bu açıdan bakıldığında mevlidin doğaçlama icrasını sınırlandıran önemli bir makamsal geleneğin olduğu söylenebilir. Ayrıca bu çalışmada bazı mecmualarda bazı beyitlerin makamların seyir özelliklerini ifade etme noktasında anlamlı olduğu değerlendirilebilecek şekilde tanımlamalar yapıldığı görülmektedir. Verilen örnekte birinci bahir için tanımlanan sırasıyla “düğah, neva, kuçek, hüseyni ve muhayyer” makamları ezginin genel seyri hakkında fikir vermektedir (Karaçam, 2022:21)

Her ne kadar mevlit gibi yapıları yarı-doğaçlama gibi bir tanımla tasnif edebilecek olsak da coğrafi ve etnik farklılıklar bu doğaçlama alanında müzikal farklılıklar da yaratacaktır. İcracının dağarındaki müzikal yapı doğaçlama alanında ona lazım olacak malzemenin niteliğini ve sonuç olarak icrayı doğrudan etkileyecektir. Bu bağlamda Balkan coğrafyasında icra edilecek bir mevlidin müzikal açıdan özgün birtakım özelliklere sahip olması beklenebilir. Bu makalede de Kuzey Makedonya’da yapılan bir alan araştırması esnasında kaydedilen bir mevlit icrasındaki makam kullanımı Türk Makam Müziği teorisinden faydalanılarak incelenmeye ve yorumlanmaya çalışılmıştır.



## Yöntem

İncelenen mevlit icrası 2022 yılı Ağustos ayında Bursa Uludağ Üniversitesi bünyesinde gerçekleştirilen “Makedonya Türklerinin Geleneksel Müziklerinin Derleme ve Analizi Yoluyla Yazılı, Görsel ve İşitsel Kaynak Oluşturma Projesi” kapsamında yapılan alan araştırmasında Doç. Dr. Erdem Özdemir ve Arş. Gör. Cüneyt Arslan’ın bizzat katıldığı Kuzey Makedonya’nın Gostivar kentindeki bir organizasyonda kaydedilmiştir. Bu organizasyonun uzun süre çocuğu olmamış bir ailenin bebek sahibi olduktan sonra bunu kutlamak için tertip ettikleri bir cemiyet olduğu bilgisine ulaşılmıştır.

Balkanlardaki dini müzikler üzerine çalışmaları bulunan akademisyen Doç. Dr. Abas Jahja ile yapılan görüşmede kaydedilen mevlidin Fahrudin Osmani’ye ait olan yeni bir mevlit olduğu bilgisine ulaşılmıştır. Bu mevlit 1984 yılında Makedonya Cumhuriyeti “İlmiye” Vakfı Başkanlığı tarafından Üsküp’te “Kiril i Metodi” Üniversitesi Yayınevinde yayımlanmıştır. Arnavut dilinde yazılan en yeni mevlitlerden biridir. 14 bölümden ve 344 beyitten oluşmaktadır. Öz Arnavutça ile yazılmış olması son zamanlarda çok rağbet görmesini sağlamakta ve “İslam, İlk İnsanla Beraber Doğdu”, “Aleni Çağrı”, “Hicret” gibi daha önce rastlanmayan bölümler içermektedir (Jahja, 2015:80). İcra edilen mevlidin bu kadar yeni bir eser olması, bölgede mevlit yazma geleneğinin devam ettiğini ve yeni yazılan bir mevlidin ezgilenerek bu ritüellere dahil edilebildiğini göstermesi açısından önemlidir.

Aynı alan araştırması kapsamında görüşülen bir diğer dini müzik icracısı ve fahri din görevlisi Ataullah Kurtiş’e Makedonya’daki mevlit icrasının Türkiye’dekinden farklarıyla ilgili bir soru yöneltilmiştir. Kurtiş, geçmişte bu bağlamda müzikal farklılıkların daha belirgin olduğunu fakat medya araçlarının yaygınlaşmasıyla Türkiye’de icra edilen mevlitlerin bölgede daha sık dinlendiğini ve bu farkların azalarak icraların benzeştiğini belirtmiştir.

Öte yandan kendisiyle yapılan görüşmede Doç. Dr. Abas Jahjai, dini müzik bağlamında Arnavut din görevlilerin yaklaşımlarını şu sözlerle ifade etmiştir;

Arnavut din görevlileri de makamları Türk musikisi sistemine göre kullanıyorlar, fakat perdelerde belirli farklılıklar olabiliyor. Arnavutların “çiteli” çalgısındaki si koma bemol olarak tabir edilen, Türk müziğinde seghah perdesi olarak adlandırılan perdenin farklı olduğunu görüyoruz. Bu perde çiteli çalgısı üzerinde Türk müziğindeki Kürdi perdesine yakın dolayısıyla seghah perdesinden daha düşük frekanslı bir perdedir. (Jahjai, kişisel görüşme, 2022)

Gostivar’da kayda alınan Arnavutça Mevlit icrasında kullanılan makamsal yapının özgün bir kullanım olduğu dikkat çekmiş ve bu kullanımın detaylı incelenmesi gerekli görülmüştür. Bir karşılaştırma zemini yaratmak için Aziz Bahriyeli’nin Vesiletün Necat’ın tevhid bahrini saba makamında icra ettiği performans incelemeye dahil edilmiştir. Bu sayede saba makamının mevlit bağlamında Türkiye’de ve

Balkanlardaki kullanımı iki farklı örneklem üzerinden karşılaştırılmaya çalışılmıştır.

Doğaçlama türlerde yapı ve üslubun icracıya göre şekillenmesi kaçınılmazdır. Bu bağlamda çalışmada yer verilen örneklerin kendi evrenlerini temsili tartışmaya açıktır. Özellikle Türkçe mevlit icrası için seçilen örneğin oldukça tanınmış bir mevlithan olması ve Arnavutça mevlidin kaydedildiği mevlithanların tesadüfi şekilde seçilmesi çalışmanın icra başarısı, icracı yetkinliği gibi bir durumu tespit etmeyi amaçlamadığını göstermektedir. Bu çalışmayla ortaya konmak istenen, benzer dini ritüeller bağlamında aynı makamdan icra edilen aynı türde iki örneğin makam kullanımı başta olmak üzere çeşitli icra dinamiklerinin saptanıp karşılaştırılmasıdır. Karşılaştırma yapılırken öncelikle verilmek istenen, alan araştırmasında kayıt altına alınan Arnavutça mevlidin Türk makam müziğiyle ilişkisini ve bu örnekteki müzikal özelliklerini ortaya koymaktır.

Gostivar'dan derlenen mevlit icrasında, icrayı birbirini küçük değişikliklerle tekrar eden müzik cümlelerinin oluşturduğu gözlemlenmiştir. Bu cümlelerden, icranın genelini temsil edeceği düşünülen bazıları notaya alınmış ve ezgi yapısı ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Aziz Bahriyeli'nin icra ettiği Türkçe mevlidin de ilk 1:06'lık süresi notaya alınmıştır. Makamsal kullanımın perde bağlamında özgünlüğünü karşılaştırmalı olarak ortaya koymak için de Melodyne programından faydalanılmıştır. Kullanılan perdelerin birbirlerine olan uzaklıkları cent değerleriyle hesaplanmıştır. Bununla birlikte perdelerin icranın genel süresi içerisinde ne oranda kullanıldıkları yaklaşık olarak tespit edilmiş, icrada makamın hangi perdelerinin güçlendirildiği tespit edilmeye çalışılmıştır.

Gostivar'da kaydedilen Arnavutça mevlitte icrayı iki farklı mevlithan müşterek olarak yapmıştır. Bu açıdan iki icracının makama yaklaşımları arasında bir farklılık olup olmadığı da inceleme konusu edilmiş, bireysel icra tavırlarının geneli temsil edip etmediği anlaşılmaya çalışılmıştır.

## İnceleme

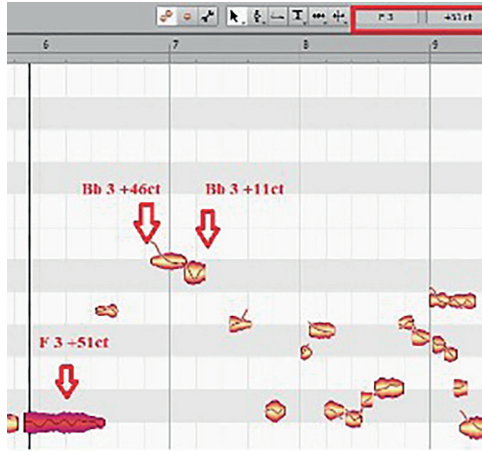
Mevlidin, ilk mevlithanın seslendirdiği bölümü üçüncü saniyesinden itibaren eşit uzunlukta sayılabilecek üç cümleliğin ikişer cümle parçasından oluşan simetrik şekilde icra edildiği görülmektedir. Burada saba makamının işleniş şekli dikkat çekicidir.

Başlangıç: 00:03  
Bitiş: 00:44



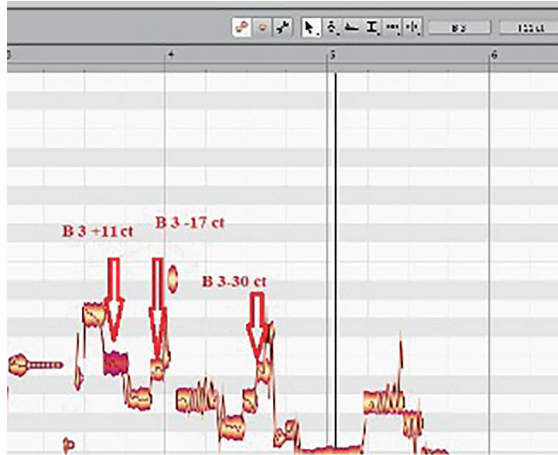
Şekil 1: İlk mevlithanın icra örneği

Türk Makam Müziğinde Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde saba makamının dördüncü derecesinde kullanılan “nim hicaz” perdesi tespit edildiği kadarıyla bu icrada üç farklı şekilde kullanılmaktadır. Hakim kullanım, gelenekte “kırık neva” veya “kapalı neva” olarak bilinen 1 komalık Re bemol şeklindedir. Türk Makam Müziği geleneğinde saba makamında nim hicaz perdesinin işaret ettiği noktadan daha tiz bir frekansı temsil edecek şekilde kullanıldığı bilinmektedir. Özellikle Neva perdesinde yakın ve buradaki kullanım ile paralel bir noktadan nim hicaz perdesine doğru seyreden ters glissandolar makamın karakteristik özelliği sayılabilir. Buradaki kullanımda ise bu “kapalı neva” denilen perde ters glissandolarla nim hicaz perdesine doğru gidecek şekilde işlenmemiş, daha sabit bir frekansta tutulmuştur. Bununla birlikte daha çok neva perdesinin tınlatılması ve çok az bir frekans farkıyla pestleştirilmesi duyulmaktadır. İkinci kullanım şekli, bu Neva perdesine yakın perdenin tamamen natürel olarak yani yakın olduğu Neva perdesinin tınlatılması şeklindedir. Bu kullanımda duyum uşşak makamıyla örtüşmektedir. Üçüncüsü ise özellikle karara gelirken cümle sonlarında “nim hicaz” perdesinin Saba makamının işleniş geleneğinden de pest bir yapıda çok küçük sürelerde ve daha çok çarpmalar şeklinde kullanılması şeklindedir.



Şekil 2: Arnavutça mevlitte icranın karar ve dördüncü dereceleri

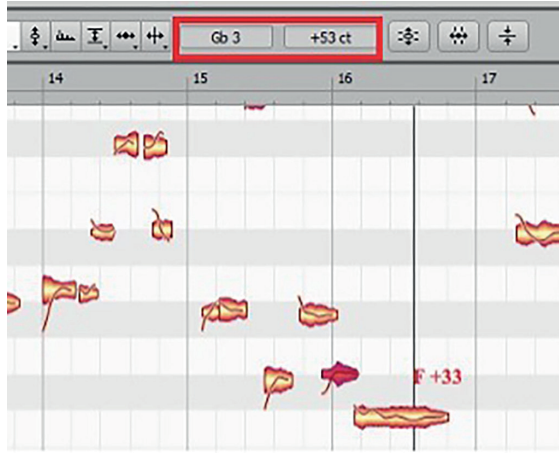
Şekil 2, icrada perde farklılıklarının analizi için kullanılan Melodyne programından alınan bir ekran görüntüsüdür. Burada icranın karar sesinin programın yaklaşımına göre üçüncü oktavadaki Fa notasından yaklaşık 50 cent daha tiz olduğu görülmektedir. Bu perdeyi saba makamının karar sesi olan düğah perdesi olarak ele alıp bütün diğer perdeleri +50 cent değerinde değerlendirdiğimizde, icrayı gerçekleştiren mevlitinin makama yaklaşımı konusunda nicel veri elde edilebilmektedir. Zira icrada neva perdesine tekabül etmesi gereken Bb +50 bölgesinin sıkça kullanıldığı (Bb3 +46ct) fakat pek çok defa bu frekansın ters glissandolarla 30 ila 35 cent pestleştirildiği ve kapalı neva adı verilen perdeyle ilişkilendirilecek bir kullanımın olduğu görülmektedir.



Şekil 3: Aziz Bahriyeli'nin mevlid icracısının dördüncü derecesi

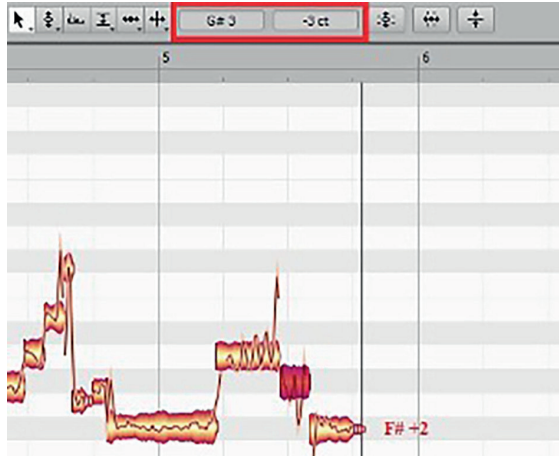
Bahriyeli'nin icrasında ise karar perdesinin F#3 +8 cent olarak icra edildiği görülmektedir. Buna göre icrada saba makamının dördüncü derecesi olan nim hicaz perdesinin Arnavutça mevlitteki uygulamayla örtüşür şekilde neva perdesinin tınlatılıp ters glissandolarla pestleştirilmesiyle seslendirildiği görülmektedir. Arnavutça mevlit icrasında yapılan ters glissando 35 cent değerindeyken Bahriyeli'nin icrasındaki ters glissandonun benzer şekilde 41cent değerinde olduğu tespit edilmiştir.

İcralar arasında perde bağlamında karşılaştırılması gereken bir diğer nokta se-gah perdesinin kullanımınıdır. Arnavutça mevlitte şekil 4'te görüldüğü gibi bu perde kürdi-dik kürdi perdelerine tekabül edebilecek şekilde karar sesinden 120 cent tiz şekilde kullanılmaktadır.



Şekil 4: Arnavutça mevlitte icranın ikinci derecesi

Aziz Bahriyeli'nin icrasında ise saba dizisinin ikinci derecesi Türk makam müziği geleneğine uygun olarak şekil 5'te gösterildiği gibi ilk dereceden bir tam sese yakın olacak şekilde 195 cent tiz bir frekanstan tınlatılmış ve ters glissandolarla birinci dereceye yaklaştırılmıştır.



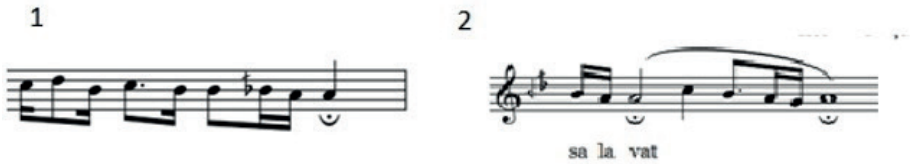
Şekil 5: Aziz Bahriyeli icrasının ikinci derecesi

İki icracının makama yaklaşımlarını seyir ve motif bağlamında değerlendirdiğimizde gözümüze ilk çarpan yapının giriş motifi olduğunu söyleyebiliriz. Şekil 6'da 1 numarayla gösterilen motif Gostivar'daki icradan, 2 numarayla gösterilen motif Bahriyeli'nin icrasından alınmıştır. İki icraya da saba makamının karardan birinci derece güçlü olarak kabul edilen çargah perdesine uzanan bir yapıyla başladığı görülmektedir. Bununla birlikte bu iki giriş motifi süre açısından da oldukça benzer şekilde kurgulanmıştır.



Şekil 6: İcraların başlangıç motifleri

Benzer şekilde iki icracının da makamın karar bölgesinde kurguladıkları motifler benzerdir. Karar motiflerinde ezgi yine çargâh perdesinin vurgulanarak düğah perdesine götürülmesiyle kurgulanmıştır.



Şekil 7: İcraların karar motifleri

İlk mevlithanın icrası bittikten hemen sonra Türkiye’de de bahirler-bölümler arasında okunması gelenek olduğu şekilde bir sala okunmaktadır. Bu sala iki mevlithanın icrasına salondaki konukların da katılımıyla gerçekleşmektedir. Salada kullanılan makam yapısı bir önceki icrayla örtüşür şekildedir.



Şekil 8: Sala bölümünün notası

İcrayı Türkiye’deki icralardan farklı duyuran bir diğer önemli husus makamın perdelerinin birbirlerine süre bağlamındaki oranının farklı kullanılması olarak görülmektedir. Türk Makam Müziğinde saba makamında yapılan irticali icralar yahut çeşitli alt türlerdeki kompozisyonlar incelendiğinde yeden perdesi olan rast perdesinin sıklıkla kullanıldığı görülebilir. Fakat mevlit icralarında Bahriyeli’nin icrasında da görüldüğü gibi rast perdesinin kullanımı oldukça sınırlı bir süre içerisinde. İkinci mevlithanın icrasında da rast perdesine ayrılan süre oldukça azdır. Pek çok cümlede bu perde ya hiç kullanılmamıştır ya da çok küçük sürelerde varlık göstermiştir. Şekil 7’deki örnek, rast perdesinin kullanıldığı cümlelerden biridir. Bu cümle 42 adet onaltılık değer içermektedir ve buradaki kullanımı bir onaltılık değer kadardır. Bu açıdan yeden perdesinin bu cümle özelinde, cümlenin %2,3’ü kadar bir süreyi kapsadığı görülmektedir. Ayrıca Saba makamındaki icralarda karara gelirken segâh ve nim hicaz perdeleri üzerindeki kalışlar bu makamın karakteristik özelliklerinden biridir. Bu icrada segâh ve nim hicaz perdesinin kullanım sıklığı da görece oldukça kısıtlı bir süreyi kapsamaktadır. Yine bu örnek cümlede segâh perdesi %16,1, Nim hicaz perdesi ise %13,8 oranında kullanılmıştır. Fakat burada asıl vurgulanması gereken nokta kullanılan bütün segâh ve nim hicaz perdelerinin 16lık değerde olmasıdır. Bu iki perdeden segâh perdesi, üzerinde sıkça kalınan düğah ve çargah perdeleri arasında yalnızca bir köprü vazifesi görürken nim hicaz perdesi makamın kimliğinin oluşmasını sağlayacak düzeyde kullanılmıştır. 5 perdeden oluşan cümlede bu üç perde tüm kullanımın %32,2’sini oluştururken, çargâh ve düğah perdeleri %67,82’ini oluşturmuştur. Bahriyeli’nin icrasına bakıldığında (şekil 8.) nim hicaz ve segâh perdelerinde daha uzun kalışlar yapıldığı görülmektedir. Bu icrada çargâh perdesi %37,5, nim hicaz perdesi %16,9, hüseyini perdesi %11,6, segah perdesi %8,9, düğah perdesi %8 oranında kullanılmıştır. Mevlidin giriş bölümünün icra edildiği Bahriyeli’nin icrasında kompozisyon açısından makam seyriyle paralel olarak karar perdesinin (düğah) birinci dereceden güçlü perdesi olan çargâh perdesinden yaklaşık 4.5 kat daha az kullanıldığı görülmektedir. Gostivar’daki ilk mevlithanın icrasında ise çargâh ve düğah perdeleri benzer oranlarda (78/100) kullanılmıştır. Burada dikkat edilmesi gereken bir diğer nokta perdelerin toplam süreleriyle birlikte en fazla ne

uzunlukta kullanıldıkları, bu perdelerde asma kalıpların gerçekleşip gerçekleşmediğidir. Bahriyeli'nin icrasında nim hicaz perdesi üzerinde bir kez iki dörtlük, bir kez de bir dörtlük sürelerle kalındığı görülürken Gostivar'daki ilk mevlithanın icrasında bu perdede bir sekizlikten uzun kalınmadığı, bu perde yerine kullanılan neva perdesinde ise üç sekizlik bir süreyle kalış yapıldığı görülmüştür. İncelenen kayıtlarda Gostivar'daki icralarda nim hicaz perdesi üzerinde uzun kalıplar yapılmadığı, bu bölgede yapılacak kalıplarda bu perdenin yerine neva perdesinin kullanıldığı tespit edilmiştir. Yine Bahriyeli'nin icrasında segah perdesi üzerinde bir asma kalış yaratacak sürelerde durulduğu fakat ilk mevlithanın icrasında bu perdenin de geçiş amaçlı kullanıldığı ve üzerinde bir sekizlikten fazla bir sürenin olmadığı tespit edilmiştir.

### İkinci Mevlidhan



Şekil 9: İkinci mevlithanın icra örneği

Ayrıca ilk mevlithanın icrasında görülen karar motifleri bu icrada da görülmektedir. Onaltılık değerde birer segâh ve düğah perdesinden sonra uzun süreli bir düğah perdesi kullanımı icraların pek çoğunda ortaktır. Yine cümlelerin başlangıç motifleri düğah perdesinden çargah perdesine giden ve çargah perdesi üzerinde görece daha uzun kalıplar yapan motiflerden oluşma eğilimindedir.

Mef har i mev cu dat haz re ti fah ri a lem Muhammed Mus tafa ra  
sa la vat Al lah a dun zik re de lim ev ve la va cib ol dur  
cüm le iş te her ku la Al lah a dun her kım ol ev vel a na  
Her i ş i â sa ni der  
Al lah a na

Şekil 10: Bahriyeli'nin icra örneği



Yapılan bu incelemelere ilave olarak Makedonya'daki dini müzik yapısı ile ilgili görüşme yapılan Atullah Kurtiş'in örneklediği mevlit icrasına da üslup yönünden yer vermek faydalı olabilir. Bahsedildiği şekilde kendisi bu bölgedeki Türklerin mevlit icralarının Türkiye'dekiyle oldukça benzer yapıda olduğunu vurgulamıştı. Kendisinden bir örnek rica edildiğinde ise Türkiye'de pek rastlanmayan şekilde "kürdi" dizisi üzerinde bir icra gerçekleştirmiştir.

Atullah Kurtiş [Miraç Bahri 1, 2 ve 3. beyitler]

Söy le şir ken cüb ra il i le ke latu Gel di ref ref ö nü ne vor di se latu

Al dı ol şa hı ci ha nı ol za man Sid re den gi ti ve gö tür dü

he man Bir fe za ol du o dem de ru nu ma ne me katı var

an de ne arz ü se ma

Şekil 11: Atullah Kurtiş'in İcra Örneği

Kurtiş'in yapmış olduğu icrada dizi açısından mevlit icralarında kullanılmayan bir makam seçimi yapılmış olmasının yanında tizden peste yapmış olduğu üçlü atlamalarla dizinin işleniş şekli açısından da özgün bir yapı bulunmaktadır.

## Sonuç

Toplumlar arasındaki müzikal etkileşim, müziğin doğası gereği oldukça homojen olarak gerçekleşmektedir. Balkan coğrafyasında yaşayan toplumların asırlarca Türk himayesinde kalmış olmaları ve din bağı bu coğrafyanın müzikal yapısını Türk Müziğine karşı oldukça geçirgen bir hale getirmiştir. Bu açıdan Balkan coğrafyasında icra edilen bazı müzikal türlerin Anadolu coğrafyası Türk Müziği ve Kentli Makam müziğiyle homojen bir şekilde karıştığı söylenebilir.

Yapılan gözlem ve başvurulan kaynaklara göre Balkanlarda icra edilen mevlidin Anadolu'daki ile, ritüel bağlamında farklılık göstermediği görülmüştür. İnsanlar her iki coğrafyada da bu türü oldukça benzer işlevlerde ve biçimlerde icra etmektedir. Mevlidin ritüel halinin bölgede yaşayan Arnavut, Boşnak, Türk gibi etnik

kökenlerden bağımsız olarak, bütün Müslümanlar için ortak bir gelenek olduğu açıktır. Fakat malumdur ki müzikal icra biçimleri, toplumların dini kimliklerinden çok milli kimliklerini işaret eder. Bu bağlamda bölgede yaşayan halkların bu geleneği müzikal açıdan kendi ulusal icra şekilleriyle değerlendirmeleri olasıdır. İncelenen mevlit örneğinde görüldüğü üzere daha çok makam müziği sahasında değerlendirilen bir tür, milli kimliklere göre farklılaşan ve benzeşen bir icra şekliyle Balkan coğrafyasında da sürdürülmektedir. Bu benzerliğin ve farklılığın ortaya konulabileceği alanların biri dizilerin ve perdelerin kullanım şeklidir.

Arnavutça Mevlitte Türk makam müziğindeki saba makamının uygulanmasında perde-frekans bağlamında bazı benzerliklerin olduğu görülmüştür. Bununla birlikte genelde Balkan coğrafyasının, özelde Arnavut toplumunun tampere sistem üzerinde müzik üretme geleneğinin izlerinin mevlit icrasında da ortaya çıktığı tespit edilmiştir. Jahjai'nın da bahsettiği gibi Arnavutların geleneksel çalgısı olan Çitelide kürdi perdesine yakın olarak tabir edilen perde, saba makamıyla örtüştürebileceğimiz bir icrada kendisine yer bulmaktadır. Bu perde kullanım biçimi, icracıların saba makamını kendi müzikal bağlamları içerisinde değerlendirip şekillendirmiş olduklarını göstermektedir. Saba-Zemzeme makamıyla ilişkilendirilebilecek bu makam kullanım şeklinin bölgede saba zemzeme makamının bilinirliğiyle ilgili olmadığı, saba makamının milli müzik dağarı içerisinde değerlendirilme şekliyle ilgili olduğu düşünülebilir.

Bununla ilintili olarak kendisi de bir Türk olan fakat Arnavut nüfusun yoğunlukta olduğu bir dini çevrede faaliyet gösteren Ataullah Kurtiş'in, ezan okurken Türk Müziğinin özgün makamsal yapısı kullandığı fakat mevlit icrasında tampere sistem içerisinde de değerlendirilebilecek bir diziyi kullandığı görülmüştür.

İki icranın birbirinden üslup açısından oldukça farklı duyulmasını açıklayan birkaç farklı nokta daha mevcuttur. Bunların başında Arnavutça mevlitte bir beşli, Türkçe mevlitte ise bir sekizli içerisinde icra yapılması gelebilir. Bunun dışında Türkçe mevlitte acem, hüseyini, seghah perdelerinde de kısa kalıplar yapılırken Arnavutça mevlitte tüm kalıplar çargah, düğah ve neva perdeleri üzerinde yapılmıştır.

Arnavutça mevlitte daha çok resitatif bir yapı görülürken Türkçe mevlitte resitatif ve melismatik yapıların bir arada kullanıldığı görülmektedir. Melismaların sıkça kullanılması Türkçe mevlitte kompozisyon açısından icracıya daha geniş bir alan yaratmaktadır. Resitatif yapılarda yüksek doğaçlama becerisine gerek olmayabilir. Sözü yarattığı ritmik yapı, doğaçlama alanını oldukça sınırlar. Arnavutça mevlitte, icracıların bu görece sınırlı doğaçlama alanı içerisinde kaldığı görülmektedir. Bu noktada makam eğitiminin Anadolu edvar geleneğinden beri seyir pratiği üzerinden yapılması, Türk Müziği geleneğinden yetişmiş icracıların makamsal doğaçlama becerisi kazanması açısından gözden kaçırılmamalıdır. Türk Müziği etkilerinin açıkça görüldüğü Müslüman Arnavut dini müziğinde, doğaçlamaya Türkiye'deki kadar alan bırakılmaması bu açıdan anlaşılabilir bir olgudur.

### Kaynakça

- AHMED, V. S. (2007). Bulgaristan Müslümanları Arasında Mevlid Geleneği. Süleyman Çelebi ve Mevlid-Yazılışı, Yayılışı, Etkileri, 368-378.
- AKSOY, H. (2007). Eski Türk Edebiyatı'nda Mevlidler. Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, (9), 323-332.
- ALVAN, T., & Alvan, M. H. (2016). Saz ve söz meclisi:” Şiir Ve Musıkî Medeniyetimiz”. Şule Yayınları.
- ARUÇI, M (2006). Balkanlar'da Mevlid Geleneği. Köprü, sy. 19.
- ASLAN, Ü. (2009). Fetihden Sonra Yazılmış Türkçe İlk Mevlid-i Manevî: Kerîmî'nin İrşâd'ı. Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi, 2(2), 19-80.
- BANARLI, N. S. (1963). Türk ve Batı edebiyatı: I. Remzi Kitabevi.
- İZETİ, M. (2007). Rumeli İnsanında Peygamber Sevgisi ve Mevlid Geleneği. Süleyman Çelebi ve Mevlid: Yazılışı, Yayılışı ve Etkileri içinde. Bursa: Osman Gazi Belediyesi Yayınları, 345-351.
- JAJHAÍ, M. (2015). Arnavut Kültür Ve Edebiyatında Mevlid Yazma Geleneği. Balkan Araştırma Enstitüsü Dergisi-Trakya Üniversitesi, 4(2), 61-84.
- KARAÇAM, A. (2022). Tarihsel Süreç İçinde Mevlid İcrası, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi
- KOCA, F. (2019). Dinî mûsikî formu olarak mevlid ve dobruca besteli mevlidi. Diyanet İlmî Dergi, 55(1), 155-182.
- KUZUBAŞ, M. (2007). Muhammed Fevzî'nin Miftâhu'n-Necât Adlı Eseri (Kasîde-i Bürde Tahmis ve Şerhi). Journal of International Social Research, 1(1).
- ŞEKER, M. (2004). Mevlid (Osmanlı'larda Mevlid Törenleri). İslam Ansiklopedisi, 479-480.

### EKLER



Ek 1.

Aziz Bahriyeli'nin İcrası



Ek 2.

Mevlithanın İcrası Kod



Ek 3.

Mevlithanın İcrası

*Araştırma Makalesi*

**Etnomüzikoloji Dergisi**  
*Ethnomusicology Journal*  
Yıl / Year: 6 • Sayı / Issue: 1  
(2023)



# Nesneleşmiş Kültürel Sermaye Bağlamında Salihli Kazak Türklerinde Temel Kimliksel Bileşen Olarak Dombra\*

**Emin YILDIRIM\*\***  
**İlhan ERSOY \*\*\***

## Öz

Bu makale, Salihli Kazak Türklerinin müzik pratiklerini, bu pratikleri icra ederken öne çıkan ve kültürel kimliğin tanınma, tanıma, temsil süreçlerinde rol oynayan en önemli müziksel bileşen ve sembol olan dombra'yı Bourdieu'nün kültürel sermaye kavramı ile irdeler. Kimliklerin oluşum, devamlılık ve pekişme sürecinde bir sembol olan, geleneğin önemli bir parçası ve taşıyıcısı olarak görülen çalgılar, kültürel kimliğin köklülüğünün dayanağı olarak görülür. Diasporik bir topluluk olan Salihli Kazak Türkleri için dombra, köken kültür ile bağa kurmalarını sağlamada bir araç, kendilerini ait hissettikleri topluluk ile "bir" olma, diğer topluluklarla farklılaşmasını sağlayan kültürel bir nesnedir. Salihli Kazak Türkü kültürel kimliğinin inşasında Türkiye'deki diğer Kazak Türklerinde olduğu gibi Kazak

\*Makale Geliş Tarihi: 30 Nisan 2023 Makale Kabul Tarihi: 24 Mayıs 2023

Birinci yazarın doktora tezinden üretilmiştir.

\*\* Dr., Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Doktora Mezunlu, [evcara83@gmail.com](mailto:evcara83@gmail.com), ORCID: 0000-0002-9767-7880

\*\*\* Prof. Dr. Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvar Ses Eğitimi Bölümü, [Ilhan.ersoy@ege.edu.tr](mailto:Ilhan.ersoy@ege.edu.tr), ORCID: 0000-0002-2912-1821

müziği ve onun önemli değerlerinden bir nesne olan dombra ve dombraya ait sermayeye sahip olmak önemli bir rol oynar. Bu çalışmada dombranın Salihli Kazak Türklerinin kültürel kimliklerinin inşa, temsil, süreklilik ve değişim süreçlerinde nasıl bir rol oynadığı, Bourdieu'nün nesneleşmiş sermaye kavramı bağlamında irdelenecektir.

*Anahtar Kelimeler:* Dombra, Müzik, Salihli Kazak Türkleri, Kimlik, Sermaye

### **Dombra As Main Identific Component In Salihli Kazakh Turks In The Context Of Objected Cultural Capital**

#### **Abstract**

This article examines the musical practices of the Salihli Kazakh Turks, "The Dombra", which is the most important musical component and symbol that stands out while performing these practices and plays a role in the process of recognition and representation of cultural identity, with Bourdieu's concept of cultural capital. Instruments, which are a symbol in the process of formation, continuity and consolidation of identities, and seen as an important part and carrier of tradition, are seen as the basis of cultural identity rootedness. For the Kazakh Turks from Salihli, who are a diasporic community, 'Dombra' is a tool for establishing a bond with the origin culture and also a cultural object that enables them to become "one" with the community they feel they belong to, and differentiate them with other communities. In the construction of the cultural identity of the Salihli Kazakh Turks as in other Kazakh Turks in Turkey, to have Kazakh music and an object of its important values 'Dombra' and its capital, plays an important role. In this study, the role of dombra in the construction, representation, continuity and change processes of the cultural identities of the Salihli Kazakh Turks will be examined in the context of Bourdieu's concept of objectified capital.

*Keywords:* Dombra, Music, Salihli Kazakh Turks, Identity, Capital

## Giriş

Bu çalışma Manisa Salihli Kazak Türkleri özelinde, Manisa'nın Salihli ilçesinde 2019 Aralık- 2022 Aralık zaman aralığında gerçekleştirilen alan çalışmalarıyla oluşturulmuştur. Bu çalışmanın verileri, 2020 yılından itibaren konuyla ilgili literatüre yönelik bir tarama yöntemiyle ve 2019 Aralık- 2022 Aralık ayları arasında yapılan etnografik çalışmalar ile elde edilmiştir. Bu etnografilerde katılımcı gözlem ve görüşme yöntemleri kullanılmıştır. 2020 yılında başlayan covid-19 salgını sebebi ile netnografi yöntemi de çalışmada yoğun olarak kullanılmıştır.

Bu çalışma da Salihli Kazak Türkleri kültürel kimliğinin inşası, temsili, devamlılığı ve değişimi gibi unsurların incelenmesinde Bourdie'nün kavramlaştırdığı kültürel sermaye ve onun biçimlerinden nesneleşmiş kültürel sermaye kavramından yararlanılmıştır.

## Salihli Kazak Türkleri

Bu çalışmada incelenen toplum, göçün ilk yıllarından Kazakistan'ın bağımsızlığını kazandığı süreye kadar olan süreçte ağırlıklı olarak, içerden bakışla kendilerini "Doğu Türkistan Göçmeni" olarak tanımlamıştır. Salihli'de Kazak Türkleri'nin ilk kurduğu-derneğin ismi "Türkistanlılar Kültür ve Yardımlaşma Derneği"dir. Günümüzde Manisa Salihli'de yapılan görüşmeler neticesinde, görüşme yaptığım kişilerin tamamı, "Kazak Türkü" kimliğini Türklüğün bir boyu olarak tanımlamışlar ve benimsemişlerdir (Beşir Ahmet Köse, 2022, Şükrü Ali Eren, 2021, Muzaffer Altınmakas, 2020, İlyas Vural, 2020). Yapılan görüşmeler neticesinde Kazak Türklerinin, Türklüğü şemsiye bir kimlik olarak kullanıp Kazak Türklüğünü onun altında bir kimlik olarak gördüklerini söylemek mümkündür. "Kazak Türkü" ifadesi aslında Türkiye'deki Kazakların çift kimlikli yapısının bir göstergesidir. Bu çift kimlikli yapı hem Kazak olmaya hem de Türk olmaya aynı anda ve eşit bir biçimde yer verir.

Bu çalışmada incelenen toplumun, içerden bakışla "Kazak Türkü", "Doğu Türkistan Göçmeni", "Salihli Kazak Türkü" tanımlarını benimsediği daha önce ifade edilmişti. Ancak hemen belirtmek gerekir ki Salihli Kazak Türkleri bu tanımları "farklı" toplumsal gruplar ile karşılaştıklarında kullanmaktadır. Kendi içlerinde "Kazak" ifadesi daha fazla kullanılmaktadır. Çünkü " ...kimlik diğerleriyle kontrast durumunda olduğunda veya diğerleriyle kontrast içindeki özellikler üstünden ortaya konmaktadır" (Bilgin, 2007: 69).

## Salihli Kazak Türklerinin Göç Süreçleri

Salihli Kazak Türklerinin atavatanları olan Doğu Türkistan, tarıma ve hayvancılığa elverişli yapısı, yer altı zenginliklerine, su kaynaklarına, altın, petrol, bakır, kurşun, demir, uranyum madenlerine, kömür, volfram, tuz, doğal gaz gibi ekonomik getirisi yüksek kaynaklara sahip olması ve jeopolitik konumu sebebi ile özellikle 17. asırdan itibaren Çin'in ve Rusya'nın elde etmek istediği bir yer olmuştur. Tarihsel

süreç içerisinde Doğu Türkistan'da yaşayan Kazak Türkleri, Çin tarafından birçok kez baskı ve zulme maruz kalmışlardır. Özgürlüklerine ve haklarına el konulduğunu, dini vecibelerini yerine getirmelerinin engellendiğini, yetişen nesillerin Türk kültürüne uygun yetiştirilmesinin önüne geçildiğini düşünen, ağır vergiler ile birlikte etnik katliamlara dayanamayan Kazak Türkleri, önce silahlı mücadeleye girişmişler, katliamın önünü alamayınca Türkiye'ye göç etmek zorunda kalmışlardır. Kazak Türkleri Türkiye'ye ilk geldiklerinde kısa süre için Zeytinburnu, Tuzla ve Sirkeci'deki göçmen misafirhanelerde kaldıktan sonra kimileri İstanbul'da kalırken kimileri Türkiye'nin çeşitli yerlerine yerleştirilmişlerdir. "Bu vilayetler İstanbul-Güneşliköy, Evren Mahallesi, Zeytinburnu, Küçükçekmece, Sefaköy ve Üsküdar: Örnektepe Mahallesi; Kayseri Develi, Niğde- Ulukışla; Sakarya- Adapazarı ve Konya- Konya İsmil; Altay Mahallesi; Ankara: Aktepe Mahallesi, İzmir: Balçova'dır" (Çeliker, 1994: 12). Bu çalışmanın konusu olan Salihli Kazak Türkleri, İstanbul'dan Manisa'nın Salihli ilçesine gelmişler ve Salihli'de Kurtuluş Mahallesi'ne yerleşmişlerdir.

Salihli Kazak Türkleri Türkiye'de yaşayan diğer Kazak Türkleri gibi Doğu Türkistan ve Kazakistan'ı "atavatan" olarak nitelendirmektedir. Kazak Türkleri kimliği için atavatan, göç ve bunun ile ilgili söylemsel ve edimsel her türlü pratik ve bu pratiklere ait kültürel sermaye önem arz eder. Salihli Kazak Türkleri, Türkiye'de yaşayan diğer Kazak Türkleri gibi dombraya özel bir anlam yükler, özellikle göç, göçebe yaşam, atavatan ile ilişkili olduğunu düşündükleri dombraya kimliksel bir atıfta bulunurlar.

### **Kimlik ve Sermaye Kavramları**

Bu çalışma kendilerini "Kazak Türkleri" şemsiyesi altında "Salihli Kazak Türkleri" olarak ifade eden topluluk ekseninde bir irdeleme gerçekleştirmeyi hedefler. Bauman'a (2000) göre "kimlik belirsizlikten kaçış arayışına verilen bir isimdir" (akt. Erol, 2018: 82). Güvenç'e (1993: 3) göre "...kişilerin, grupların, toplum veya toplulukların kimsiniz? Kimlersiniz? Sorularına verdikleri yanıtlardır." Gleason'a (2006) göre kimlik "Ben kimim?" ve "Ben nereye aidim?" sorularıyla bağlantılı bir kavramdır (akt. Dalbay ve Avcı, 2018: 18). Bauman, Güvenç ve Gleason'un yaptığı tanımlamalarda kimlik, kişi veya grubun kendini "net olarak" ortaya koymasını, aslında "ne olduğunu" belirterek "ne olmadığını" da anlaşılmasını sağlayan, böylece "istenmedik" nitelendirmelerin önüne geçilmesine olanak tanıyan gerek birey gerekse toplum için tutunum sağlayan bir kavram olarak nitelendirilir. "Kim olduğumuzu söyleyerek, aynı zamanda ne olduğumuzu, neye inandığımızı ve ne istediğimizi anlatmaya çalışırız" (Erol, 2002: 218). Salihli Kazak Türklerinin ne olduğu, neye inandıkları ve ne istedikleri sorularına cevap verme biçimlerinden biri de müziktir. Bu çalışmanın müzik yolu ile bu kültürel grubu tanıma yolunda kullanacağı kavramlardan birisi genelde kimlik, özelde ise kültürel kimliktir. "Kolektif kimlik, sosyal kimliğin topluluklar düzeyindeki ifadesi olarak nitelendirilebilir. Bu kimlik sınırları belli bir alanda belli bir kültürel topluluk tarafından taşınan kimlik olarak

sınırlandırılabilir veya genişletilebilir; bu anlamda etnik, dinsel ve ulusal kimlikler bunun versiyonlarındanır” (Bilgin, 2007: 13). Erol, çalışmasında kültürel kimliğin önemli parametrelerinden “kültürel farklılığın”, “aidiyet” ve “ayrışma” süreçlerine etkisine şu şekilde vurgu yapar:

*...‘Kültürel farklılık’ temeline göre bir araya gelmiş insanlardan oluşan grupların/ toplulukların, ayırt edilme, karşı olma ve kendisi olma arzusu ile kendilerini diğer topluluklardan farklılaştırarak geliştirdiği bir aidiyet bilincidir. Kültürel farklılıklar’ terimi ile kastedilen din, etnik köken, ulus, ideoloji, dünya görüşü ya da tercih edilmiş yaşam tarzı esasına göre biçimlenmiş kimlikler arasındaki ayrışma sürecidir (2002: 219).*

Erol’un (2002: 219: 222-223) çalışmasında benimsediği gibi bu çalışma da kültürel kimliği “ölçeği ve niteliği ne olursa olsun toplulukları birbirinden ayıran öğelerin bileşimi” ve ...“kolektif kimlik’ ve ‘kültürel kimlik’ terimlerini birbiri yerine ikame edebilir kavramlar” olarak kabul eder.

Kimliği oluşturan ve kimliğin anlaşılmasında üzerinde en çok durulan kavram kültürdür. Aynı kültürel kimliğe sahip insanların sahip olduğu ve onları birbirine bağlayan, onları diğer gruplardan ayıran, kendi aralarında iletişimi ve “bir” olmalarını sağlayan önemli etkenlerin başında sahip oldukları kolektif bilgi yani sermaye gelir. Bu çalışmada, kültürel kimliğin anlaşılmasında Bourdieu’nün kavram setinden, kimlik ile ilişkisi olduğu düşünülen, “... birey ile toplum arasında bağ kuran” (Postone, Lipuma ve Calhoun, 1993’den akt. Kaya, 2005: 5–6) sermaye kavramı ile sermaye kavramının anlam ilişkisi içerisinde olduğu habitus kavramına değinilmiştir. Bu çalışmada kimlik analizinde sermaye kavramı kadar üzerinde durulması gereken bir diğer kavram habitustur. Bourdieu habitusu çeşitli biçimlerde kavramlaştırır: “Alana has yatkınlıkları, belirli tarzlarda davranmaya yönelik ampirik eğilimler olarak (‘yaşam tarzı’), dürtüler, tercihler, beğeniler ve hisler olarak, somutlaşmış davranış olarak, aktörlerin sahip olduğu bir çeşit dünya görüşü ya da kozmoloji olarak, beceriler ve pratik toplumsal yetenek olarak...” (Smith, 2005: 188). Habitus, sermaye kavramının anlaşılmasında, kimliksel alandaki işleyişin nasıl içselleştirildiğinin irdelenmesinde, kimliksel alanın mantığının kavranmasında, alana has eğilimlerin saptanmasında, beğeniler ve kolektif hislerin tespitinde, kimliğe has dünya görüşünün anlaşılmasında, kimliğe has bilişsel ve bedensel davranışların incelenmesinde önemli bir rol oynar.

### **Temel Kimliksel Bileşen Olarak Dombra**

Toplumlar, kolektif ve ulusal kimlik inşa ederlerken, kültürel kimliğin temsilinde ifade kültürü pratiklerinden müzik ve o müzik türüne ait çalgı veya çalgılara özel bir anlam atfedebilir. Özbekler dutara şöyle bir anlam yüklerler: “Dutarsız bahşi



olmaz, yamansız yahşi” şeklindeki Özbek atasözü (Url 1), Özbek olmanın dutar ile olan ilişkisine vurgu yapar. Bir başka örneği Kırgızlar için kopuz üzerinden vermek mümkündür. Salihli Kazak Türkü kültürel kimliğinin inşasında da Türkiye’deki diğer Kazak Türklerinde olduğu gibi Kazak müziği ve onun önemli değerlerinden bir nesne olan dombra ve dombraya ait sermayeye sahip olmak önemli bir rol oynar.

“Bourdieu (1984, 1989) farklı kültürel alanlarda statü elde etmek üzere verilen mücadelede, farklı biçimdeki sermaye türleri ve farklı sembollerin rol oynadığına işaret etmektedir” (akt. Arun, 2010: 12). Salihli Kazak Türklerinde, kimliğin tanıma ve tanıma özelliklerinin sağlanmasında en önemli müziksel bileşen ve sembol dombradır. Salihli Kazak Türkleri köken ile benzer bir kimlik temsiline ve müziksel icraya sahip olduklarını hem kendi topluluklarına hem de diğer topluluklara dombra üzerinden gösterir. Diasporik topluluklarda kimliğin oluşumunda, devamında ve temsilinde, kolektif hafızadaki bazı kültürel unsurlara ayrı bir ehemmiyet verilir. Kazak Türkleri’nde kolektif hafızanın önemli bir ögesi de dombradır. Dombra Kazak Türkleri’nde müziksel üretimi ve müziksel ürünlerin biçimini etkileyen, üzerine kimlik ve estetik anlamların atfedildiği tınılar üretebilme kabiliyetine sahip olması dolayısıyla kültürel kimliği temsil eden bir çalgı olarak görülmesi bakımından çalışmamız açısından ayrıntılı olarak irdelenmesi gereken bir çalgıdır.

Kazakistan’da dombra Kazak kimliğini temsil etmede çok önemli bir yere sahiptir ancak görüşme kişilerimin belirttiğine göre; Türkiye’deki Kazak Türkleri’nde olduğu gibi kimliği temsil etmede “tek” çalgı değildir. Kazak müziğinde dombra haricinde cetigen, sıbızgı, dabil, qobız, asatayaq, dangıra, saqpan, saz sırnay gibi geleneksel çalgılar da olmasına rağmen, Türkiye’deki Kazak Türklerinin etkinliklerde yer alan ve kimlik temsiline yönelik ilişki kurulan çalgı dombradır. Türkiye’deki Kazak Türkleri’nde tarihsel süreç içerisinde sıbızgı çalan birkaç kişinin varlığından söz edilse de, günümüzde dombra icra edildiğini diğer çalgıların ise icra edilmediğini söylemek mümkündür. Kazak Türkleri için Kazak müziği geleneğinden gelen dombra, aidiyete ilişkin anlamlar taşıması, onu oluşturan bileşenleri, bunlara yüklenen toplumsal anlamlar ile müziksel icradaki yapılan nüanslardaki kimliksel öğeleri temsil edebilme kabiliyeti, toplumsal değerleri aktarır, taşımadaki işlevi sebebi ile “ana çalgı” olarak görülür. Kazak Türkleri için dombra “atavatan” olarak nitelendirdikleri Doğu Türkistan ve Kazakistan ile ilgili anlamlar taşıyan, anavatan (Türkiye) ve atavatan (Kazakistan ve Doğu Türkistan) arasında bir bağ kuran, kimliği ve Kazak müzik geleneğini temsil kabiliyetine sahip, aidiyete ilişkin anlam üretimi ve aktarımını sağlayan, aidiyeti pekiştiren, kökeni simgeleyen, Türkiye Türkleri ve Kazak Türkleri hariç diğer topluluklarla kültürel farklılıklarını vurguladıkları bir çalgıdır. Bütün bu bilgiler ışığında Türkiye’deki Kazak Türkleri’nde dombraya dayalı bir icra anlayışı görüldüğünü söylemek mümkündür.

Türkiye’deki Kazak Türkü akınlarının yaptığı bestelerde, icra edilen Türk sanat müziği ve popüler müzik eserlerinde makamsal icra özelliklerinin varlığı, çift kimlikli yapının, müzik eksenindeki dombra icrasında görünürlük kazandığını

göstermektedir. Yapılan inceleme ve görüşmelerde Kazak Türkleri ile Kazakistan'daki Kazaklar arasında benzerliği, Kazak Türkleri ile Türkiye Türkleri arasında ayrışmayı sağlayan en önemli müziksel unsur dombradır.

### **Nesneleşmiş Kültürel Sermaye Bağlamında Kazak Türklerinde Dombra**

“Kültürel sermaye kavramı, sözel beceri, genel kültürel farkındalık, estetik tercihler, okul sistemi hakkında bilgi, eğitim gibi geniş çeşitlilik gösteren olanakları kapsar” (Swartz, 2011: 111). Bourdieu'nün belirttiği kültürel sermayenin üç biçiminden birisi de sunum resimler, kitaplar, makineler, binalar gibi kültürel ürünleri kapsayan nesneleşmiş kültürel sermayedir. Kazak kültürel kimliğini oluşturan ve temsil eden önemli yapılardan birisi olan Kazak müziğinin irdelenmesinde, kültürel sermaye biçimleri önemli analitik kavramlardır. Swartz'a (2011: 112) göre nesneleşmiş kültürel sermaye, “...kitaplar, sanat nesnelere, bilimsel araçlar gibi, kullanılmaları için uzmanlaşmış kültürel beceriler gerektiren nesnelere işaret eder.” Dombra uzmanlaşmış kültürel beceriler gerektiren sanat nesnesi olması münasebetiyle nesneleşmiş kültürel sermaye kavramı ile irdelenebilir niteliktedir.

Kazakistan'da dombra, tarihi ile ilgili yapılan araştırmalar, gündemde tutulan efsaneler, dombraya özel metotların geliştirilmesi, okullarda ders olarak okutulması ve bunun Türkiye'deki Kazak Türklerince yakından takip edilmesi, Kazaklar ve Kazak Türkleri için dombranın, hakkında bilgi sahibi olunan bir nesne olduğunu gösterir. Kazakistan'da dombra fotoğrafları, dombra ile çekilen resimler, dombra ile ilgili yapılan anıtlar, dombra şeklinde yapılan park ve yollar, dombra ile ilgili kitaplar, plaklar, kasetler, CD'ler, dombranın yer aldığı hatıra paralar, evlerin, işyerlerinin, otağın içinde duvarlara asılan dombralar, hediyelik dombralar, kültürel sermayenin nesneleşmiş biçiminin Kazaklarda, Türkiye açısından bakıldığında ise genelde Kazak Türkleri özelde ise Salihli Kazak Türklerindeki varlığını gösterir. Nesneleşmiş kültürel sermaye ile dombranın kimliksel temsil gücü arasında sıkı bir ilişki vardır. Dombra, Kazak Türkü kültürel kimliğinin tanımlanmasında, Kazak Türklerinin kendi aralarında kuracakları/kurdukları ilişkiyi kuvvetlendirmede, aidiyet hissi yaratmada işlevseldir. Ayrıca dombra Kazak Türkleri için kültürel kimliği temsil eden bir çalgıdır.

Kazakistan'daki dombra temalı pullar ve paralar, bize dombranın Kazak kültüründe kimliği temsil kabiliyetine sahip bir nesneleşmiş kültürel sermaye aracı olduğunu göstermektedir. Nesneleşmiş kültürel sermaye araçları olarak görebileceğimiz çalgıları kullanabilmek için kültürel sermayenin boyutlarından olan teknik ustalık ve uzmanlaşmış kültürel becerilere sahip olmak gerekir. Bu aynı zamanda habitus ile de ilgilidir. “Habitusa dayalı beden eğitimi gerektiren uzmanlaşmış faaliyetler arasında, müzik aleti çalmada bulunmaktadır” (Swartz, 2011: 166). Kazakistan'da dombra oynamak (çalmak/icra etmek) bir habitüel davranış biçimi olarak görülmektedir. Kazakistan'ın genç dombra oyuncusu Marcan Qapsamat'a göre “Her Kazak dombra oynayabilmelidir (Url 2). Yazar Qali Sarsenbay, “Her Kazakın evinde bir dombra

olmalı” önerisinde bulunmuştur” (Url 3). Kazakistan’daki bu nesneleşmiş kültürel sermayeden Türkiye’deki Kazak Türkleri de belirli oranda etkilenmiştir.

Kazakistan’daki gibi Türkiye’deki Kazak Türklerinde de” (özellikle birinci kuşak) habitüel bir davranış biçimi olan dombra oynamak müzikal etkinliklerde kendilerine geniş yer bulan bir edimdir. Konuya Türkiye’deki birinci kuşak Kazak Türklerinden bir örnek verirse, Mustafa Kök’ün (2020) görüşmelerimiz sırasındaki, “Car-muhammed, seslendirdiği küyleri gözü kapalı çalardı” şeklindeki ifadeleri, birinci kuşak Kazak Türkleri akınlarının dombra çalmalarının habitüel bir davranış biçimi olduğu görüşünü destekler. Salihli Kazak Türklerinde Türkiye’deki diğer Kazak Türklerinde olduğu gibi Salihli’de Kazak müzik kültürünün yaşamasında dombranın ve dombra çalan kişilerin önemli bir rol oynadığı düşünülmektedir. Manisa Salihlili Layik Altınmakas (2022a) görüşmemiz esnasında Salihli’de Kazak müzik kültürünün yaşamasında dombra çalan kişilerin önemli bir rol oynadığını belirtmiştir. Muzaffer Altınmakas (2020) ile yapılan görüşmede, Salihli’de Kazak müziğine ilgi duymayı sağlayan nesne olarak dombrayı, Kazak müziğine ilgi duymayı sağlayan kişi olarak ise (özellikle 1980’li yıllar ve öncesinde) akınları işaret etmiştir. Kazakistan’daki Kazaklar ve Türkiye’deki diğer Kazak Türklerinde olduğu gibi Salihli Kazak Türklerinde de özellikle birinci kuşak için dombra oynamak habitüel bir davranış biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Muzaffer Altınmakas (2020) ile yapılan görüşmede Salihli’de gençlik yıllarında Layik Altınmakas’ın dombra ile seslendirdiği ezgilerin kendisini çok etkilediğini belirtmiştir. Dombranın Salihli Kazak Türkleri için önemli olduğunu gösteren bir başka önemli nokta, Türkiye’de beste yapan Kazak Türkü akınlarının, bestelerini dombra ile yapmalarıdır. Yani nesneleşmiş kültürel sermaye, yapılan besteleri şekillendirmektedir. Yapılan görüşmelerde görüşme kişilerin, çalgının ses genliği, çalım stiline (style/biçeminin) yaptıkları bestelerin oluşumunda önemli rol oynadıklarını belirtmişlerdir. Salihli Kazak Türklerinde de bu durumu görmek mümkündür. Yalnızca Layik Altınmakas (2022a) görüşmemiz sırasında bestelerini gitar ile yaptığını, akorlar ile ton geçişlerini daha “keskin” şekilde algılayabildiğini belirtmiş ancak bestelerine son şeklini dombra ile çalarak verdiğini ve şarkılarını dombra ile icra ettiğini belirtmiştir.

Dombra üzerine yapılan uzun sohbetleri, bilgi alışverişlerini yine nesneleşmiş kültürel sermaye içerisinde değerlendirmek mümkündür. Salihlili Layik Altınmakas (2022a) 1970’li yıllarda İzmir Fuarına gelen Dos -Mukasan’ grubuna ve Murat Bek ile olan anısını şu şekilde anlatır. “Bir solist vardı Murat Bek orada dombrası ile çıkıyordu orada. Sadece bir tane şarkı söylüyordu. Murat Bek, Kazak halk müziği yapıyor. Dos- Mukasan Kazak Müziğini modernleştirerek söylüyorlardı. Öğle saatlerinden ikindiye kadar dombra ve Kazak müziği hakkında Dos-Mukasan ve Murat Bek ile sohbet eder sonra fuar alanına giderdik.” Benzer bir durumu Salihlili akın Beşir Ahmet Köse’de (2022) görüşmemiz sırasında belirtmiştir. Köse ve Altınmakas’ın ifadeleri Salihli Kazak Türkleri için dombra özelinde nesneleşmiş kültürel sermayenin önemini gösterir.

Dombranın, kimlik temsilinde önemli bir nesneleşmiş kültürel sermaye aracı olduğunu gösteren bir unsur da dombroya yüklenen emik ifadelerdir. Kazakistan kuruca Cumhurbaşkanı, Nazarbayev “Dombra Kazakların pasaportu ve ulusal markasıdır” demiş ve “Manevi Yenilenme Programı” çerçevesinde milli ruhun yaşatılması ve gelecek nesillere iletilmesi adına temmuz ayının ilk pazar gününün Ulusal/Milli Dombra Günü olarak kutlanmasını kararlaştırdıklarını belirtmiştir. Nazarbayev, dombranın dünyada bilinen en eski müzik enstrümanlarından biri olduğunu ve UNESCO’nun insanlığın somut olmayan manevi miras listesine girdiğini belirtmiştir. Dombranın Kazak halkının tarihi ve karakterinin ruhu olduğunu ifade eden Nazarbayev, dombranın bozkırlarda yaşayan Türki halkları birleştiren unsurlardan biri olduğunu vurgulamıştır. Gelenek ve kültürel değerlerin, kahramanlık öykülerinin nesillerden nesillere dombra aracılığıyla iletildiğini söyleyen Nazarbayev, dombranın Kazakistan’ın bağımsızlığının sembolü kalbi Astana’da yerini alacağına olan inancını bildirmiştir (Url 4). Cumhurbaşkanı’nın bu sözleri Kazakistan’daki kültürel gösterge biçimlerine de yansımıştır. Bu konuşmadaki Kazak kimliği ile dombranın adeta eşit görülüp, dombranın Kazak kimliğine sahip olan bir çalgı olarak gösterilmesi, dombranın Kazakistan’da simgeleşerek önemli bir sanat nesnesi olduğunun adeta kanıtı gibidir. Nazarbayev’in ifade ettiği Kazak şairi Kadir Mirzaliyev’e ait “gerçek Kazak Kazak değil, gerçek Kazak dombra” (Url 5) sözü TRT Avaz’da yer alan Ata Mekân (Url 6) programında dile getirilmiştir. Türkiye’deki Kazak Türkleri de bu sözü benimsemekte ve sosyal medya platformlarında sık sık paylaşmaktadır. Türkiye Kazak Türkü görüşme kişilerimden Abdulvahap Kara (2022) konu ile ilgili görüşleri şu şekildedir:

*Dombra Kazakların milli çalgısıdır. Dombra demek, Kazak demektir. Kazak demek dombra demektir. Onun için atalarımız, “Kazak, Kazak değildir bakiki Kazak dombradır” demişlerdir. Dombra Kazaklar için her şeydir. Çünkü Kazaklar duygu ve düşüncelerini her şeyini, dombra ile anlatırlar. Bugün Kazakistan’a gittiğimiz zaman her evde muhakkak bir dombra vardır. Hatta dombra bu yüzden kutsal da sayılır. Kazakistan’da müzik okulları çok yaygındır, İlkokuldan itibaren çocuklar müzik kursu alırlar. Bu yüzden dombra bizim için çok önemlidir. Bugün Kazakistan’a baktığımız zaman dombrasız hiçbir şey (etkinlik) olmayacağını görürsünüz.*

Salihlili akın Beşir Ahmet Köse’nin (2022) görüşmemiz sırasında “Bir Kazak Ata sözü vardır; dombra demek Kazak demektir” ifadesi ile Salihli Kazak Türklerinden Eyüp Han’ın “Gerçek Kazak Kazak değil, gerçek Kazak dombra” notu ile sosyal medya hesabında paylaştığı dombra çalan Kazak kızı videosu bize Kazakistan’da dombra ile ilgili olan bu anlayışın Salihli Kazak Türklerinde de devam ettiğini göstermektedir. TRT Avaz’da yer alan Ata Mekân (Url 7) programında Marat Bozuhbayev’in “Kazak domborasız, dombra Kazaksız olmaz” ifadesi Köse’nin (2021) görüşmemiz

sırasında aynı yöndeki “Dombbrasız Kazak, Kazaksız dombra olmaz” ifadeleri Kazakistan’daki Kazaklar ve Türkiye’deki Kazak Türkleri için dombra ve Kazaklık konusunda çift yönlü bir ilişkinin söz konusu olduğunu ve her iki toplum için dombranın Kazak kimliğini temsil eden önemli bir çalgı olduğunu gösterir.

Kazak müzik kültürüne ait yaratı türlerindeki sözel unsurların irdelenmesi dombroya yüklenen anlamın anlaşılmasında önemli bir veridir. Karaca (2019: 105) Kazak Enderi isimli kitaptaki şarkıları incelediğinde 18 eserde dombroya değinildiğini tespit etmiştir.

Türkiye’de bir dönem çok popüler olan Dombra şarkısının sözleri dombroya yüklenen anlamları gözler önüne sermek amacı ile aşağıda verilmiştir.

### **Dombra (Anadolu Türkçesi)**

Kara kış köyüme gelende,  
Lapa lapa kar yere düşende  
Dombıramı alırım,  
Yürek sazımı çalarım,  
Kaygılarımı hiç söylemem.  
Dombıra sazımı işiten babalar(yiğitler),  
Manasına(anlamına) kulak veren analar,  
İşittiğine akıl yorarak;  
Yüreklere titreterek  
Gözyaşlarını esirgemezler.  
Nogayların kaygıları son günlerde  
Yiğitlerin uyumadığı günlerde  
Yüreklere cesaretlendiren  
Savaşlarda güç veren  
Görüp geçirmiş Dombıra. (Url 8)

Dombra bu şarkıda “yürek sazı” olarak nitelendirilmiştir. Dombranın sesi yürekleri titreten, gözyaşlarını esirgemeyecek kadar duygusal yoğunluk yaşatan, cesaretlendiren, savaşlarda güç veren, görüp geçirmiş “kadim” bir çalgı olarak nitelendirilmektedir. Eserlerde dombra ile ilgili yer alan bu nitelendirmeler simgeleşmeye dayanak oluşturabilecek özellikler verilmektedir. Kazak Türklerinden Abdulvahap Kara’nın, Salihli Beşir Ahmet Köse’nin Kazak Türkleri Eğitim ve Araştırma Derneği’nde (KATEAD) icra ettiği Dombra şarkısının performansı ile ilgili söylediği, “Ne dombraymış be, dinle dinle bıkmıyorsun” şeklindeki yorumu Kazak Türklerinin dombroya olan sevgisini göstermektedir. Bu bağlamda dombroyu anlatan eserlerin de Kazak Türkleri için büyük önem arz ettiği ve Salihlili akınların bu alanda ön plana çıktığı sonucuna varmak mümkündür.

Köse’nin “Kazakistan da yüzde 70-80’ni profesyonel olmasa da dombra çalarlar. Salihli’de de evde muhakkak bulunur” şeklindeki ifadesi dombranın Kazakistan’daki

Kazak Türkleri ve Salihli'deki Kazak Türkleri için kültürel kimliğinin temsilinde önemli bir kültürel nesne olduğunu gösterir. Salihli'de alan çalışmam sırasında "Kazak kültür ve geleneğine bağlı olan dombra çalar, dombra dinler, dombra Kazak olduğumuzun göstergesidir" şeklinde görüş bildiren birçok Salihli Kazak Türkü olmuştur. Görüşme yaptığım Beşir Ahmet Köse'nin (2022), evlendiği ilk yıllarda edindiği dombrası ile o dönemde eşinin bir tarafta, dombranın diğer tarafta beraberce uyuduklarını, sabahları saat 6.00-7.00'de kalkıp, dombra çaldığını, eşinin rahatsız olmasın, uyanmasın diye, başka bir odaya gittiğini, karısını rahatsız etmemek için yumuşak bir şekilde tellere vurduğunu, sabahları çay hazır olana kadar dombroyu 1-2 saat çaldığını, dombroya çok çalıştığını çünkü dombranın sesinin Kazak'ın sesi olduğunu ifade etmesi, Salihli Kazak Türklerinde dombroya verilen önemi ve dombra tınısının "Kazak yaşam tarzının ve kimliğin" yansıması olarak görüldüğünü göstermesi bakımından güzel bir örnektir.

Görüşme kişilerimden Niğde'deki ünlü dombra icracısı/akın Mustafa Kök (2020) "Dombra bizim Kazak olduğumuzu teyit ediyor, onaylıyor. Çünkü o olmadan biz eksik kalırız. Kazak Türklerinin yaşantısı, örf ve adetlerinden önce Kazakların dombrası öne çıkar" diyerek dombranın, Kazak kültürel kimliğinin bir kanıtı ve temsilinde en önemli sanatsal nesne olarak görüldüğünü dile getirir. Kazak Türklerinde dombra çalmak ve ona verilen ehemmiyet dombranın simgeleşerek sanatsal bir nesne olmasında önemli bir etkidir. Mustafa Kök'ün dombra ile Kazak birbirine eşit tutan "Kazak=Dombra" şeklindeki paylaşımı, bu paylaşımın içeriğinde yer alan "Dombra Kazak ruhudur" (Url 9) ifadesi, Kazak Türklerinin ünlü Tarih Profesörlerinden İstanbul Kazaklarından Abdulvahap Kara'nın ifadeleri (2020) ve gerek Salihli'de gerek Niğde, İstanbul ve Avrupa Kazak Türklerinde, görüşme yaptığım birçok görüşme kişim tarafından gerek yüz yüze gerekse sosyal medya platformlarında "Kazak Türklerinin kültürünün dombra ile yaşatıldığı, yaşatılacağı" (Muzaffer Altınmakas, 2020, Abdulvahap Kara 2022, Layık Altınmakas 2022b, Mustafa Kök, 2021) görüşünün sık sık dile getirmesi, sadece Salihli'de değil Türkiye'de yaşayan diğer diasporik Kazak topluluklarının da, Kazak kültürel kimliğin ifadesi olarak dombroya simgesel anlam yükledikleri ve "atavatanları" Kazakistan ile ortak düşünsel davranış biçimine (ortak habitusu) sahip olduklarını gösterir.



*Görsel 1.* Altay Köylü akın Mustafa Kök'ün Dombra İle İlgili Paylaşımı (Url 10)

Tatar kökenli yıllardır Türkiye'deki Kazak Türklerinin birçok etkinliğinde Kazak Türkü sanatçılarla performans gösteren, Türkiye'deki "Kazak müziğinin" önemli temsilcilerinden olan Sedat Solakoğlu'nun, dombra ile görüşleri şu şekildedir:

*Bir ulusu uyandırmak ve gelecek için tüm güce sahiptir. Felsefe, tarih, kültür ve tekrar ediyorum, tüm düşünceler orada saklanıyor. İşte neden bir dombraya ihtiyacınız olduğunun cevabı. Biz Türkler, balkın kimliğini bilmek ve korumak için bir dombraya ihtiyacımız var. Çünkü tarihi ve kültürü koruyor (Url 11)*

Solakoğlu'nun ifadeleri dombrayı bir kültürel bellek olarak değerlendirdiğini gösterir. Aslında bu görüş Türkiye'deki Kazak Türklerinin bir tezahürüdür. Yukarıda ifade edilen dombra ile yoğun ilişki kurma biçimi daha çok birinci ve ikinci kuşak Kazak Türklerinde görülmektedir. Üçüncü kuşak Salihli Kazak Türkleri dombraya önem verip kimliksel bir anlam yüklemekle birlikte birinci ve ikinci kuşak kadar dinlemediklerini belirtmişlerdir. Görüşme kişilerimden üçüncü kuşak Salihli Kazak Türklerinden İsa Han'ın (2021) konu ile ilgili görüşleri şu şekildedir:

*Dombranın Kazak kimliğini temsil ettiğini düşünüyorum. Günümüz gençleri pek dinlemese de dombra bizler için önemli bir enstrüman kâh neşeli, coşkulu müzikleri çaldığımız kâh özlem duyduğumuz ata yurdumuzdan içli türkülleri çaldığımız bir müzik aleti diyebiliriz.*

Yukarıdaki veriler Kazakistan'daki Kazaklar ve Türkiye'deki Kazak Türkleri tarafından dombraya yüklenen çok sayıda anlamın olduğunu ve anlamlandırmaların dombranın simgeleşerek önemli bir nesneleşmiş kültürel sermaye aracı olmasında rol

oynadığını göstermesi bakımından önemlidir.

Dombranın kimlik ile ilişkili önemli bir nesneleşmiş kültürel sermaye aracı olmasında bir başka önemli nokta akınlardır. Ögel (2000: 179-180). 19. yüzyılda, başlıca iki büyük dombra ustası olarak, Devlet Girey Şagayev ve Kurman Gazi'yi göstermiştir Nurlan Berkenov'un, "Yetmiş yıldır memleketten uzak kalan Kazaklar, atalarının geleneklerini başka ülkelerde de muhafaza etmişlerdir. Türkiye'deki Kazaklar dombraı öğrenmeye çok hevesliler ve yurtdışındaki yurttaşlarımızın Kazak olduklarını unutmamaları için bundan yararlanabiliriz (Kara ve Berkenov, 2014: 7-8) yönündeki tespiti Türkiye'deki Kazak Türkleri arasında da önemli akınlara özellikle küyşilerin olduğunun Kazakistan tarafından da kabul edildiğini gösterir. Berkenov, Sarımol-la ve Carmuhammed gibi küyşiler için şunları söyler: "Onlar küy çalma ustalıkları oturmuş, kendi küylerini besteleyebilen gerçek küyşilerdir... Türkiye Kazakları arasında küyşilik sanatını yaşatan Sarımol-la ve Carmuhammed'in çalışmaları paha biçilmezdir" (Kara ve Berkenov, 2014, s.7-8). Berkenov'un bahsettiği akınlara dışında Türkiye'de performans göstermiş diğer dombra icracıları şunlardır: (2020 yılı itibari ile) vefat edenler: Şemşirhan, Kaben Öztürk, Mustafa Buyurgan, Mustafa Öztürk, Ömer Kaya, Salihlili (Hacı lakaplı) Musa Toraman, Salihlili Maseliy Gülerdir. Yaşayan dombra icracıların isimleri ise; Salihlili Beşir Ahmet Köse, Salihlili Muzaffer Altınmakas, Salihlili Mustafa Kasantuğ, Salihlili Layık Altınmakas, Ercan Tuncer, Hüseyin Ertuğrul, Gani Makin, Mustafa Kök, Orhan Sesigüzel, Zeynel Özkalp, Şua-yip Erol dur. Bu isimler Gani Makin (zaman zaman dombranın yanında gitar kullanmaktadır) hariç performanslarında sadece dombra eşliği kullanmışlardır. Bu durum dombranın, Türkiye'deki Kazak Türkleri için kültürel kimliğin ifadesindeki vazgeçilmez yerini, dombranın nesneleşmiş kültürel sermaye aracı olduğunu göstermesi bakımından önem taşır.

Salihli Kazak Türkleri için atavattan gelen dombra çalan kişilerin Türkiye'ye geldiklerinde dombra çalmaları hem atavatanın "otantik" kabulü ile ilgilidir hem de dombranın Salihli Kazak Türkleri için önemli bir çalgı olduğunun göstergesidir.

Birinci kuşak ve ikinci kuşak Kazak Türklerinin bir kısmı Salihli Kazak Türkleri gençlerin (3. kuşağın) dombra çalmamasını bir eksiklik olarak görürler. Görüşme kişilerimden İlyas Vural'ın (2020) bu durum ile ilgili görüşleri şu şekildedir: "Bir eksik tarafımız var Muzaffer Ağabeyimizin şu dombranın tiyeğine vurduğu gibi, benim gençlerimden bir tane tiyek vuran gencim yok. Kurtuluş Mahallesinde 135 hanenin içerisinde, şu dombranın teline vuracak bir tane vatandaşım yok. Bir tane gencim yok." Salihli'de dombra çalan Kazak Türklerinin giderek azalmasındaki sebepler arasında ekonomik sermayenin yetersizliği, dombra ile ilgili kurumsallaşmış kültürel sermaye elde edecekleri bir yer olmaması, içinde yaşanan kültürün baskın hale gelmesi ve üçüncü kuşak Salihli Kazak Türkleri ve onların gerek Kazak Türkü gerekse Türkiye Türk'ü arkadaşları için dombra çalmanın çok ilgi çeken bir edim olmaması etkili olmuştur. Görüşme kişilerimden Ata Kerey Hâkim (2021) ise "üçüncü kuşak için dombra çalmak sosyal medyada yeterli 'like' almıyor bunun içinde dombra



öğrenmek cazip gelmiyor” şeklinde görüş bildirmiştir. Görüşme kişilerimden Şükrü Ali Eren ise “küçük yaşta çocuklara “atalar” tarafından dombrayı elleme, tutma, kırsarın gibi” korumacı tavırların sergilendiğini, ailesinde dombra çalanların genellikle çocuklarına öğrettiği, dedelerin (birinci kuşağın) yoğun olarak yaşadığı ve baskın olduğu dönemlerde dombranın çocuklara ve torunlarına öğretilmesinde önemli bir etken olduğunu ancak günümüzde birinci kuşaktan yaşayan kişilerin azalması ve ikinci kuşaktan da çalan kişilerin az olması sebebi ile aktarımın yeterli düzeyde olmadığını ve “daha iyi” çalanların yanında çalmayı “çalmayı az bilenlerin” çalamaması gibi hiyerarşik bir anlayışın var olduğunu belirtmiştir. Eren’in belirttiği gerekçeler Salihli’de dombra performansı göstermek isteyenleri olumsuz etkilemiş ve sayıları giderek azalmıştır.

### **Dombranın kullanıldığı ritüeller ve icra ortamları**

Kullanım alanının genişliği ve etkinliklerde başat çalgısı olması, dombranın Kazak kültüründe nesneleşmiş kültürel sermaye aracı olmasında önemli bir etkenidir. Dombra, geçmişte, küy, en, qara-öleñ, terme, aytıs, şildehana ölenleri carapazan, tolğav, betaşar, balad, biy yaratı türlerinde kullanılırken artık kullanım alanının genişlediğini ve yaygınlaştığını söyleyebiliriz. Dombra günümüzde geleneksel Kazak müziği (Kazak halk müziği) eserlerinin yanında, “Batı ve Doğu klasiklerinin ve popüler eserlerin (Url 13), elektronik müzik eserlerinin seslendirilmesi gibi geniş bir müziksel alanda etkinlik göstermektedir. Türkiye’deki Kazak Türkleri dombrayı küy ve qara-öleñ, terme, Betaşar, Kazakistan’da bestelenmiş şarkıları ve göç sonrası bestelenmiş şarkıları icra ederken kullanmışlardır. Ayrıca Salihlili akın Beşir Ahmet Kösenin Türkiye müzik kültüründen eserleri de dombra eşliğinde Kazak Türkçesi ile seslendirildiği görülmektedir.

Kazak Türkleri tarafından dombra ile çekilmiş fotoğraflara sıklıkla yer verilmesi, “dombra” ismiyle sosyal medya gruplarının kurulması, Kazak müziği ile ilgili sitelerin sembollerinde dombranın yer alması, dombra ve dombra performanslarının sıkça paylaşılması, “Ulusal (Milli) Dombra Günü’nün dombra performansları ve paylaşımlarla kutlanması, Kazak Türkleri tarafından sosyal medya, internet, WEB gibi sanal ortamlarda dombraya sıkça yer verildiğini göstermesi bakımından önemlidir. Ayrıca Kazak Türkleri ve Türkiye Türklerinden dombra çalan bazı gençler için önemli olan bir diğer dijital platform youtube kanallarıdır. Görüşme kişilerim youtube’un arama bölümüne Kazak Türkçesi ile “*домбыра үйрену*” yazarak çeşitli youtube kanallarından dombra çalmayı öğrendiklerini, nota bilenler ise Kazak Türkçesi şarkıların notalarına ulaşmanın zor olduğunu burada notaların bazılarını ulaşabildiklerini belirtmişlerdir.



*Görsel 2.* Salihlilili Akın Muzaffer Altınmakas'ın Sosyal Medya Hesabından Şınaray İsimli Kazak Halk Ezgisini Dombra İle İcra Ettiği Video Paylaşımından Bir Kare (Url 14)

İstanbul'da Kazak müzik kültürüne ait çalgılardan sadece dombra için kursların açılması, İstanbul merkezli dombra partilerinin ve dombra workshop düzenlenmesi, misafırlık, kız isteme, asker uğurlama, Betaşar ritüelleri gibi etkinliklerde dombra'nın çalınması, dombranın Kazak Türkleri için nesneleşmiş kültürel sermaye aracı olduğunu göstermektedir.



*Görsel 3.* 2018 Yılı KATEAD Dombra Kursu Afişi (Url 15)

KATEAD'ın 2018 yılında düzenlediği dombra kursu afişinde, dombra için, afişte yer alan “Sazın Atası” ifadesi, Kazak Türklerinin dombroyu kadim ve köklü bir çalgı olarak gördüklerinin bir tezahürüdür. Dernekte sadece dombra kursu verilmesi çalgıya verilen önemi göstermektedir.



*Görsel 4.* Salihli Beşir Ahmet Köse'ye 3.07.2021 Tarihinde Ankara'da Gerçekleştirilen “Milli Dombra Günü” Etkinliğinde Kazakistan Büyükelçisi Abzal Saparbekulina Tarafından Plaket Almasının Hemen Ardından Çekilmiş Bir Fotoğraf (Beşir Ahmet Köse Kişisel Arşivi)

## SONUÇ

Çalgılar, kimlik ekseninde kimi diğer müziksel bileşenlerin önüne geçebilir. Burada da domburanın Kazak Türkleri açısından diğer müziksel bileşenlerden daha etkin ve belirleyici bir gücü olduğu ortaya çıkmaktadır. Diasporik topluluklarda çalgılar belirli bir kültürel kimliğe işaret edebilirler. Kazak Türkleri, tarihsel süreç içerisinde özellikle göç, göçebe yaşam, atavatan (köken) ile ilişkili olduklarını düşündükleri repertuvara ve Kazak müzik kültürüne ait bir çalgı olarak dombroya kimliksel bir atıfta bulunurlar. Türkiye'deki Kazak Türkleri, “gerçek Kazak,” “Kazak kimliğinin

eşiti,” “Kazak olmanın referansı,” “etnik kökenin tarihsel meşruiyetini gösteren bir kültürel bellek, bir sembol, kültürel aktarımın önemli bir aracı, kolektif beğenin (yani habitusun) göstergesi ve ana çalgı olarak kabul ettikleri dombrayı, Kazak Türkü kültürel kimliğin inşası, sürdürülmesi, pekiştirilmesi ve temsilinde çok önemli bir yere koymuşlardır. Türkiye’deki Kazak Türkleri için kimliğin sergilenmesinde dombra çalgısı etnik kökenden daha ön planda tutulmaktadır. Bu sebeple Kırım Tatar Türklerinden olan Sedat Solakoğlu birçok etkinlikte dombra performansı sergileyebilmektedir. Kazakistan kökenli bir etkinlik olan “Ulusal Dombra Günü”nün gerek fiziksel olarak katılım sağlanarak, gerekse sanal ortamlarda kutlanması, sosyal medya paylaşımlarının yapılması, Türkiye’deki Kazak Türklerinin dombraya verdiği önemi gösterir. Günümüzde Türkiye’deki Kazak Türklerinin kimliksel olarak anlam yükledikleri ve icra ettikleri tek çalgının dombra olması, Türkiye’deki Kazak Türklerini Kazakistan’daki Kazaklardan ayırır. Salihli Kazak Türklerinin özellikle yeni bir uyanış (revival), canlandırma dönemi olarak gördüğü 1970 ile 1980 yılları arasındaki dönemi, dombrayı ve Kazak müzik kültüründen eserler icra etmeyi, kendi deyimleri ile “homojen” bir kimlik yaratmada, “kimliği korumada” ve “Kazak Türklerini bir arada tutmada” önemli bir unsur, “bir harç” olarak görmüşlerdir. Ancak görece 1980’li yıllardan başlamak üzere Türkiye’deki müzik türleri ile etkileşimin artması, dombra çalan kişilere yapılan bazı olumsuz nitelendirmeler, yurtdışı ve içine yapılan göçler ile dombra çalan birçok kişinin Salihli’den ayrılması, bazı çevrelerce dombranın “gariplik” getireceği düşüncesine sahip olunması, birinci kuşağın dombra konusundaki “korumacı” tavrının ikinci ve özellikle üçüncü kuşakta giderek görülmemesi, dombra ile ciddi bir ekonomik getirinin sağlanamaması, dombra performanslarını ve icra eden kişi sayısını olumsuz yönde etkilemiştir. Ayrıca Salihli’de dombra eğitimini verecek bir yer ve eğitmenin olmaması dombra ile ilgili kurumsallaşmış kültürel sermaye edinilmesini ve icra edilmesini olumsuz yönde etkilemiştir. Görüşme yaptığım dombra çalan bazı kişilere göre Kazakistan’ın bağımsızlığını kazanmasından sonra kültürün devamlılığını sağlayacak resmi bir devletin varlığının oluşması, müzik kültürü ve kimliğin korunmasının garantisi olarak görülmüş ve bu unsurlar için yapıldığı ifade edilen dombra performanslarına olan gereklilik azalmıştır. Ancak 2014 yılında AKP’nin seçim müziğinin Dombra şarkısı olması bu çalgının Türkiye’de popülerliğinin ve performans sayılarının artmasında olumlu bir etki yaratmıştır. Ancak hemen belirtmek gerekir ki bu performansların artması daha çok İstanbul’da görülmüş ve Salihlili Beşir Ahmet köse bu etkinliklerde sıkça dombra performansları sergilemiştir. Bu durumun ve İstanbul’da dombra kurslarının açılması üçüncü kuşak üzerinde dombranın sembolik anlamını korumasında etkili olmuştur. Günümüzde Salihli’de dombraya yüklenen kimliksel anlam her ne kadar performans gösteren kişi sayısı ile doğru orantılı olmasa da, sembolik olarak kendini göstermektedir.

### Makale Notları

1. Konukçu (1977: 15) Salihli Kazak Türklerinin ilk iskân edilme tarihi olarak 5.09.1954 tarihini vermektedir.
2. Akın bu çalışmada, Salihli Kazak Türklerinin kullandığı gibi Kazak müziğinde dombra çalan ozanları nitelendirmek için kullanılmıştır. Görüşme yaptığım bazı kişiler, akınların doğaçlama yapma özelliklerinin olmasından dolayı akın yerine “milli sanatçı” nitelendirmesinin kullanılmasının daha doğru olacağını belirtmişlerdir.
3. Onat’ın (2021) aktardığına göre küyşiler Enstrüman çalanlar, her yerde performans gösterebilen, her enstrüman çalana söylenebilen, her türlü içreği çalabilen, her yaşta olabilen kişilerdir. Başlıca temsilcileri Kurmangazı Davletkerey, Dina Tat-timbet’dir. Ancak Türkiye’deki Kazak Türkleri bir ayırım yapmayarak bu kişileri de akın olarak nitelendirmektedir. Bu sebeple bu çalışmada etnografik gerçeklik ilkesi ile hareket edilerek akın nitelendirilmesi kullanılacaktır.
4. Şildehana ölenleri: “Şildehana toyunda, ziyaretçiler tarafından okunan şarkıların şi-irsel konusu genellikle doğan çocuk ile ilgili iyi dilekleri kapsamaktadır” (İsmail, 2002’den akt. Onat, 2021: 46).
5. “Kazak folklorunun türlerinden bir tanesi olan ‘tolğav’, bestecinin bir olay ve bir süreç ile ilgili düşüncelerini müzik aracılığıyla dile getirmesidir. Kısaca tolğav, bestecinin felsefi bir monoloğu olarak da tanımlanır. ‘Tolğav’ türü, besteci tarafından dombıra ve kobız eşliğinde sadece enstrümental olarak icra edilebildiği gibi “terme” şeklinde sözlü olarak da icra edilmektedir”(Ergalieva ve Şakuzadauli, 2000’den akt. Onat, 2021: 65).
6. Salihli’de dombra kursu veren bir dernek ya da özel kursa alan çalışması sırasında rastlanmamıştır. Ancak İstanbul’daki kursların, dernek kültür müdürü Salihlili Beşir Ahmet köse tarafından devreye sokulmuştur.
7. Sosyal Medyada paylaşılan dombra performanslarına Salihlili akın Muzaffer Altın-makas ve Beşir Ahmet Köse sosyal medya hesabından dombra oynarken ve eserleri söylerken çektiği videolar örnek olarak verilebilir.
8. Salihli Kazak Türkleri dombra oynamak nitelendirmesi yerine dombra şertedi (dombra çalar), dombra şertöv (dombra çalma) nitelendirmelerini de kullanmak-tadır.

### Kaynakça

- ARUN, Ö. (2010). Türkiye’de Televizyon Alanının Sosyal Yapısı Ve Televizyon Ala-nında Kültürel Tüketim Pratikleri (yayınlanmamış doktora tezi). Selçuk Üniver-sitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- BİLGİN, N. (2007). Kimlik İnşası. İzmir: Aşına Kitaplar.
- ÇELİK, M. (1994). İstanbul’da Yaşayan Kazak Türkleri’nde Dönem Dönem Mü-zik (yayınlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- DALBAY, R. S., & Avcı, N. (2018). Kimlik İnşasına İlişkin Temel Yaklaşımlar Ve Bu Yaklaşımların Türkiye’ye Yansımaları. Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi, 23(1), 17-39.

- EROL, A. (2002). Popüler Müziği Anlamak: Kültürel Kimlik Bağlamında Popüler Müzikte Anlam. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- \_\_\_\_\_. (2018). İslam Alevilik Ve Müzik. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- GÜVENÇ, B. (1993). Türk Kimliği: Kültür Tarihinin Kaynakları. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- KARA, A. & Bekonov, N. (2019). Türkiye'deki Kazakların Ezgi Ve Şarkıları (Notalarıyla). İstanbul: Akademi Tütüz Yayınevi.
- KARACA, H. (2019). Kazak Enderi Üzerine Bir İnceleme (yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Bartın Üniversitesi, Bartın.
- KAYA, A. (2005)). Din Sosyolojisi Bağlamında, Fransız Sosyolog Pierre Bourdieu-Klasik Sosyoloji İlişkisi (yayınlanmamış doktora tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- KONUKÇU, E. (1977). Yayın Hayatında Salihli Kazakları. Yağmur, (2), 15-17.
- ONAT, H. (2021). Geleneksel Kazak Müziği İcracıları Ve Performans Özelliklerinin Performans Teori Açısından İncelenmesi (yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa.
- ÖGEL, B. (2000). Türk Kültür Tarihine Giriş Türk Halk Musikisi Aletleri (Uygur Devleti'nden Osmanlılara) (Cilt IX). Ankara: Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Basımevi.
- SMITH, P. (2005). Kültürel Kuram. (Çev, Güzelsan, S. & Gündoğdu, İ.) İstanbul: Babil Yayınları.
- SWARTZ, D. (2011). Kültür ve İktidar: Pierre Bourdieu'nün Sosyolojisi. (E. Gen, Çev. Gen, E.) İstanbul: İletişim Yayınları. (Özgün çalışma, 1997).
- YILDIRIM, E (2023). Kültürel Kimlik Ve Sermaye Kavramları Bağlamında Manisa Salihli Müzik Pratikleri (yayınlanmamış doktora tezi), Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

### **Kişisel Görüşmeler**

- Abdulahap Kara (11.06.2022), Kişisel Görüşme, İstanbul
- Atakerey Hâkim (21.12.2020), Telefon Görüşmesi.
- Beşir Ahmet Köse (11.06.2022), Kişisel Görüşme, İstanbul
- İlyas Vural (19.01. 2020), Kişisel Görüşme, Manisa.
- İsa Han (11.08.2022), Kişisel Görüşme, Manisa.
- Layık Altınmakas (01.01. 2022a), Kişisel Görüşme, Manisa.
- Layık Altınmakas (24.05. 2022b), Kişisel Görüşme, Manisa.
- Mustafa Kök (05.05. 2021), Telefon Görüşmesi
- Muzaffer Altınmakas (19.01. 2020), Kişisel Görüşme, Manisa.
- Şükrü Ali Eren (11.08.2021), Kişisel Görüşme, Manisa.

**İnternet Kaynakları**

Url 1

[http://www.musikidergisi.com/haber-4368-ozbek\\_halk\\_muzigi%E2%80%A6\\_omer\\_kosger.html](http://www.musikidergisi.com/haber-4368-ozbek_halk_muzigi%E2%80%A6_omer_kosger.html) adresinden elde edildi. Erişim Tarihi: 13.01.2022

Url 2

<https://tengrinews.kz/music/ar-kazak-dombyira-tarta-blu-kerek-vogue-jazgan-jas-414> adresinden elde edildi. Erişim Tarihi: 11.01.2022

Url 3

<https://news.kaznmu.kz/kaz/ҚАСИЕТТІ-ДОМБЫРА> adresinden elde edildi. Erişim Tarihi: 11.01.2022

Url 4

<http://www.kazakistan.kz/nazarbayev-dombra-kazakların-pasaportu-ve-ulusal-markasidir/> adresinden elde edildi. Erişim Tarihi: 17.01.2022

Url 5

[https://www.youtube.com/watch?v=m\\_7IzIDyY2I](https://www.youtube.com/watch?v=m_7IzIDyY2I) adresinden elde edildi. Erişim Tarihi: 17.01.2022

Url 6

[https://www.youtube.com/watch?v=m\\_7IzIDyY2I](https://www.youtube.com/watch?v=m_7IzIDyY2I) adresinden elde edildi. Erişim Tarihi: 16.01.2022

Url 7

[https://www.youtube.com/watch?v=m\\_7IzIDyY2I](https://www.youtube.com/watch?v=m_7IzIDyY2I) adresinden elde edildi. Erişim Tarihi: 19.01.2022

Url 8

<https://lyricstranslate.com> adresinden elde edildi. Erişim Tarihi: 11.01.2022

Url 9

<https://www.facebook.com/mustafa.kok.58/posts/10218023203786585> adresinden elde edildi. Erişim Tarihi: 11.01.2022

Url 10

<https://www.facebook.com/mustafa.kok.58/posts/10218023203786585> adresinden elde edildi. Erişim Tarihi: 21.01.2022

Url 11

<https://www.trt.net.tr/kazakh/ieki-iel-arysyndag-y-d-niekierlier/2015/06/01/turkiiadag-y-dombyrashy-siedat-solakog-lu-297093> adresinden elde edildi. Erişim Tarihi: 21.01.2022

Url 12

<https://www.facebook.com/sukrualieren/videos/10153347739002369> adresinden elde edildi. Erişim Tarihi: 11.01.2022

Url 13

<https://massaget.kz/layfstayl/madeniet/music/350/> adresinden elde edildi. Erişim Tarihi: 11.01.2022

Url 14

<https://www.facebook.com/muzafferaltinmakas/posts/1499359847065051> adresinden elde edildi. Erişim Tarihi: 11.02.2022

Url 15

[https://www.katead.org.tr/haber-detay.php?p\\_id=37](https://www.katead.org.tr/haber-detay.php?p_id=37) adresinden elde edildi. Erişim Tarihi: 11.02.2022

*Araştırma Makalesi*

**Etnomüzikoloji Dergisi**  
*Ethnomusicology Journal*  
Yıl / Year: 6 • Sayı / Issue: 1  
(2023)



# Üretim İlişkilerinin Kültür Yapılanmalarına Etkisi: Türkiye'nin Kapitalistleşme Sürecinde Âşıklık Geleneğinin Sönümlenişi\*

Rahmi Can GÜR\*\*

## Öz

Âşıklık geleneği, müzik ve şiirin iç içe geçtiği kültürel ve folklorik bir yapılanmadır. Âşıklık geleneğinin ortaya çıktığı tarihsel aralığın dinamikleri, her kültürel yapılanma gibi bu geleneğin de belirleyicisi olmuştur. 20. yüzyılda cumhuriyetin ilanı ile siyasal rejimde meydana gelen değişiklik, üretim ilişkilerindeki değişikliğin önünü açmış, bunun sonucunda Türkiye kapitalistleşme sürecine girmiştir. Pre-kapitalist dönemde ortaya çıkan ve bu toplumsal yapı içerisinde şekillenen Âşıklık geleneği, karşısına çıkan yeni ekonomik ve toplumsal düzen içerisinde doğası gereği tutunamamış, uyumlanamamış ve sönümlenmiştir. Bu çalışma, Âşıklık geleneğinin tarihsel dönüm noktalarıyla birlikte Türkiye sahasında meydana gelen siyasi-iktisadi değişimleri inceler ve geleneğin neden ve nasıl sönümlendiğini irdelemeye çalışır.

**Anabtar Kelimeler:** Âşıklık, Kapitalizm, Türkiye, Kültür, Cumhuriyet

\* Makale Geliş Tarihi: 17 Nisan 2023 Makale kabul Tarihi: 17 Mayıs 2023

\*\* Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği (Yüksek Lisans), saritamburam@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-4191-7988>



## The Fading of Aşıklık Tradition in Türkiye's Capitalization Process

### Abstract

The tradition of Aşıklık is a cultural and folkloric structure in which music and poetry are intertwined. The dynamics of the historical interval in which the tradition of Aşıklık emerged has been the determinant of this tradition, like every cultural structure. The change in the political regime with the proclamation of the republic in the 20th century paved the way for the change in the relations of production, and as a result, Türkiye entered the process of capitalistization. The tradition of Aşıklık, which emerged in the pre-capitalist period and was shaped within this social structure, could not hold on, could not adapt and withered in the new economic and social order. This study examines the historical turning points of the Aşıklık tradition, as well as the political-economic changes that have occurred in the field of Türkiye, and tries to examine why and how the tradition faded.

**Keywords:** Aşıklık, Capitalism, Türkiye, Culture, Republic

### Giriş

Toplumlar, kültür ürünleriyle diyalektik bir bağ kurarlar. Bir yandan kültür ürünlerini oluştururken diğer yandan kültür ürünleri tarafından dönüştürülürler, yeneden yapılanırlar. Toplumun içerisinde bulunduğu tüm altyapısal unsurlar, doğal olarak kurguladığı kültürel ürünü etkiler. Altyapısal unsurlar söz konusu olduğunda ise başat rolü ekonomik ilişkilene biçimleri alır. Onu belirleyen ise üretim ilişkileri ve üretim araçlarının mülkiyetinin kimde olduğudur (Marx, 2011).

Âşıklık geleneği, Osmanlı Devleti döneminde, günümüze göre farklı üretim ilişkilerinin olduğu bir dönemde teşekkül etmiş ve bu muhtevayla yol almış, zaman içerisinde gelişmiş bir kültürel yapılanmadır. Üretim ilişkilerinin değişimi, toplumun her katmanında ve her ürününde olduğu gibi âşıklık geleneği içerisinde de yapısal değişiklikleri zorlamış, bu sebeple geleneğin ve öznesi olan âşıkların çeşitli sorunları ortaya çıkmıştır. Bu çalışma, bahsedilen sorunlara karşı verilen tepkileri veya uyumlanma süreci üzerinden âşıklık geleneğinin sönümlenmesine doğru giden süreci inceleyecektir.

### Âşıklık Geleneğinin Teşekkülü

Âşıklık Geleneği; Anadolu, Mezopotamya, Trakya, Azerbaycan ve İran coğrafyalarında kendi içerisinde hem tarihsel hem de kültürel onlarca farklı dinamiği barındırmakla birlikte, sözlü kültür taşıyıcılığının müzik ve şiirin iç içe geçerek yapıldığı

ve çıkan ürünün 'gösteri' olarak sunulduğu bir yapılanmadır.

Pertev Naili Boratav (1982), geleneğin temel dayanaklarını şu şekilde aktarmıştır:

*Âşık Edebiyatından, malum olduğu veçhile, balkın anlayabileceği lisanla yazan, daba çok hece veznini kullanan, saz çalarak diyar diyar dolaşan, çok defa âşık adıyla kalem şuarasından, divan şairlerinden tefrik olunan şairlerin mabsullerinin beyeti mecmuası anlaşılır.*

Günümüzde âşık olarak tanımladığımız ancak tarihin farklı dönemlerinde veya geleneğin yaşadığı coğrafyanın farklı yerlerinde Hak âşığı, badeli âşık, meydan şairi, saz şairi, çöğür şairi olarak tanımlanan bu zümreyle birlikte, kalem şairi veya halk şairi olarak adlandırılan ve saz çalmayan şairlerin de olduğunu bilinmektedir (Oğuz, 1994).

Gözlemlenebilen tarih sahasında geleneğin genellikle yazılı olmaması, "yazı bilen Osmanlı devlet elitlerinin halk şiirini gerçek şiir; halk âşıklarını gerçek âşık olarak kabul etmemeleri" (Artun, 2001) gibi sebeplerle geleneğin oluşum ve gelişim süreçleri daha çok kendisinin sözlü kültür aktarımından yaptığımız çıkarımlarla tanımlanabilir. Bununla birlikte, şeriye sicillerindeki kısa bilgilemelerden, seyahatnamelerden ve Bektaşî tekkelerinde tutulan defterlerden ve cönklerden de faydalanılmaktadır (Aslanoğlu'ndan Akt:Artun, 2019).

Erman Artun (2001), geleneğin 'ilk ve en büyük şairi'ni Yunus Emre olarak aktarmış; Umay Günay (1999) ise Yunus Emre'den bir yüzyıl sonrasını milat göstererek geleneğin 14. yüzyılda kendini var ettiğini belirtmiştir. Yine Artun (2019, s. 2) , Âşığın 15. yüzyıldan sonra ortaya çıkan bir sanatçı tipi olduğunu dile getirir. Pertev Naili Boratav (2016) ise geleneğin 16. yüzyılda tam olarak kurumsal kimliğini kazandığını belirtmektedir.

Âşık kelimesinin bir gelenek bağlamında olmasa da bireysel kullanımlarının 13/14. yüzyıllarda yaşayan Ali Âşık Paşa ile başladığını, 'Âşık'ın bir unvan olarak kullanılmasının ise Ahmet, Çelebi ve İbrahim gibi ünlü âşıklarla birlikte 15/16. yüzyıllarda başladığını Ursula Reinhard (2019, s. 21) aktarmıştır. Kelimenin kullanımının köklerine inildiğinde ise âşıklık geleneğinin hâkim olduğu coğrafyanın dışından bir bilgiyle karşılaşılır: İlhan Başgöz (2014, s. 29)'e göre âşık, İslamiyet öncesinde Arap coğrafyasında bulunan ve tıpkı Anadolu sahasındaki gibi hikâyelerini müzikle aktaran sanatçıları tanımlamak için kullanılmıştır. Ancak putperestlik kültürünün bir parçası olduğu için bölgenin İslamlaşmasıyla birlikte bu sanatçıları tanımlamak için 'şair' kelimesi yeğlenmiştir.

### **Âşıklık Geleneğinin İnanç Formlarıyla Olan İlişkisi**

Âşık kelimesinin İslamiyet öncesi Arap kültürüyle olan ilişkisinin ve sanatçı tiplerinin Anadolu sahasındaki âşıklarla benzerlik göstermesi, onu oluşturan dinamikler göz önünde bulundurulduğunda bir rastlantı olarak değerlendirilebilir. Çünkü

Anadolu sahasındaki âşıklık geleneği, çevresinde şekillendiği tekkelerle birlikte – farklı görüşler olsa da (bkz: Bayrak, 2005)- Ozan-Baksı geleneğinin biçim değiştirmiş, İslami bir şekle bürünmüş halidir (Başgöz, 2014, s. 30-31).

Geleneğin büründüğü İslami şekil, günümüzün ve döneminin Ortodoks İslam anlayışları içerisinde ele alınmamalıdır. Esas olarak bahsedilen ‘halk İslamlığı’, Türklerin Orta Asya’dan Anadolu’ya kadar yaptıkları yolculukta etkileşim içinde oldukları toplulukların derin izlerini taşımaktadır. Ahmet Yaşar Ocak (2016, s. 84) Türkmen boylarının eski Şaman inançlarıyla birlikte, Budizm ve Maniheizm’den kalan tenasül\* ve hulul\*\* inançlarını muhafaza ettiklerini belirtmektedir. Irene Melikoff (2011, s. 30) da Ocak’ın görüşleriyle birlikte, Türkmenlerin Zerdüşçülükten ve Zervanizm’den; özellikle Doğu Anadolu-Mezopotamya bölgesindeki boyların ise Kürtlerin benimsediği Ehl-i Hakk ya da Yezidi inanışların etkilendiği tespitini yaptıktan sonra, daha çok Alevi-Bektaşî toplulukları çerçevesinde şekillenen bu inançların “syncretisme” görünümünde olduğunu aktarmaktadır.

Bilindiği kadarıyla, ‘Âşık’ın Anadolu sahasındaki ilk yansımasını gördüğümüz Ali Âşık Paşa, Garibname’de Hızır elinden nasip aldığını ve ona bu mahlasın yine “Hızır Hazretleri” tarafından verildiğini söyler (Noyan’dan Akt:Başgöz, 2014, s. 32). Ancak günümüzde, Anadolu’da özellikle Alevi ve Bektaşî topluluklarınca hala inanılan “Hızır”dan Kur’an’da hiç bahsedilmemesine rağmen Zerdüştlük, Hristyanlık, Yahudilik ve Şamanizm gibi inançlarda bahsedilmektedir (Erdener, 2019, s. 62). Bu durum, bize geleneğin en başından bu yana batınî inançlarla ilişkide olduğunu gösteriyor.

Hamit Koşay’ın (Akt:Erdener, 2019) geçtiğimiz yüzyılı tarihleyerek bahsettiği şu anekdot ise, geleneğin batınî inançlarla olan ilişkisini belgeler nitelikte:

*Doğu Anadolu’daki halk, kimi âşıkların şamanlar gibi doğaüstü güçlere sahip olduklarını düşünürdü. Halk, şamanlardan, daha sonra Baksılardan beklediklerini badeli âşıklardan bekler oldu. Ardanuçlu Âşık Efkarî’nin bade içtiği duyulunca civar köylerden hastalar akın etmeye başlar. Köylüler daha iyi üriün alabilmek için Âşık Efkarî’nin ilk tohumu ekmesini ve ilk buğday başağını kesmesini isterler.*

Artun (2019, s. 39), geleneğe tekkelerin etkisini kabul eder ancak geleneğin kahvehane ekseninde şekillendiğini öne sürer. Özkul Çobanoğlu da (Akt:Artun, 2019, s. 38) benzer bir şekilde Aşık edebiyatının çıkışını, ozan-baksı ve tekke kültürünün etkisini de göz önünde bulundurarak kahvehanelere bağlar. İlhan Başgöz (2014, s. 41-42) ise Aşık şiirinin, 16.yüzyılın ikinci yarısından itibaren Osmanlı topraklarının büyük bir kısmında faaliyete geçen kahvehanelere, 19. Yüzyıla kadar giremediğini belirtir.

Osmanlı’nın şehir yapısı ile Anadolu’nun heterodoks inançlara sahip zümrelerinin

\* Reenkarnasyon

\*\* Tanrının sıfatının canlı cansız bütün evrene intikal etmesi, her yerde bulunması.

uzun süre bağdaşık bir kültür yaratamadığı aşıkâr. Bu sebeple şehirdeki medrese kültürü ile kırsal alandaki tekke kültürünün de karşıtlıklar içerdiği söylenebilir. Bu durumun özellikle 17.yüzyıla kadar batınî çevrelerin de etkisiyle kendini var eden Aşıkların ve geleneğin, kahvehanelerde kendisine yer bulmasını zorlaştırdığını ve geleneğin kahvehane ekseninde etrafında oluştuğu tezini zayıflatmış olduğunu düşünüyorum. Yine de Aşıklık geleneğinin son iki yüzyıldaki biçimlenişi; 'muamma asma', 'atışma' ve 'fasıl' gibi motiflerin benimsenmesi kahvehanelere bağlanabilir.

Özetle gelenek 'tekke kültürü ekseninde oluşmuş, kahvehane kültürü çevresinde şekillenmiştir' denilebilir. Bu şekilleniş, kendisini aynı zamanda bir kurumsallaşmaya da bırakır; kurumsallaşma ise kaçınılmaz olarak gelenekle devlet ilişkilerini geliştirir.

19.yüzyıla birlikte tekke kültüründen uzaklaşan geleneğe mensup aşıkların bir bölümü\*, Osmanlı Devleti'nin himayesine girer. II.Mahmut'un, yaptığı yenilikleri yaymak ve Anadolu'daki halka kabullendirmek için aşıkları propagandist olarak kullandığı gözlemlenmiştir. Yine aynı dönem bir lonca olarak 'Aşıklar Cemiyeti' kurulmuş, başına atanan 'Aşıklar Kethüdası' maaşını devletten alır hale gelmiştir (Ayvazoğlu, 1991, s. 12, 96). Bununla birlikte Dilaver Düzgün (Akt:Artun, 2019), aynı yüzyılın sonuna doğru, kahvehanelerin Sultan Abdülaziz tarafından ziyaret edildiğini de bildirmektedir.

### **Cumhuriyet Politikaları Ekseninde Aşıklık Geleneği**

Osmanlı Devleti içerisinde doğan, başta genellikle devletle ve şehir yapısıyla uyuşmayan çevrelerde kendini var eden ve geliştikçe şehir hayatının içine kadar giren Aşıklık Geleneği, 20.yüzyıla birlikte gözünü farklı bir rejime açmıştır. Farklı bir rejim, farklı toplum yapısını da beraberinde getirir.

Gelenekler onu yaratan toplumla şekillenir ve beraberinde o toplumu şekillendirir. Bu diyalektik ilişki, geleneği toplumun aynası haline getirir. Haliyle toplumsal değişikliklerin yansımaları gelenekler üzerinden okunabilir. Kuşkusuz Âşıklık geleneği de bu olgusalıktan azade değildir.

Cumhuriyet'in müzik politikaları, genel olarak ulus-devlet fikriyatı çerçevesinde gerçekleşmiş, halk müziği gelenekleri de bu politikalarından hatırı sayılır derecede etkilenmiştir. 'Yurttan Sesler' ve öncesindeki çalışmalarla 'yeniden icat' edilen halk müziği kültürü, bir üst form olarak zedelenmiş olsa dahi, âşıkların bu yeniden yapılanma sürecine, sürecin kaynak kişileri olmalarına rağmen bir şekilde ayak uydurmadığı söylenilebilir. Âşıkların bu süreçte ritim kalıplarını standardize edildiği biçimde kullanmadıklarını, öteden beri gelen müzik cümlelerini veya besteleri ustalarının kullandığı gibi kullanmaya gayret gösterdiklerini, kişisel tavırlarını yaratmaya devam ederken yaşadıkları yörenin folklorik özelliklerini de korumaya ve uygulamaya devam ettiklerini dönem içerisinde üretilmiş plak ve kasetlerden anlayabiliyoruz.

Ursula Reinhard (2019, s. 198), ünlü âşıklar Çobanoğlu ve Taşlıova ile yaptığı

\* Geleneğin tekke kültüründen uzaklaşmasında, oluşum sürecinde etkilendiği senkretik inançları bünyesinde barındıran Bektaşî tekkelerinin, Yeniçeri ocağıyla birlikte 1826 yılında kapatılmasının etkisi büyüktür.

görüşmede pek çok aşkın şu görüşte olduğunu aktarır: “Artık yeni ezgi bulamıyoruz. Fakat kendi metinlerimizle eski ezgileri uyumlu hale getirebiliyoruz. Eski âşıklar gibi usta değiliz artık”. Müzikal yapıların tekrarlanarak devam edegelmesi ve yakın geçmişte dahi tarihsel olarak var olan bireysel stiller dışında değişime uğramıyor oluşu, geleneğin Cumhuriyet’in kültür politikalarından ziyade toplum yaşantısını temelden etkileyen ekonomi politikalarından etkilendiğini düşündürüyor. Bu sebeple şimdiki odak noktam, tüm belirleyenleri değiştiren üretim ilişkilerinin âşıklık geleneğinin oluştuğu ve süregeldiği Anadolu coğrafyası üzerindeki değişimi olacak.

### **Cumhuriyetin İlanı ve Üretim İlişkilerinin Değişim Süreci**

Türkiye coğrafyasındaki ekonomik ilişkilene biçimlerini ve onların değişiminin tam anlamıyla tahlilini yapmaya girişmek, elbette iktisadi bir metnin inceleme alanı olacaktır ancak çalışmanın konusu gereği Âşıklık geleneğinin bir kurum haline geldiği Osmanlı Devleti’nin ekonomik yapılanma biçimine ve Cumhuriyetle birlikte günümüze kadar olan değişim sürecine değinmek gerekir.

Behice Boran (1964), Osmanlı toplum yapısını Avrupa’dakine benzer bir feodal yapılanma olarak tahlil eder. Ancak Avrupa’daki feodal yapıda hem toprak mülkiyetinin şahıslar elinde toplanması, hem de toprağı işleyen insanların(serfler) kimi zaman kısmi, kimi zaman tamamen köle olarak çalışması Osmanlı toplumuyla teknik olarak bağdaştırılamayacak özelliklerdir. Bu kıyas doğrultusunda Osmanlı Devleti’nin Avrupa’dakinden daha farklı bir ekonomik-toplumsal düzene sahip olduğunu iddia etmekte bir beis görmüyorum. Öte yandan Marx da Türkiye, Hindistan ve İran coğrafyalarının toplumsal olgularının temelinde, toprakta özel mülkiyetin bulunmamasının yattığını ve bu durumun Doğu’nun anlaşılması için bir anahtar görevi üstlendiğini belirterek, Doğu ve Batı toplumlarının farklı ekonomik yapılanmalarla kendini var ettiğini vurgular (Marx & Engels, 1996).

Tahlil edilen bu olgu, kapitalizmin Avrupa’da boy göstermeye ve gelişmeye başladığı yıllarda Osmanlı Devleti’ne olan tezahürünün etkisiz kalmasını açıklayabilir. Keza, Zeki Duman (2007-1)’a göre, Osmanlı Devleti döneminde, devlet bürokrasisinin üretimden doğan artı değere el koyması, burjuva sınıfının ortaya çıkmasına ve kapitalist üretim ilişkilerinin yapılanmasına engel olmuştur.

Yukarıda belirtilen verileri incelerken 600 yıl boyunca süregelen Osmanlı Devleti’nin sosyo-ekonomik dengelerinin her zaman aynı seyirde devam etmediğini de unutmamak gerekiyor. Ama yine bu veriler ışığında Osmanlı dönemi üretim ilişkilerini günümüzden ayıran en büyük etkenlerden biri olan üretim araçlarının mülkiyetinin devlet tekelinde toplanması halinin zaman içerisinde değişse dahi üretim araçlarındaki özel mülkiyet tasarrufunun günümüz anlamıyla bir kapitalizm yaratmadığı sonucu çıkarılabilir.

Osmanlı Devleti’nin mirasını devralan ‘yeni’ cumhuriyetin ise, ‘çağdaşlaşmak, ‘muasır medeniyetler seviyesine ulaşmak’, ‘Batılılaşmak’ adına yürürlüğe koyduğu politikalarla birlikte ekonomik ve toplumsal bir dönüşümü hedeflediğini söyleyebiliriz.

Cumhuriyet kadrolarının da tespit ettiği üzere bahsedilen ekonomik ve toplumsal dönüşümün temel anahtarı, üretim ilişkilerinin yeniden şekillendirilmesidir. Bu sebeple olacak ki, yeni rejim ilk ıslahatlarından birini ekonomi politikalarının değişmesi ve belirlenmesi yönünde yapmış, 17 Şubat 1923'te toplanan I. İzmir İktisat Kongresi'ni "milli bir burjuvazi yaratmak" maksadı ile sonlandırmıştır (Küçükcan & Fidan, 2013).

### Üretim İlişkilerinin Müzik Özelinde Kültür Yapılanmalarına Etkisi

Bir altyapısal unsur olarak üretim şekli ve artı değerın toplanma alanı, insan topluluklarına ve oluşan gelenek-kültür örüntülerine dair esas belirleyendir. Karl Marx (2011) üretim ilişkilerinde meydana gelen değişikliğin toplumsal yansımaları şu şekilde özetler;

*Toplumun maddi üretici güçleri, gelişmelerinin herhangi bir aşamasında, o zamana kadar içinde olgunlaşageldikleri mevcut üretim ilişkileriyle yabut üretim ilişkilerinin hukuki tabiri demek olan mülkiyet ilişkileriyle tezat haline gelirler. Bir zaman üretici güçlerin gelişim şekilleri demek olan bu ilişkiler, şimdi o gelişime engel olurlar. O vakit, sosyal devrim çağı açılır. Ekonomi temelinin değişmesi, az çok yavaşlık ve çabuklukla bütün o koskoca üst yapıyı altüst eder.*

Kültür kavramının bir üstyapı elamanı olduğu ve müzik kültürlerinin özgül biçimlenişlerinin incelenen müziği anlamadaki temel unsurlardan biri olduğu düşünüldüğünde (Erol, 2015), üretim ilişkilerindeki değişikliklerin müzik ve kültür üzerindeki dönüştürücü etkisi de berraklaşacaktır.

Müziğin hala belirli kurallarla veya net ayrımlarla tanımlanamamasının sebebi, onu oluşturan toplumsal normların her kültürde farklı şekilde kodlanmasıdır. Bu durum bir coğrafyada oluşan müzik türünün, başka bir coğrafyada aynı etkiyi bırakmamasıyla sembolleşir. Öyleyse müzik, ait olduğu toplumun yaşam biçimlerinin etkisiyle anlam bulur. Jacques Attali (2015, s. 15) bu durumu şu şekilde özetler: "...müzik de, insan toplumlarına paralel olarak gelişir, onlar gibi biçimlenir, onlarla değişir. Hem de onlardan önce." Langois (Akt:Erol, 2015, s. 149), "Müzik türleri egemen ideolojik koşullara uyarlanarak ayakta kalırlar." der, ama "bununla birlikte kırsal müzikler direngendir" diyerek şerhini koyar. Âşıklık geleneğini ilk inceleyen araştırmacılardan Fuat Köprülü (1962'den Akt:Artun, 2019, s. 46) ise "Hem aşığı hem de eserlerini anlayabilmek için onu yaratan sosyal çevrelerin maddi ve manevi bütün koşullarını göz önünde tutmak gerekir." diyerek üretim ilişkileri bağlamında tanımlamasa bile, onun sebebi olduğu toplumsal örüntüyü işaret ederek bu gerçeğe dikkat çekmiştir.

Toplumun kültürel değerlerini oluşturan olguların tamamı, toplumda artı değerın kimin elinde biriktiğiyle ve haliyle üretim ilişkileriyle doğrudan bağlantılıdır. O halde, cumhuriyetle birlikte resmi ideolojinin itici güçlerinin başına geçen

kapitalizmin toplumun tüm kültür yapılanmalarını etkilediği gerçeği karşımızda duruyor. 'Nerede o eski Ramazanlar?'dan tutun da 'Nerede o eski aşklar?'a kadar geçmişe dair her özlem, aslında kapitalizmin toplumsallaşmasının öncesini arıyor.

### **Kapitalizm, Toplum, Kültür Ve Âşıklık Geleneği**

Frankfurt Okulu düşünürleri kapitalist üretim ilişkilerinin, geleneksel toplum biçimlerini zayıflattığını iddia eder. Aynı zamanda folkloru "hegemonik sosyo-kültürel toplum düzeninin sürekli ve rekabetçi saldırısına maruz kalan kültürel bir alan olarak" tanımlar (Limon, 1992, s. 8). 'Modernleşme' paradigması da buna ek olarak Batı dışı toplumlarda yaşanan toplumsal değişimin, o toplumdaki kültür öğelerini ve gelenekleri yok ettiğini belirtir (Ayas, 2015, s. 214).

Toplumun kapitalistleşmesinin en bariz olgularından biri kentleşmedir ve kentleşmenin sosyolojik sonuçları kapitalizmle birleşince, geçmişten gelen kırsal kültür ürünlerini ya çarpıklaştırarak değiştirir ya da tamamen yok eder. Kurulan fabrikaların etrafında biriken ve iç göç ile kırsal bölgelerden gelen 'emek gücü', kendisini yaratan kırsal koşulların maneviyatından koparak 'yeni hayatı' içinde şekillenir.

Oswald Spengler (Akt:Adorno & Horkheimer, 2015, s. 105), "Ruhsal nitelikli kırsal kültür insanı, kendi kendisinin yaratıcısıdır; şehir onu hâkimiyet altına alır ve onu yaratan, yönlendiren organ haline gelir, sonunda onu kurban haline getirir. Bu taşlaştırmacı kitle mutlak şehirdir." Diyerek kırsal kültür insanının şehir içerisinde yaşadığı değişimi özetler. Kapitalizm, kendi lehine dönüştürebildiği(satabildiği) geleneksel kültür öğelerini yaşatmaya devam ederken bunu başaramadığı öğeleri ise sindirerek yok eder: 'Gölgesini satamadığı ağacı keser'.

Kapitalizmin geleneksel kültür örüntülerini yok edişi, onun yan etkisi değil; bizzat tasarrufudur. Çünkü bu sistem içerisinde her şeyin olduğu gibi sanat ürünlerinin de metalaşması gerekir ve bu metalaşma beraberinde pre-kapitalist koşullarda oluşan geleneklerin sonunu getirir. Bernstein (2020, s. 14-21), "Kapitalizmde bütün üretim piyasa içindir; mallar insan ihtiyaçlarını ve arzularını karşılamak için değil, kar elde etmek için, daha fazla sermaye edinmek için kullanılır." Der ve ekler: "Sanat eserleri de birer metadır, hatta ancak mübadele edilebildikleri ölçüde değerli olduklarından su katılmamış metaldır."

Kapitalizmin, âşıklık geleneği üzerindeki esas yansıması, onun üretimi olan eserlerin artık satılabilir birer meta olarak görülmemesiyle birlikte\*, toplum modelinin değişmesi ve geleneğin beslendiği toplumsal yapının artık var olmamasıdır. Yukarıda da belirttiğim gibi âşıklık geleneği, sadece müzik ve şiir üreten bir eğlence topluluğundan menkul olarak değil; aynı zamanda 'kültürel aracı' misyonunu üstlenen bir kurum olarak kendini var etmiştir. Ancak müzik, kapitalist toplumlarda bir eğlence aracı olarak algılanır (Erol, 2015, s. 84) ve geleneğin aktörleri, tüm kültürel birikimi

\* 'Âşık' ünvanlı sanatçıların müzik endüstrisi içerisinde yayımladığı kaset-plak vb. ürünleri, onların üretimi olsa dahi geleneğin ürünü olmadığı şeklinde değerlendiriyorum. Örnekle, "Müzik ve şiir, gösterim içinde incelenmelidir." (Başgöz, 2014, s. 28)

bir kenara koyarak sadece bir eğlence nesnesi haline gelmek istemez, hatta âşıklar oyun havalarını ve kırık havaları dahi çalmayı reddederler (Reinhard & Pinto, 2019, s. 98).

Göksel Ilgın (2015), müziğin üretiminin, pre-kapitalist koşullarda kolektif bir üretim biçimi olduğunu belirtir. Âşıklık geleneği de benzer bir kolektivizm içerisinde şekillenmiştir. Âşık, icra öncesinde belirlediği repertuarında olan eserleri seslendirip sahnedeki inen bir sanatçı değil; dinleyicinin etnik, dinsel, ekonomik vd. durumlarına göre konum alan ve yaratısını buna göre şekillendiren bir sanatçı tipidir. Kars'ta Çobanoğlu Kahvehanesi'nde eserlerini icra eden âşıklar, "Dinleyiciler arasında varlıklı kişiler varsa iyi bir bahşiş alabilmek için onların hoşuna gidebilecek konularda deyiş ve makamlar söylemeye çalışırlar.", "Erzurum'dan gelenlere daha çok Sümmani makamında, (...) Kahvehanede Kürt dinleyiciler varsa Kürtçe ya da Kürt şivesi kullanır, onları da memnun etmeye çalışırlardı." (Erdener, 2019, s. 39-42). Bahsedilen kolektivizm, sadece âşığın dinleyiciye göre şekillenmesini değil; dinleyicinin yönlendirmelerini ve beğenisini de içerir ve gösteri karşılıklı iletişim halini içerir. Ancak dinleyici, kapitalist toplumda müziğin bir parçası olmaktan çıkmış, onun müşterisi olmuştur ve müşteri, "kültür endüstrisinin inandırmak istediği gibi, kral değildir; kültür endüstrisinin öznesi değil nesnesidir." (Adorno T. W., 2020, s. 110).

Dinleyici-Müzisyen ilişkisinin başkalaşımının bir diğer sebebi de kültür endüstrisinin, tıpkı metalarda olduğu gibi insanları da 'star' etiketiyle pazarlama isteğidir. Hatta kültür endüstrisinin ideolojisi, doğrudan "sanatın ticari olarak sömürülmesinden ödünç alınmış star sisteminden yararlanır" (Adorno T. W., 2020, s. 112). Star sistemi ise sadece âşıklık geleneğini değil; Osmanlı fasıl müziğinden Anadolu halk müziklerine kadar incelediğim coğrafyada kendini var eden bütün geleneksel müzik türlerini etkisi altına alarak dönüştürmüştür. Örneğin fasıl müziğinde esas olan şarkının 'okunması' iken, yeni durumda şarkı 'söylenmekte', şarkıcı kendi yorumunu ortaya koymaktadır (Durgun, 2015, s. 95). Meseleyi âşıklık geleneği üzerinden değerlendirdiğimizde ise karşımıza ünlü âşıkların müzik piyasasında 'star'laşmasının geleneği devam ettirdiği gibi bir yanılsama çıkıyor. Ancak gelenek, kendine unvan olarak 'Âşık' nitelemesinde bulunan sanatçılardan çok daha büyük bir içeriğe ve uygulanması gereken birden fazla teamüle sahip. Bahsettiğimiz âşıklar bade içme-rüya görme, çıraklık, mahlas alma vd. süreçlerden geçseler dahi, yukarıda gerekçelendirdiğim sebeplerle, gelenekten ziyade kendi sanatçı varlıklarını sürdürüyorlar. Yine de 'star'laşan âşıklardan bağımsız olarak hem yukarıda bahsettiğim süreçlerden geçip hem de geleneğin teamüllerine bağlı kalan âşıkların varlığından 20. Yüzyıl sonlarına kadar bahsetmenin mümkün olduğunun bilinmesi gerekir.

### **Âşıklık Geleneğinin Teknolojiyle İmtihani**

Sanayileşme, beraberinde kaçınılmaz olarak teknik ilerlemeyi de getirir. Teknolojinin son yarım yüzyıldaki hızlı gelişimi ise hem toplumsal yapıyı hem de kültürel geleneklerin üretim biçimini başkalaştırır. Âşıklık geleneğinin teknolojiyle



karşılaşması ve ona göre biçimlenişi ise gelenek açısından olumlu-olumsuz sonuçlar doğurmıştır.

Teknik, “modern toplumda aşırı kırılmalıkta insan ihtiyaçları ile ilişkili bir şekilde özgül bir yapı ve konum kazanmış bulunmaktadır.” (Adorno & Horkheimer, 2015, s. 114) Tekniğin özgül yapısı, insan topluluklarını ‘uygarlık’ düzleminde geliştirir ancak bu gelişmenin bir bedeli vardır; aynı zamanda onları değiştirir de. Aynı durum kültürel öğeler için de geçerlidir. Âşıklık geleneği, tekniği kendisini geliştirmek için kullanmış ancak onun kültürel ilişkilenmeleri yıkıcı etkisinden kurtulamamıştır.

Geleneğin teknikle ilk karşılaşması 19.yüzyılın sonlarına doğru, taş baskı yöntemiyle basılmış, âşık tarzı destanları içeren ve tek yapraktan oluşan ürünlerde gözlemlenebilir (Çobanoğlu’dan Akt:Artun, 2019, s. 81-82). Günümüze daha yakın dönemlere gelindiğinde ise, âşıkların teknik imkanlardan daha fazla yararlanmaya başladığını ancak bu imkanların bir Pazar yaratma ve ürün satma talebinden çok -toplumun birçoğunun kullandığı gibi- ‘hayatı kolaylaştırma’ bağlamında değerlendirildiği zaman geleneğe veya özelinde âşıklara olumlu etkisinin olduğu söylenebilir. Örneğin, Sarıkamışlı Aşık İhsani Şafak (Akt: Başgöz, 2014, s. 28-29), okuma yazması olmadığı için aklındaki şiirleri kasete okuyor ve ihtiyacı olduğunda yeniden dinleyerek hafızasını tazeleyebildiğini söylüyor ya da Karanlı Âşıklar, radyolardan dinlediği hikayeleri ve ezgileri repertuarlarına alma gibi avantajları değerlendirebildiklerini aktarıyor (Erdener, 2019, s. 115 ve 203).

Tekniğin bireysel avantajlar yaratmak için kullanımını, kuşkusuz gelenek üyelerini ve beraberinde geleneğin kendisini besleyebilir. Ancak tekniğin tüm toplum düzenine etki eden itici gücünün her zaman aynı olumlu sonucu vermediği şerhini düşmek gerekiyor.

Teknolojinin son 50 yıldaki hızlı gelişimi, kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması; her eve önce bir radyo, sonra bir televizyonun girmesi ve toplumun kültürel dokusundaki değişimler, kuşkusuz köyünde aşığın gelmesini heyecanla bekleyen insan tipini ortadan kaldırmış, farklı müzik türlerinin işitilmesi hem aşığın hem de dinleyicinin estetik algısını değiştirmiştir. Örneğin; Ozan Rıza Gurbetçi, köyündeki gençlerin tek bir sazla icra edilen eserleri dinlemek istemediğini söylüyorken, Berlin’de başka bir ozan, “sazın tıngırdıtısı artık bize yetmiyor” diyor(Reinhard & Pinto, 2019, s. 197-198).

Tüm bu belirlemeler üzerinden anlaşılıyor ki kapitalizmin berrak bir sonucu olan kültür endüstrisinin dayattığı eğlence anlayışıyla bağdaşmayan âşık, kendini devam ettirebilmek için kültür endüstrisinin elemanlarına uyumlanma sürecine girmeye çalışmıştır. O, artık radyolarda, televizyonlarda boy gösterir ve çıkardığı plak ve kasetlerle sesini daha geniş bir toplumsal tabakaya duyurma imkânı bulur. Bu uyumlanma süreci, âşığı bireysel olarak ona sunduğu maddi imkânlarla geliştirir ancak aynı katkıyı geleneğin kendisine sağlayamaz. Sonuç olarak âşık, form değiştirerek ve bireysel de olsa kendini var etmeye devam edebilmiştir ancak gelenek, onu üretenden bağımsız olarak böyle bir devamlılığı sağlayamamıştır.

## Sonuç

Toplumların müzik gelenekleri, geçtiğimiz yüzyılda neredeyse tüm dünyayı etkisi altına alan kapitalistleşme ve beraberinde getirdiği modernleşmeyle birlikte çeşitli değişimler yaşadılar. Kimi gelenekler karşılına çıkan toplumsal değişim dinamiklerine onlara uyumlanarak 'sağ kalmayı' başarırken kimileri bunu başaramadı.

Âşıklık geleneğinin kendini yeniden üretememesi, yeni koşullara uyumlanamamasındaki temel faktör, onun salt bir müzik türü olmamasından kaynaklanıyor. Örneğin halk müziği -kendi içerisinde yeni ürün sıkıntıları yaşasa dahi-, yeni toplumsal düzenle uzlaştı ve kitle iletişim araçlarının sunduğu imkânları kullanarak coğrafi farklılıkları olan toplumsal zümreleri bir araya getirerek güçlenmesini bildi (Erol, 2015, s. 82-84). Ancak Âşıklık geleneğinin sadece müzik üretiminden değil, yüzyıllar boyunca meydana getirdiği mutabakatlardan ve teamüllerden oluşması yeni toplumsal düzene uyumlanmasını engelledi. Âşıklar, yeni düzen içerisinde halk müziği sanatçıları olarak kendilerine yer bulsalar da gelenek bu imkânı bulamadı ve sönümlendi.

## Kaynakça

- ADORNO, T. W. (2020). Kültür Endüstrisi, Kültür Yönetimi. (M. Tüzel , & N. Ülner, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- ADORNO, T., & Horkheimer, M. (2015). Sosyolojik Açılımlar. Ankara: Bilgesu Yayıncılık.
- ARTUN, E. (2001). Aşıklık Geleneği ve Aşık Edebiyatı. Ankara: Akçağ Yayınları. (2019). Aşıklık Geleneği ve Aşık Edebiyatı. Ankara: Karahan Kitabevi.
- ASLANOĞLU, İ. (1976). Geçen Yüzyılda Folklorumuza Işık Tutan Kaynaklar. E. Artun (Dü.), I. Uluslararası Türk Folklor Kongresi Bildirileri. içinde Ankara.
- ATTALÍ, J. (2015). Gürültüden Müziğe. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- AYAS, G. (2015). Müzik Sosyolojisi- Sorunlar, Yaklaşımlar, Tartışmalar. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- AYVAZOĞLU, B. (1991). Halk Şiirinden Tarihe. İstanbul: Ötügen Yayınları.
- BAŞGÖZ, İ. (2014). İzahlı Türk Halk Şiiri Antolojisi. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- BAYRAK, M. (2005). Alevi-Bektaşî Edebiyatında Ermeni Âşıkları [Aşuğlar]. Ankara: Öz-Ge Yayınları.
- BERNSTEIN, J. (2020). Sunuş. T. W. Adorno içinde, Kültür Endüstrisi, Kültür Yönetimi (E. Gen, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- BORAN, B. (1964). Yakın Tarihimizde Yönetici-Aydın Kadro ve Kalkınma Sorunumuz. Sosyal Adalet Dergisi(8), 5-8.

- BORATAV, P. N. (1982). *Folklor ve Edebiyat*. İstanbul., (2016). *Halk Edebiyatı Dersleri*. Ankara: Bilgesu Yayıncılık.
- ÇOBANOĞLU, Ö. (1999). *Osmanlı Devletinde Türk Halk Kültürünün Değişim ve Dönüşüm Dinamikleri*. Osmanlı, Kültür ve Sanat, 9.
- DUMAN, M. Z. (2007-1). *Türkiye’de Burjuva Sınıfının Sosyal Profili*. Sosyo Ekonomi.
- DURGUN, Ş. (2015). *Türkiye’de Devletçi Gelenek ve Müzik*. Ankara: A Kitap.
- ERDENER, Y. (2019). *Kars’ta Çobanoğlu Kahvehanesi’nde Âşık Karşılaşmaları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- EROL, A. (2015). *Müzik Üzerine Düşünmek*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- GÜNAY, U. (1999). *Aşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- ILGIN, G. (2015). *Türkiye’de Arabesk’e Varyansın – Popüler, Müzik Ve Halk İlişkisi Üzerine*. Partisyon, 8.
- KOŞAY, Z. H. (1949). *Susmuş Saz*. Ankara: Aydınlık Basımevi.
- KÖPRÜLÜ, F. (1962). *Türk Saz Şairleri*. Ankara : Güven Basımevi.
- KÜÇÜKCAN, T., & FİDAN, A. (2013). *İktisadi Kalkınmada Yerli Burjuvanın Sosyolojik Anlamı*. Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 22(2), 255-268.
- LIMON, J. E. (1992). *Batı Marksizmi ve Folklor*. *Dans Müzik Kültür*(61), 1-26.
- MARX, K. (2011). *Ekonomi Politüğün Eleştirisine Katkı*. Ankara: Sol Yayınları.
- MARX, K., & ENGELS, F. (1996). *Seçme Mektuplar*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- MELİKOFF, I. (2011). *Kırklar’ın Ceminde*. (T. Alptekin, Çev.) İstanbul: Demos Yayınları.
- NOYAN, B. D. (1998). *Garibname*. Ankara: Ardıç Yayınları.
- OCAK, A. Y. (2016). *Babailer İşyanı- Aleviliğın Tarihsel Altyapısı Yahut Anadolu’da İslam Türk Heterodoksisinin Teşekkülü*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- OĞUZ, M. Ö. (1994). *Yozgat’ta Halk Şairliğinin Dünü ve Bugünü*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- REINHARD, U., & PINTO, T. (2019). *Türk Aşık ve Ozanları*. (E. D. Yavuz, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- SPENGLER, O. (1922). *Der Untergang das Abedlandes*. Münih.

*Serbest Tema / Makale*

**Etnomüzikoloji Dergisi**  
*Ethnomusicology Journal*  
 Yıl / Year: 6 • Sayı / Issue: 2  
 (2023)



# Rus Avangard Akımı İçinde Sofiya Gubaydulina'nın Yaratıcılığının Değerlendirilmesi\*

Elena ÜNALDI\*\*

## Özet

Fransızca kökenli askeri bir terim olan Avangard, 19. yüzyılında ilk kez askeri dil dışında bir alanda, siyaset dilinde kullanılmaya başlanmıştır. Modern düşünce sisteminin temelini oluşturan bir akımın adı olarak 20. yüzyılda sanat alanına da geçmiştir ve avangard akım sanatta çok büyük değişime sebep olmuştur. Güzel sanat bilimciler 20. yüzyılın ilk yarısını Avangard, ikinci yarısını ise Modernizm olarak ayırmaktadır. Müzikte durum farklıdır, müzik bilimciler iki dalga içinde Avangard kavramını tanımlarlar. İlk dalga I. Dünya Savaşı'nın başlangıcına denk gelmekte, ikinci dalga ise II. Dünya Savaşı'nın sonu ile eşleşmektedir. Avangard akım radikal şekilde sanatı değiştirmiştir. Müzikte uyumlu, kulağa hoş gelen armonilerin yerine Atonalite ve Dodekaphonie gelmiştir. Bu çalışmada Rusya ve Sovyetler Birliği'ndeki Avangard besteciler, kullandıkları yenilikçi kompozisyon teknikleri ve ikinci dalga Avangard akımın temsilcilerinden, bir kadın besteci olan Sofiya Gubaydulina'nın sanatı incelenmektedir.

**Anabtar Kelimeler:** Avangard, Gubaydulina, Müzik ve Felsefe, Müzik ve Din, Rus Avangard Besteciler

\* Makale Geliş Tarihi: 31 Nisan 2023 Makale Kabul Tarihi: 15 Mayıs 2022

\*\*Dr. Öğrt. Üyesi, Bursa Uludağ Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı, Viyola Sanat Dalı, elenaunaldi@gmail.com, <http://orcid.org/0000-0003-3260-0652>

## Evaluation of Sofia Gubaidulina's Creativity at the Russian Avangarde Movement

### Abstract

French based Avangarde is a military term, which began to be used in politics for the first time, exclusively beside the military terminology in the 19th century. The term passed to the art, creating the fundamentals of the modern philosophy in the 20th century under the name of "Avangarde movement" which led to a significant change in art. Experts, who examined history of fine arts divide 20th century as the first half to Avangarde, the second half to Modernism. In music, the situation is different. Music experts define Avangarde movement in two waves: First coincides with the beginning of World War I, second pairs with the end of World War II. Avangarde movement radically changed the art itself. Atonality and Dodecaphony replaced Consonance and Harmony, which "pleased" the ears. In this work, Avangarde composers from Russia and Soviet Union are studied with their innovative compositional techniques. Study pays attention to the - second wave - Avangarde woman composer Sofia Gubaidulina and her art.

**Keywords:** Avangarde, Gubaidulina, Music and Philosophy, Music and Religion, Russian Avangarde Composers

### Giriş

Rus Avangard\* akımının ilk dalgası 1910 ve 1920 yılları arasında kendini göstermiştir. Ekim Devrimi'nin 1917 yılında gerçekleştiği düşünülürse çalkantılı ve köklü değişimlerin sanatta da yer bulması kaçınılmazdır. Akımın ilk temsilcileri olan İ. Vişnegradsky, N. Obuhov, İ. Şillenger, N. Roslavets Avangard müzik bestelemelerine rağmen dinleyicilere pek nüfuz edememiş, bu yeni tarz müzik pek popüler olmamıştır (Andreeva 2020, s.23-25). Bununla birlikte devlet de sanat politikasında bu müziğe yer vermemiş ve kabul etmemiş, hatta daha ileri gidip konserlerde Avangard müziğin yorumlanmasını yasaklamıştır. Bu aslında besteciler için bir cezalandırma olarak da nitelendirilebilir, bu politikalar birçok bestecinin göç etmesine veya zorla müzik tarzını değiştirmesine yol açmıştır. Bu katı sınırlamalara rağmen Rusya'daki Avangard akımının birçok farklı besteciyle başlaması ve gelişmesi, dünyada da önemli bir yer alabilmesi mümkün olabilmektedir (Batagova, 2018, s.97-105).

\* Avangard – (Fr.) öncü kavrayış. Sanat açısından terim, tarihsel tanım içinde 'bugün'ü geride bırakmak, öncü atılımlarla ileri bir süreç yönelerek 'eski' olandan kopmak anlamını taşır (Say 1, s.126)

## İlk Dalga Rus Avangard Besteciler

İ. Vişnegradsky (1893-1979), ilk dalga Rus Avangard bestecilerden olup, mikrotonal\* müzik yazmaya başlayan ilk Rus bestecidir. Müzik bilimci ve müzik filozofu olarak mikrotonal müziğin tanınır hale gelmesi ve bu yeni müzik anlayışının dinleyicilere ulaşabilmesi için çabalamıştır. 1918 yılında iki kuyruklu piyanoyu yan yana getirmiş, mikrotonları elde edebilmek ve bu sesleri duyarak beste yapabilmek için piyanolardan birini çeyrek ton pes akort ettirmiş, bu şekilde beste yapmaya başlamıştır. Yaptığı bu deney bir buluş olarak da kabul edilmiş, bu yeniliği 25 Ocak 1937 yılında Paris'te dinleyiciyle buluşmuş ve 4. Uluslararası İki ve Dört Pişano Festivali'nde çeyrek ton farkıyla akort edilmiş iki piyanoda kendi bestelerinden oluşan bir resital vermiştir (Loseva, 2019, 70-71). Bu resital Rusya'da da Avangard akımının artık resmen başladığına işaret etmektedir.

Avangard akım bestecilerine aynı zamanda "yenilikçiler" de denmektedir. Bu besteciler her zaman yeni tınılar aramaktadır, bunun için de birçok yöntem denemekte ve kullanmaktadır. Bu yöntemlerden biri ise elektronik çalgılar kullanmaktır. Bu çalgılara verilecek en ilginç örneklerden birisi de teremindir. 1920 yılında Rus mühendis ve aynı zamanda viyolonselci olan Lev Termin tarafından icat edilen teremin ('elektronik orpheus', 'termenvoks' diye de bilinir), yenilikçilerin dikkatini çeken ve elektronik müzik alanında da önem taşıyan bir çalgı olarak değer kazanmaya başlamıştır. Lev Termin pişano eşlikli ve solo olarak kendi icadı ve üretimi teremin ile birçok konser vermiştir. Çalan kişinin tüm hareketlerini sese çevirebilen teremin, mikrotonal sesleri de çıkartabilmekte ve bundan dolayı klasik müzik eserlerini yorumlaması zor bir çalgı olarak bilinmektedir (Samohin, 2016, s.227-229). Teremin, Avangard besteciler için önemli bir ilham kaynağı olmayı başarmıştır.

Avangard akım 20. yüzyılın başlangıcından itibaren gelişmiş ve en çarpıcı halini ikinci dalga olarak belirlenen zaman diliminde almaya başlamıştır. İkinci dünya savaşının bitmesiyle başlayan bu dalga Avusturya merkezinde ortaya çıkmıştır.

## İkinci Dalga Avusturya'lı Avangard Besteciler

Avangard akımın ikinci dalgası olarak nitelendirilen II. Dünya Savaşı sonu ise Avusturya'da başlamıştır ve sonra Sovyetler Birliği'ne geçmiştir. Sovyet bestecilerinden önce Avangard II'yi başlatan besteciler hakkında da bahsetmek gerekir. Bu dönemin en önemli bestecileri Arnold Schönberg, Anton Webern ve Alban Berg olarak sayılmaktadır. Her sanat akımı gibi, Avangard akım da insanların yaşadığı zamanı ve duyguları anlatmaktadır. Bu duygular ve zaman dilimi Avangard akım için savaşın insanlara yaşattığı acı, korku ve savaş dönemidir, müzikte uyumsuz ve yeni seslerin deneyimlenmesi tesadüf veya sadece yenilik üretme çabası için değil, doğrudan savaşın bir yansımasıdır. Dodekaphonie'de\*\* ezgisel, tonal ve istikrarlı olmak yerine matematiksel bir yol izlenip yapay şekilde yaratılmıştır. Rastgele 12 ses aynı zamanda

\* Mikroton – Yarım perdeden küçük olan aralıklara verilen ad (Say 2, s.477)

\*\* Dodekaphonie – 12 ton müziği (Say, s.463)

12 ton olarak kullanılmaktadır ve her nota kendine göre, diğer tonlardan bağımsızdır (Andreeva, 2020, s.23).

20. yüzyılın öncesinde müziğin dengesi disonans\* ve sonrasında gelen konsonansa\*\* çözülmesi üzerine kurulmuştur. Uyumsuz/uyumlu dengesi, müziğin en önemli kurallarından biridir. İki dünya savaşından sonra Avangard akımının müziğe getirdiği dodekaphonie ve Atonalite araçlarıyla yazılan müzik, huzuru ve istikrarı yansıtan konsonansı yıkıp, onun yerine huzursuzluğun ve kargaşanın hakim olduğu yeni bir tarih dönemini başlatmaktadır. Ortaya çıkan eserler A. Schönberg'in "Varşova'dan kurtulan bir insan" kantatı (1947), Darius Milhaud'un "Ateşli Şato" kantatı (1956), Mieczysław Weinberg'in "Kız Yolcu" operası (1967-1968), Krzysztof Penderecki'nin "Hiroşima Kurbanları için Ağıt" (1960) gibi örneklerdir (Andreeva, 2020, s.24). Bu eserlerde kullanılan ifade malzemeleri arasında dodekaphonie, insan çığılığı, klastırlar ve Atonalite bulunmaktadır.

### İkinci Dalga - Rus Avangard Besteciler

1960 – 1970 yıllarına gelindiğinde Rus Avangard besteciler için yeni, önemli bir dönem başlar. Müzik bilimciler tarafından 'altmışlılar' - 'şestidesyatniki' (шестидесятники) olarak adlandırılan bu dönemde Boris Tişinko, Boris Çaykovski, Edison Denisov, Alfred Şnitke, Sofiya Gubaydulina, Andrey Eşpay, Valeri Gavrilin, Nikolay Sidelnikov, Andrey Petrov, Rodion Şedrin, Sergey Slonimski, Eduard Artemiyev, Andrey Volkonsky, Nikolay Karetnikov, Giya Kançeli ve Alemdar Karamanov gibi birçok besteci, yeni eserler bestelemektedir. Bu dönemde yazılan müzik, klasik müzikten oldukça farklıdır. Dönemleri birbirinden ayırmak için bariz bir çizgi çizilmiştir. 'Şestidesyatniki' döneminin önde gelen ve ilk anılan bestecilerinden birisi olan Sofiya Gubaydulina'nın avangard besteciler arasında özel bir yeri vardır (Safiulina, 2014, 120). 20. yüzyılın ikinci yarısı çoktan başlamış olsa da, kadın erkek eşitliği konusunda dünyada pek bir ilerleme kaydedilmemiş, erkeklerin arasında bir kadın besteci olmak hala kolay bir yaşam vadetmemektedir. Bu zorluğa rağmen S. Gubaydulina güçlü bestecilik yetileri, tekniği ve stiliyle dünyada büyük ün kazanmayı başarmıştır.

### Sofiya Gubaydulina'nın Biyografisi

Sofiya Gubaydulina 1931 yılında doğmuştur. Baba tarafında Tatar ve anne tarafında Rus kökenlidir. Büyükbabası ise Müslüman bir hocadır. Çocukluk ve gençlik yıllarında Ruysa'nın Kazan şehrinde yaşamıştır. Müzik okulunda piyano eğitimi almış ve profesyonel bir müzisyen olmaya karar vermiştir. Kazan konservatuvarında piyano anasanat dalını bitirmiş ve 1954 yılında, 22 yaşındayken Moskova Çaykovski Devlet Konservatuvarı'nda kompozisyon anasanat dalında okumaya hak kazanmıştır.

\* *Disonans* – (Lat.) *Uyumsuz anlamına gelen terim. Konsonansın karşıtı. (Say 1, 461)*

\*\* *Konsonans* – 'Uyumlu sesler, uyumsuz sesler'. Birbiriyle kaynaşan iki ya da daha fazla sesin bir araya gelmesi (Say 2, s.293)

Moskova Çaykovski Devlet Konservatuvarı'nda 10 yıl okumuştur. Kompozisyon öğretmeni Nikolay Peyko sayesinde büyük Rus besteci Dmitri Şostakoviç ile tanışmıştır ve kendi eserlerini gösterme fırsatı bulmuştur. 1956 yılında "Varşova Sonbahar Festivali"nde Avangard bestecileri dinlemiş ve 1957 yılında Glenn Gould'un bir resitalini izlemiştir. Konserde Avusturya'nın Avangard bestecileri Webern ve Berg'in müziklerini dinleyip çok etkilenmiştir. 1964 yılında ise Pierre Boulez'in bir konserinde Schoenberg, Webern ve Boulez'in kendi eserlerini dinlemiştir. Daha önce hiçbir yerde dinleme fırsatı bulamadığı Avusturya Avangard müziği Gubaydulina'da derin izler bırakmış, gelişmekte olan besteciliğine büyük fayda sağlayıp ona ilham vermiştir (Holopova, 2008, ss.10-30).

### Şostakoviç ve Moskova Üçlüsü

İkinci dalga Rus Avangard bestecilerin yaratıcı kimliklerinin oluşumunda Şostakoviç'in büyük bir rolü vardır. Şostakoviç'in müziği devletin zorba rejimine karşı acı ve yalnızlık dolu bir müziktir. Eserlerinde somut olarak pek anlaşılmayan ve anlaşılmadığı için yasaklanmaktan kurtulduğu düşünülen temel olgu, aslında yalnız kahramanın bu zorbalık karşısında verdiği tepki ve bundan kaynaklanan duygulardır. Bu tepki ve duygular Şostakoviç'in müziğinde büyük yer edinmekte, ilhamının merkezinde konumlanmakta, bazen de ironiyle grotesk ve komedi tarzında anlatılmaktadır (McBurney, 1988, s.120).

Bazı Avangard besteciler Şostakoviç'in müziğini temel alıp aynı yolu izlemekte, bazıları ise bambaşka, kendine göre yeni bir yol çizmektedir. Bu yeni yolu izleyen Avangard bestecilerden Şnitke, Gubaydulina ve Denisov "Moskova Üçlüsü"nü oluşturmuşlardır. Şnitke, Şostakoviç'in üslubunu devralmış gibi görülen bir bestecidir. Denisov ise, müziği genellikle bu türden kasıtlı olarak kaçınır gibi yazan, böyle görünen kişidir. Gubaydulina için ise Şostakoviç, bir müzik otoritesi olarak büyük önem taşımaktadır. Gubaydulina öğrenci yıllarında Şostakoviç'e eserlerini gösterirken duyduğu fikirler, eleştiriler hala kulağındadır fakat buna rağmen Sofiya kendine özgü sıradışı tarzıyla Şostakoviç'ten her zaman farklı olmayı başarmıştır. Bu özgünleşmenin somut sebeplerinden birisi, Gubaydulina'nın Şostakoviç'ten benimsediği temel öğelerin doğrudan doğruya onun müzikalitesinden alınanlar değil, onun işlediği toplumsal fikirler ve felsefesinden kaynaklanıyor olmasıdır (McBurney, 1988, s.121).

### Gubaydulina ve Felsefe

Gubaydulina, Doğu ve Batı kültürünü barındıran, birleştiren filozof bir bestecidir. Doğduğu Kazan şehri Tatar-Müslüman ve Batı-Hristiyan'ları bir arada barındıran özel bir şehirdir. Gubaydulina'nın Müslüman bir hoca olan büyükbabası onun da Müslüman olmasını sağlamış, Sofiya ise 39 yaşında kendi kararı ile vaftiz olmuştur. Çocukluğunu yaşadığı Doğu ve Batı gibi iki farklı kültür ve felsefeyi meslek edindiği kompozisyon sanatında, yani yazdığı eserlerinde birleştirmekte, bu yaklaşımı onu daha da özel kılmaktadır.



Gubaydulina'nın eserlerinde Doğu ve Batı kültürleri birbirleriyle konuşur ve birbirlerini tamamlar. Bu farklı kültürlerdeki benzerlikleri saptayıp eserlerinde birleştirmeye çalışmıştır. Mesela "İsa'nın Çarmıhtaki Yedi Sözü" eserinde yaylı çalgıların koralinde gregoryan koralı, aynı zamanda eski Rus kilise ilahileri gibi duyulmaktadır. Başka bir eserinde Buda keşişlerinin duası Almanca söylenmektedir. Doğu kültürüne ait mikrotonal gibi müzik tekniklerini kullanmaktadır. Doğu kültürüne ait birçok farklı çalgılar ve müzik teknikleri kullanmasının yanında, eserlerinin dramatizmi ise Batı klasik müziğine dayanmaktadır. Bu sentezler onun müziğinin fark edilmesini, bir besteci olarak kendine has bir stilin ortaya çıkmasını sağlamaktadır.

Gubaydulina için en önemli dramatizm prensibi kontrasttır. Eserlerine bir dilbilimi terimi olan 'İkili Karşıtlığı\*' kullanarak "Vivente – non Vivente" (canlı-cansız), 'Aydınlık ve Karanlık' (Светлое и Тёмное), 'Sevinçler ve Üzüntüler Bahçesi' (Сад Радости и Печали) gibi adlar vermektedir. Doğu ve Batı sentezi, Gubaydulina'ya bir nevi dualiteyi çağrıştıracak şekilde hayatında yer etmiş, bu sayede hayattaki zıtlıklar, ifadelerde, duygulardaki zıtlıklardan yola çıkan ve bunlardan doğan dengenin de felsefi olarak müziğine yansımaları hedeflemiştir. Sadece eserlerin adlarında değil, içgüdü olarak zıtlığı müziğin dramatizminde ve müzik yazma tekniklerinde de kullanmaktadır. Ayrıca yaşam ve ölüm, insanın hayat amacı ve diğer felsefe konularını sorgulamaktadır.

Gubaydulina'nın sanatında Fransız varoluşçuluk\*\*, Zen Budizm felsefesi\*\*\*, Berdyayev\*\*\*\* felsefesi gözlemlenmektedir. Yaratıcılığın başlangıcında Fransız varoluşçuluk vardır. Felsefenin ana teması insanın yalnızlığı, diğer insanlarla iletişim kurmanın imkansızlığıdır. 19. yılında ortaya çıkan felsefe 20. yüzyılda endüstriyel gelişim ile beraber daha da çok gündeme gelmiş ve sanatçılar arasında tanınır ve tercih edilir olmuştur. Gubaydulina birinci yaylı çalgılar dördlüsünde bu felsefeye girmişti. Başta unison\*\*\*\*\* ile başlayan eser daha sonra çeşitli müzik teknikleri kullanılarak geri alınamaz bir şekilde dağılmaktadır. Bu dağılma efekti ile beraber eserin sonuna doğru müzisyenler de görsel olarak sahnede birbirinden uzaklaşmaktadır. Bu felsefeye dair bariz başka bir örnek ise fagot konçertosudur. Eserde solist ana kahraman olarak işlenmekte, orkestra ise halk olarak gösterilmektedir. Eserin başında ana kahramanın kendine özgü bir ezgisi vardır fakat eserin sonunda toplum baskısı altında kalıp kendi bireyselliklerinden vazgeçip herkese katılmaktadır. Bu çarpıcı eserdeki eleştiri fikir özgürlüklerinin kısıtlanması, baskı altına alınarak yok edilmesidir.

Zen felsefesindeki en önemli özelliklerden biri tefekkür etmektir. Gubaydulina'nın dünya görüşü ve yaratıcılığında tefekkür için özel bir yer bulunmaktadır.

\* İkili karşıtlıklar – (İng. Binary opposition) Klasik düşüncedeki karşıtlar, birbirlerine bir şekilde zıt olan unsurlardan meydana gelen kavram çiftlerini tanımlamak için kullandığı kategori (A. Cevizci s.453)

\*\* Varoluşçuluk – (İng. existentialism) Bir felsefe akımı. İnsanın varoluşuyla doğal nesnelere özgü varlık türü arasındaki karşıtlığı büyük bir güçle vurgulayan, iradesi ve bilinci oğlan insanlann, irade ve bilinçten yoksun nesnelere dünyasına fırlatılmış olduğunu öne süren felsefe okulu (Cevizci, s.889)

\*\*\* Zen Budizm – İnsanın derinliklerinden geçerek nihai ve en yüksek gerçekliğe ulaşmaya çalışan Budist sistem.

\*\*\*\* Nikolay Bergyayev - 1874 – 1948 yılları arasında yaşamış çağdaş Rus düşünürü (Cevizci, s.114)

\*\*\*\*\* Unison – Bir müzik eserinde bütün seslerin birli ya da sekizli analıta paralel hareket etmesi (Say 3, s. 547)

Müzikteki seslerin özünü, kökenini anlamaya çalışan Gubaydulina eserlerinde çeşitli Doğu çalgılarını, farklı doğuşkanları ve mikrotonalı kullanıp sesin hakikatine ulaşabilmek için tefekkür etmektedir. Buna örnek olarak şu eserleri gösterilebilir: Viyola, flüt ve arp için “Sevinçler ve Üzüntüler Bahçesi”; 7 koto\* çalgı topluluğu için “... Erken sabah, uyanmadan hemen önce...” ; koto, bas koto, çeng\*\* ve orkestra için “Gölgede, ağaç altında” konçertosu. Zen felsefesinin “Hakikat kelimelerle anlatılmaz, manevi deneyimle öğrenilir” fikri Gubaydulina'nın müziğinde karşılığını bulmaktadır (Velikovskaya, 2013, ss.19-28).

### Gubaydulina'nın Kullandığı Teknikler

Gubaydulina kendi eserlerinde kulağa hoş gelen ezgi ve armonilerden kaçınmaktadır. Onların yerine ifade dili olarak mikrotonal sesler, artikülasyon, çeşitli ses çıkartma yöntemleri ve çeşitli ritimler gelmektedir. Besteleme yöntemi olarak majör ve minör ikilemlerden vazgeçmektedir (onları sadece sembol olarak kullanmaktadır) fakat tonalite dışında majör ve minör akorları birer element olarak kabul edip eserlerinde yer vermektedir.

Yaylı çalgılarda glissando,\*\*\* mikrotonal sesleri gerçekleştirebilen bir yöntem olarak sık sık kullanılmaktadır. Çalış yöntemlerinin dışında Gubaydulina'nın yaratıcılığında teatral dram gösterileri de bulunmaktadır. Bazı eserlerde sanatçılar kendi yerlerinden kalkıp sahnede yürümek, yer değiştirmek veya şiir okumak gibi hareketler yapmaktadır. Yaylı çalgılar için daha önce kullanılmayan çok sayıda ses çıkartma yöntemleri kullanılmaktadır. Bazı yöntemler sembolizm anlayışıyla kullanılmaktadır. Mesela vibrato ve flageolet'ler majör ve minör, legato ve staccato konsonans ve disonans sembolize etmektedir.

Sanatçıların yorumları Gubaydulina için özel bir anlam kazanmaktadır. Notalarda yazan ifade dili çok ayrıntılı yazılsa da her sanatçının kendine özgü bir yorumlama şekli vardır. Gubaydulina beste yaparken Gidon Kremer (keman), Yuri Başmet (viyola), Mark Pekarski (vurmalı çalgılar), Vladimir Tonha (viyolonsel), Fridrih Lips (akordeoncu) gibi ünlü virtüözlerle çalışmakta ve bu işbirlikleri sayesinde yeni çalma yöntemleri keşfetmektedir (Holopova, 2008, ss.109-115). Bu eserlere en önemli örneklerden birisi de Viyola ve Orkestra İçin Konçerto'dur.

### Viyola Konçertosu

Gubaydulina'nın büyük formda yazdığı eserlerinden biri olan Viyola ve Orkestra için Konçerto 1996 yazılmıştır. Seslerin tınısının, titreşimlerinin yarattığı mistik atmosfer ile büyük ilgi çekmektedir. Ses aralıklarını ustaca kullanan Gubaydulina, bu eserinde özel bir viyola tınısı keşfetmiştir. Konçertonun başlığında şöyle yazılmaktadır: “Bu eser zamanımızın usta viyolacısı Yuri Başmet'e ithafen yazılmıştır. Sanatçı,

\* Koto – Japon telli bir çalgıdır

\*\* Çeng – arp ailesinden telli bir çalgıdır

\*\*\* Glissando (İt.) – ‘Kaydırarak’. Geniş bir aralık içinde yer alan seslerin kaydırarak bir çarpıda duyurulması (Say 1, s.669)

duyguların ifadesini şaşırtıcı derecede zengin aktarabilmekte ve viyolanın çeşitli ses tınılarını üretebilmekte; son derece duygusal bir tondan mistik renklere kadar oldukça geniş bir yelpazede derin yorumculuk gücüne sahiptir. Bu eser sadece sanatçıya değil, onun icra ettiği enstrümana da ithaf edilmiştir” (Başarova, 2017:33).

1977-1978 yıllarından itibaren Gubaydulina çeşitli çalgıların tınısı özelliklerini, ses çıkartma yöntemlerini vs. sembolik bir anlam yükleyerek kullanmaya başlamaktadır. Gubaydulina'nın viyolaya solist veya oda müziği çalgısı olarak duyduğu ilgisi olgun yaratıcılık dönemine aittir. Viyola ile oda müziği eserleri: arp, viyola flüt ve anlatıcı için 'Sevinçler ve Üzüntüler Bahçesi' (1980), viyola, fagot ve piyano için 'Quasi hoketus' (1984), iki viyola ve orkestra için konçerto 'İki iz' (1998), viyola, kontrbas ve iki gitar için 'Sotto voce' (2010).

Çalgının kendine özgü tonu, ses rengi veya yapısı, çalma tekniği, Gubaydulina'nın eserlerinde sıklıkla görebileceğimiz bir yöntem olarak sembolik anlamlar taşımaktadır. Besteci bu yöntemi 'çalgı sembolizmi' olarak adlandırmıştır. Viyola konçertosunda solistin tonu konçertonun fikrine ön ayak olmuştur. Viyolanın gizemli, kendine has tınısının özellikleri konçertoda insanın ruhunu; yaylı çalgılar dua eden kilise korosunu, 3 trompet – trompet çalan 3 meleği; kontrbaslar karanlığı; tiz sesler çıkartan vurmali çalgılar ise zamanın akışını ve cenneti sembolize etmektedir.

Konçertoda viyolaya eşlik eden yaylı dördlüsü, orkestraya göre çeyrek ton pes akort edilmiştir. Yaylı dördlüsü gölge, orkestra ise aydınlığı sembolize edilmektedir. Bu şekilde iki mekân oluşmaktadır: biri gerçek (orkestra), diğeri ise sanal (yaylı dördlüsü) mekândır. Eşlik partilerinde mikrotonal, geleneksel tampere sistem ve değişik ses aralıkları birbirine karışınca müzikte bir nevi ışıltılara ve ilginç titreşimlere sahip yepyeni efektler yaratılmaktadır.

Görsel 1: Dördlüsü ve Yaylı Çalgılar Orkestra

(Görsel 1) Konçerto giriş, çift sergi, üç parçadan oluşan gelişme ve koda olmak üzere yedi bölümden oluşmaktadır. Konçertoda iki temel oluşmaktadır: İlk temeli meydana getiren iki unsur bulunmaktadır. İlki yaylı çalgılar dörtlüsünün mikrotonal sesleri, ikincisi ise geleneksel akortla çalan orkestranın glissandoları'dır. İkinci temel, yarım tondan oluşan ve tonaliteyi betimleyen kromatiklerdir\*. İkinci temelin esas notaları h – c – d – es olmaktadır. Konçertonun ritim organizasyonu hem solist hem orkestrada epey serbesttir. Bazı ölçülerde Gubaydulina “ritimsiz” veya “ritim çok serbest” şeklinde notlar yazmıştır. Tempolar sık sık değişir, üçleme, beşleme, yedileme gibi gruplamalara sık rastlanır.



Görsel 2: Gubaydulina Viyola Konçertosu ilk sayfa

Gubaydulina için viyolanın tınısı özel, diğer yaylı çalgılara benzemeyen bir ses rengidir. Bu çalışmada örnek olarak konçertonun iki motifi incelenmektedir. (Görsel 2) Farklı oktavda çalınan ve çeşitli karakterleri gösteren Re notası ilk motifi oluşturmaktadır. Bu karakterler Do telindeki kararlı ve yoğun ses tonundan Sol telindeki daha yumuşak ve La telindeki nazik tona kadar değişmektedir. Bu üç nota ritimsiz ve serbest çalınmaktadır. İkinci serginin başında viyola solodaki tekrarlanan ses, kilisede erkeklerin okuduğu duayı hatırlatmaktadır. Konuşma tarzına yakın artikülasyonla çalınmaktadır. Eşlik eden timpani tremulosu, kilisedeki mistik karanlık ortamı tasvir etmektedir.

Konçertoda lamento\*\* ifadesi önem taşımaktadır. Konçertonun genel atmosferi

\* Kromatik – on iki perdeli dizide, birbirini izleyen yarıntık yarım perde aralıklar sırasıyla çıkarak ya da inerek ilerleyiş. (Say 2, s.324)

\*\* Lamento (İt.) – Matemli, açıla içeren şarkı

Hristiyan ve İslam ilahileri ile yoğrulmuştur. Gubaydulina mistik öğelere bu koncertoda olduğu gibi diğer eserlerinde de sıklıkla yer vermiş, kimi eserlerinde mistik öğeleri rakamlardaki gizem ve şifreleri de kullanarak kendi sembolizmasını yaratmış, böylece daha da güçlü bir anlatımla sunmuştur (Başarova, 2017, s.32-37).

### Gubaydulina'nın Sanatında Rakamlar

Rakamlar Gubaydulina'nın yaratıcılığında sembolik anlamlar taşımaktadır. "Kutsal" 7 rakamı Gubaydulina'nın en çok ilgisini çeken rakamdır. Bu şekilde 7 çalgı için eser, 7 bölümlü bir eser, 7 sanatçı için eser yazmaktadır. Ayrıca eserlerin adlarında 7 rakamı kullanılmaktadır, örnek olarak "İsa'nın Çarmıhta 7 sözü" (Семь Слов Спасителя На Кресте) adlı eseri gösterilebilir. 1984 yılında 7 vurmali çalgılar için "Başta ritim vardı" (Вначале был ритм) adlı eserini yazdıktan sonra rakamlar Gubaydulina için yeni bir anlam kazanmaktadır. Her eseri matematik problemi gibi tasarlamakta fakat müzikal olarak estetik duyuluşuna da önem vermekte ve dengeli bir sonuç olana kadar uğraşmaktadır. Eserlerde rakamlara anlam kazandırmak için Fibonacci dizisi\*, Lucas sayıları\*\*, altın oranı\*\*\* gibi formülleri kullanmaktadır. Formüllerindeki rakamlardan farklı şekillerde faydalanmaktadır; ritmik gruplar olarak, ölçü sayıları olarak, orkestrada beraber çalan enstrümanlar olarak vb.

XX. yüzyılda müzik dünyasında Fibonacci dizisi Bela Bartok (1881 – 1945) sayesinde tanınır hale gelmiştir. Bartok, eserlerinde ritmik olarak, ses aralıklarında, müzik formunda zengin bir şekilde dizi kullanmaktadır. XX. yüzyılın ilk yarısında Fibonacci dizisi Claude Debussy'nin bazı eserlerinde ("Sudaki yansımalar", "Neşe Adası"), İgor Stravinski'nin Claude Debussy anısına "Nefesli Çalgılar Senfonisi"nde (1920) görülmektedir. XX. yüzyılın ikinci yarısında Fibonacci dizisi, ikinci dalga Avangard besteciler için araştırma sebebi olmuştur. Karlheinz Stockhausen "Klaviersstück IX" eserinde Fibonacci dizisini notaları gruplamak için kullanmaktadır (1, 1, 2, 3, 5, 8, 13 vs.). Bu formülü farklı tekniklerle kullanmakta; nota aralıkları ve ölçülerin tartımlarında Fibonacci dizisi görebilmektedir.

Gubaydulina ilk defa sayı dizilerini "Perception" adlı eserinde kullanmaktadır. Soprano, bariton, 7 yaylı çalgı ve kaset kaydedici için yazılmış eser 13 bölümden oluşmaktadır. 8. bölümde Fibonacci dizisi üç şekilde kullanılmaktadır. Dizinin kullanımı ölçü sayılarına göre tasarlanmıştır;

1. Kayıtta çalan yaylı çalgılar col legno\*\*\*\* canlı çalan yaylı çalgılara eşlik etmektedir. Kayıttaki müziğin aralıksız çalma süresi olarak; 3 ölçü boyunca – 5 ölçü boyunca – 8 ölçü boyunca – 13 ölçü boyunca – 21 ölçü boyunca – 34 ölçü boyunca – 55 ölçü boyunca, gibi tarif edilmektedir.
2. Kayıtta çalan müziğin arasındaki susların ölçü sayısı; 1 ölçü boyunca – 3 ölçü boyunca – 5 ölçü boyunca devam etmektedir. Bu üç rakam tekrarlanmaktadır.

\* Fibonacci dizisi – 1, 2, 3, 5, 8, 13 vs olan sayılar

\*\* Lucas sayı – Fibonacci dizisine benzet bir formül fakat baştaki rakam farklıdır

\*\*\* Altın oranı - matematikte iki miktardan büyük olanın küçüğe oranı, miktarların toplamının miktarların büyük

\*\*\*\* Col legno – (İt.) 'Tabta ile'. Yayın abşap kısmını kullanarak çalma (Say 1, s.335)

3. Canlı çalan yaylı çalgıların uzun notaları tuttuğu ölçüler; 1 – 2 – 3 – 4 – 5 şeklinde tasarlanmıştır.

Sayı dizilerini kullanarak müzik yazmak, matematik problemi çözmeye benzese de Gubaydulina müziğin duyuluşuna çok önem vermektedir. Çıkan sonucun yalnızca hesap ve rakamlardan oluşması değil, anlamlı bir müzik olması gerekmektedir. Estetik yargıları her zaman gözeten Gubaydulina sayılarda isteyerek, özellikle “hata” yapmakta, yani sayı dizilerini eksik bırakmakta, bazen de tamamlamak için rastgele bir rakam kullanmaktadır. Sayı dizilerini kullandığı bazı eserlerini revize ederken bu estetik kaygılarını cesurca harekete geçirmiş, eserlerinin detaylarını düzeltirken müzik duyuluşunu birinci plana almış ve bu yüzden sayı dizilerinin tamamen bozulduğu bile olmuştur. Aslında sayı dizilerini bir yaratıcılık ve proje temeli gibi düşünmüş, eğer müzik oluşumundan taviz veriyorsa ufak veya büyük düzeltmelerle her zaman müzik yolunu seçmiştir (Tsenova, 2000, ss.12-19). Bu Gubaydulina'nın yaratıcılığı hakkında yapılabilecek en önemli tespitlerden birisidir.

## Sonuç

Sofiya Gubaydulina Rusya'da başlayan avangard akımın en önemli temsilcilerinden birisi olarak müzik sanatına çok büyük katkılarda bulunmuş ve dünyadaki diğer bestecileri de etkileyecek kadar güçlü bir besteci olarak kabul edilmiştir. Kuşkusuz bir mesleği cinsiyetlere göre ayırarak incelemek doğru değildir ancak kadınların insanlık tarihindeki birey olma mücadelesinin tarihsel önemi bilindiği için bazı durumlarda kadın besteci vurgusu pozitif bir anlamda yapılabilmektedir. Gubaydulina müzik tarihinde herhangi bir büyük besteci kadar tanınmayı başarmış, dünyada etkisi hissedilmiş ve küresel ölçekte müzik çevrelerine yayılan bir saygıyla kabul edilmiş ilk kadın besteci olarak değerlendirilebilir. Gubaydulina aile kökenlerinden kaynaklanan çok kültürlü avantajını sanatsal üretiminde başarılı bir şekilde değerlendirmiş, farklı din ve kültürlerin felsefelerini, aralarındaki zıtlığı kendi tarzıyla ifade etmiştir. Müziğe getirdiği yenilikler arasında mikrotonalite, rakamların müzikteki kullanımı, eserleri notalardan çok çalgı tınılarından oluşturulmuş efektlerle yapılandırma tekniği gibi çığır açacak buluşlar örnek gösterilebilir. Gubaydulina'nın viyola çalgısına olan ilgisi Yuri Başmet'in virtüözitesiyle artmış, yorumcunun kendine has zengin tonu ona bir viyola konçertosu yazmak için ilham vermiştir. Eseri hem Yuri Başmet'e, hem de eşi pek görülmemiş şekilde Başmet'in viyolasına adamıştır. Bunun sebebi eser incelendiğinde anlaşılabilir. Alışılmışın dışında sadece bir yorumcunun virtüözitesi ve ton becerileri değil, Gubaydulina'nın kompozisyon teknikleri ve sıradışı yaklaşımı viyola çalgısının da kendi yeteneklerini ortaya çıkartmayı başarmıştır. Yaylı çalgılar arasında Gubaydulina'nın “en özel sese sahip çalgı” diye nitelendirdiği viyola çalgısı, bu eserle daha önce olmadığı kadar geniş bir yelpazedeki ses renklerinde sınanmış ve bir başyapıtı kavuşmuştur. Devlet konservatuvarlarının lisans son ve

lisansüstü sınıflarıyla birçok viyola yorumcusunun, viyola öğretmenlerinin çalışmayı ve icra etmeyi tercih ettiği bu özel konçerto, sadece Avangard akımın değil, genel olarak tüm viyola repertuarının içinde özel bir yere sahiptir.

### **Kaynakça**

- АНДРЕЕВА О. В. Советский музыкальный авангард в контексте времени (сер. 1950-х – 1980-х гг.): историко-культурологические и философские аспекты, 2020
- БАТАГОВА Т. Э. (2018) О некоторых эстетических аспектах исполнения отечественной вокальной музыки Авангарда – II, // Вестн. МГУКИ. № 3 (83)
- БАШАРОВА И. (2017) Концерт для альты с оркестром Софии Губайдулиной: от концепции микротонов к звукообразу мира, Музыкальная Академия № 4, 2017 (760)
- ВЕЛИКОВСКАЯ И. В. (2013) Сочинения Софии Губайдулиной для виолончели: Проблемы музыкального содержания, композиции и трактовки инструмента, Москва
- ЛОСЕВА С. Н. (2019) Синестетичность Микрохроматики в творчестве И. Вышнеградского, Вестник Музыкальной Науки, №2 (24), Композиторское творчество
- САМОХИН В., Мещеринова К., Тихомирова Е. (2016) Лев Сергеевич Термин, Наука и Образование №11, МГТУ им.Баумана,
- САФИУЛИНА Л. Г. (2014) История Русской Музыки 1917 – 2000, РИЦ Школа, Казань
- ХОЛОПОВА В. Н. (2008) Софья Губайдулина, Монография, Композитор, Москва
- ЦЕНОВА В. С. (2000) Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной, Московская Государственная Консерватория им.П.И. Чайковского, Москва
- CEVİZCİ A. (1999) Felsefe Sözlüğü, Paradigma, İstanbul
- İLKYAZ F. (2013) “Sanatta Avangardın Tüketimi Üzerine”, Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, sayı:10, ss.29-36
- MCBURNEY G. (1988) “Encountering Gubaydulina”, The Musical Times, Vol 129, no.1741
- SAY A. (2005) Müzik ansiklopedisi, Müzik ansiklopedisi yayınları, Ankara

*AlanNotları*

**Etnomüzikoloji Dergisi**  
*Ethnomusicology Journal*  
 Yıl / Year: 5 • Sayı / Issue: 1  
 (2022)



# Yunanistan Gezilerinden Mübadil Anıları\*

**Necdet KURT\*\***

Bu çalışma 2013 yılında Yunanistan'da yaptığım derleme gezilerinde, mübadillerin ikinci ve üçüncü kuşak torunlarından derlenen anılardan oluşturmaktadır. Yunanistan'da ve Yunan adalarında yapmış olduğum saha çalışmaları esnasında mübadillerle yaşadığım ve buraya bazılarını aktardığım paylaşımları konu alan ve Mübadilenin 100. Yılı nedeniyle kaleme alınmış bir yazısıdır.

Alana gidişime uzanan süreç özetlemek isterim. 1995 yılından itibaren Didim'de yapılmaya başlanan ve her yıl 1-3 Eylül arası tekrarlanan Uluslararası Barış Şenlikleri'ne birçok ülkenin yanı sıra, Yunan adalarından ve Atina, Selanik, Kavala gibi şehirlerden birçok katılımcı gelmektedir. Bu katılımcıların çok büyük kısmı 1923-30 arası yapılan mübadele ile Didim'den giden mübadillerin torunlarından oluşmaktadır. Ben de 1996 yılından itibaren yaklaşık on beş yıl bu şenlikler kapsamında hem birtakım komitelerde yer aldım ve hem de neredeyse her yıl konserler verdim.

Bu etkinliklerin ilk başladığı yıllarda birçok Yunan sanatçı ile dostluklarımız oluştu. Bunlardan, Samos, diğer adıyla Sisam adasında yaşayan ve şenlikler için Didim'de bulunan buzuki sanatçısı, aynı zamanda Fizik Öğretmeni olan "Antonis (Adonis) Archontoulis" İzmir'den bir bağlama satın almış ve kendisine bağlama öğretmemi istemişti. Zaten müzikal alt yapısı vardı ve buzukiden dolayı bağlamaya alışması kolay olacaktı. Ancak o Türkçe bilmiyor, ben de Yunanca bilmiyordum. O iyi derecede İngilizce konuşuyordu ama benim İngilizcem yok denecek kadar azdı. Buna rağmen hal ve hareketlerimizle anlaşabiliyorduk. Yaklaşık on-on beş gün bağlama dersleri verdikten sonra hatırı sayılır şekilde belli bir seviyeye ulaştı. Fakat ilginç olan şuydu; Antonis bu dersler sırasında geçtiğimiz eserlerin makam adlarını biliyor, özellikle Neşet Ertaş veya Uzun İnce Bir Yoldayım gibi Âşık Veysel türkülerini çalar-ken kısık bir sesle mırıldanıyordu. Meğer daha önceden onların CD'lerini dinleyerek birçok türküyü ezberlemişti, bunu öğrenince de çok şaşırılmıştım doğrusu. Derslere

\* Makale Geliş Tarihi: 10 Mayıs 2023 Makale Kabul Tarihi: 20 Haziran 2023

\*\* Halkbilim Uzmanı- Araştırmacı Yazar, egecaddesi@hotmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-9514-567X>



başladığımız ilk günden beri yanında 17-18 yaşlarında, çok iyi bir müzisyen olan Vasilis Sarandou adlı genç bir kemancı vardı. O da, ne Türkçe, ne de İngilizce biliyordu ama makam adlarını biliyor ve hem o dönemdeki hem de eski Türk sanatçılarının birçoğunun adlarını ezbere biliyordu. Bu durum önce bana garip gelse de kısa bir süre sonra sıradan gelmeye başlamıştı. Birkaç gün sonra aramızdaki dostluk bağı daha da güçlenmişti. Artık bazı akşamlar keman, buzuki, bağlama birlikte meşk ediyor, birlikte şarkı türkü söylüyorduk. Daha önceden ezberledikleri şarkılara, türkülere Türkçe eşlik ediyorlardı. Bazen iletişimde güçlük çektiğimiz olursa İngilizceyi iyi konuşan bir arkadaşımı çağırıyor bize yardımcı olmasını istiyordum. Yine öyle bir anda yardım için çağırdığım arkadaşımın makamlarla ilgili merak ettiğim şeyleri Adonis'e sormasını istediğimde, aldığı cevap daha da şaşırtıcı olmuştu. Makam adlarının kendi yaşadıkları Samos adasında da aynı şekilde kullanıldığını, hatta birçok eserin Anadolu'daki adlarla icra edildiklerini söyledi. Sonuçta 400 yıldan fazla bir süre Osmanlı hâkimiyeti altında yaşamışlardı ve benzer bir takım sonuçların olması doğaldı. Fakat bu süreçte yaşadıklarım, ben de merak uyandırmış ve Yunanistan'da araştırma yapmam şart olmuştu.



*Görsel 1.* Necdet Kurt- Antonis Archontouli - Samos Adası 2014

Barış şenlikleri için gelen misafirlerimizin çok büyük kısmı şenlikler bittikten hemen sonra memleketlerine döndüler. Bağlama dersi için biraz daha fazla kalan Adonis ve Vasilis ise Eylül ayının sonlarına doğru memleketlerine döndüler. Ben de havalalar daha fazla soğumadan Samos adasına gitmek istiyordum. Vize, Feribot vs. gibi işleri hallettikten sonra Ekim ayının ortalarına doğru Samos'a gittim. Adonis'in beni limanda karşılarken gözlerindeki mutluluğa şahit olmuşum. Aynı günün akşamı adanın en büyük şehri olan Vathi'de bir müzik okulunun açılışı varmış ve Adonis de oraya davetliymiş. Doğal olarak birlikte gittik. Bu arada oradaki açılışa Kuşadası'ndan da gelen birçok Türk vardı. Onlarla da Feribotta tanışmıştım ancak bu etkinlik için adaya geldiklerini bilmiyordum. Meğer müzik okulunu açan kişiler sık sık Kuşadası'na gidip geliyorlarmış ve çok sayıda Türk dostları varmış. Bunlardan biri de yıllar öncesinden tanıdığım, feribotta tesadüfen karşılaştığım aynı memleketlim,

hatta soyadımızın da aynı olduğu turizmci işadami Salman Kurt idi. İyi derecede İngilizce konuşan ve oldukça sempatik, hatta halk arasında “her taşın altından çıkar” diye tarif edilen hiperaktif birisiydi. Üstelik sahnede hem İngilizce hem de Türkçe sunuculuk yapıyordu. Gelirken feribotta sohbet etmiştik ve Adonis’den de söz etmiştim. Sırayla birkaç sanatçı sahneye çıktuktan sonra mikrofonu eline aldı ve hem Türkçe hem de İngilizce Adonis ve beni anons ederek sahneye davet etti. Bu sürpriz karşısında ne yapacağımı şaşırsam da sahneye yürüdük. Adonisle birbirimize bakıyor ama konuşamıyorduk. Yine Salman Bey devreye girerek “Abiii ikiniz birden çalıp söyleyeceksiniz haa” demez mi. Adonis’in sazı yanındaydı ama benim sazım Türkiye’deydi. Orada hazır bir saz varmış, birkaç dakika içerisinde sahne ayarlandı, akortlar tamamlandı ama daha ne yapacağımıza karar veremedi, birden bire kendimizi sahnede bağlama çalarken bulduk. Adonis’le daha önce çalıştığımız eserleri çalıyor, mümkün olursa birlikte söylüyorduk. Oradakiler bu durumu pek sevmiş olmalıydı ki her eserden sonra bir alkış tufanı kopuyor, bir takım nidalar atılıyordu. Birkaç türküden sonra sahneden indik, özellikle Adonis’in bağlama çalıp Türkçe türküler söylemesi ilgi odağı olmuştu. Sunucu Salman Bey ise oradaki konuklara İngilizce olarak “sizin için özel olarak Türkiye’den kuzenimi getirdim” şeklinde espriler yapıyor, bana da tercüme ediyordu. Bu vesileyle oradaki birçok müzisyenle de tanışmış oldum. Hazır tercüman da bulmuşken yerli müzisyenlere durmadan sorular soruyor ve aldığım cevaplara şaşıırıyordum. Özellikle Samos adasındaki müzisyenler Türk müziğine çok ilgilidiler. Ve kısa bir süre sonra da onlar beni soru yağmuruna tutmaya başlamışlardı. Bildiğim şeyleri cevaplıyor, bilemediklerimi de aklımın bir kenarına not ediyordum. Yunanistan ve Yunan dostlarla ilk diyalog böyle başlamıştı. Daha sonraları her yıl, en az bir kere, bazen de iki kere Yunan adalarına gidiyordum. Samos, Kos, Sakız, Midilli, Rodos adalarına ve Atina, Selanik, Kavala, Dimetoka, Gümülcine ve buralardaki küçük mübadil yerleşkelerine seyahatlerim olmuştu. Bunların birçoğu tamamen turistik amaçlı olsa da müzikle ilgili bir takım araştırmalar yapıyor, notlar alıyordum. İlerleyen yıllarda Adonis’le birlikte Didim barış şenliklerinde birkaç kez daha sahneye çıktık.



**Görsel 2.** Bora Kurt- Necdet Kurt- Antonis Archontouli- Siderhs Papageorgiou.  
Samos Adası 2015.

2013 yılı Kasım ayının ortalarına doğru Didim'den Turizm işletmecisi arkadaşım Mustafa Şentürk ile Yunanistan'a bir gezi yapmaya karar verdik. Önce Atina'ya gidecektik, oradan da Kavala'ya ve Didim'den giden mübadillerin kurdukları Neo Geron-das köyüne gitmek istiyorduk. Kavala'da barış şenliklerinden tanıdığımız dostumuz Takis Kritikou ve eşi Wiki vardı (Τάκης Κρητικού - Βίκη Κρητικού). Takis ileri yaşına rağmen Türkçe öğreniyor, bizimle iletişime yetecek kadar da konuşuyordu. Yine yol arkadaşım Mustafa'nın diğer dostları vardı ve onları da ziyaret etmek istiyorduk. Uçak ve Atina'daki otel rezervasyonu gibi gerekli şeyleri ayarladıktan sonra yola revan olduk. İzmir'den yaklaşık 45 dakikalık bir uçuşla Atina Havaalanına inmiştik. Şehir merkezi buradan biraz uzaktaydı. Yılın yarısını Atina'da, diğer yarısını ise Girit'te geçiren mübadil torunu adı Kostas Hacifotenos (Κωστής Χατζηφωτεινός) olan şair ve yazar bir dostumuz vardı. Mustafa ile daha önce telefonlaşmış, Mustafa'nın "lütfen zahmet etme" ısrarına karşılık, havaalanından bizi alacağını söylemişti.

Pasaport kontrolden geçip havaalanı çıkışına doğru yöneldiğimizde Kostas'ı karşımızda buluverdik. O güler yüzü ve davudi sesi ile kolları açmış bize hem Türkçe, hem Yunanca "Hoşgeldiniz" diye sesleniyordu. O da birkaç kelime dışında Türkçe bilmiyordu, ancak o gün şunu anladım ki samimiyetle ve gönül bağıyla kurulan diyaloglarda, lisan bir şekilde halloluyordu. Şehre geçtiğimizde rezervasyon yaptığımız otelin adresini söyleyerek valizlerimizi bırakmak istediğimizi söylediğimizde, kendisinin bir otelden yer ayırttığını ve orada kalacağımızı söyledi. Şaşırılmış olsak da eski rezervasyonumuzu iptal edip onun yer ayırttığı otele gittik. Meğer Atina'nın en güzel oteli buraymış ve bizim konaklama ücretimizi de biz gelmeden ödemiş. Tabi, hem şaşkınlık hem de biraz mahcubiyetle neden böyle yaptığını sordüğümüzde ise bize gülererek " ee siz de Türkiye'de böyle yapıyorsunuz, bunda ne var ki" diyerek cevap verdi. Biraz mahcubiyet hissetsek de çaresiz, yapacak bir şeyimiz yoktu. Kostas o gün bizi birçok yere götürdü ve çok güzel ağırladı. Hatta gittiğimiz restoranın bulunduğu sokağın adı, "Kordelya" yani Karşıyaka sokağıydı.

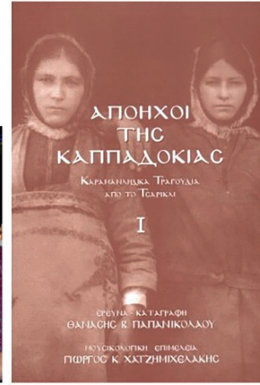


Görsel 3. Kostas Hacifotinos – Necdet Kurt. Kordelya Sokağı – Atina

Bu arada daha önce sosyal medya üzerinden tanış olduğumuz, Türkçeyi oldukça iyi konuşan, Roma Üniversitesi “LA SAPIENZA”, Lettere e Filosofia Fakültesinde Yunan ve Türk Dilleri ve Edebiyatları Türkoloji eğitim almış, dedeleri Niğde’ye bağlı Çarıklı köyünden göçmüş olan Thanasis Papanikolaou (Θανάσης Παπανικολάου) adlı bir arkadaşımız vardı. Henüz hiç yüz yüze görüşmemiştik. Ona, Atina’ya geleceğimizi ve tanışmak istediğimizi söylemiştik. Thanasis de akşam kaldığımız otele geldi ve son derece güzel bir sohbetimiz oldu. Ondaki “Anadolu” özlemi bizi çok duygulandırmıştı. Kendisi lise öğrencisiyken babaannesinin söylediği Türkçe türküleri teybe kaydederek bunları daha sonra “Kapadokya’dan Yankılar-Çarıklı Rum Ezgileri” adıyla kitap ve CD haline getirmişti. Aynı akşam, iç kapağındaki oldukça geniş Türkçe açıklamalar olan bu değerli çalışmasından bize de birer tane armağan etti. O gün tam anlamıyla muhteşem bir gün geçirmiştik.



Görsel 4. Mustafa Şentürk- Thanasis Papanikolaou- Necdet Kurt, Atina 2013



Görsel 5. Thanasis Papanikolaou'nun Yayınladığı Kapadokya'dan Yankılar-Çarıklı Rum Ezgileri Adlı Kitap

Ertesi gün sabah Kostas otele geldiğinde ona Kavala'ya gitmek istediğimizi ve araç kiralamak istediğimizi söyledikimizde ise bizi daha çok şaşırtmıştı. Orada görmek istediğimiz dostlarımız Takis ve Wiki'nin kendisinin akrabası olduğunu biliyorduk. Kendisinin de onları görmek istediğini ve bu nedenle bizi kendisinin götürceğini söyledi. Her ne kadar şaşkınlığımızı gizlemeye çalışsak da onun asıl hedefinin bize yarenlik etmek olduğu belliydi. İşi gücü vardır diye huzursuzluk duysak da dostumuz bizimle olmaktan dolayı çok mutluydu. Yolda, daha sonraları birçoğunu ziyaret ettiğimiz yerleşim yerlerinin tabelaları dikkatimizi çekiyordu. Gelen mübaddiller kurdukları yeni yerleşkelere Anadolu'daki yaşadıkları yerlerin adlarını koymuşlar, birçoğunun başına da yeni anlamına gelen "Neo" ifadesi koymuşlardı. Bu, hem köklerinden kopmama konusunda bir hareket, hem de Anadolu'daki kimliklerinin bir temsili idi.



Görsel 6. Niksar'dan Gidenlerin Kurdukları Neokessaria



Görsel 7. Kozan'dan Gidenlerin Kurduğu Kozani Yol Tabelası Resim

Mübadillerin konuştukları dil, gelenek görenekleri, müzikleri, kısacası sadece mensup oldukları din dışında tüm sosyal gerçeklikleri Yunanistan'da yaşayanlardan farklıydı. Bu nedenle daha sonraları tanıştığımız birçok mübadil torunu, “Dedelerimize, çocukken Türkiye’de oyun oynadıkları arkadaşları onlara Urum tohumu derler imiş, biz de çocukken de buradakiler bize Türk tohumu diyordu, biz de bunu ağnamadık gitti, biz Türk’ümüüz, Urum mu?” şeklinde serzenişlerde bulunmuşlardı. Öyle anlaşılıyor ki hem Anadolu’da hem de Yunanistan’da mübadillerin her zaman bir kimlik sorunu vardı. Aslında bu durum günümüzde tüm dünyanın sorunlarından olan ötekileştirme ve göçmenlik kimliği ile ortaya çıkan bir sorundu.

Birçok mübadil yerleşkesinin yanından ya da içinden geçerek akşamüzerine doğru Kavala’ya ulaştık, ancak gitmek istediğimiz yer Kavala’nın karşısındaki Thassos adası idi. Hareket etmesine bir saat gibi bir zaman kala adaya giden son feribotu yakalamıştık. Vapur iskelesi Keramoti adlı bir köydeydi. Feribotun kalmasını beklerken limandaki bir kahvehanenin önüne oturup hem kendi aramızda espriler yapıyor, hem de etrafı gözlemliyorduk. Türkçe konuştuğumuzu duyan yandaki seyyar manav yanımıza yanaşıp; Türk müsünüz? Diye sorunca, biraz da şaşkınlıkla “evet” deyiverdik. Nerelisiniz diye sordu, ardından da adının Rüstem, kendisinin buralı olduğunu ve bize çay kahve ikram etmek istediğini söyledi. Çok mutlu olmuştuk. Kavala civarında birçok Türk köyünün olduğundan söz etti. Feribot saatine kadar Rüstem Bey’le çok keyifli bir sohbetimiz oldu. Feribot saati gelince vedalaşıp ayrıldık.



*Görsel 8.* Mustafa Şentürk- Manav Rüstem Bey- Kostas Hacıfotenos, Keramoti Limanı

Yaklaşık yarım saatlik bir feribot yolculuğundan sonra adaya ulaştık. Takis ve Wiki bizim geleceğimizi biliyorlardı. Hatta komşularına da Türkiye'den misafirimiz gelecek diye söylemişlerdi. Biraz hoşbeşten sonra çevredeki komşulardan birkaç aile kısa aralıklar ve ellerine küçük birer armağanla bize hoş geldin ziyaretine geldiler. Bu duruma çok şaşırılmıştım. Eskiden bizim oralarda da uzaktan bir misafir geldiğinde, komşular veya yakınları küçük birer armağanla “hoş geldin” ziyaretine giderlerdi. Anadolu'da neredeyse kaybolan bir geleneği burada görüyordum. Komşuların kimisi eline küçük bir kavanoz gül reçeli almış, kimisi küçük bir şişe içki almıştı. Hiç birisi Türkçe bilmiyordu ama Takis anlayacak kadar Türkçe konuşuyordu ve o bize tercümanlık yapıyordu. Gelenlerin hepsi de genç insanlardı. Ortalama yaşları kırk elli arasıydı. Hepsi de eşleriyle gelmişlerdi. Komşulardan biri de elindeki hediyeinin yanında bir darbuka getirmişti. Öyle anlaşılıyordu ki Takis komşularına benim müzikle uğraştığımı ve yanımda bağlama olduğunu söylemişti.

Kısa bir muhabbetten sonra Takis ve gelen konuklar bağlama çalmamı istediler. Henüz birkaç eser çalmıştık ki evin dış kapısı açıldı, elinde kocaman boncukları olan bir respihle Mustafa Keser'e benzeyen bir adam, külhanbeyi vari içeri girdi ve yüksek bir ses tonuyla, “hangıgız Türksüzüz (hanginiz Türk'sünüz)” diyerek sordu. Musatafa ve ben, sanki bizden başka Türk varmış gibi koşullanmış bir şekilde, “biz Türk'üz” demiş bulunduk. Hemen bunun akabinde ona söylenerek bir hanım içeri girdi, ses tonundan anlaşıldığı kadarıyla beyefendiyi frenlemeye çalışıyordu. Hanımın gergin olduğu her halinden belliydi. Adam da ona dönerek sert bir ifadeyle birşeyler söyledikten sonra bize dönerek dedi ki;

“Beğim (benim) adım Anestis, aha bu da benim garım. Bağa (bana) gızıyo, gedip de misevürleri (misafirleri) ıraatsız etme diyo.”

Dedi ve oradaki komşulardan darbuka çalan Gıorgo'yu göstererek, peşine ekledi;

“Aha bu da beğim (benim) yeenim (yeğenim), Türküyeden (Türkiyeden) misevür geldi deyince gündümü dutamadım, sizinen tanışmak istedim. Gavalaya (Kavala'ya) son vapur saat yedide gediyo. Ben sizin geldiğüzü duyunca mahsus vapuru geçürdüm. Mecburen zabah yedideki vapura galduk (kaldık). Garım da bağa bunun için gızıyo, Gavaladan da arkadalşar arayıp nirde galdın diyolar.

Ben de gayri ihtiyari bir şekilde “Kavala'daki arkadaşlar ne için bekliyor, oyun filan mı oynuyorsunuz?” deyince, gülerek “yok yau ne oyunu ağşamları biz içiyok” diyerek cevap verdi.

Bir sandalye çekerek karşımıza oturdu. Gözlerinin içi gülüyordu. Başladı bize kendini anlatmaya.

Beğim anam Gavzalı (Havzalı), babam Sinopili (Sinoplu). İki de burada

doğmuşlar. Anam da babam da, hemi de biz de urumcayı çocuğken okula gedince öğrendük. Eevümüzde Türkçe konuşulur idi. Orda dedemlere urum tohumu derlermiş, burda da bize Türk tohumu diyorlar. Çocuğken mahallede bazen bu yüzden gavga ederüdük.

sağ elini göğsüne vurarak;

“aha buramda duruyo, garıma vasiyetim var ben ölünce beni Isdanbul’a elli kilometire biyere gömsünler diyom. Ben esgeriken gumandan geldi “içinizde Türkçe bilen var mı? diye sordu. Biz iki gişi el galdurduk. Bizi imtaaan ettiler. Öbür adam benden iki kelime daha fazla bildi deyin onu istanbuldaki gon-solosluğa gönderdiler, orda dört sene esgerlik yapıdı. Bu, ömrümün sonuna gadar içimden çıkmayacak, aha buramda duruyo.”

dedi. Birkaç saniye duraklayıp bir noktaya baktıktan sonra devam etti:

Herşey orda. Beyefendilik orda, güzellik orda. Ben iki sefer Isdanbula gettim, Bir iki ay galdım. Lohantaya gediyon, garson önünü düğmeliyo, ‘buyurun ehendim’ diyo, başka biyere gidiyon gine aynı. Bizim bura öyle mi? lohantaya gediyon; garson, he, ne isdiyon, otur, tamam diyo. Kibarlık bilmiyolar. Biz bi sefer Edirne’ye gettük. Tur rehberi bizi bi meyhaneye götürdü. Masada yedi sekiz gişi varuduk. Gapıda da dört beş ayrı ekip çalgıcılar varıdı. Sırayla içeri giriyolar, masada bi şarkı çalıyolar ve bizim masaya hazırladığımız bahşişlerin içinden bi tane on Euro alıp çıkıyolarıdı. Heç biri iki tane almıyo, sadece bi tanesini alıyodu. Bu arada diğer arkadaşların da alışverişi bitmiş, bizim şoför hadi gedelim diye ısrar etti. Biz de şu bardaklarımız boşalsın, aha bu bahşişler de bitsin gedek dedük. Şoför gızıyodu emme bişey de diyemiyodu. O arada içeri giren çalgucu ekibine şoför, “aha bu paranın hepsini alın da gedek” dedi, onlar da yooo bizim hakkımız bi tane” dediler ve sadece on Euro alıp çıktılar. Hey yavrum heey, biz de olsa o parayı uvuçladuhları gibi gideller. Sen ne diyon her şey orda herşey.

Ben kucağımda bağlamayla karşısında oturuyo, söyledikleri karşısında şaşırmış da olsam gerek şivesi, gerek anlatım tarzı, gerekse sempatikliği nedeniyle kendisine hayranlıkla bakıyordum. Evdeki herkes de buraya odaklanmıştı. Ortamdakilere Yunan’ca bir şeyler söyledikten sonra, bana dönerek; benim irahmetlik abimin bi türküsü varıdı” dedi ama türkünün adını hatırlayamadı. Ben an itibarıyla aklıma gelen birşeyler çalmaya başladığımda darbukayla gelen komşu da bana eşlik etti. O dönem Mikis Theodorakis ve Zülfü Livaneli albümleri oralarda da pek popülermiş. O albümden birkaç eser çaldıktan sonra Anestis birdenbire, “hah hatırladım, abimin türküsü endim havuz başına” diyerek onu bilip bilmediğimi sordu. Ben çalmaya başlayınca gözlerindeki içtenlik ve mutluluğa bir de gözyaşları eklenmişti, duygulandığı her



halinden belli oluyordu. Türküyü birlikte söyledik. Türkü biter bitmez bana döndü ve gözleri ışıdayarak, “abim bunu senden güzel söylüyodu” diyerek bir kahkaha attı. Birlikte aklına gelen türküleri çaldık söyledik. O akşam oradaki herkes çok mutluydu ve gecenin nasıl bittiğini anlayamamıştık. Saat 03 civarında konuklar dağıldılar. Aklıma şu soru takılmıştı. Acaba ben Anestis’in yerinde olsaydım ne yapardım. Anestis gibi bedenimle ruhumun arasına sıkışıp kalır mıydım? Bu soru ömrümün sonuna kadar cevapsız kalacak bir soruydu. Ertesi gün kahvaltıdan sonra bizi Atina’dan getiren dostumuz Kostas Hacifotenos’u geri Atina’ya uğurladıktan sonra akşamki konuklardan birinin evine ziyarete gittik. Akşam dedesinin gitar çaldığından söz etmişti. Gittiğimiz ev kocaman bir zeytin bahçesinin içinde yine kocaman bir evdi. Zeytin hasadının yapıldığı günlere denk gelmiştik. Ben de yaklaşık bir iki saat zeytin toplanlara yardım ettim. Arada Wiki, bana gülerek “İrgatis Necdet” diye sesleniyordu. Meğer bizdeki “ırgat” onlarda “İrgatis” haline dönüşmüş. Birçok kelimenin arkasın i veya is eki koyarak kullanıyorlardı. Bunu öğrendiğimde bazı kelimelerin Türkçedeki halleri ile sadece bu eklerle orada kullanıldığını anlamış oldum.

O gün dede bize epeyce bir gitar çaldı ve oradan çok mutlu ayrıldık. Ertesi gün adanın diğer turistik yerlerini gezmeye başladık. Adadaki bir antik tiyatroya gittiğimizde, arkeolojik kazı yapan bir ekibe rast geldik. Takis ve Wiki ağır adımlarla epeyce bir gerimizden geliyorlardı. Mustafa ve ben kazı alanına doğru yöneldik. Yöneldik ama yaklaşık elli metre geriden genç bir arkadaş öfkeyle bize bağıyor ve hızlı adımlarla bize doğru geliyordu. Mustafa bu gencin hareketlerini dikkatle süzerek, “vallahi de billahi de bu Karadenizli, adamdaki tavıra bak ya hu aynı bizim oraların adamları gibi hırçın” dedi. Genç adam yanımıza ulaştığında diğer taraftan da Takis ve Wiki’de yanımıza ulaşmışlardı. Genç adam hala yüksek sesle konuşmaya devam ediyordu ki Takis araya girerek birşeyler söyledi. Ona bizim Türk olduğumuzu ya da Türkiye’den misafir geldiğimizi söylemiş olmalı ki, genç adamın ses tonu ve yüz ifadesi birden bire değişti ve yüzünde bir tebessüm belirdi. Meğer bu genç oradaki kazıyı idare eden arkeologmuş. Mustafa, Takis’e bu gencin kesinlikle mübadillerin torunlarından olduğuna, hatta dedelerinin de kesin Karadenizli olduğuna iddiaya girebilirim deyince, Takis arkeolog gence dönerek bir şeyler söyledi ve bize dönüp, “doğru dedeleri trabzonda, yani Trabzon’dan gelmiş” dedi. Mustafa da Giresunlu olması nedeniyle hemşeri olduğumuzu söyle diyerek nazire yaptı. Sonrasında yaklaşık yarım saat civarında devam eden sohbetin nerdeyse tamamen Trabzon üzerineydi.

Ertesi gün sabah feribotla Kavala’ya geçtik. Orada ziyaret etmek istediğimiz, yine barış şenliklerinden tanıdığımız Samsun mübadillerinden, Kosta ve Sava kardeşler vardı. Kosta’yı evinde ziyaret ettik. İyi derecede Türkçe konuşuyordu. Kardeşi Sava ise uzun yıllar İstanbul’da yaşamış ve Türkçeyi İstanbul ağzıyla akıcı bir şekilde konuşuyordu. Kavala’nın eski valisini de şenliklerden tanıyorduk. Geldiğimizi duyunca o da gelmişti. Koyu bir sohbet eşliğinde kahvelerimizi yudumladık, yaklaşık bir saat sonra Sava’nın restoranına gitmek üzere harekete geçtik. Sava, eski bir Osmanlı hamamından restorana dönüşmüş bir işyeri işletiyordu. Restorana giderken arabadan

bağlamayı da aldım. Az ilerdeki bir hediyelik eşya dükkânının önünden geçerken, dükkânın işletmecisi olduğunu düşündüğüm yaklaşık yetmiş beş yaşlarındaki oldukça bakımlı bir hanımefendi, “ooo saz, neree gidorsunuz” diye laf attı. Biz de Sava'nın yerine gittiğimizi söyleyince, “ben de geliyoom” diyerek tebessüm etti ama maalesef dükkânını bırakıp gelemedi.



*Görsel 9.* Giorgo Theoklītou-Necdet Kurt- Kostas Hacıfotenos.  
Kavala-Thassos Adası-Kallıharı Köyü.

Birkaç dakika sonra restorandaki yerimizi almıştık. Hafif bir yemek faslından sonra sıra bağlama çalıp türkü söylemeye gelmişti. Fakat bizim dışımızda birkaç masa daha doluydu. Ben, Sava'ya müşteriler rahatsız olabilir dedğim de “yok yok onlarda severler, sen başla lütfen” dedi. Henüz başlamıştım ki karşı masada oturan iki bay iki bayan müşterilerden bir hanımefendi, kısık sesle telefonla konuşmaya başladı. Ama bir taraftan da bize bakıyordu. Bende de rahatsızlık verdiğim düşüncesi hâkim olmuştu ki, hanımefendi elinde telefonla ayağa kalkıp bana doğru yöneldi. Göz göze geldiğimizde yüzündeki ifadeden öfkeli olmadığı anlaşılıyordu. Telefon olan elini hafifçe aşağı doğru uzatarak tebessüm etti. Beni birilerine dinletmek istediğini o zaman anlamıştım. Göz temasıyla adeta benden izin istedi ve türkü bitene kadar telefonu bana yakın tutarak karşı tarafa dinletti. Türkü bitince masadakilerden özür dileyerek bir şeyler söyledi, ama telefonu hala açık tutuyordu.

Sava, söylediklerini tercüme ettiğinde ben de kendimi tutamadım gözlerim dolmuştu. Hanımefendinin masadaki eşi ve arkadaşlarıyla buraya sık sık geldiğini, ama bugün bağlamayı hayatında ilk defa canlı dinlediği için hayatındaki çok özel ve farklı bir gün olduğunu söyledi. Türkü söylemeye başladığımızda, ağabeyine de dinletmek için onu aradığını ve onun da telefonun diğer ucunda ağladığını söyledi. Hatta

ağabeyinin “Yüce Dağ Başında Yanar Bir Işık” türküsünü istediğini söyledi. Ben çok şaşırılmış olsam da birkaç gün önce Anestis’le tanıştığımızda benzer şeyleri yaşayınca durum bana çok da garip gelmemişti. Ben istek türküyü söylemeden önce, hanımefendinin son söyledikleri çok ilginçti. Kendilerinin Ermeni olduğunu ve mübadele sırasında tehirden kalan birçok Ermeni’nin de mübadillerle birlikte Yunanistan’a gönderildiğini, mübadelede gelen dedelerinin neredeyse hiç Yunanca öğrenmeden yaşadıklarını ve hayatının sonuna kadar “günün birinde memleketimize geri döneriz” umuduyla yaşadıklarını, anne ve babasının burada doğduklarını, ama onların da kendileri gibi Anadolu özlemiyle yaşadıklarını söyledi.

Oldukça duygusal anlar yaşanmıştı. Ben istek türküyü okurken telefonda abisine dinletiyor, bir taraftan da ağlıyordu. Türkü bitince bir eliyle gözlerini silerek öyle bir minnet ifadesiyle teşekkür etti ki; zaten sadece vücut dili bile o minnet duygularını ifade etmeye yeterliydi. Daha fazla rahatsızlık vermeyeyim diyerek tekrar teşekkür edip yerine geçti. Biz birkaç türkü daha söyledik ama oradaki herkes bu durumdan çok etkilenmişti. Çünkü neredeyse hepsi benzer kaderi paylaşan mübadillerin torunlarıydı. Türküler bitene kadar hanımefendi masada telefonunu açık tuttu. Birkaç dakika sonra yüzündeki hüznün, yerini mutluluğa bırakmıştı. Arada telefonu eline alıyor ve açık olduğunu anlamam için bana gösterip geri masaya bırakıyordu. O gün bizim için gerçekten de çok farklı bir deneyim olmuştu.

Aynı günün akşamı Kavala’ya yaklaşık 35 km uzaklıktaki, Didim’den mübadil edilenlerin kurduğu Crysoypoli yakınlarındaki Neo Gerondas köyüne gittik. Yine orada da tanıdıklarımız vardı. Zaten Takis neredeyse bütün köyü tanıyordu. Köyde yaşlıların birçoğu Türkçe biliyordu. Misafir olduğumuz insanlar çok sıcakkanlı ve konuksever insanlardı. İşin içinde bir de enstrüman olunca iletişim daha da kolaylaşıyordu. O kadar çok ortak türkü vardı ki artık şaşırıyordum. Kalenin bedenleri, Konyalı, İzmir’in Kavaklar vs. vs. sonuçta mübadele sırasında sadece insanlar taşınmamıştı ki, koskoca bir tarih ve kültür de bu insanlarla birlikte buralara gelmişti. Ama köklerinden ayrılan bir bitki nasıl yavaş yavaş kurumaya başlamışsa onlar da aynı durumdaydılar, fakat kurumak da istemiyorlardı. Anlaşılan insanlar yeni yerlerinde yeni yaşamlarını yaşarken veya kurarken eskiyle de kopmamışlardı. Bu nedenle gittiğimiz hemen her yerde insanlar bağlama etrafında kümelenebiliyorlardı.

Ev sahibimiz Manolis bağlama çalmamı rica etti ve iki torununun buzuki kursuna gittiğini söyledi. Torunlar da ilgiyle bağlamayı bekliyorlardı. Ben çalmaya başlayınca torunlardan bir tanesi bir yerlerden darbuka çıkardı ve eşlik etmeye başladı. Çocuklardaki mutluluk tarifsizdi. Tabi ki biz de çok mutluyduk. Yaklaşık yarım saat müzikten sonra epeyce bir muhabbet ettik. Konu dedelerinin yaşadığı Didim ve Anadolu’ya duyulan özlemde. Gece yarısına doğru izin isteyip buradan da çok güzel anılarla ayrıldık.

Bir başka anım ise 2016 Haziran ayında ailemle birlikte tatile gittiğimiz Midilli adasından. Adaya indikten hemen sonra bir araç kiralarak adanın daha önce görmediğimiz yerlerine doğru hareket ettik. Adanın diğer ucundaki Tetra kasabasında

bir otele yerleştik. Otelin girişinde eski sinema makineleri ile eski lambalı radyolar, film makaraları ve daha birçok eski obje sergileniyordu. Otelden çok bir müzeyi andırıyordu. Otelin sahipleri Ayvalık mübadillerinden 83 ve 85 yaşlarında iki kardeşti. Türkçeyi unutmuş olsalar da bizim anlayabileceğimiz kadar konuşuyorlardı. Zaten benim İngilizcem az olsa da çocuklarım iyi derecede İngilizce konuştuklarından, adada iletişim sorunu yaşamıyorduk. Ama öyle anlaşılıyordu ki otel sahibi olan amcalar, hafızalarını tazelemek adına bizimle ısrarla Türkçe konuşmak istiyorlardı. Oldukça samimiydiler. Mübadeleden sonraki yıllarda Midilli adasında doğmuş ve orada büyümüşlerdi. Bize heyecanla çocukluklarındaki anılarını anlattılar. Hafta pazarlarına Ayvalık'a gittiklerini, orada babalarının çok arkadaşları olduğunu ve onların da sıklıkla adaya geldiklerini ifade ettiler. Çocukluk dönemlerinde bu otelin sinema olduğunu ve çok yakındaki Molivos köyünde de bir sinemalarının olduğunu, içerideki film makinelerinin de o günlerden kalma hatıralar olduğunu söylediler.

Anlattıkları anılardan en ilginç olanı da adaya 1930 ve 40'lı yıllarda Türkiye'den sık sık konser ekiplerinin gelmesiydi. Bunlardan bir tanesinin afişlerini de anı olarak saklamışlardı. Bunu daha da ilginç kılan şey ise bu ekiplerin paranın yanı sıra, parası olmayanlardan yumurta, zeytin vs. gibi ürünleri para yerine kabul etmeleriydi. Bu duruma çok şaşırılmışım ama o günkü durumları göz önüne getirdiğimde, durum biraz daha anlaşılır vaziyet alıyordu. O dönemde çok büyük yokluklar yaşanmıştı. Halk buna rağmen boğazından kısırak Anadolu'dan gelen sanatçılara ilgi gösteriyor ve belki de mübadeleyi canlı yaşayan insanlar birkaç saatliğine kendilerini Anadolu'da sayıyorlardı. Bu öykü beni çok derinden etkilemişti. Tabi ki buradaki ana etken sadece müziğin gücü değildi. Köklerinden kopmamak için gösterilen direncin de bir sonucuydu. Zaten bizim İzmir'den geldiğimizi öğrendikleri anda Türkçe konuşma isteği de aynı nedenle olmalıydı.



Görsel 10. 1930 ve 40'lu Yıllarda Midilli Adasına Turne Düzenleyen Ankara Konser Ekibi Afifi



Görsel 11.

Tetra'da Konakladığımız Otel



Görsel 12.

Tetra'da Konakladığımız Otelin Sahibi

Öyle sanıyorum ki, buraya kadar yazdıklarımızın benzerleri o coğrafyalarda halen yaşanıyor ve yaşanacaktır da. Kuşaktan kuşağa aktarılanlar sadece tarih, sanat, kültür vs. ile sınırlı olmayıp, hasret, acı, umut gibi somut olmayan hislerin de kuşaktan kuşağa aktarıldığını görmek mümkündür. Gerek Yunanistan içlerinde, gerek diğer adalarda tanık olduğumuz birçok olay bu durumu doğrular niteliktedir. Anestis örneğinde de gördüğümüz gibi çok sayıda insan bedenleri ve ruhları arasına sıkışmış

şekilde yaşıyorlar ve bunun da farkındalar.

Yukarıda söz ettiğimiz anıların bazılarına ilişkin kayıtların, kısa bölümlerinden oluşan videoya, aşağıdaki link ve kare kod ile ulaşabilirsiniz.



<https://youtu.be/kODHwtNoJII>

