



MÜZİK VE KÜLTÜR-1

Editörler

Prof. Dr. Mustafa Oner UZUN

Dr. Öğr. Üyesi Uğur DOĞAN



MÜZİK VE KÜLTÜR-1

Editörler

Prof. Dr. Mustafa Oner UZUN

Dr. Öğr. Üyesi Uğur DOĞAN



Müzik ve Kültür - 1

Editörler: Prof. Dr. Mustafa Oner UZUN

Dr. Öğr. Üyesi Uğur DOĞAN

Genel Yayın Yönetmeni: Berkan Balpetek Yayın

Tarihi: Eylül 2025

Yayıncı Sertifika No: 49837

ISBN: 978-625-5698-51-3

© Duvar Yayınları

853 Sokak No:13 P.10 Kemeraltı-Konak/İzmir Tel:

0 232 484 88 68

www.duvar yayinlari.com

duvarkitabevi@gmail.com

Editörlerden...

Değerli okurlar,

MÜZİK VE KÜLTÜR başlığı altında tasarlanan üçleme kitap serisinin ilki olan MÜZİK VE KÜLTÜR I adlı kitap yayınlanmıştır.

Kültür, bir yaşam biçimidir ve aynı zamanda geçmişten gelen kodlar ile iletilen anlamların, sembollerin ve bilişsel şema sistemlerinin bir bütünüdür. Bu sistemler bütünü kullanarak hayatta kalabilmek amacıyla geliştirilen değerler, kültürü oluşturan temel bileşenlerdir. Müzik ise, bir kültürün en derin duygularını, tarihini ve değerlerini yansıtan, insanlar arasında güçlü bir bağ ve iletişim kurmayı sağlayan insanlık tarihindeki en evrensel ifade biçimlerinden biridir. Bu noktadan hareketle bir toplumun müziği, o toplumun kimliğini oluşturan bir unsurdur ve farklı kültürlerde; toplumsal, dini, duygusal ve tarihsel açılardan derin bir öneme sahiptir.

MÜZİK -KÜLTÜR-KİMLİK bağlamında hazırlanan bu kitapta, Güzel Sanatlar temel alanları içinde yer alan Müzik ve Müzik Bilimleri kapsamında 7 (yedi) adet araştırma metni yer almaktadır. Kitabımızın bölümleri içerisinde; “*İnanç, Müzik ve Kültür Ekseninde Kapalı Halk Kültürü Alanı İncelemesi: Anşa Bacılı Ocağı Örneği*”, “*Kültürel Hafızanın İnşası Bağlamında Bursa ve Yöresi Köy Güvendeleri*”, “*Bursa İli Pomak Türklerinde Müzik ve Geleneksel Düğün Pratikleri*”, “*Müzikte İşlevsel Değişim: Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı Örneği*”, “*Toplumsal Cinsiyet (Gender) Bağlamında Mevlevilikte Kadın*”, “*Sosyal Normlar Bağlamında Bayburt Sağdıç Geceleri*”, “*İzmir ve Bremen Arasındaki Kültürel Etkileşimde Müziğin Rolü: Sıkıntı Yok Ensemble Örneği*” adlı konu başlıklarıyla, değerli akademisyenlerimizin nitelikli alan çalışmalarına ait alan betimlemeleri ve sonuçları yer almaktadır.

Ulusal ve uluslararası alan yazın içinde başvurulacak kaynaklar arasında yer alarak alana ilgi duyan araştırmacılara ışık tutacağına inandığımız MÜZİK VE KÜLTÜR I başlıklı ilk kitabımızın oluşumuna katkı sağlayan kıymetli yazarlarımıza teşekkür ederiz.

Prof. Dr. Mustafa Oner UZUN

Dr. Öğr. Üyesi Uğur DOĞAN

Eylül / 2025

İÇİNDEKİLER

1. Bölüm5

İnanç, Kültür ve Müzik Ekseninde Kapalı Halk Kültürü Alanı İncelemesi:

Anşa Bacılı Ocağı Örneği

Rahmi Can GÜR

2. Bölüm28

Kültürel Hafızanın İnşası Bağlamında Bursa ve Yöresi Köy Güvendeleri

Özlem ELİTAŞ, Mustafa Oner UZUN

3. Bölüm58

Bursa İli Pomak Türklerinde Müzik ve Geleneksel Düğün Pratikleri

Öykü ÖZGÜL, Alev TÜRKAN, Sibel PAŞAOĞLU YÖNDEM

4.Bölüm79

Müzikte İşlevsel Değişim: Çanakkale Musiki ve

Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı Örneği

Volkan KAPTAN

5.Bölüm109

Toplumsal Cinsiyet (Gender) Bağlamında Mevlevîlikte Kadın

Hülya UZUN

6.Bölüm134

Sosyal Normlar Bağlamında Bayburt Sağdıç Geceleri

Uğur DOĞAN

7.Bölüm158

İzmir ve Bremen Arasındaki Kültürel Etkileşimde Müziğin Rolü:

Sıkıntı Yok Ensemble Örneği

Emin YILDIRIM



1. Bölüm

İnanç, Kültür ve Müzik Ekseninde Kapalı Halk Kültürü Alanı İncelemesi: Anşa Bacılı Ocağı Örneği¹

Rahmi Can GÜR²

¹ Bu çalışma, Prof. Dr. Gökhan EKİM danışmanlığında Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Anabilim Dalı'nda hazırlanan “Özgül Yaşam Koşullarının Müzik Pratiklerine Etkisi: Anşa Bacılı Ocağı Örneği” adlı Yüksek Lisans tezinden türetilmiştir.

² Adnan Menderes Üniversitesi Devlet Konservatuarı Geleneksel Türk Müziği Programı Doktora Öğrencisi, ORCID ID: 0000-0002-4191-7988, saritamburam@gmail.com

GİRİŞ

Anadolu toprakları; konumu, iklimi, tarıma elverişli olması, zengin doğal kaynakları vb. sebeplerle binyıllardır onlarca medeniyetin ikametgâhı olmuştur. Bu durum, beraberinde onlarca farklı kültür grubunun ve medeniyetin de bu topraklar üzerinde kalıcılık sağlamasına sebep olduğu gibi; günümüzde de -biraz da imparatorluk bakiyesi olması hasebiyle- hala yaşamakta olan birbirinden farklı kültürlerle ev sahipliği yapmaya devam etmektedir.

Bu çalışmanın konusu, Anadolu’da hala varlığını sürdüren ve benzerlerine kıyasla oldukça farklı kültürel pratikler sergileyen bir Alevi ocağı olan Anşa Bacılı Ocağı ve onun müzik pratikleridir. Anşa Bacılı Ocağı, yaklaşık 175 yıl önce bağlı bulunduğu ocak olan Hubyar Ocağı’ndan politik ve inançsal itirazlar sonucunda ayrılarak kendi müstakil yapılanmasını inşa etmiş bir Alevi örgütlenmesi olarak tanımlanabilir. Anşa Bacılıları araştırmaya değer kılan esas husus, bu 175 yıl içerisinde çevresindeki diğer topluluklarla neredeyse hiç etkileşimde bulunmayıp kendi kültürel pratiklerini korumaya devam etmiş olmalarıdır. “Kapalı halk kültürü alanı” olarak tanımlayabileceğimiz topluluğun müzik pratikleri de tıpkı diğer kültür ürünleri gibi çevresindeki ve ülke genelindeki diğer topluluklara nispetle kayda değer farklılıklar barındırmaktadır.

Bu çalışmanın amacı, Anşa Bacılı Ocağı’nın teşekkülünden günümüze kadar olan sürecini inceleyerek kendine özgü kültürünün oluşum dinamiklerini belirlemek ve çevresiyle kültürel etkileşime girmeyen bir topluluğun müzik pratiklerindeki farklılıkları tespit etmektir. Araştırmanın yapıldığı tarihte Anşa Bacılı Ocağı’nı sosyolojik, tarihsel ve kültürel bağlamda doğrudan konu edinen yalnızca üç kitap çalışması bulunmaktaydı. Bunlar, “Anşa Bacılı Ocağı” (Selçuk, 2017), “Anşa Bacılı Folkloru-Acısı” (Özgen, 2019) ve “Canların Cinsiyeti/Alevilik ve Kadın” (Okan, 2018) adlı çalışmalardır. Sultanın Kızılbaşları/ II. Abdülhamit Dönemi Alevi Algısı ve Siyaseti” (Çakmak, 2019), “Hubyar Sultan Ocağı ve Beydili Sıraç Toplulukları” (Kenanoğlu & Onarlı, 2002), “Hubyar Sultan ve Hubyar Ocağı Üzerine” (Sarıtış, 2016) adlı çalışmalarda ise Anşa Bacılı Ocağı’na kısmen veya bölüm bazlı olarak değinilmiştir. Anşa Bacılı Ocağı’nın müzik pratiklerini inceleyen bir çalışmaya ise rastlanamamıştır.

Bu metnin izleği, önce Anşa Bacılı Ocağı’nın mensup olduğu inançsal çatı olan Aleviliği inceleyip, ardından Anşa Bacılıların inançsal, tarihsel ve kültürel konumlanışlarını ele alıp, ardından tüm bu unsurların etkilediği müzik alanındaki pratiklere odaklanmak üzere oluşturulmuştur.

2021 yılının Ekim ve Kasım aylarında gerçekleştirilen alan araştırmasının sonucunda elde edilen verilerle birlikte işlenecek olan bu çalışmanın kapsamlı hali Yüksek Lisans tezi olarak yayınlanmıştır. Alan araştırması sırasında derlenen

eserlerin nota metinlerinin tamamı, ilgili kitap bölümünün sınırlılıkları sebebiyle bu çalışmaya aktarılamamış, ‘Anşâ Bacılı Müziğinin Form Özellikleri’ başlığı altında yapılan müzik analizlerinde bahsi geçen eserlerden kesitler kullanılmıştır. Derlenen eserlerin nota dökümlerinin tamamını incelemek isteyen okuyucular, tez çalışmasına kaynakçada verilen link üzerinden ulaşabilirler.

YÖNTEM

Araştırmaya konu olan topluluğun tarihsel ve kültürel öğelerini aktarabilmek adına literatür taraması yapılmıştır. Bununla birlikte etnografik yöntem altında alan araştırması yapılmış, alan araştırması sırasında dört farklı icracı aşık ile görüşülmüş, bu aşıklarla aynı zamanda derleme çalışması yapılmıştır. Etnografik Yöntem: Bir grubun davranışlarını doğrudan ve içerden gözlemlemek, doğrudan iletişim kurmak ve incelenen grubun kültürel yapısını bu şekilde açıklamak olarak özetlenebilir (Büyüköztürk vd., 2013, s.8) Görüşmeler, yarı yapılandırılmış görüşme tekniğiyle gerçekleştirilmiştir. Yarı yapılandırılmış görüşmelerde, araştırmacının sorularını ön hazırlıkla anlaşılır kılması beklenir. Ancak görüşmecinin soruyu anlamadığı veya beklenmedik bir problemin ortaya çıktığı durumlarda soruyu görüşme sırasında düzenleyerek yeniden sorabilir (Polat, 2022, s. 172). Derleme çalışması sırasında aşıkların icraları görsel ve işitsel olarak kaydedilmiş, kayıtlar notaya dikte edilmiştir. Çalışmada görülecek dikte edilmiş notalar, orijinal tonları üzerinden değil, Geleneksel Türk Halk Müziği teamülleriyle ‘La-Dügâh’ kararlı olarak dikte edilmiştir.

Alan ve Zaman Sınırlılıkları

Araştırma, Tokat ili Zile ilçesi merkezli yürütülmüş olup, beraberinde Yozgat ili Kadişehri ilçesi Yavuşhan Köyü’nde yaşayan aşıklarla bu köyde görüşme gerçekleştirilmiştir. Alan araştırması, 2021 yılı Ekim ve Kasım aylarında yapılmıştır.

ALEVİLİĞİN TARİHSEL ALTYAPISI

Çalışmanın içeriği itibarıyla Alevilik kavramı, günümüzde farklı bölgelerde uygulanan ritüellerinden bağımsız olarak, kimlik ve tarih bağlamlarında incelenmiştir.

Günümüzde Alevi veya Alevi-Bektaşî olarak tanımlanan toplulukların tarihsel olarak süreklilik içeren bir isimlendirmesinin olmadığı bilinmektedir. Osmanlı arşiv belgelerinde ‘Rafizî’ ve ‘Kızılbaş’ olarak tanımlanan topluluğun (Ocak, 1989, s. 369), Osmanlı öncesi dönemde, Alevilik inancının kurumsallaşmasından söz edilemediği için net bir isimlendirmesinin olmadığı düşünülmektedir ancak günümüz anlamıyla Alevi olarak tanımlanamasa bile; heterodoks, ana akım -

Ortodoks- İslam'ın dışında olan toplulukların olduğu görülmektedir. Öte yandan “Kızılbaş” kavramı günümüzde bazı çevrelerce pejoratif olarak kullanılıyor olsa da Alevi inancının kurumsallaşmasının temelini atan Safevi tarikatının müritlerine verilen bir isimlendirmedir (Yıldırım, 2018, s. 203).

Alevilik, -esasinda diğer tüm inançlar gibi- kendi içerisinde birçok farklı inançtan nüve barındırır. Tarihsel olarak incelendiğinde kurumsallaşmamış bir inanç olması hasebiyle tarihin farklı dönemlerinde farklı ilişkilenelemelere girdiği gözlemlenmektedir. Halil İncik (2019, s. 116)’a göre, Türkmenlerin Alevilikle ilişkileneşmesi 11.yüzyıla, Horasan topraklarına dayanmaktadır. Irene Melikoff (2011, s. 21), bu dönemdeki Türkmenlerin inanç biçimini “İslamlaşmış Şamanlık” olarak yorumlar. Ahmet Yaşar Ocak (2016, s. 84) ise Melikoff’un yorumuna benzer bir şekilde Türkmen boylarının kısmi olarak İslam’ı benimsediklerini, Budizm ve Maniheizm’den kalma inanış biçimleriyle birlikte eski Şaman inançlarını ve atalar kültürünü koruduklarını, “tenasüh”³ ve “hulul”⁴ inanışlarının Aleviliğe bu inançlardan miras olarak geçtiğini aktarır. Burada belirtmek gerekir ki bahsi geçen tenasüh ve hulul inançları günümüzde yaşayan Alevi topluluklarının benimsediği bir inanış değildir ancak araştırmaya konu olan Anıya Bacılılar hala bu inançlarını muhafaza etmektedirler.

Roemer (1993)’e göre Aleviliğin tarihsel izleğinde, onu bugüne, bu haliyle getiren olaylar silsilesi, Moğolların hilafeti yıkmasıyla birlikte politik desteğini yitiren Sünni İslam’ın güç kaybetmesi ve Sünni İslam’ın dışında yer alan proto-Aleviler olarak tanımlayabileceğimiz zümrelerin kendini daha açık bir şekilde ifade edebilmeleriyle başlar (akt. Yıldırım, 2018, s. 148-149). Bu süreçte inançsal ve ekonomik olarak merkezi yönetimin dışında kalmış bu topluluklar Baba İlyas önderliğinde örgütlenerek Anadolu Selçuklu Devleti’ne karşı bir isyan başlatmış, isyan başarısızlıkla sonuçlansa da bu vesileyle bir araya gelen topluluklar günümüzde Alevi olarak tanımlandığımız topluluğun temelini atmıştır (Ocak, 2016, s. 237).

İsyan sonrasında daha çok tarikatlar aracılığıyla bir araya gelen dervişler zümresi, sonraları Abdalan-ı Rum Hareketi olarak adlandırılmıştır. Bu zümrenin inançsal muhtevası, Seyyid Ebu’l Vefa Bağdadî’nin kurduğu, Anadolu sahasında, yukarda bahsi geçen isyanın da önderi olan Baba İlyas-ı Horosani’nin temsiliyetini üstlendiği Vefailik tarikatına dayanır (Ocak, 2017, s. 26).

Anlatıldığı üzere 11.yüzyıl sonrasında Ortodoks İslam anlayışını benimsemeyen farklı zümreler, tarihsel olarak birçok farklı eşikten geçtikten

³ “Türkçe’de ruh göçü, yeniden doğuş ve Batı dillerinden geçen reenkarnasyon terimleriyle ifade edilir.” (Yitik, 2011, s. 441).

⁴ “İlahî zâtın veya sıfatların yaratıklardan birine, bir kısmına yahut tamamına itikal edip onlarla birleşmesi, Allah’ın insan veya başka bir maddî varlık görünümünde ortaya çıkması” (Demirci, 1998, s. 341).

sonra Kızılbaş (Safevi) Devleti bünyesinde birleşerek bugünkü Alevi inancının kurumsal temelini atmıştır. Kızılbaş Devleti'nin yükselişiyle Osmanlı Devleti'nin yükselişi arasında diyalektik bir bağ bulunmaktadır. Türk-Moğol devlet geleneğini benimseyen Safeviler, daha merkezîyetçi ve yönetiminde diğer Türk aşiretlerinden ortaklık istemeyen Osmanlı Devleti'ne karşı yükselen muhalefet dalgasının konsolide olduğu alan olmuştur. Safeviler ve Şah İsmail (Hatayî) vesilesiyle Alevilik kurumsal bir kimliğe bürünmüştür. Günümüzde Aleviliğin inançsal ritüellerinin ve inanış biçimlerinin vazgeçilmezleri olan 12 imam ve İmam Ali kutsiyeti, Musahiplik, Dedelik, Cem töreni ve Ocak kutsiyeti gibi formların temeli bu dönemde atılmıştır (Yıldırım, 2018).

Ocak kavramı Aleviliğin en önemli kurum kimlikliklerinden biri olarak görülmektedir. Alevilikle birlikte İslam öncesi Türk topluluklarında da gözlemlenen bu kurum, Alevi topluluklarının her birinin ritüellerinin ve sosyal yaşamlarının belirlenmesinde büyük rol oynamaktadır. Ersal, Ocak kavramını şu şekilde açıklar:

Soyu On İki İmamlar kanalıyla Ehlibeyte dayanan bir karizmatik inanç önderi adına kurulan, kendisine bağlı bir talip ve hiyerarşiye göre ocak topluluğu olan, silsile olarak karizmatik inanç önderinin soyundan gelen temsilcilerine pir, mürşid, dede adı verilen, kendi içinde ve diğer ocaklarla bir hiyerarşisi olan, bazı yörelerde rehber, pir ve mürşid adları ile tanımlanan, takip ettiği bir süreklilik ya da erkân sistemi olan inanç sistemi yapılanmasına “ocak” ya da “dede ocağı” denir (Ersal, 2016, s. 41).

ANŞA BACILI OCAĞI'NIN TARİHSEL, KÜLTÜREL VE TOPLUMSAL ALTYAPISI

Anşa Bacılı Ocağı'nın Tarihi

Anşa Bacılıların müziksel-kültürel pratiklerinin çevresindeki veya ülke genelindeki benzer topluluklara göre farklı olduğu gözlemlenmiştir. Bu farklılığı oluşturan en temel faktör ise topluluğun yaklaşık 175 yıldır diğer topluluklarla kültürel alışverişte bulunmayıp, kendi örf ve törelerini sürdürmekte olan ısrarıdır. Bahsi geçen “ısrar” esasında 19.yüzyılın sonunda gösterdikleri politik tepkinin ardından, Anadolu'da benzerine rastlanmayan bir şekilde örgütlenip bir Alevi ocağı olarak teşekkül etmelerinin sonucunda Osmanlı devlet mekanizmalarının yanı sıra çevredeki topluluklar tarafından da “makbul” kabul edilmeyişleri ve topluluklar arasında karşılıklı oluşan tepkiselliğin neredeyse günümüze kadar sürmesinin sonucudur. Bu tepkiselliğin tarihsel seyri şu şekilde özetlenebilir:

Anşa Bacılı Ocağı, 19.yüzyılda teşekkül etmiştir. Bu tarihe kadar Hubyar Ocağı'nın müridi olan ocak mensuplarının 19.yüzyıl öncesinde ayrı bir isimlendirmesi bulunmamaktadır. Osmanlı Devleti'nin asimilasyon politikaları

gereğince Alevi ocaklarına Sünni şeyhlerin atandığı dönemde, Anşa Bacılıların bağlı olduğu Hubyar Ocağı'na da Nakşi bir şeyh getirilmesinin sonucunda Hubyar Ocağı'na talip bir grup politik bir itirazda bulunmuş, durumu kabul etmemiş ve tarihte daha önce ve sonra rastlanmayan bir şekilde kendi ocağını kurarak ayrılmıştır (Selçuk, 2012, s. 183). Söz konusu ayrışma için farklı tarihler öne sürülmektedir. Kimi araştırmacılar vakanın “1800’lü yılların sonuna doğru” olduğunu iddia ederken (Kenanoğlu & Onarlı, 2002, s.106) kimileri 1850’li yılları işaret etmektedir (Selçuk, 2017, s. 61). Bahsi geçen tarihsel anlatıdan farklı olarak; Sarıtaş (2016, s. 251-252), Hubyar Ocağı’nın Sünni köylerden toplanan insanlarca yakılmasının sonucunda ocağın, bugün Anşa Bacılıların merkez köyü olan Acısu’ya taşındığı bilgisini aktarır. Bununla birlikte İlkey Şahin (2019, s. 78), Anşa Bacılı Ocağı’nın tarihsel lideri Veli Baba’nın Hubyar Ocağı dedeleri arasındaki tartışma ortamından yararlanarak müritleri kendi etrafında topladığını öne sürer. Yalçın Çakmak (2019, s. 342-355) ise devlet eliyle Hubyar Ocağı’na şeyh olarak atanan Ali Efendi’nin Veli Baba ve çevresindeki grubu şikâyet ettiğini, Veli Baba’nın ise cenazelerin Kur’an okunarak kaldırılmasının Aleviliği bozduğunu öne sürerek isyan başlattığını aktarır.

Görüldüğü üzere Anşa Bacılı Ocağı’nın kuruluş süreci için farklı tarihler ve senaryolar bulunmaktadır ancak konuyu arşiv belgeleri ve sözlü tarih üzerinden okuyan çalışmaların hemfikir olduğu görüş, II. Mahmud döneminde Yeniçeri Ocağı’nın kapatılması ve Yeniçerilerin bağlı bulunduğu Bektaşî-Kızılbaş ocaklarına Sünni şeyhlerin atanması süreciyle birlikte okunduğunda daha doğru görünmektedir.

Meselenin bir diğer boyutu, ‘yeni Ocak’ kendini ilan ettikten sonra yaşananlardır. Ocağın teşekkülünden kısa bir süre sonra vefat eden kurucu lider Veli Baba’nın eşi Anşa Bacı, Anadolu’da eşine az rastlanır şekilde kadın bir politik önder olarak tarih sahnesine çıkmıştır. Etkileyici önderlik süreci daha sonra ocağın onun ismiyle anılmasını sağlamıştır.

Anşa Bacı’nın liderliğinden kısa bir süre sonra resmî şikâyetlerin başladığı görülmektedir. Şikâyetlerin bir kısmı Hubyar Ocağı’nın atanmış şeyhi tarafından yapılırken; Tokat mutasarrıflığı, Ankara Valiliği gibi kurumlardan da doğrudan padişaha iletilen şikâyet mektupları tespit edilebilmektedir. Bu durum, Anşa Bacılı ve hareketinin dönemi için önemli bir etki yarattığını göstermektedir. Resmi şikâyetler Anşa Bacı ve çevresinin siyasi olarak önem arz edebileceğini aktarırken, meselenin ciddiye alınması için Alevî-Kızılbaş toplumunun tarihsel olarak maruz kaldığı kötuleyici ithamlardan da geri kalınmadığı görülmektedir.

Anşa Bacı ve beraberindekilerin Hubyar Ocağı’na karşı başkaldırısı, devletin çizdiği sınırlara da bir başkaldırı olarak yorumlanmış ve İstanbul’a iletilen

raporlarda topluluk için “adi Kızılbaşlardan ziyade daha da çirkin Sıraçlardan⁵ oldukları” gibi yorumlarda bulunulmuştur (Çakmak, 2019, s. 344-345). Topluluğun, benzer bir şekilde Anşa Bacı’nın oğlu Hasan’ın mehdilik iddiasında bulunduğunu, “icat ettikleri mezhebe göre aralarında namus ve mal ortaklığı çirkinliği bulunduğunu...” gibi ithamlarla da raporlandığı görülmektedir (Selçuk, 2017, s. 49-55-57).

Yukarıda belirtilen ve dönemin yazılı arşiv belgeleri arasına girmiş suçlamalar ve ithamlar muhtemeldir ki sadece devlet raporlarında kalmamış ve bölge halkı arasında da yayılmıştır. Anşa Bacıların bölgedeki diğer topluluklarla etkileşimde bulunmayıp içine kapanmasını ve kapalı bir kültür alanını yaratmasındaki başat sebebin bahsi geçen suçlamaların toplum nezdinde karşılık bulmuş olması düşünülmektedir.

Anşa Bacıların Osmanlı’ya karşı başkaldırısı ve bu başkaldırı sırasındaki yalnızlığı, kendilerini günümüz tabiriyle ‘orijinal Alevi’ olarak tanımlamasına yol açmış, Anşa Bacıların kendilerini Alevilik öğretisini doğru bir şekilde süren tek topluluk olarak nitelendirmeye başlamıştır (Selçuk, 2017, s. 21-25-170). Alan araştırması sırasında elde edilen veriler bu durumun hala geçerliliğini koruduğunu göstermektedir.

Bununla birlikte yukarıda da bahsedildiği gibi devlet eliyle dolaşıma sokulan ithamlar ve hakaretâmiz ifadeler, çevredeki diğer topluluklarda karşılık bulmuş ve Anşa Bacılara karşı belirli bir tepki yaratmıştır. Karşılıklı üretilen bu tepkisellikler sonucunda, Anşa Bacıların, teşekkül ettiği günden bu yana (yaklaşık 175 yıldır) çevredeki diğer topluluklarla kültürel alışverişe girmemiş, topluluk üyeleri şehir merkezlerine zorunda kalmadıkça inmemiş, yaşam için gerekli alışveriş vb. benzeri işleri topluluğun inançsal liderleri görmüş, çevredeki diğer topluluklar ile Alevi olsalar dahi evlilik ilişkisi kurmamıştır. Bu vesileyle kendi kültür yapılanmalarını farkında dahi olmadan korumuş⁶, Türkiye’nin 20. yüzyıldaki modernleşme ve kapitalistleşme hamleleri sırasında benzer birçok topluluğun maruz kaldığı kültürel yozlaşmadan gözlemlendiği üzere mümkün olduğunca az hasar alarak çıkabilmiştir.

⁵ Hubyar Ocağı’na mensup insanları tanımlamak için kullanılan ve özellikle Tokat bölgesinde sıklıkla kullanılan bir ifade. Ayrışma sonrasında Anşa Bacıların için de kullanılmıştır.

⁶ Thomas Stearns Eliot (1948) bir kültürün hiçbir zaman tamamen bilinçli olamayacağını, farkında olduklarımızdan daha fazla şey içereceğini söyler (akt. Eagleton, 2019).

Anşâ Bacılı Ocağı'nın İnançsal Altyapısı

Bu başlık altında Anşâ Bacılıların inançsal ve kültürel altyapı özelliklerinin yanı sıra bunları yaratan ve aynı zamanda bunlar tarafından yaratılan toplumsal yapı ve folklorik öğeler incelenecektir.

Anşâ Bacılı kültürü, yukarıda detaylarıyla değinildiği üzere çevresindeki topluluklarla mesafeli, dışa kapalı bir atmosfer içerisinde muhafaza edilmiştir. Mutlu Özgen (2019, s. 16), Anşâ Bacılıların bu yapısını “Kapalı Halk Kültürü Alanı” olarak tespit etmiştir. Bu kapalı kültür alanı, beraberinde topluluğun bir kabile formunda yaşadığını da gösterir. Alevilik, bir inanç sistemi olmakla birlikte, her inanç sistemi gibi kendi dünyasal hukuk formunu da oluşturmuştur. Anşâ Bacılılarda da hem bu hukuki form hem de politik organizasyon bilinci günümüzde dahi görülmektedir. Örneğin alan araştırması sırasında inanç önderlerinden birinin ocağa mensup (talip) iki kişi arasındaki ihtilafı bir meseleyi inançsal önder olan ‘Baba’nın direktifleriyle tartışmaya yer bırakmayacak bir şekilde çözdüğü gözlemlenmiştir. Ernest Gallner (1983)’in şu tespiti Anşâ Bacılıların aşiret formunun anlaşılması ve kültürünün bu yönde incelenmesi açısından kıymetli ve açıklayıcıdır:

Bir kabile, her şeyden önce, üyelerinin düzenini içkin olarak sürdürmeye ve birliği dışarıya karşı korumaya dönük kurulan sosyo-politik bir oluşumdur. Politik bir organizasyon olarak devletin alternatifidir (akt. Yıldırım, 2018, s. 50).

Anşâ Bacılıların politik bir form olarak var eden en önemli unsur, kuşkusuz inanç dinamikleridir. Öyleyse Anşâ Bacılı kültürünü altyapısal olarak etkileyen en önemli unsurun da inanç olduğu düşünülebilir. Topluluk için diğer tüm kültürel formların altında yatan ve hayatın işleyişini şekillendirerek kültürü oluşturan temel nüvenin inanç olduğu gözlemlenmiştir.

Yukarıda tarihsel izleğinden bahsedilen Alevilik inancı, günümüzde kurumsal bir işleyişe oturmamış olsa da özellikle büyük şehirlerin merkezlerinde açılan Cemevleri vesilesiyle birçok farklı ocağın yaklaşımlarını tek potada eriterek günümüz Aleviliğinin süreğenliğini korumasına yardımcı olmaktadır. Ancak Anşâ Bacılılar ortaya çıkan bu yeni formdan ziyade tarihsel Aleviliğe dair saptanabilen birçok unsuru korur ve bu bağlamda kendilerini “orijinal Alevi” olarak nitelendirir. Örneğin günümüz Aleviliğinde inanç unsuru olmaktan çıkmış, Melikoff (2011, s. 21)’un da değindiği ‘tecelli’ (tanrının insan suretinde görünmesi) inancı, Anşâ Bacılılarda hala devam etmektedir.

Topluluk, inançsal önderleri olan Veli Baba'yı şu şekilde anmaktadır:

Hak mertebesine ulaşmış, Allah'ı özünde bulmuş, erişmiş, var eden yaratıcı kişidir ve yanlış yanın da cezasını veren Haktır. Böyle olduğu için Veli Baba çarpsın, Veli Baba kessin, Veli Baba canımı alsın, (...) diye yemin edilir. Allah çarpsın, Allah kessin ile Veli Baba çarpsın, Veli Baba kessin arasında bir fark yoktur (Selçuk, 2017, s. 101).

Benzer bir şekilde İmam Ali'yi ve çocukları İmam Hüseyin ve İmam Hasan'ı da tanrı mertebesinde gören topluluk, Neredeyse tüm Anadolu Aleviliğinin temel inanç motiflerinden biri olan Muharrem orucunu tutmaz, matemini yaşamaz:

Bizim aşirette temelinde Muharrem orucu yok, ben her sabah yüzümü yıkar ya İmam Hüseyin işimi gücümü rast getir derim. İmam Hüseyin'e Hakk diyorum, Hakk diye inandığım bir kişiye –tövbe estağfurullah- öldü diye onun arkasından ağlayamam oruç tutamam (Selçuk, 2017, s. 173-174).

Nitekim alan araştırması sırasında derlenen eserlerden biri “Sen Kerem ki Ali'sin, yarattın bizi hü” cümlesiyle başlamaktadır. İlerde detaylarıyla değinilecek olsa da inanç unsurlarının müziğe yansımaya örnek olarak gösterilebilir.

Tıpkı ‘hulul’ inancı gibi, günümüzde diğer Aleviler tarafından unutulmuş ancak Anşa Bacılılarda yaşamaya devam eden bir diğer inanış ise ‘tenasüh’tür. Anşa Bacılılar kötü insanların bir sonraki yaşamında hayvan -daha çok yılan- olarak geldiğine inanır. Anşa Bacılılar için kutsal olan isimlerin de yeniden bedenleşerek yine ulu şahsiyetler olarak dünyaya geldiği düşünülür (Okan, 2018, s. 73,101).

Anşa Bacılı Ocağı'nın Toplumsal Yapısı

Anşa Bacılıların toplumsal yapısı incelendiğinde, diğer Alevi topluluklarıyla benzeşen ancak ülke genelindeki toplumsal örüntülerle benzeşmeyen yapılar gözlemlenmektedir. Özellikle kadının toplumsal konumu açısından araştırmalara konu olan topluluğun ismini bir kadından alıyor ve onu inançsal önderlerin en önemlilerinden biri olarak konumlandırıyor oluşu dahi önemli bir gösterge olarak öne çıkmaktadır. Bununla birlikte Aleviliğin en önemli ibadeti olan cem töreninde, diğer Alevi topluluklarında cemi yönetmek üzere posta sadece ‘Baba’ veya ‘Dede’ gibi erkek figürün otururken Anşa Bacılılarda ‘Baba’ ile birlikte ‘Bacı’ veya ‘Ana’ olarak adlandırılan kadın figürün de oturduğu gözlemlenmiştir.

Geleneksel Alevi topluluklarında Alevi olmayan biriyle evlenmek düşk nl k⁷ sebebi sayılmaktadır ancak bir Alevi, başka oca a mensup başka bir Aleviyle evlenebilir. Tarihsel olarak baskı ve zulme uğrayan Alevilerin böyle bir refleks geliştirmesi topluluğu korumaya yönelik bir hamle olarak değerlendirilebilir. Ancak An a Bacılılarda bu durum çok daha katı uygulanır ve başka bir oca a mensup kişiyle evlilik dahi d    nl k sebebi ilan edilir ( zgen, 2019, s. 109). Bu bağlamda topluluk için engodaminin (i  evlilik) varlığından söz edilebilir (Okan, 2018, s. 96). Bahsi geçen durum, An a Bacılıların kültürlerini bu denli muhafaza etmelerinin başat sebebi olarak gösterilebilir.

An a Bacılılarda her köy, geniş bir aile olarak görülür. Köylerin kendilerine özgü görgü cemleri yapılır ve bu cemlere An a Bacılı Ocağı talibi olsa bile başka köyden birinin girmesi yasaklanmıştır. Bir Alevi inanç öğretisi olan ‘sır’ kavramını önemseyen toplulukta her köyün sırları bulunmaktadır (Selçuk, 2017, s. 138).

An a Bacılı Ocağı’nın Kültürel ve Folklorik Altyapısı

Yukarıdaki bölümlerde topluluğun kültürünü hangi yollarla muhafaza ettiğine de inildi. Bu durum beraberinde topluluk için kültürel ürünlerin önemsenmesi durumunu da getirmektedir. Öyle ki An a Bacılılar için kültür, inançla doğrudan bağlantılı. Haliyle kültürel olana yapılan saygısızlık ve/veya herhangi bir müdahale, aynı zamanda inanç alanına da yapılmış olarak görülmektedir.

Örneğin An a Bacılıların doğa ile olan ilişkisi, inançla ba da ık olup doğaya kutsiyet atfedecek kadar önemlidir. Suyu herhangi bir vesileyle kirletmek önemli bir su ken, suya i emek görgü ceminde ceza alınmasına sebep olacak kadar önemli bir toplumsal suçtur. Toprağın da su kadar  nemsendi i toplulukta, yeni doğan çocuklar toprak ile belenir. Topra a kutsiyetini veren ise onun üretkenlik ve doğurganlık vasıflarından ziyade, inançsal önderler olan Veli Baba ve An a Bacı’nın bu topraklarda ya amı /gezmi  olmasıdır. Aleviliğin arkaik inanı larıyla bağlantılı olan yaklaşımları muhafaza eden An a Bacılılar, hava karardıktan sonra toprağın m h rlendi ini ve kazma vurulmaması gerektiğini düşünür. Gündüz vakti toprağı bellerken ise An a Bacım ve Veli Babam nidalarıyla ‘toprağın asıl sahiplerini’ anarlar ( zgen, 2019, s. 62-69).

An a Bacılılara özgü doğa ritüellerinden biri de ‘Ficek’ bayramıdır. 7 ağaçtan alınan  i ekle birlikte 7 akarsudan alınan suyun bir kazan içinde kaynatıldı ı bu ritüelistik bahar bayramı Nisan aylarında yapılmaktadır. Ficek bayramı, topluluğun müzik pratikleri açısından da önemlidir. Suyun akarsulardan alınması

⁷ Topluluğun inançsal sorumluluklarını yerine getirmeyen kişilerin toplumdan dışlanması, inançsal ve sosyal aktivitelere bulunma yasağı.

ve çiçeklerin ağaçlardan toplanması sırasında köyün gençleri, köyün aşığının yaptığı müzik eşliğinde hareket eder ve semah döner. Çiçek toplanması ve su alınması sırasında doğadan ‘rıızalık’ alınır (Avşar, 2016, s. 223,224).

Anadolu’da birçok kırsal yerleşimde gözleendiği gibi ‘otacılık’ faaliyetleri de yürüten Anşa Bacıllar, türlü otlarla yapılan karışımlarla ilaç üretirler. Bununla birlikte leylek pisliğinden üretilen ve ‘parpılama’ olarak adlandırdıkları tütüsüyle ve Anadolu’da artık klasikleşmiş olarak nitelendirebileceğimiz ‘kurşun dökme’ gibi ritüellerle nazar vb. ‘kötü ruh ve etkilerden’ korunduklarını iddia ederler.

Yukarıda Aleviliğin senkretik bir inanç olduğu ve bu vesileyle içerisinde birçok farklı inançtan unsur barındırdığına değinildi. Özellikle kadim İran ve Mezopotamya inançlarının önemli figürlerinden biri olan ‘ateş’ ve ateş bağlamıyla kutsanan ‘ocak’ kültü de genel olarak Alevilikte, özel olarak Anşa Bacıllarda oldukça önemli bir yer tutmaktadır. Yanan ateşin üzerine su dökülmesinin ve tükürülmesinin yasak olduğu toplulukta yasağı çiğneyenler görgü ceminde cezalandırılmaktadır. Kül veya toprak ile ateşi söndürmeyi doğru bulan topluluk, aynı zamanda küle de ayrı bir önem ithaf eder; soba veya ocaktaki külün yanında yatmaktan çekinir, köylerinde kül dökmek için ayrı bir alan bulundurur, bu alanın yanından gece geçmez ve tekinsiz olduğunu düşünürler (Özgen, 2019, s. 70). Benzer şekilde evin ocağını da kutsayan Anşa Bacıllarda ocak, evin ortasında bulunur ve aileyi temsil eder. Aile büyüklerinden kalan eşyaları kutsal kabul eden topluluk ocağı da bu bağlamda ele alır. Eski bir evin yenilenmesi işlemi sırasında ocak ve eşik (evin kapısı) değiştirilmeden bu işlem yapılır (Selçuk, 2017, s. 134). Emel Esin (1991, s. 49-104)’in Orta Asya’da yaşayan eski Türk topluluklarını incelediği çalışmasında da bu topluluklar için eşik ve ocağın kutsal olduğu, aynı zamanda ayın yeri olarak belirlendiğinden bahsedildiği göz önünde bulundurulduğunda Anşa Bacılların kültürlerini korumak konusundaki mahirliği biraz daha anlaşılır olacaktır.

Anşa Bacılların ölüm ile ilişkisi de yine sadece diğer Alevi topluluklarında değil Anadolu’da eşine rastlanmayan ritüellerle bezelidir. Yukarıda değinildiği gibi ‘tenasüh’ ve ‘hulul’ inanışlarına sahip olan topluluk, cenaze ritüellerini de bu bağlamda -ölünün yeniden bedenleşeceği düşüncesiyle- örmüştür. Ölülerin rahat edebilmesi adına cesedin altına yastık-battaniye gibi rahat edebileceği nesneler koyup üzerine de üşümemesi için yorgan örtülür. Kendi kıyafetleriyle gömülen topluluk üyelerinin yanına sevdiği eşyalar koyulmaktadır. Kefen benzeri ‘cecim’ denilen bir kilime sarılır ve defnedilir (Kenanoğlu & Onarlı, 2002, s. 242; Selçuk, 2017, s. 156; Okan, 2018, s. 206). Anşa Bacılı Ocağı talibi olmayanların cenazelere katılması kesinlikle yasaktır. Ölen kişi, dua veya Kur’an ayetleri yerine deyiş⁸ (ilerde

⁸ Alevi tasavvuf inancının ve tarikat ilkelerinin anlatıldığı eserlerdir. Bektaşî tarikatına mensup kişilerce ‘nefes’ olarak adlandırılır.

topluluğun deyiş yerine ‘ayet’ olarak nitelendirdiği işlenecek) ve duvaz imam/duvazdeh imam⁹ türleri âşıkclarca icra edilerek defin gerçekleşmektedir (Özgen, 2019, s. 135). Topluluğun mezar taşları ise tıpkı defin işlemleri gibi ‘norm dışı’ olarak görülebilir ancak mezar taşlarının eski Türk topluluklarına paralel şekilde ‘balbal’ adı verilen taşlara benzemesi dikkat çekicidir. Fotoğraf 1’de topluluğun mezar taşlarından örnekler görülmektedir.



Fotoğraf 1: Anşa Bacılılara ait mezar taşı örneği (Yılmaz, 2012, s. 17).

ALEVİ MÜZİĞİ

Müzik pratiklerinin tüm yapıtaşları; oluşumu, algılanışı, duyumu ve duygulanımı, onun sosyal bağlamı üzerinden bir değer yaratır. Bu sosyal bağlam çoğu zaman içerisinde bulunan inançsal, etnik veya politik aidiyetler bağlamında şekillenir. Bugün ‘Alevi müziği’ adlı bir türden bahsedilebiliyorsa, bu kuşkusuz müziğin form özellikleriyle birlikte sosyal bağlamıyla ilgilidir.

Müziği, Aleviler açısından önemli kılan temel husus, onun bir kimlik göstergesi olmasıyla birlikte ibadetin vazgeçilmez unsurlarından biri olmasıdır. Öyle ki kimi zaman inançsal akitlerinden bağımsız bir Alevi için müzik, ibadetin

⁹ Farsça on iki anlamına gelen ‘duvazdeh’ kelimesinden türemiştir. Alevi inancının temel dayanaklarından biri olan 12 imamın isimlerinin anıldığı eserlerdir (Özdemir, 2016, s. 111).

dahi önüne geçebilmektedir. Bu durum müziğin, Aleviliğin başat kimlik ibarelerinden biri olmasına yol açar. Özellikle günümüz metropollerinde yaşayan birçok Alevi için, inancın ritüelistik, folklorik ve ibadete dair formları geri planda kalırken Alevi müziği kendi başına Alevi aidiyetinin oluşumunu sağlar hale gelmiştir. Öte yandan sadece inananların aidiyetini sağlamakla kalmaz, örneğin zamanın döngüsel algılanmasında (devir) rol oynayan bağlayıcı bir unsur olarak da karşımıza çıkar (Erdoğan vd., 2020, s. 93). Yukarıdaki tahlile benzer bir şekilde Jean During (1995), Aleviliğin başlıca kimlik işaretinin müzik olduğunu aktarırken (akt. Özdemir, 2016), Jan Asmann (2015) da Alevi toplumunun kendini ‘biz’ olarak tanımlama sürecinin genellikle müzik üzerinden ortaya konduğunu iletir (akt. Erdoğan vd., 2020, s. 110).

Elbette müziğin sadece tınısal-duyumsal yönü başlı başına bir Alevi müzik formu veya kimliği yaratmak için yeterli değildir. Bu noktada Alevi sözlü kültürünün taşıyıcılığını yapan şiirlerin müziğe de esas karakterini verdiği düşünülebilir. Ayhan Erol (2015, ss. 13-106-107), Alevi müziğini saptamak için müzik ve metin arasında ayırım yapmayı önerir ve Alevi müzik birliğini sağlayan aracın ‘metin’ olduğunu öne sürer. Alevilik tarihinin en önemli şahsiyetlerinden, Kızıbaş Devleti’nin kurucusu Şah İsmail (Hatayî)’in Anadolu’da propaganda yapmak ve kendi öğretisini yaymak amacıyla şiirler kaleme alıp bu şiirleri âşıklar vasıtasıyla Anadolu’ya yaymaya çalıştığı -ki şiirlerin birçoğu hala birçok âşık tarafından icra edilmekte, yapılan her cem töreninde Hatayî’ye ait en az bir deyiş mutlaka okunmaktadır- bilinmektedir (Yıldırım, 2018, s. 234). Metinlerin özellikle sözlü kültürde aktarımını sağlayan en kolaylaştırıcı araçlardan biri kuşkusuz müziktir. Walter Ong (2020)’un Japon kültüründen Somali klasik müziğine; Hint Vedalarına kadar yaptığı çalışmalar “müzik yardımıyla ezberlenen binlerce dizelik şiirlerin eksiksiz aktarımı”nı tespit etmektedir. Bu çalışma kuşkusuz Alevi müziğinin metin-sözle olan ilişkisini açıklamada da örnek teşkil edebilir.

Yukarıda Alevi müziğinin daha çok sosyolojik bağlamına değinildi. Bir form olarak Alevi müziğini anlamak için onun alt türlerine ve bu türlerin dayanak noktası olan cem ibadetine eğilmek gerekir. Çünkü Alevi yaşamının tüm dinamiklerini cem ibadeti belirlemektedir (Yıldırım, 2018, s. 260-261). Ulaş Özdemir, Cem ibadeti ve Alevi müziği arasındaki ilişkiyi şu şekilde özetler:

Ritüel ve müzik icrası bağlamında kavramsal Alevi müziğini tanımlamak, Aleviliğin inançsal birliğine vurgu yapmayı da gerektirir. Bu açıdan inançsal birliğin temel göstergesi olan cem ibadeti, Alevi müziği açısından bir dayanak noktasıdır. Bütüncül bir form olarak cemde icra edilen tüm müzikal unsurlar, Alevi müziğinin temel referansları olarak tüm Alevi coğrafyasında icra edilir (Özdemir, 2016, s. 91).

Cem ibadetinde icra edilen eser türleri aynı zamanda Alevi müziğinin alt türlerini oluşturur. Bu türler: Deyiş/Nefes, Semah, Duvaz-ı İmam, Miraçlama, Mersiye ve Tevhit olarak altı başlık altında sınıflandırılırlar (Gür, 2022, s. 35).

Yukarıda bahsi geçen tüm müziksel aktarımın başrolünü alan bağlama, Alevi müziğinin temel yapıtaşlarından biri olarak kabul edilir. Cem ibadetlerinde, farklı yörelerde bağlamayla birlikte keman, kabak kemane ve ud çalgılarının da icra edildiği gözlemlenmiştir (Erol, 2015, s. 117).

ANŞA BACILI MÜZİĞİ

Yukarıda tarihsel izleği incelenen Anşa Bacılların bu izlek sonucunda kültürel ve folklorik olarak oluşagelen farklılıkları ve/veya bu yapılanmaların nasıl muhafaza edildiği tartışıldı. Kültürün en dinamik göstergelerinden biri olan müziğin de bahsi geçen tartışmalardan azade olduğu düşünülemez. Bu bölümde, Anşa Bacılı müziğinin de tıpkı onlara ait diğer kültür ürünleri gibi farklılığı veya olagelen müzik pratiklerinin ne denli korunduğu incelenecektir.

Topluluğun müziğe -özellikle dünyasal müziğe- olan yaklaşımının, inanç pratiklerinden bağımsız olsa da altyapısal olarak yine inançla bağdaşık bir şekilde ilerlediği gözlemlenmiştir. En dikkat çekici müzik pratiklerinden biri, herhangi bir şekilde ritim aletinin kullanılmamasıdır. Bunun sebebi olarak birkaç farklı anekdot anlatılmaktadır. Anlatılardan biri, ocağın kurucusu Veli Baba'yı işaret eder. Söylenceye göre Veli Baba, ocağın teşekkülünü sağlamadan önce davulculuk yapmaktadır. Ocağın kuruluş sürecinde yine yukarıda detaylarıyla işlenen diğer topluluklar tarafından yöneltilen tepkisellik sürecinde, Anşa Bacılı olmayan topluluklar, davulculuğu pejoratif bir forma büründürerek Veli Baba'dan 'Davulcu Veli' olarak bahseder. Topluluğun bu duruma tepkisi ise davulu ve Anadolu'nun en yaygın halk dansı olan 'halay'ı yasaklamak olur. Bununla da kalınmaz davul ve halayla ilişkilendirilen her şey günah sayılır (Okan, 2018, s. 99-100). Bir diğer yaklaşım ise bu metnin yazılmasına vesile olan alan araştırması sırasında görüşmecilerden Aşık Dursun Özer (KK-4)'in aktardığı olaydır. Özer'e göre Kerbelâ olayı sonrasında İmam Hüseyin ve beraberindekilerin öldürülmesi sonrasında Yezid bin Muaviye davul çaldırmıştır. Özer de toplulukta bu sebeple davul çalmanın günah sayıldığı aktarır.

Davulun olmayışı, topluluğun müzik pratikleri açısından birkaç farklı sonuç doğurur. Bunlardan biri düğün, bayram vb. kutlama etkinliklerinde daha yüksek ses hacmine sahip davul ve zurnanın sesini ikâme edebilmek adına 5-6 kişiden oluşan bağlama takımlarının ortaya çıkmasıdır ki bu vesileyle bir toplu çalım geleneğinin oluştuğundan söz edilebilir. Ancak günümüz düğünlerinde âşıkların elektronik destekler vasıtasıyla seslerini yükseltebildikleri için bu gelenek yaşamamaktadır. Davul vb. ritim aletlerinin olmayışının bir diğer etkisi ise, alan araştırması sırasında

yapılan derleme faaliyetleri sırasında görülmüştür. Âşıkların belirli bir ritimde kalmakta zorlandıkları tespit edilmiş, icra edilen eserlerde kimi zaman her ölçüde değişen usûl farklılıklarına rastlanmıştır.

Müziğin inanç alanından sonra aktif olarak en çok gözlendiği etkinliklerden biri olan düğünler, Anşa Bacılılar için yine folklorik ve müziksel açıdan farklılıklar barındırmaktadır. Görüşmeci âşıklardan Halil Hançer (KK-1), eski düğünlerin üç gün üç gece yapıldığını aktarırken; Dursun Özer (KK-4), düğün sabahı, düğün yapılan evin damında ‘Seher Döğme Havası’ icra edildiğinden bahsetmiştir. ‘Seher Döğme Havası’, özel bir form değildir ancak icra edildiği ortam ve zaman açısından ayrı bir özellik taşımaktadır.

Her şeyden önce bir inanç topluluğu olan Anşa Bacılılarda, müziğin inançsal ritüeller sırasındaki kullanım şekli diğer Alevi topluluklarıyla benzerlik gösterse de hem yapılan müziğin formu hem de bazı farklı uygulamalar bakımından yine topluluğun kendi rengini yarattığı/koruduğu gözlemlenmiştir.

Bu noktadaki farklılıkların başında Alevi topluluklarının neredeyse tamamında ‘Deyiş’ olarak adlandırılan formun Anşa Bacılılar tarafından ‘Ayet’ olarak adlandırılması gelir. Konuyla ilgili literatür taraması yapıldığında, Anşa Bacılı olmayan diğer Alevi topluluklarında, Melih Duygulu (1997) ve Gani Pekşen (2013, s. 52) ‘ayet’ kavramına eski kuşaklarda rastlandığından söz eder ancak günümüzde kullanımına dair herhangi bir bilgiye rastlanmamıştır. Bu durum, deyiş formuna ‘ayet’ denmesini Anşa Bacılıların üretmediğini ancak bu söylemi muhafaza ettiklerini gösterir. Ocağın inanç önderlerinden olan Yusuf Kurt, ‘ayet’ kavramının kullanılmasını teolojik-tasavvufi bir biçimle açıklar: Ona göre tanrı, her insanın içinde kendini var eder ve insanı güzel konuşturan, güzel söyleten insanın tanrıdan aldığı bu tözdür. Öyleyse âşıkların anlamlı sözleri de tanrı sözüdür, yani ‘ayet’tir.

Topluluğun âşıklar özelinde olmak üzere insana attettikleri bu tanrısallık, müziğe de sirayet etmiştir. Bir görüşmeci, ölmek üzere hasta yatağında yatan bir inanç önderi için “12 sazla figân ettik, yine de dedeyi kurtaramadık” denilmiştir.

Anşa Bacılı Müziği’nin Form Özellikleri

Bu bölümdeki ezgisel motifler, 2021 yılının Ekim ve Kasım aylarında Tokat ili Zile ilçesi ve Yozgat ili Kadışehri ilçesinde, 4 görüşmeci âşıkla yapılan alan araştırmasında derlenen eserlerden alınan kesitler üzerinden incelenecektir.

Yukarıda, müziğin Aleviler için bir kimlik göstergesi olduğuna değinilmişti. Kuşkusuz Anşa Bacılı müziği de geleneksel Alevi müziğiyle karşılaştırıldığında ortaya çıkan farklarıyla birlikte Anşa Bacılılar için bir kimlik göstergesi olarak yorumlanabilir.

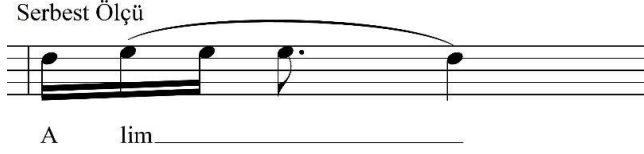
Görüşülen âşıklar, bağlamanın akortlanması sırasında herhangi bir yardımcı teknolojik cihaza, diyapazona veya başka bir enstrümana gerek duymayarak

bağlamalarını kendi seslerine göre akort etmişlerdir. Tonal değerleri farklı olan bu bağlamalardan elde edilen eserler, Geleneksel Türk Halk Müziği teamüllerince ‘La-Dügâh’ sesine transpoze edilerek dikte edilmiş ve bu notasyon üzerinden ezgisel değerlendirmeye tabi tutulmuştur. Eserler genel hatlarıyla değerlendirildiğinde, makamsal olarak seyir özellikleri göstermese de çoğu eserde geleneksel makamların kullanıldığı gözlemlenmiştir. Araştırmaya konu olan 21 eserin 10’u Uşşak makamındayken; 1’i Hüseyini makamında icra edilmiştir. Kalan eserlerin ise 7’si Çargâh makamında, 1’er adet de Neva, Karcıgar ve Nihavent makamlarında olduğu tespit edilmiştir.

Uşşak-Hüseyini dizisindeki eserlerde de Çargâh perdesi üzerinde sıklıkla asma kalıpların yapıldığı, bu alandaki bazı eserlerde dizinin yine Çargâh dizisi üzerinden devam ettiği ancak karara gelirken Dügâh perdesine düşerek Uşşak-Hüseyini karakterini gösterdiği gözlemlenmiştir. Bu eserlerin genel duyum hissiyatı Çargâh dizisiyken karar seslerinin Dügâh perdesi olmasından kaynaklı Uşşak-Hüseyini ailesinde değerlendirilmiştir. Ayrıca görüşmeci âşıklardan Dursun Özer (KK-4)’in Segâh perdesinin tıpkı Aşık Veysel’de olduğu gibi Buselik perdesinin frekansına çok yakın olduğunu belirtmek gerekir.

Yukarıda verilen bilgiler ışığında Anşa Bacılı müziğinin karakterinde Çargâh perdesinin oldukça önemli olduğu görülecektir. Özellikle bu Çargâh dizisinin kullanıldığı eserlerin tamamı pentatonik ezgilerdir. Bu durum, Anşa Bacılıların Orta Asya’dan gelen kültürlerini korurken kültürün en dinamik unsurlarından biri olan müziği de benzer bir şekilde muhafaza ettiklerini göstermektedir.

Anşa Bacılı müziğini diğer müzik türlerinden farklı kılan tek husus, makamsal-dizisel özellikleri değildir. Anşa Bacılı müziğinin imzası sayılabilecek kesit, eserlerin söz bölümlerinin girişlerinde bulunan ve sürekli tekrarlayan ters glisandolu nidalarlardır. Okuyucunun ‘Gurbet’ havalarından aşına olabileceği bu ezgisel kesit, Anşa Bacılılarda ‘Canım’, ‘Ah’, ‘Aey’ gibi kelime veya nidalarla da seslendirilirken daha çok topluluğun tanrısal değer atfettiği İmam Ali’yi anmak adına ‘Ali’m’ sözüyle gerçekleşir. Görüşmeci âşıklardan Dursun Özer (KK-4), bu durumu şu sözlerle aktarmaktadır: “Ali’m diye eklemek bizim geleneğimiz, göreneğimiz. Biz hangi ayete başlarsak ilkin Ali diye başlarız. Ayette yok o.” Yukarıda Anşa Bacılıların geleneksel Alevi müziğinde ‘Deyiş’ olarak bilinen formu ‘Ayet’ olarak tanımladığından bahsedilmişti. Âşıklar, daha çok ‘Ayet’ adını verdiği inançsal eserlerin başında ‘Ali’m’ nidasını kullanırken, dünyasal eserlerinde ‘Canım’, ‘Ah’, ‘Aey’ gibi nidalar kullanmıştır. Bu ters glisandolu girişleri farklı âşıklar şu şekilde uygulamıştır:



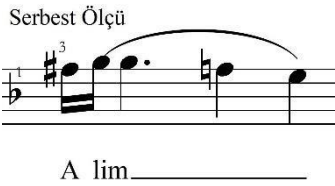
Şekil 1: Âşık Halil Hançer (KK-1)’den derlenen ‘Kusur Benden İhsan Senden Ya Ali’ adlı eserde “Ali’m” nidası (Gür, 2022, s.42).



Şekil 2: Âşık Hurşit Özkanlı (KK-2)’dan derlenen ‘Kullarını Karanlıkta Koyma Sen’ adlı eserde “Ali’m” nidası (Gür, 2022, s.87).



Şekil 3: Âşık Hüseyin Tuncer (KK-3)’den derlenen ‘Yaş Destanı’ adlı eserde ‘Aey’ nidası (Gür, 2022, s.137).



Şekil 4: Âşık Dursun Özer (KK-4)’den derlenen ‘Musa Tur Dağında Koyun Güderken’ adlı eserde “Ali’m” nidası (Gür, 2022, s.161).

Yine yukarıda değinildiği gibi Anşa Bacılılar ’da davul ve benzeri ritim aletlerinin kullanılmamasından kaynaklı, topluluk ezgilerinde sürekli olarak ritim-usul değişikliklerine rastlanmaktadır. Özellikle eserlerin giriş bölümlerinin neredeyse tamamında resitatif söylem ve serbest usullü ezgiler dikkat çekerken, ikinci dizayle birlikte başlayan ritmik kalıp, genellikle başladığı haliyle devam etmemiştir. Bu durum aşağıdaki örneklerden görülebilir:



Şekil 5: Âşık Hüseyin Tuncer (KK-3)'den derlenen 'Yaş Destanı' adlı eserde ritmik değişiklik örneği



Şekil 6: Âşık Halil Hançer (KK-1)'den derlenen 'Kusur Benden İhsan Senden Ya Ali' adlı eserde ritmik değişiklik örneği (Gür, 2022, s.42).

Yukarıda örneği verilen eser, aynı zamanda Anadolu’da çok benzerine rastlanmayan 8/16 (3+3+2)’lik usulle icra edilmiştir. Bir başka eserde ise yine 8 zamanlı bir semah yeldirmesiyle karşılaşılmaktadır. Geleneksel Alevi müziğinde genellikle 9/8 (2+3+2+2) olarak karşımıza çıkan yeldirme bölümleri, Anşa Bacılılarda 8/8 (3+2+3) olarak gözlemlenmiştir:



Şekil 7: Âşık Dursun Özer (KK-4)’den derlenen ‘Yemen Elllerinden Gelen Bezirgân’ adlı eserde 8/8 (3+2+3)’lik yeldirme örneği
(Gür, 2022, s.200).

Derlenen 21 eser içerisinde usûl yapısının bozulmadığı sadece 3 eser bulunmaktadır. Bu eserlerden biri icracının kendi bestesidir. Âşık Halil Hançer (KK-1)’den derlenen eser, geleneksel Anşa Bacılı müziği formunun dışında, popülerleşen halk müziği endüstrisine ait herhangi bir eser formundadır. Görüşülen diğer âşıklardan kendi ezgileri derlenememiş ve tek bir âşık üzerinden yapılan gözlem, yeterli örneklem sahasını sağlayamadığı için yapılan bestenin Anşa Bacılı müziği formunun dışında olması hakkında analiz yapılmamıştır.

SONUÇ

1826 yılında Yeniçeri Ocağı’nın kapatılması ile birlikte Osmanlı Devleti’nin önemli gördüğü zümrelerden, devletin kurucu unsurlarından biri olan ve Yeniçerilerin de tabi olduğu Bektaşî tekkeleri kapatılmıştır. Bu vaka, Kızılbaşlar başta olmak üzere diğer Alimeşrep topluluklara da uzanan bir asimilasyon sürecinin başlamasına vesile olmuştur. Anşa Bacılıların bir grup kimliği kazanmadan önce bağlı olduğu Hubyar Ocağı da bu süreçten nasibini almış, ocağın başına bir Nakşibendi şeyhi getirilmiştir. Veli Baba, Anşa Bacı ve

beraberindeki bir grup insan, bağılı oldukları ocağa Sünni bir şeyh getirilmesini kabul etmeyip itirazda bulunmuşlar ve Hubyar Ocağı'ndan ayrılarak başta kendi sosyo-politik gruplarını oluşturmuşlar, daha sonra Anşa Bacılı Ocağı olarak anılacak inançsal yapıyı kurdukları tespit edilmiştir.

Anşa Bacılıların bu sürekle tarih sahnesine çıkışı, beraberinde topluluğa karşı tepkileri doğurur. Başta devlet mekanizmalarınca ileri sürülen 'namus ortaklığı', 'mehdilik iddiası' gibi ithamlar bölgedeki diğer topluluklar tarafından da karşılık bulur ve Anşa Bacılılara karşı bir tepkisellik yaratır. Bölgede yalnızlaşan Anşa Bacılıların da diğer topluluklara karşı benzer bir tepki geliştirdiği görülür. Öte yandan Anşa Bacılılar, inançsal olarak kendilerini 'doğru' bulurken diğer toplulukların yanlışa sürüklendiklerini düşünür. Sosyolojik bir radikalleşmeyi beraberinde getiren bu durum, topluluğun yaklaşık 175 yıldır diğer topluluklarla kültürel iletişimini sınırlar ve Alangu'nun deyiimiyle "kapalı halk kültürü alanı" oluşturmaya vesile olur.

Kültürel iletişimlerini sınırlandırmalarıyla birlikte kendi kültürel yapılarını koruyan, 20. yüzyılda Türkiye'yi etkisi altına alan kapitalistleşme ve modernleşme hareketlerinden neredeyse hiç etkilenmeyen topluluk, günümüze 175 yıl öncesine nazaran neredeyse hiç değişmemiş bir kültürel form taşır. 19. yüzyıl ve öncesinde kültür örüntülerinin değişme hızının çok daha az olduğu düşünüldüğünde, topluluğun taşıdığı kültürel ürünlerin miladı, çok daha öncesine tarihlenebilir, nitekim çalışmadan elde edilen verilerin önemli bir kısmının Türklerin Orta Asya'daki davranış biçimleriyle bire bir örtüşmesi de bunu göstermektedir.

Anşa Bacılıların müzik pratikleri, tarihsel serencamına uygun bir şekilde muhafaza edilmiş ve bir form olarak nitelendirilebilecek özellikler barındırmaktadır. Topluluğun ayrışma sürecinde, inanç önderi Veli Baba'ya itham edilen 'Davulcu Veli' tabirinden kaynaklı davul ve beraberindeki ritim enstrümanlarını icra etmemeleri, düğün ve benzeri şenlik/bayram/kutlama etkinliklerinde Anadolu'nun neredeyse her yerinde görülen davul-zurna ikilisinin kullanılmamasına, bu tarz etkinliklerde 5-6 âşıktan oluşan bağlama takımlarının çalmasına yol açmış, bu da bir toplu çalım geleneğinin oluşmasını sağlamıştır. Ancak günümüzde elektronik ses aktarım sistemlerinin yaygınlaşmasıyla birlikte bu gelenek gözlemlenememiştir. Ritim enstrümanlarının kullanılmaması, aynı zamanda bireysel icralarda sürekli usul değişikliklerinin meydana gelmesine sebep olmuştur. Alandan derlenen 21 eserin sadece üçünde usul bozulmadan eser tamamlanmıştır. Bunu bir 'hata'dan ziyade müziksel davranış biçimi olarak düşünmek gerekir.

İnançsal saikleri gereği insana tanrısal bir özellik atfeden Anşa Bacılılar, diğer Alevi topluluklarında 'deyiş' olarak tanımlanan müziksel formu 'ayet' olarak

tanımlamaktadır. ‘Ayet’lerinin birçoğunda İmam Ali’nin yaratıcı vasfıyla anıldığı gözlemlenmiştir. Bu durumda topluluğun inançsal akitlerini müziklerinde de işlediği tespiti yapılabilir.

Topluluk müziğinin en ayırt edici özelliği, Anşa Bacılların müziksel kimlik ibaresi olarak da tanımlanabilecek ters glisandolu giriş ezgileridir. Hemen her eserin kıta başlarında kendini gösteren bu ezgi kalıbı, inançsal eserlerde daha çok ‘Ali’m’ nidasıyla yapılırken, dünyasal eserlerinde ‘Ah’, ‘Canım’, ‘Aey’ gibi nidalarla yapıldığı tespit edilmiştir.

Çalışmanın neticesi, kapalı bir topluluk yapısından elde edilen müziksel verilerin, beraberinde tarihsel ve kültürel izler de taşıdığını göstermektedir. Bu noktada tarih, kültür ve müzik alanlarının kesişim noktalarının bir topluluğu tanımlamakta güvenilir veriler sunacağı tespiti yapılabilir. Öte yandan bu temel üç alandan ikisi olan müzik ve kültürün, birbirleriyle olan etkileşimleri, bir altyapı-üstyapı ilişkisinden ziyade karşılıklı etkileşime dayanan diyalektik bir bağ ile tanımlanabilir. Öyleyse müziğin kültürü, kültürün de müziği ve topluluk yapısını şekillendirdiği iddia edilebilir. Jacques Attali (2005: 15)’nin, müziğin insan topluluklarıyla birlikte şekillendiği, onlarla değişip, biçimlendiği, hatta bahsi geçen değişimin insan topluluklarından önce müzikte gözlemlenebildiği tespitini, müzik-kültür-insan ilişkisini iddia ettiğim bağlamda açıklayan başka bir görüş olarak not edilebilir.

Bu çalışmada incelenen müziksel veriler, 4 aşıkla yapılan görüşme sonucunda elde edilmiştir. Bununla birlikte topluluğun merkezi olan Tokat ili Zile ilçesinde bir müzik marketten alınan, bugün yaşamayan Anşa Bacılı âşıkların müzik kayıtları, derlenen ezgilerle aynı form özelliklerini göstermektedir. Yine de örneklem alanının genişletilerek daha kapsamlı bir çalışmanın yapılması, daha fazla veriyle daha tutarlı sonuçların elde edilmesini sağlayacaktır. Öte yandan ‘ters glisando’nun sıklıkla uygulandığı Teke yöresi Türkmenleriyle Anşa Bacılların tarihsel paydalarının tespiti, Anadolu’da müziğin yayılımının ve şekillenmesinin anlaşılmasında önemli bir eşik noktası olacaktır.

KAYNAKÇA

- Asmann, J. (2015). *Kültürel bellek*. (çev. A. Tekin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Attali, J. (2005). *Gürültüden müziğe*. (çev. G. G. Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Avşar, M. (2016). Zile'de kutlanan mitik bir bahar bayramı: Ficek. *AKRA Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*, (10), 218-236. https://www.researchgate.net/publication/357605884_ZILE'DE_KUTLANAN_MITIK_BIR_BAHAR_BAYRAMI
- Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş., & Demirel, F. (2013). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi.
- Çakmak, Y. (2019). *Sultanın Kızılbaşları: II. Abdülhamit dönemi Alevi algısı ve siyaseti*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Demirci, K. (1998). Hulul. TDV İslam Ansiklopedisi (C.18, ss. 340-341). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Duygulu, M. (1997). *Alevi Bektaşî müziğinde deyişler*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Erdoğan, A., Levendoğlu, N., & Güray, C. (2020). Alevilik-müzik ilişkisine yönelik fenomenolojik bir yaklaşım (Tunceli örneği). *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, (96), 81-115. <https://doi.org/10.34189/hbv.96.004>
- Erol, A. (2015). *Müzik üzerine düşünmek*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Ersal, M. (2016). *Alevilik, kavramlar ve ocak sistemi: Çubuk havzası örneği*. Ankara: Gazi Üniversitesi Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Merkezi Yayınları.
- Esin, E. (1991). *Türk kozmonolojisine giriş*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Gür, R. C. (2022). *Özgül yaşam koşullarının müzik pratiklerine etkisi: Anşa Bacılı Ocağı örneği* [Yayın No. 782934], (Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- İnalçık, H. (2019). *Osmanlı tarihinde İslamiyet ve devlet*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kenanoğlu, A., & Onarlı, İ. (2002). Hubyar Sultan Ocağı ve Beydili Sıraç toplulukları. *Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, (22), 27-111. <https://hbvdergisi.hacibayram.edu.tr/index.php/tkhbv/article/view/524/514>
- Melikoff, I. (2011). *Kırklar'ın ceminde*. İstanbul: Demos Yayınları.
- Ocak, A. Y. (1989). Alevi. *TDV İslam Ansiklopedisi* (C. 3, s. 369). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Ocak, A. Y. (2016). *Babailer isyanı: Aleviliğin tarihsel altyapısı yahut Anadolu'da İslam-Türk heterodoksisinin teşekkülü*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ocak, A. Y. (2017). *Alevi ve Bektaşî inançlarının İslam öncesi temelleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Okan, N. (2018). *Canların cinsiyeti: Alevilik ve kadın*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Özdemir, U. (2016). *Kimlik, ritüel, müzik icrası: İstanbul cemevlerinde zakirlik hizmeti*. İstanbul: Kolektif Kitap.
- Özgen, M. (2019). *Anşa Bacılı folkloru-Acısı: Göğhe hakim, gönüle hakim, devlete hakim yer*. İstanbul: Libra Yayıncılık.
- Pekşen, G. (2013). Tokat'ta yaşayan Alevilerin cem ritüellerinde icra edilen müzik örnekleri. *Alevilik-Bektaşilik Araştırmaları Dergisi*, (8), 42-59. <https://doi.org/10.24082/abked.2013.07.003>
- Polat, A. (2022). Nitel araştırmalarda yarı-yapılandırılmış görüşme soruları: Soru form ve türleri, nitelikler ve sıralama. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 22(Özel Sayı 2), 161-182. <https://doi.org/10.18037/ausbd.1227335>
- Sarıtaş, D. B. (2016). Hubyar Sultan ve Hubyar Ocağı üzerine. *Alevilik Araştırmaları Dergisi*, (12), 245-268. https://isamveri.org/pdfdrq/D04118/2016_11/2016_11_SARITASDK.pdf
- Selçuk, A. (2012). Merkezi kurumsal otoritenin ötekileştirdiği bir topluluk: Anşa Bacılılar. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, (64), 170-186. <https://hbvdergisi.hacibayram.edu.tr/index.php/tkbbvd/article/view/190/183>
- Selçuk, A. (2017). *Anşa Bacılı Ocağı*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Şahin, İ. (2019). Sıraç sosyopolitik hareketi ve Anşa Bacılı Ocağı. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, (91), 65-88. <https://doi.org/10.34189/hbv.91.004>
- Yıldırım, R. (2018). *Aleviliğin doğuşu: Kızılbaş Sufiliğinin toplumsal ve siyasal temelleri 1300-1501*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yılmaz, O. (2012). "Tokat, Zile, Acısı köyü mezarlığında, Anşabacılı Sıraçları'na (Beydili Alevi Türkmene) ait mezar taşları". Tokat Sempozyumu C. III. Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Tokat. ss. 567-576 https://isamveri.org/pdfdrq/D227298/2013/2013_YILMAZO.pdf
- Yitik, A. İ. (2011). Tenasüh. *TDV İslam Ansiklopedisi* (C. 40, ss. 441-443). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Kaynak Kişiler

- KK-1: Halil Hançer, Erkek, 63, Yozgat, İlköğretim, Ekim 2021
- KK-2: Hurşit Özkanlı, Erkek, 66, Yozgat, İlköğretim, Ekim 2021
- KK-3: Hüseyin Tuncer, Erkek, 57, Yozgat, İlköğretim, Ekim 2021
- KK-4: Dursun Özer, Erkek, 77, Zile, Eğitimi Yok, Ekim 2021



2. Bölüm

Kültürel Hafızanın İnşası Bağlamında Bursa ve Yöresi Köy Güvendeleri¹

Özlem ELİTAŞ²
Mustafa Oner UZUN³

¹ Bu çalışma, Prof. Dr. Mustafa Oner UZUN danışmanlığında Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anabilim Dalı'nda hazırlanan “Bursa Köy Güvendeleri Üzerine Bir Araştırma” adlı yüksek lisans tezinden türetilmiştir.

² Dr. Öğr. Üyesi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Halk Müziği Bölümü, ORCID ID: 0000-00015262-6396, ozlemelitas@aku.edu.tr

³ Prof. Dr., Aydın Adnan Menderes Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Geleneksel Türk Müziği Bölümü, ORCID ID: 0000-0002-7722-1309, mustafauzun65@hotmail.com

GİRİŞ

Kültür, insanı doğada yaşayan diğer canlılardan ayıran başlıca olgulardan biridir. Bu bağlamda kültür; insanın yarattığı maddi manevi her şeydir. Antropolog Rapoport’a göre kültür kavramı; “bir yaşam biçimi ve aynı zamanda geçmişten gelen kodlar ile iletilen anlamların, sembollerin ve bilişsel şema sistemlerinin bütünüdür. Bu sistemler bütününe kullanarak hayatta kalabilmek amacıyla geliştirilen değerler, kültürü oluşturan temel bileşenlerdir” (Silav, 2019, s. 2). Bireylerin bir araya gelmesinden oluşan toplumların ortaya koydukları bu değerler bütünü kodlanması, saklanması, geri çağırılmasıyla yaşatılarak gelecek kuşaklara aktarılması, hafıza adı verilen zihinsel bellek yoluyla gerçekleştirilmektedir. “Hafıza konusunda yapılan çalışmalar, ilk önce felsefenin, daha sonra psikoloji alanının çalışma sahasında yer almıştır. 20. yüzyılda sosyal bilimlere içine giren farklı disiplinler tarafından ele alınan hafıza; sosyal hafıza, bireysel hafıza, kolektif hafıza ve kültürel hafıza şeklinde geliştirilmeye başlanmıştır. Sosyal bilim araştırmacıları hafıza ile ilgili teorileri geliştirirken özellikle kişilerin içerisinde yer aldığı toplumsal bağlam üzerinde durmaktadır” (Çaycı, 2023, s. 5-6). Toplumların deneyimleri ekseninde ortaya konduğunda, toplumsal hafıza ya da diğer adıyla kolektif hafıza kavramları ortaya çıkmaktadır. Kolektif hafızanın temel unsurlarından biri olan **kültürel hafıza**, geçmişe dönüktür ve anıların bağlandığı sembolik fikirlere odaklanır. “Uzmanlaşmış geleneksel taşıyıcılara sahip olması kültürel hafızanın başlıca özelliğidir. Kültürel hafızanın inşasında hatırlamayı kolaylaştıran ve anıları canlı tutan belirli simgeler söz konusudur. Törenler, danslar, mekânlar, anlatılar, sözlü müzikler bu simgelerden bazılarıdır. Bir milletin kültürünü oluşturan tüm unsurlar, bu simgeler çerçevesinde yer almakta ve kültürel hafızayı meydana getirmektedir (Çoban ve Halaç, 2023, s. 4). Erdoğan’a göre; “Kültürel hafızanın şekil alma sürecinde geçmiş ile bugün arasında köprü kuran toplumlara ait söz konusu simgeler, yeni ile eski arasında bağ kurmak adına önemli görevler üstlenmektedirler. Kültürel hafızanın işleyişinde hatırlama esastır. Hatırlamanın gerçekleşebilmesi, tekrarlar ve ritüellerle mümkün olmaktadır. Geçmiş, hafızada olduğu gibi kalmamaktadır. Kültürel hafıza, şimdiki zamanın değişken durumları neticesinde ortaya çıkan kültürel boyutlar ile devamlı olarak yenilenen bir yapıya sahiptir” (Erdoğan, 2023, s. 3).

“Müzik, bir toplum içerisinde kültürel ve sosyal olarak toplumsal ilişkiler çerçevesinde var olmaktadır. Müzik bu yönleri ile hem sosyokültürel yaşamdan etkilenmekte hem de sosyokültürel yaşamı önemli ölçüde etkilemektedir” (Şahin, 2008, s. 274). “Bu etkileşimin bir kanıtı olarak müzik; toplum içerisinde inanışlar, gelenekler, yaşam perspektifleri gibi pek çok kültürel öge bağlanımda şekillenmektedir. Bu durumda, müzik ve kültür birbirini tamamlayan bir yapı

sergilemektedir. Dolayısıyla kültürel hafızanın oluşumunda, aktarımında ve sürekliliğinin sağlanmasında müziğin kültürel etkileşimdeki işlevi ortaya çıkmaktadır” (Akın, 2018, s. 6).

Bursa, Osmanlı'nın kuruluşundan itibaren köklü bir müzik kültürüne sahiptir. Bursa Sarayı, önemli mûsikî merkezlerinden biri olurken II. Murad gibi mûsikîyle ilgilenen padişahlar bu alandaki gelişime önemli katkılar sağlamıştır. Bursa'nın Osmanlı'nın başkenti olması, kültürel ve sanatsal alanda İstanbul'dan etkilenmesi şehrin mûsikî hayatında ve kültürel gelişiminde etkili olmuştur.

Balkanlar, Orta Asya ve Anadolu'nun çeşitli bölgelerinden gelen toplulukların müzik ezgileri Bursa'da birleşmiş; bu çeşitlilik zengin bir müzik kültürü oluşturmuştur. Orta Asya'dan taşınan müzik kültürüyle askerî, dînî ve halk müziği alanlarında kendine özgü bir üslup geliştiren Bursa; icracı ve bestekârların bir araya geldiği önemli bir kültür merkezi haline gelmiştir.

Bursa müzik kültürü, Karagöz mûsikîsinden aşıklık geleneğine, mûsikî sohbetlerinden oyun havalarına kadar geniş bir yelpazeye sahiptir. Güzellemeler, ağıtlar, ninniler, harman türküleri, köy güvendeleri, gezek, erfene, danışık, çıra gecesi gibi geleneksel toplantılarda çalılıp söylenen halk türküleri Bursa'nın müzik kültürünün zenginliğini yansıtmaktadır.

Kültürel hafızanın inşası bağlamında Bursa'nın zengin müzik kültürünün içerisindeki köy güvendelerini konu alan bu çalışma; müzik, söz ve oyun unsurlarını bünyesinde bulunduran Bursa ve yöresindeki güvendeler hakkında yapılmış sistematik bir tespit çalışmasıdır. Halk kültürünün geleneksel ürünlerinden olan güvendelerin yerinde tespit edilip kayıt altına alınması, tasnif edilip sınıflandırılması ve bir sonuca ulaştırılması yolu ile halk bilimine katkı sağlaması amaçlanmıştır. Araştırmanın örneklemi “güvende” geleneğinin geçmişten günümüze yaşatıldığı Bursa sınırları içinde yer alan Keles ve Orhaneli ilçeleri oluşturmaktadır. Etnografik araştırma bağlamında; alan araştırması yöntemi ve bu yöntemle ait katılımlı gözlem ile, yapılandırılmamış ve yarı yapılandırılmış görüşme teknikleri yer yer birlikte kullanılmış, söylem analizi gerçekleştirilmiştir. Güvendeler hakkında tanımlamalara, müziksel- sözel unsurlar ile bunlara eşlik eden oyun hakkındaki incelemenin sonucunda elde edilen bulgulara yer verilmiş ve bu bulguların yorumlanmasıyla elde edilen sonuçlarla birlikte çalışmanın daha tamamlayıcı olabilmesi için araştırmacılara önerilerde bulunulmuştur.

Araştırma, halk kültürünün sözlü gelenek ürünlerinden olan Bursa yöresindeki güvendelerin geçmişten günümüze geçirmiş olduğu değişim sürecini alan çalışmaları ile ortaya koyan ilk sistematik araştırma olması açısından önemli görülmektedir.

BURSA'DA MÛSİKÎ

Selçuklu ve Osmanlı Dönemi'nde Türk müziği alanında birçok bestekâr ve icrâcının yetiştirildiği Bursa, müzik tarihi bakımından oldukça önemli bir konuma sahiptir. 15. yy. da Osmanlının önemli merkezlerinden olan Bursa sarayında özellikle kendisi de mûsikîşinas olan Sultan II. Murad (1421-1451) döneminde önemli sanatkârların bulunduğu ve nitelikli talebelerin yetiştirildiği bilinmektedir.

Tarihsel ve kültürel derinliğe sahip olan Bursa müzik kültürü hakkında Gazimihal şu ifadelerde bulunur: “II. Murad mûsikîyi bir ilim ve sanat kolu olarak “şerif” bir konu sayıp sevmiştir. Bursa sarayı, 15.yy. başlangıçlarında II. Murad'ın şehzadeliği sırasında ve onun husûsi meclisinde ilk önemli mûsikî alemlerine yer vermiştir” (Gazimihal, 1943, s. 7).

Bursa tarih boyunca çeşitli tarikatlara bağlı birçok dergâha ev sahipliği yapmıştır. Kuşkusuz tekke mûsikîsinin bunda payı büyüktür. Konu ile ilgili olarak Gazimihal şunları ifade etmektedir: “Tekke mûsikîsi mevcut olmasaydı bugün Bursa'nın ‘ağırbaşlı mûsikîyle ilgili ve sürekli’ bir mûsikî tarihini yazmak hiç mümkün olamazdı” (Gazimihal, 1943, s. 17). Yöreye özgü bestekârların özellikle Mevlevî Âyini besteledikleri ve onun önemli bir unsuru olan Semâ'nın da uygulamalar arasında yer aldığı bilinmektedir.

Türk mûsikîsi tarihinin gelişim sürecinde adından sıkça bahsedilen mûsikî üstadlarının da Bursa mûsikîsine katkısı olduğu bilinmektedir. Dönemin önemli mûsikî bilgini Abdulkâdir Merâği, Makasidü'l-Elhân adlı eserini Semerkand'dan Bursa sarayına gelerek padişaha sunmuş ve burada müzik eğitimi verilmesini ve icracıların yetişmesini sağlamıştır. Dönemin mûsikî yazarı Hızır Bin Abdullâh'ın II. Murad'ın emriyle yazmış olduğu Edvâr-ı Mûsikî adlı eserin de Bursa'da yazıldığı ifade edilir. Devrin mûsikî nazariyâtına dair yazan bilginlerinden bir diğeri de Bursa'nın aynı devirdeki üstatlarından sayılan Ahmedoğlu Şükrullâh'dır. Eserini Yıldırım Bayezid'in oğullarından İsa Çelebi'ye ithafen yazmış, daha sonraki dönemde II. Murad sarayına girerek mûsikî çalışmalarında bulunmuştur (Gazimihal, 1943, s. 8-9).

Kültür tarihimizin önemli kaynaklarından olan Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi'nde Bursa Mevlevihânesi'nden söz edilmektedir. Evliyâ Çelebi, XVII. yy. da Bursa'ya yaptığı seyahatte gördüğü tekkelerin içerisinde en büyüğünün Bursa Mevlevihânesi olduğunu belirtmiş, Mevlevihânelerdeki mûsikîden söz ederek “Mesîregâh-ı Mevlevihâne” kısmında haftada iki kez burada toplanılıp ayinden sonra “çemenzâr sahrasında cavk cavk dilârâ ve üftâdeler”in “zevk u safâ” ettiğini ifade etmiştir (Evliyâ Çelebi, 1999'dan akt. Kıyak, 2013, s. 225).

Bursa askeri müzik konusunda da önemli bir bölgedir ve Bursa kültüründe mehterh nenin önemi büyüktür. 16. yy. da ilk mehterh ne nöbetleri Bursa'da icra edilmiştir (Gazimihal, 2019, s. 179). Tanzimat hareketiyle birlikte müzik alanında da hareketlenmenin yaşanması ve İstanbul'da yetişen ordu bandolarının Bursa'ya örnek teşkil etmesi Bursa mehter müziğinin gelişiminde önemli rol oynamıştır.

17.yy. da yaşamış ve Bursa müzik kültürüne katkısı olan sanatk rlara baktığımızda, hepsinin Bursalı olmadığı bilinmektedir. Sanat hayatlarını ve yaşamlarının çoğunu burada geçirdikleri için Bursalı sanatk rlardan sayılmışlardır.

Cumhuriyet Dönemi Bursa'da M sik 

Cumhuriyet Dönemi'nde Bursa'da müzik alanında birçok faaliyet gerçekleştirilmiştir. Cumhuriyet Dönemi  ncesi Bursa Sanayi Mektebi ve bandosu kurulmuş, Mustafa Rahmi ve çeşitli isimler bandoya şeflik yapmıştır. Cumhuriyetten sonra 1925 yılında bandonun başına Mustafa Rahmi'nin talebesi olan Hüsnü Ortaç getirilmiş ve Sanat Mektebinin bandosunun şefi olmuştur. Sanat Mektebi bandosu 1928'de kapatılmış yerine Bursa Türk Ocağı müzik şubesi açılmış ve başına Hüsnü Ortaç geçmiştir. Bursa'daki gençlere Bursa müziğini ve ilmini öğretmeyi ve müzik becerilerini ortaya koymayı amaçlayan Türk Ocağı'nda çeşitli enstrüman dersleri verilmiş ve bando çalışmaları yapılmıştır. Başarılı talebelerin yetiştirildiği Türk Ocağı ilk konserini 1929 tarihinde vermiştir (Gazimihal, 1943, s. 46). Halkevi derneklerinin ve cemiyetlerinin giderek sayısının artması Bursa müziğinin gelişiminde oldukça etkili olmuştur.

Osmanlı döneminde zengin bir hale gelen İstanbul'un mûsikî meclislerini daha sonraları Bursa ve Edirne yaşatmıştır. Cumhuriyet öncesinde ilk müzik okulu olarak kurulan Darü'l Elhân ile İstanbul, İzmir ve Bursa başta olmak üzere Anadolu'nun çeşitli illerinde pek çok müzik eğitimi veren kurumlar açılmıştır.

Bu dönemde birçok müzik okulu ve toplulukları sayesinde öğretmenler yetiştirilmiş, aynı zamanda konserler ve benzeri faaliyetler, Bursa'nın müzik yaşamını şekillendirmeye başlamıştır. Birçok müzik adamı bu dönemde Bursa'ya büyük katkı sağlamıştır.

Cumhuriyet Dönemi'nde Bursa ve yöresinde gerçekleştirilen müzik faaliyetleri arasında kuşkusuz Darü'l Elhân'ın yapmış olduğu derleme gezilerinin önemi büyüktür.

Bursa ve Yöresinde Dârülelhân'ın Halk Müziği Derlemeleri

Darü'l Elhân, Cumhuriyet Dönemi'nde Bursa ve çevresindeki müzik faaliyetleri açısından önemli bir yere sahiptir. Darü'l Elhân, Anadolu'nun zengin halk müziği kültürünü derlemek ve gelecek nesillere aktarmak amacıyla çeşitli derleme gezileri düzenlemiş, yerel halk ezgilerinin, türkülerin ve müzik geleneklerinin kaydedilmesi bakımından kritik bir rol oynamıştır. Bursa'nın kendine özgü müzik kültürü, bu çalışmalarla belgelenmiş ve halk müziği repertuarına kazandırılmıştır. Derleme faaliyetleri müziğin yanı sıra halkın yaşam tarzı, gelenekleri ve tarihine dair derinlemesine bir anlayış sunmuştur.

Bursa ve yöresi ilk derleme çalışmaları ile ilgili olarak aşağıdaki bilgilere ulaşmaktayız:

Hars (Kültür) Müdürlüğü tarafından 1925 yılında Seyfettin ve Sezai kardeşler Batı Anadolu'ya müzik derlemeleri için gönderilmeleri suretiyle yapılmıştır. Seyfettin ve Sezai kardeşler Bursa gezisini şöyle ifade etmiştir “Bandırma'dan Bursa'ya gittik. Bursa'da ne eski millî mûsıkı ne Şark ne Garp mûsıkisi namına hayat yoktur; mûsıkî ile meşgûl zatlar nâdirdir. Mehmed Baha Bey'in delâletiyle müşkülâtla bulduğumuz eski sâz çalanlardan dinlediğimiz bazı köy havalarını notaya aldık” (Altınay, 2000, s. 128; 2008, s. 44). Bu geziden sonra düzenlenen raporlar Millî Eğitim Bakanlığı'nca bastırılmıştır

Dârülelhân'ın adı 1927'de “İstanbul Belediye Konservatuvarı” olarak değiştirildikten sonra derleme faaliyetleri devam etmiş, 1928 yılında gerçekleştirilen üçüncü derleme gezisine 1927 yılındaki aynı ekip (Yusuf Ziya, Ekrem Besim, Muhiddin Sadak, Ferruh Arsunar) katılmıştır. Gerçekleştirilen bu derleme gezisinde Kütahya, Afyon, Denizli, Aydın, İzmir, Manisa, Balıkesir, Bursa illerine gidilmiştir. Anadolu halk ezgilerinin derlenmesinde böylesi önemli katkıları bulunan Dârülelhân'ın üçüncü derleme gezisinde Bursa'ya gidilmesi Bursa halk müziği açısından önemli görülmektedir. Bu derleme gezisinde Bursa ve yöresi müzik folkloruna ait birçok ürün elde edilmiştir.

Bursa ve Yöresinde Ankara Devlet Konservatuvarı'nın Halk Müziği Derlemeleri

Ankara Devlet Konservatuvarı 1937'den itibaren birçok araştırma ve derleme gezileri düzenlemiştir. 1937-1952 yılları arasında yapılan on beş yıllık müzik folkloru araştırma gezilerinden ikincisi 1938'de iki grup halinde gerçekleşmiştir. I. Tetkik grubu Ferit Alnar'ın başkanlığında Cevat Memduh Atlar, Halil Bedii Yönetken, Tahsin Banguoğlu ve teknisyen Rıza Yetişen'den oluşmuştur. Kütahya, Afyon, Denizli, Aydın, İzmir, Manisa, Balıkesir, Bursa illeri dahilinde yapılan derleme çalışmalarında 604 halk türküsü ve oyun havası derlenmiştir

(Altınay, 2000, s. 177). Bu çalışmalarda kayıt altına alınan türküler ve oyun havaları, Bursa yöresinin müzik ve oyun kültürü açısından önemli görülmektedir.

Konservatuvar'ın kuruluşunun 15. yıldönümü dolayısıyla "Türk Halk Bilgisi Derneği"ne verilen bir raporda, 1937'de başlayıp 1953'e kadar süren derlemelerin yöre ve tür bakımından sayısal değerleri ile derleme tarihleri sunulduğu bir rapor hazırlanmıştır (Altınay, 2000, s. 182). 1947 yılında gerçekleştirilen Bursa ilindeki derleme gezisinde toplamda 137 türkü derlendiği görülmektedir.

Tablo şu şekildedir:

Tablo-1 1947 Derleme Gezisi

İli	Vokal	Enstrümantal	Refakatli	Toplam	Uzunhava	Kırıkhava
Bursa	17	80	40	137	2	135

1947 yılında Bursa'daki derleme çalışmalarında kayıt altına alınan eserlerin bir kısmı Rumeli yöresi olarak geçmektedir. Verilen bilgiye göre; "Bursa'daki Selanik, Bulgaristan, Manastır vb göçmeni kadınlardan derlenen ezgilerin yöresi, Rumeli olarak yazılmıştır. Bursa türkülerinin büyük bir kısmı sanat müziği repertuarında türkü formuyla okunmakta, diğer bir kısmı ise halk müziği repertuarında Rumeli türküsü olarak geçmektedir (Usanmaz, 2006, s. 40).

Bursa ve Yöresinde TRT Kurumunun Derlemeleri

Bursa'da halkevleri, mûsikî dernekleri ve çeşitli cemiyetlerin açılması müziğin gelişimi üzerinde belirleyici bir etki yaratmış ve yerel folklorun zenginleşmesine katkı sağlamıştır. Hüsnü Ortaç ve Muzaffer Sarısözen gibi isimler, Bursa müzik folklorüne katkıda bulunmuş, TRT repertuarına yeni türkülerin kazandırılmasında önemli rol oynamışlardır.

Bursa'da derleme çalışması yapan önemli isimlerden biri de Yücel Paşmakçı'dır. Yücel Paşmakçı bu konuda günümüzde en çok çalışma yapan araştırmacılardan biridir. 1947 yılında "Dağgüney Köyü" merkezinde gerçekleştirilen derleme gezisinde çok önemli tespitler elde etmiş ve birçoğunu da belgelemiştir (Usanmaz, 2006, s. 42).

TRT Kurumu'nda çalışan Muzaffer Sarısözen, Neriman Altındağ Tüfekçi ve Nida Tüfekçi yayımladıkları çalışmalarda, Bursa türkülerini ve Bursa ili müzik folkloru ile ilgili bilgilere yer vermişlerdir. Derleme çalışmaları yaparak TRT Repertuarına yeni türküler kazandırmışlardır. Muzaffer Sarısözen'in 1962'de yayımladığı "Türk Halk Musıkisi Usûlleri" konusundaki çalışmasında Bursa/Orhaneli ilçesine ait Menevşeli Gelin türküsünü notası ve sözleri yer almaktadır. Neriman Tüfekçi ve Nida Tüfekçi "Memleket Türküleri" adlı çalışmalarında Bursa ve Yöresi müzik folkloru ile ilgili bilgilere yer vermiştir.

Ayrıca Halil Bedii Yönetken’de “Derleme Notları” adlı çalışmasında Bursa’ya da değinmiştir (Altınay, 2000, s. 8).

TRT THM Repertuarı’nda Yer Alan Bursa ve Yöresi Mahalli Sanatçıları, Kaynak Kişiler ve Derleyiciler

Bursa türküleri, Türk Halk Müziği repertuarında önemli bir yer tutmaktadır. Bu türkülerin derlenmesinde birçok değerli isim katkıda bulunmuştur. Kaynak kişi olarak kayda geçen isimler, bölgenin müzikal mirasını doğrudan aktaran ve bu kültürü yaşatan önemli şahsiyetlerdir. Hüsnü Ortaç, Halil Bedii Yönetken, Ayşe Özgüler, Mehmet Mutlu, İsmet İnci, Kıymet Varol gibi isimler Bursa türküleri için büyük birer kaynak oluşturmuşlardır. Aynı zamanda bu türküleri derleyen kişiler de kültürel mirasın korunmasında kritik bir rol oynamışlardır. Halil Bedii Yönetken, Yücel Paşmakçı, Muzaffer Sarısözen, Ömer Akpınar, Ateş Köyoğlu, Erman Kutsal, İsmet Akyol, Ankara Devlet Konservatuvarı, Nida Tüfekçi, Murat Kara, Salih Urhan gibi isimler Bursa’nın zengin müzik folklorunu araştırarak bu eserleri kayda geçirmiş ve gelecek nesillere aktarılmasını sağlamıştır.

Hüsnü Ortaç, Bursa müzik folkloruna katkıda bulunan ve TRT THM Repertuarına Bursa türkülerini kazandıran başlıca mahalli sanatçılardandır. Bursa doğumludur. 1925 yılında Sanayi Mektebi Bandosunun şefliğini yapan Hüsnü Ortaç, müzik okullarında, bandolarda, korolarda şeflik ve eğitimcilik görevlerinde bulunmuştur. Gazimihal 1937’de Bursa Belediyesi’ne bağlı “Müzikeyi” adı verilen Konservatuvar ve kadrosu hakkında şunları ifade etmektedir: “1937’de “Bursa Belediyesi Müzikeyi” adıyla Bursa’da küçük bir konservatuvar kurulmuştur. Müdürlüğüne M. Sami, piyano öğretmenliğine Bn. Nüzhet, Keman öğretmenliğine Necati Akışlar, üfleme çalgılar öğretmenliğine H. Ortaç, ses öğretmenliğine Bn. Fatma Yücel alınarak ilk kadro oluşturulmuştur” (Gazimihal, 1943, s. 83). Hüsnü Ortaç’ın Bursa ve yöresi müzik ve oyun kültürüne yaptığı katkıları yine Gazimihal şöyle ifade eder; “23 Şubat 1941 yılında Hüsnü Ortaç, Bursa Halkevleri’nde yaptığı faaliyetlerle Bursa halkoyunları olarak bilinen “güvende” oyunlarını tanıtmış ve yabancı müzisyenlere önemini vurgulamıştır” (Gazimihal, 1943, s. 97). Hüsnü Ortaç “Bursa Halk Rakısları (Eylül 1941) ve Uludağ’da Halk Rakısları (Mart-Nisan 1942)” adıyla dergiler yayınlarak Bursa folklorunu anlatmıştır. TRT THM Repertuarındaki Bursa Köy Güvendeleri türkülerinde de kaynak kişi olarak yer alan Hüsnü Ortaç, Bursa ve yöresine halk müziği alanında büyük katkıları olan önemli bir araştırmacıdır.

Bursa’nın yetiştirdiği önemli araştırmacı ve müzisyenlerden biri de Halil Bedii Yönetken’dir. 1899 Bursa doğumludur. Almanya ve Fransa’da müzik

öğrenimi görmüştür. Daha sonra Ankara Devlet Konservatuvarı'nda öğretmenlik yapmıştır. Halil Bedii Yönetken, Bursa ve yöresi müzik hayatına yakından ilgi göstermiş ve bu konuda çalışmalar yapmıştır. Ankara Devlet Konservatuvarı'nın 1937'den itibaren Anadolu'da yapmış olduğu derleme çalışmalarında görev almış ve yeni Bursa türkülerinin derlenmesine katkı sağlamıştır.

Bursa türkülerinin derlenmesinde emek harcayan en önemli isimlerden biri de Muzaffer Sarısözen'dir. 1938 tarihinde Ankara Devlet Konservatuvarı'nda çalışmaya başlamış, 1941'den sonra “Yurttan Sesler” korosunu kurmuştur. 1937-1951 tarihlerinde Anadolu'daki yaptığı derleme çalışmalarıyla Türk Halk Müziği adına önemli adımlar atmıştır. Daha sonraki senelerde de devamı gelen derleme çalışmalarıyla adından bahsettirmiştir.

Bursa'da derleme çalışması yapan önemli isimlerden biri de Yücel Paşmakçı'dır. İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda bağlama sanatçısı olarak çalışmıştır. 17.yy. da büyük dedesi Hüseyin Çelebi'nin Bursa'da yaşadığı bilinmektedir. Yücel Paşmakçı Bursa Belediye Konservatuvarında şeflik ve öğretmenlik yapmıştır. Dağ-der iş birliği ile Bursa'daki dağ köylerini gezerek derleme gezileri yapmış, buradan derlediği türkülerini notaya alarak TRT THM Repertuarı'na kazandırmıştır.

Bursa Türkülerinin Müzikal Unsurlar Açısından İncelenmesi

Bursa ve yöresine ait TRT Repertuarında kayıtlı bulunan⁴ 59 adet türkü bulunmaktadır⁵. Türküler ezgileri bakımından incelendiğinde aşağıdaki tespitlere ulaşılmıştır:

*Bursa türkülerinde kullanılan makamlara baktığımızda çoğunlukla Karcıgar makamının⁶ kullanıldığını görmekteyiz. Daha sonra diğer yörelerimizde olduğu gibi Hüseyinî ve Uşşâk makamı birbirini takip etmektedir. Ardından çok fazla olmasa da diğer makam örneklerini de görmekteyiz. Ege Bölgesi'nde bir uzun hava türü olarak bilinen gurbet havalarının içerisinde çoğunlukla kullanılan Karcıgar makamı ve ezgi içerisinde glissando (sesi kaydırarak pestleştirme) özellikleri Bursa türkülerinde de çoğunlukla kullanılmıştır.

*Repertuardaki Bursa türkülerini usûl yönünden incelendiğinde, büyük bir çoğunluğunun 9 zamanlı aksak usûlde olduğu görülmektedir. Yine Ege Bölgesi'ndeki zeybek ezgilerinin etkisi Bursa türkülerinde de görülmektedir⁷.

⁴ TRT Repertuarı dışındaki Bursa türkülerinin müzikal analizleri için bkz. Bütün, T. (2021). Bursa Araştırmaları ve Merkezi Tarafından Derlenen Bursa Türkülerinin Müzikal Analizi ve Müzik Eğitiminde Kullanılabilirliği.

⁵ Bursa köylerinde ninniler, maniler, ağıtlar, türküler, giyim-kuşam ve halk oyunları I: TRT Repertuarında Kayıtlı Olan Bursa Türküleri (ss.169-174). Bursa: Kültür A.Ş. Yayınları (2021).

⁶ Türkülerin makamsal analizlerinde genel olarak “makam” ifadesi kullanılmıştır.

⁷ Ege bölgesindeki 9 zamanlı zeybek ezgileri orta hızda veya hızlı tempolarda seslendirilir. Hızlı olanlar halk dilinde “kıvrak zeybek” olarak nitelendirilir.

*Repertuardaki Bursa türküleri ses genişliği bakımından incelendiğinde, büyük bir bölümünün sırasıyla 8, 9 ve 7 ses aralığında olduğu dikkati çekmektedir. Türküler genellikle bir oktav ses genişliğindedir. Ezgiler genellikle inici bir seyir içindedir. En geniş aralık, tiz çargâh perdesinden başlayıp, on ses aşağısındaki düğâh perdesine inen türkülerde görülür. Ayrıca 6 ses ve 5 ses içeren türküler de bulunmaktadır.

*TRT THM Repertuarındaki Bursa türkülerinin çoğunluğu lirik türkülerden oluşmaktadır. Sırasıyla lirik (kişisel duyguların coşkunu), Pastoral (doğa konularını), satirik (yergi niteliği olan konuları), hiciv (iğneleyici sözlerin olduğu konuları), ölüm -yas (ölen kişilere yakılan ağıt) türündeki sözleri içeren türküler birbirini izlemektedir.

BURSA VE YÖRESİ OYUN KÜLTÜRÜ

Bursa ve yöresi oyun kültürü açısından incelendiğinde çeşitlilik gösterdiğini görmekteyiz. Bursa’da halkevinin açılması halkoyunlarının gelişimi açısından büyük önem taşımaktadır. Halk türkülerini ve halk oyunlarını derlemek ve bunları halka tanıtmak amacıyla folklor araştırmaları yapılmış, yöredeki halk oyunları meydan eğlencelerinde halka sunulmuştur. Bursa ve yöresinin geleneksel oyunlarının karakteristik özelliği ve çalgı eşlikleri ile ilgili Taş şunları ifade etmektedir: “Bursa halk oyunlarına baktığımızda ekip olarak bir icra görülmektedir. İki ya da daha çok kişiyle oynanır. El ve kol bağlantıları yoktur. Genellikle elde zil veya kaşık bulunmaktadır” (Taş, 2002, s. 39).

Bursa ve Yöresinde Oynanan Oyunlar

Bursa’nın Uludağ ilçesinde halk sanatçıları ezgilerini belli bir sırayla çalmaktadırlar. Buna yörede fasıl denmektedir. Fasıl iki bölümden oluşmaktadır. Bunlar “oturak havaları” ve “oyun havaları”dır. Yenisey bunları şöyle ifade etmektedir:

Oturak Havaları

Bu ezgilerin oyunu yoktur. Anlaşıldığı gibi eğlence anlamına gelmemektedir. Uzun havayla, kırık havanın çalındığı bu bölüm şu sıraya göre adlandırılır;

1. Fıraklama: Gurbet hasret duygularını dile getiren ezgilerdir. (Oyuna geçmeden önce serbest olarak icra edilmektedir). Eski Türkçede, Arapçadan dilimize geçmiş olan “fırak” sözcüğünden türediği tahmin edilen, “ayrılık, ayrılma, hüzn, keder, sıkıntı anlamlarına gelen bir isimdir. Bugünkü Türkçe sözlükte, sözcük “fıraklı” şeklinde karşımıza çıkar. Derleme sözlüğünde “fıraklama” şeklinde karşımız çıkar. Bursa’da yapılmış çeşitli alan araştırmalarında sözcüğün “fıraklama” şeklindeki kullanımına rastlanmaktadır.

Firaklama burada türkü yakmak, ağıt yakmak anlamlarında kullanılmaktadır (Tahtaişleyen, 2014, s. 20).

2. Ağır Hava: Kahramanlık, yiğitlik destanları ve türküleridir.

3. Alaçam ya da Yedi Benli: Aşk ve sevdâ türküleridir.

Oyun Havaları

Köylü Güvendesî, Yüksek Oyun, Alçak Oyun, Kırık Oyun, Kız Havası ya da Menevşeli Gelin, Cezayir, Köroğlu (Yenisey, 1955, s. 50).

Bu ezgilerin çoğu sözlüdür. Türk müziğindeki fasıl türünün icra özelliklerine benzemektedir. Aynı makamın ezgilerini taşıyan türkülerin birbiri ardına çalınmasıyla oluşmaktadır. Ritim gittikçe hızlanır ve ara bağlantılarla birbirine bağlanır. Türk müziğindeki fasıl türünün bu uygulamadan etkilenmiş olduğu da düşünülebilir. Akdoğan’a göre; “Fasıl hem çalgısal hem de sözel bir türdür. Temel öğeleri; aynı makamda peşrev, kâr, beste, ağırsemâî, yürüksemâî, şarkı, sazsemâî türlerinin ardı ardına ve mutlak suretle ağırdan hızlıya bir tempo içinde bestelenmesidir” (Akdoğan, 2003, s. 324).

Gazimihal, şehir ve köylerde oynanan oyunları şehir durumunu ve kültürel farklılıkları da göz önünde bulundurarak oyunları sınıflandırmıştır. Bunlar; “Güvende, sekme, çiftetelli, köroğlu, Artvin horonları, Rumeli horaları”dır (Gazimihal, 1991, s. 99).

Güvende;

Güvende oyununda kişi güvendiği arkadaşını oyuna kaldırır. Canlı ve hareketli bir oyundur. Türkünün ilk dizelerinde kollarını havaya kaldırarak oyuna başlarlar. Daha sonra hızlanarak devam ederler.

Cezayir;

Altınay, Cezayir oyunları ile ilgili şu bilgiye yer verir; “Cezayir: a) Yalnız hava, b) Hava ve oyun. Bu parça, anavatandan bir toprak kopuşunun (Cezayir’in) milletin gönlünde bıraktığı köklü elemli duygunun bir ifadesidir. O acı hatırlatılacak surette oynanır. Orhaneli’de bu türküler sırf şarkı halinde (sözlü, oyunsuz) söylenince ağır bir havayla, oyun için söylendiği zaman ise ayrı bir makamla çalınır. Sözler değişmese de oyun havasının ezgisi başkadır. Halk mûsikî faslında her millî dava hâlâ bu türkülerle ve bildiğimiz Cezayir Marşı’nın sadeleştirilmiş havasıyla okunur” (Altınay, 2012, s. 157).

Kadınlar Cezayir oyununu bakır ve kaşık eşliğinde oynarlar. Bir çeşit kadın oyunudur. Günümüzde erkekler de oynamaktadır. Verilen bilgiye göre, 1892 yılında Fransızlar’ın Cezayir’i işgal etmesiyle seferberlik ilan edilir⁸. Daha sonra Cezayir’e giden askerlerin geri dönmemesi üzerine ağıtlar yakılır. Bu ağıtlar figür

⁸ “Geçen asrın ilk yarısında Fransızlar Cezayir kıtasını istilâ ederken bu marşın tanzim edilmiş olduğu hakkında bir rivayet işitmişim” (bkz. Gazimihal, 2019, s. 198).

ve mimiklerin oluşmasıyla oyunlaştırılmıştır. Ağır ve hüzünlü bir oyundur. Erkekler oyunlarında daha da hızlandırmıştır. Türkü 2/4'lük ağır bir tempoda okunur, oyun kısmına gelindiğinde hızlanır. Bazı yörelerde kız havası olarak bilinir. Yörelerde hız bakımından değişiklik gösterir. Keles ve köylerinde daha ağır oynanmaktadır. Orhaneli ve çevresinde oyun icrası hızlıdır. Menekşenin açılıp kapanması oyun figürüne yansımıştır.

Düz Oyun;

Kadınların oynadığı düz yapılı oyunlarla erkeklerin oynadığı çiftetelliye andıran oyunlara verilen addır. Örnek olarak A Fadimem, Menekşeli Gelin, Bursa'nın Ufak Tefek Taşları türkülerini gösterebiliriz

Büyük Oyun;

Büyük Oyunda kalın seslerle ezgiye başlanır. Keles, Harmancık, Domaniç, Tavşanlı köylerinde oynanır. Halka biçiminde oynanır. Oyunun son bölümünde yere diz vurma hareketi vardır. Oyunlara davul, zurna ve kudüm eşlik eder. Dereleri Aldı Tüfek Yankısı, Azizem gibi türküler örnek gösterilebilir.

Sekme;

Bu oyunda ezgiler genellikle tiz seslerden başlar. İki ya da daha fazla kişiyle oynanır. İlk önce sözsüz ezgiyle oyuna başlanır, daha sonra sözlü ezgi devam eder, sonunda ise tekrar sözsüz ezgiyle oyun sona erer. Ezgiler birbirine bağlı olarak icra edilir. Aşalım Aşalım, Merdivenim Kırk Ayak örnek türküler arasında yer alır.

Çiftetelli;

İstanbul' da oynandığından yörede de benimsenmiştir. Artvin horonları da Artvin'den gelerek yöreye yerleşen Batumlu ve Artvinlilerin oynadıkları oyunlardır.

Rumeli Horaları;

Rumeli Horaları da Makedonya yöresinden göç edip gelen toplulukların oynadıkları oyunlardır. Oyunlarına davul ve zurna eşlik etmektedir.

Kılıç Kalkan Oyunu;

Kılıç kalkan oyununun geçmişi çok eski yıllara dayanmaktadır. Cumhuriyet döneminde canlılık gösteren bu oyunda hiçbir çalgı kullanılmamaktadır. Kılıç ve kalkanın melodisi ve vücut hareketleri ile tam bir uyum içinde oynanmaktadır.

Bursa ve yöresinde oyunlara eşlik eden iki tür çalgı topluluğu vardır. Biri yöreye Türkmenlerle birlikte gelen davul, zurna ve kudümden oluşan topluluktur. Diğeri ise, sonradan bunların yerini alan klarnet, cümbüş, keman ve darbukadan oluşan çalgı topluluğudur. Bu tür çalgı toplulukları Orhaneli ve çevresinde diğerkleri ise Keles, Harmancık taraflarında görülür.

BULGULAR

Bu bölümde araştırmamızın asıl konusu olan Bursa ve yöresi köy güvendeleri hakkında yazılı kaynaklar ve yörede kaynak kişilerden elde edilen bulgular; söz, ezgi ve oyun unsurları açısından ortaya konmaya çalışılmıştır.

Bursa ve Yöresi Köy Güvendeleri

Bursa türkü ve oyunlarının büyük bir bölümü “Dağ yöresi” adıyla anılan Keles ve Orhaneli ilçelerine bağlı olan Uludağ’ın güneyindeki Yörük köylerinden derlenmiş ve bu köyler bu bağlamda, Bursa ve yöresi kültürel hafızasının oluşumu ve taşıyıcılığı anlamında önemli rol oynamıştır.

Güvendeler, Bursa’ın dağ yöresi denilen ilçelerinde yoğunluk göstermektedir. Bu ilçeler; Orhaneli, Keles, Harmancık ve Büyükorhan’dır. Dağ yörelerinde genellikle yörükler yaşamaktadır. Dağ yöresindeki göçebe yaşayan topluluklara Türkmen, Yörük ve Manav adı verilmiştir. Kırsal kesimde yaşayanlara “Yörük”, eskiden beri yörede yaşıyor ise “Manav, Dağlı veya eski Yörük” denmiştir.

Yörük kelimesinin yörede göçebe yaşam tarzını benimsemiş insan toplulukları için kullanıldığı bilinmektedir. Yörüklerle ilgili olarak Sakin şunları ifade etmektedir: “Osmanlı Döneminde konar-göçer gruplardan Kızılırmak’ın batısında yaşayanlar için genellikle Yörük; Kızılırmak’ın doğusu ve güneyinde kalan bölgelerdekilere ise daha çok Türkmen adının kullanıldığı görülmektedir” (Sakin, 2005, s. 40).

“Oğuz boyundan geldikleri bilinen Türkmenler konar göçer hayat yaşamışlardır. Bu geleneksel yaşam biçimlerini Anadolu’ya geldikten sonra da devam ettirmişler ve yerleşik hayata uzun zaman sonra geçmişlerdir” (Sümer, 1999, s. 77). Cemiloğlu’nun dağ yöresi adı verilen yerleşim birimlerinde yaşayan göçebeler hakkındaki tespiti şöyledir: “Dağ yöresi ile ilgili incelenmiş olan tarihi kaynaklarda bölgeye yerleşmiş olan göçebe Türkmen nüfusunun çok da fazla olmadığı belirtilmektedir” (Cemiloğlu, 2002, s. 11). Türkmen kavramının ne anlama geldiği ve tarihsel süreçteki yeri hakkında aşağıdaki kaynaklardan şu bilgiler elde edilmektedir: “Oğuzlar Müslüman olduktan sonra onlara Türkmen adı verilmeye başlamıştır” (Sümer, 1999, s. 61). Türkmenlere 15.yy.dan sonra Yörük dendiği bilinmektedir. Yörümek eyleminden konargöçerler için türetilmiş bu sözcüğe karşılık yerleşenler için de yine yatmak eyleminden yatuk sıfatı türetilmiş ve bu söz zamanla isimleşmiştir. İşte bu anlamda olmak üzere bölgede göçebeliği bırakıp yerleşenlerin yerleşmeyenlere Yörük, yerleşmeyenlerin de yerleşenlere Manav, dediğine tanık olunmaktadır (Cemiloğlu, 2002, s. 12).

Manavların gelenek görenek ve yaşam biçimi ile Yörük ve Türkmenler arasında pek farklılık görülmemektedir. Dağlı sözcüğü daha çok kent

merkezlerinde yaşayanlar için kullanılmaktadır. Yörede etnik kökenlerin Oğuz boylarına dayandığı söylenebilir.

Güvende kelimesinin anlamı:

I. Güvence: Dayanak, arka, yardım.

II. Güvence: Bursa ve çevresinde tüketilen bir çeşit rakı.

III. Güvence: Güvende. Kötü yola düşen kadın.

IV. Güvende olmak, sevinmek (TDK Derleme Sözlüğü, 1972, s. 2240).

Yukarıdaki tanımlamalardan kelimenin daha çok “güvende olmak, dayanak, arka” anlamlarını ifade ettiği anlaşılmaktadır.

Güvende oyunları tıpkı zeybek oyunları gibi benzer figürlere sahiptir. Güvende de tempo olarak ağır başlanır ve daha sonra giderek hareketlenir. Güvende oynayanların etnik kökenleri ve oyun özellikleri hakkında Şaru şu bilgileri verir; “Güvendeler Uludağ yöresinde yaşayan Kayı boyu Türkmenlerinin oyunlarına denmektedir. Güvende bir oyuncunun, kendine yakın saydığı, oyununa güvendiği, kendi oyunuyla yani iyi oynadığını bildiği kişiyle karşılıklı oynamasıdır. Oyunlar Keles’in güneyinde ağır bir tempoyla oynanırken, Keles ve Orhaneli çevresinde daha kıvrak havaya dönüşür. Oyunlar genellikle düğünlerde ve düğün öncesi yapılan eğlence günlerinde oynanır. Oyunların nereden ve kimin tarafından çıkarıldığı kesin olarak bilinmemekle beraber yörede oyunları bilmeyen ve oynamayan kişi yoktur. Yaşlısı, genci herkes bilir ve oynar” (Şaru, 2005, s. 1313). Şaru’ya göre güvende oyunu Kayıboyu Türkmenlerine ait bir oyun olarak karşımıza çıkmaktadır. Birbirine güvenen ve iyi oynayan kişilerin karşılıklı oynadığı oyundur. Keles’te ağır fakat Orhaneli’de daha hızlı icra edilir.

Güvende ve sekme ile Anadolu’nun çeşitli illerindeki benzer uygulamaları aktaran Yenisey bunu şöyle ifade etmektedir; “Güvende ve sekme Bursa’ya ait halk rakslarındandır. Çiftetelli, zannedildiğine göre İstanbul’da, Koroğlu ise Anadolu’nun birçok yerlerinde oynanılan bir oyun olup Bursa’ya da gelmiş ve halk arasında rağbet görmüştür” (Yenisey, 1955, s. 46). Yenisey, güvendenin Bursa’ya ait bir oyun olduğunu aynı zamanda farklı yörelerden gelen oyunların da uzun süre Bursa’da oynandığını ve halk tarafından benimsendiğini vurgulamıştır.

Güvende oyununun icra edildiği ortamlarda çiftetelli oyunu da icra edilmektedir. Danışık, erfene, kına gecelerinde güvende oyunları aralarında çiftetelli mutlaka oynanmaktadır. “Güvende nakarat kısmı ile notaya alınmıştır, güvende oyun havasının aslında nakarat kısmı yoktur, sonradan ilave edilmiştir. Bursa halk türkülleri üzerine konu üzerinde bilgi ve emeği olan H. Kemal Uzunesmen ile emekli olan Gani Erani bunu onaylamıştır” (Ortaç, 1941, s. 40). Ortaç’ın açıklamalarından; güvende türkülerinin bağlantı kısımlarının sonradan eklendiği görüşü ortaya atılmaktadır. Türkülerin fasıl anlayışıyla icrasında

bağlantıların kurulabilmesi için böyle bir yola başvurulduğu fikri karşımıza çıkmaktadır. Hüsnü Ortaç bir makalesinde “Güvendenin raks kısmının yedi parçadan ibaret olduğunu söylemiş ve birincisine ise “Köylü ve Şehir” güvendesini adını vermiştir. Örnek olarak da Bindim Atın Birine türküsünü göstermiştir” (Ortaç, 1942, s. 45). Ortaç, köylü ve şehir güvendesini olarak ayırdığı güvende türkülerini 2/4’lük Bursa güvendesinden ayırmıştır. Onları, sözel ve ezgisel olarak farklı bulmuştur. Diğer tempodaki oyunları farklı şekilde adlandırmıştır.

Güvende türkülerinin Ahilikten kalma toplanma geleneği içerisinde Bursa’da icra edildiği, “güvenme” duygusundan geldiği, Bursa’da “fasıl” adı verilen sohbet toplantılarında en başta oynandığı ve 2/4’lük veya 4/4’lük ritmik yapıda olduğu aktarılmaktadır (Usanmaz, 2006, s. 23).

“Güvendeler, Uludağ’da köy güvendesini, şehir güvendesini olarak da ikiye ayrılmaktadır” (Demirsipahi, 1975: 354). Demirsipahi’ye göre güvende oyunları şehirde oynanan ve köyde oynanan oyunlar olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Her ikisinin farklı olduğu vurgulanmaktadır.

Günümüzde köylü güvendesini ve şehir güvendesini terimi kullanılmamaktadır. Özellikle Bursa’nın bazı köylerinde güvende kelimesi bilinmemektedir. Güvende daha çok şehirde bilinmektedir. Köylerde güvende yerine güvende takımının içinde seslendirilen türkülerin isimleri çalınır söylenmektedir (Elitaş, 2010, s. 19-20).

Güvendenin usûl özellikleri ve oyun-müzik olarak çeşitlerini Gürak şöyle ifade etmektedir: “Güvende, ritmi 4/4’lüktür. Bursa’nın bütün dağ köylerinde bilinir ve oynanır. Oyun ve müzik yönünden çeşitleri görülür. Bunlar Oğlan Adın İsmail, Usul Usul, Kıydan’dır” (Gürak, 2002, s. 638). Aynı konuda Taş’da benzer bilgileri vermektedir: “Güvendenin ezgi ve devinim yönünden birden çok biçimi vardır. Oğlan Adın İsmail, Usul Usul türkülleri eşliğinde oynandığı gibi, türküsüz de oynanmaktadır. Canlı ve kıvrak bir oyundur. Türkülü olan ezgiler “Giriş ve “Oyun” bölümlerinden oluşur” (Taş, 2002, s. 39-40).

Güvendenin Bursa’nın dağ köyleri olarak bilinen Keles, Orhaneli, Büyükorhan ve Harmancık ilçelerinde, 4/4’lük usûlle icra edildiği, oyun ve müzik olarak farklı örneklerinin olduğundan iki türkü örneği verilerek bahsedilmiştir. Güvende türkülerinin ritmik yapısı çoğunlukla 9/8’lik usûlde karşımıza çıkmaktadır. Güvende takımının türkülleri ağırdan hızlıya doğru bir yapı gösterdiği için 4/4’lük usûl de kullanılmıştır. Fakat Bursa türkülerinin genel yapısında olduğu gibi güvende türkülleri de 9/8’lik usûl yapısını sıkça kullanmaktadır.

Yörede, inanmak ve güvenmek anlamındaki güvende oyununda oyuncu sevdiği güvendiği arkadaşıyla ya da sağdıçıyla oynar. 4/4’lük usûl ile başlar. Birçok çeşitlerinin olduğu bilinmektedir. Yörede oynanan oyunların tümüne de

güvende denildiği bilinmektedir. Bunun da oyuna kalkan kişinin yanına bir arkadaşını veya sağdıcını alarak oyuna gelmesinden kaynaklandığı düşünülmektedir (Elitaş, 2014, s. 13).

Yörede güvende oyunlarını zeybek oyunlarına benzetmektedirler. Güvende ezgileri incelendiğinde içerisinde tıpkı zeybek ezgilerinde olduğu gibi 9/8'lik ritmik yapı kendini göstermektedir. Oyun icrasında da figür olarak benzerlikler görülmektedir. Örneğin; oyuna başlarken ellerin havaya kaldırılması zeybek oynayan efelerin figürlerini anımsatmaktadır. Özellikle giriş kısmında oyuncuların ağır bir şekilde meydana gelmesi efelerin oyuna başlangıcı ile benzeşmektedir.

Dağ yöresi halkı güvende oyunlarını zeybek oyunlarının daha kıvrak oynanan şekillerine benzetmektedir. Daha çok hızlı ve orta hızdaki tempolarda icra edilmektedir. “Kıvrak zeybek” olarak nitelendirilen zeybek oyunları dağ yöresindeki güvende oyunları ile hem oyun figürü hem de ezgisel olarak benzeşmektedir. Güvende türkü ve oyunlarının örneklerine Bursa'nın Keles ve Orhaneli ilçelerinde daha sıkça rastlanmaktadır.

Güvendeyi köylerde genellikle erkekler icra etmektedir. Kadınlar bu oyunu icra etseler de yörede güvende erkek oyunu olarak oynanmaktadır. Kadın ve erkekler köylerde kesinlikle bir arada oynamazlar. Aynı yerlerde oyunlarını icra ederler. Birbirlerini oyun esnasında izlemezler. Çünkü, yöredeki toplumsal bakış açısına göre, kadın- erkek eğlence ortamları birbirinden farklı olmalıdır. Kadının erkekle aynı ortamda oyun oynaması geleneğe aykırıdır. Fakat, şehir merkezlerinde kadın ve erkeğin birlikte oyunları da tespitler arasındadır.

Kadınlar genellikle evlerinde kullandıkları bakırları türkü okunurken eşlik etmek amacıyla kullanırlar. Yörede kadınların çalgı çalması hoş karşılanmadığından kendileri bakır çalarak oyunlarına eşlik etmişlerdir. Yörede bakırı iyi çalan kişiye “bakırcı başı” denmektedir.

Erkekler ise bağlama, kaval, zilli maşa, keman, cümbüş, klarnet, nakkare (kudüm), dümbelek, davul kullanırlar. Zili maşa olmadığında ise, soba maşası kullanırlar. Özellikle köy ortamlarında davul ve zurna çalınmaktadır.

Anadolunun farklı yörelerinde güvende türkülerinin uygulamalarına benzerlik gösteren türler yer almaktadır. Güvende türkülerine ve oyunlarına benzerlik gösteren bir örnek olarak “barana türküleri” ni gösterebiliriz. Barana türküleri gerek yöre etkileşimi gerekse kültürel benzerlikten dolayı güvende türküleri ile benzerlik göstermektedir. Özellikle Balıkesir'in Dursunbey ilçesinin geleneksel uygulamaları içerisinde baranalar önemli bir yer tutmaktadır.

Güvende ve Barana Havaları

Sohbet geleneği Anadolu'nun birçok yöresinde görülen erfene, yâren, barana, kürsübaşı, ziyafet, sıra gezme, gezek, keyif gezeği vb. farklı ya da benzer adlarla anılan uygulamalar açısından kimi zaman birbirine benzeyen, kimi zaman da o yörenin kültür unsurlarına özgü değişiklikler gösteren yönü ile halk bilimi ve halk biliminin diğer alt inceleme alanları bakımından büyük önem taşımaktadır (Uzun, 2012).

Anadolu'da varlığını sürdürmekte olan toplu çalma-söyleme gelenekleri içerisinde Barana kültürünün de yeri çok önemlidir. Anadolu'nun her yerinde yüzlerce yıldır korunan, yaşatılan ve sözlü bir gelenek ürünü olan barana, Ahilik geleneğine ve esnaf teşkilatlarına bağlı olarak ortaya çıkmıştır. Dursunbey'de XIX. yüzyıl sonu ile XX. yüzyıl başlarından beri mevcut olduğunu ifade edilmektedir (Ekici, 2011, s. 29). Barana, kelime kökeni olarak Farsça olup, Barhana ya da 'Barhane' denilmektedir. Anlam olarak Burhan-ı Katı'ya ait olan Muhammed Hüseyin b. Halef Tebrizi adlı eserinde 50. sayfasında bu kelimenin anlamı dost, aşına, ahabap olarak da belirtilmektedir (Ekici, 2011).

Toplu çalma-söyleme geleneğinin bir ürünü olan baranalarda müzik kurallı bir şekilde ilerler. Seslendirilecek olan tüm türküler bellidir. Birbirine bağlı şekilde seslendirilir. Akdoğu, baranalar ile ilgili şu bilgiyi verir “Bir oda müziği anlayışıyla gerçekleştirilen Baranalar'da, sözel bölmeler koro ve solo olarak ezgilendirilmiştir. Dolayısıyla koro-solo oturtumludur” (Akdoğu, 2003, s. 208).

Güvende türküleri, barana havaları olarak adlandırılan türkülerle icra yönünden benzerlik göstermektedir. Güvende türküleri birbiri ardına seslendirilmektedir. Barana türküleri de tıpkı güvende türküleri gibi peş peşe okunur. Adeta fasıl niteliği taşıyan bu iki tür genelde oyunlar eşliğinde icra edilmektedir. Barana, bir tür sohbet toplantısı, gezek, teşkilat anlamına gelmektedir. Barana takımı ise bu tür toplantılar da birbiri ardına çalınıp söylenen türküler anlamına gelmektedir. Tıpkı güvende takımı gibi icra edilir. Her iki tür de oyun ve türkü eşliğinde icra edilmektedir.

Güvende ve barana türküleri yaşanan coğrafyanın da etkisiyle birbirinden etkilenmiştir. Geçmişte Dursunbey ve Tavşanlı ilçeleri Bursa'nın Orhaneli ilçesine bağlı olduğundan aynı kültür hep ortak yaşanmıştır. Hatta türkülerin zamanla isimleri değişerek aynı yörelerde okunmuştur. Günümüzde oyun olarak güvende ve kaşık oyunu yörede hala icra edilmektedir. Örneğin; güvende türküleri arasında okunan “Dereleri Aldı Tüfek Yankısı” barana türküleri arasında “Aldı Dereleri Tüfek Yankısı” olarak okunmaktadır. Oyun olarak da benzer figürler kullanılmaktadır. Her iki türde de oyuna hazırlanma şekli “aşağıdan” ile başlanır. “Aşağıdan” kelimesi oyun figüründe ellerin aşağıdan kaldırılması anlamına gelmektedir. Zamanla bu deyim oyun adı anlamında da

kullanılmıştır. Barana ve güvende takımlarında arka arkaya söylenecek türküler bellidir. Oyunlar ve türküler sırasıyla icra edilir.

Güvende türküleri aynı zamanda oyun adı anlamına da gelmektedir. Barana türküleri ise adını “Barana Muhabbetleri”nden almaktadır. Barana muhabbetlerinde sırasıyla okunan türküler eşliğinde oyunlar oynanmaktadır. Orhaneli ilçesinde güvende oyunları ve türküleri “erfene”⁹ denilen muhabbet toplantılarında icra edilmektedir. Baranalar özellikle Balıkesir’in Dursunbey İlçesi, Kütahya’nın Tavşanlı İlçesi, Manisa’nın Soma ilçesi, Bursa’nın Orhaneli ilçesi gibi yörelerimizde icra edilebilmektedir.

Orhaneli ilçesinin çok eskilere dayanan kültür özelliklerinin baranalar ve güvendeler üzerinde etkisi olduğunu görebiliriz. Eski adıyla Beyce olan Orhaneli ilçesi barana yörelerini de kapsayan bir kültüre sahiptir. Geçmişte Tavşanlı, Dursunbey gibi ilçelerin Beyce’ye bağlı olması da bu fikrimizi doğrulamaktadır. Oyun, türkü ve muhabbet toplantıları gibi kültürel özelliklerin birbirinden etkilenmesinin en önemli sebebi de bir arada yaşamış olmalarıdır.

Orhaneli İlçesi Köy Güvendeleri

Yörede güvendeler, adını türkü isminden almaktadır. Örneğin türkü adı Cezayir ise “Cezayir oyunu” adını almaktadır. Yörede “güvende” oynayalım yerine “Cezayir” oynayalım denir. Oyunlar Orhaneli ilçesinde ağır, Keles ilçesinde ise daha yürüktür. Erkek oyunları da belirli bir düzen ve disiplin içerisinde oynanmaktadır. Erkekler de tıpkı kadınlar gibi kaşık kullanırlar. Erkek oyunlarında kadınlara göre daha çok çalgı eşliği hâkimdir. Erkek oyunlarına “ince saz” dediğimiz birçok çalgı eşlik etmektedir. Bağlama, kaval, zilli maşa, keman, cümbüş, klarnet, nakkare (kudüm), dümbelek, davul. Erkekler zili maşa olmadığında ise soba maşası da kullanabilmektedirler. Bu tür çalgı içine daha sonraları org girmeye başlayınca yörenin mahalli sanatçıları yöre müzisyenleri ve yöre halkı bu durumdan olumsuz yönde etkilenmiştir. Geleneksel sazların içine bu tür bir çalgının girmesiyle geleneğin bozulacağı ve yozlaşacağı kaygısıyla orgun mümkün olduğunca kullanılmasına izin verilmemiştir. Fakat günümüzde özellikle kentlerde bu duruma pek özen gösterilmemiştir.

⁹ “Erfene, Bursa’nın dağ köylerinde yaşayan yörüklerde görülen bir halk eğlencesi türüdür” (Bütün, 2014). “Erfene toplantılarının bölge kültürü ve yöre insanı için ayrı bir önemi vardır. Burada; unutulmaya yüz tutmuş gelenekler tekrar canlandırılır, okunmayan türküler, oynanmayan oyunlar tekrar oynanmaya, söylenmeye, hatırlatılmaya ve yaşatılmaya çalışılır” (Öcal, 2017, s. 236).

Keles İlçesi Köy Güvendeleri

Keles ilçesinde güvende ezgileri Orhaneli ilçesine göre daha hızlı bir tempoda seslendirilmektedir. Özellikle “danışık” denilen köy düğünlerinde yine fasıl gibi birbiri ardına çalınarak seslendirilir. Güvendeler yöredeki kadınlar arasında iki hava olarak oynanır. İlk başta yeni hava oynanmaktadır. Temposu ağırdır. Daha sonra sekme oyununu oynarlar. En son olarak güvende takımının arasında yer alan Cezayir oyununu oynarlar. Türküler de sırasıyla aynı şekilde uygulanır ve tempo olarak hızlanır. 9/8’lik usûlle sona erer. Erkek oyunlarında ise Keles’in köyleri olan Düvenli, Sorkun, Gocakavayık taraflarında genelde dokuz zamanlı ezgiler seslendirilir. Kadınların oynadığı Aşağıdan oyunu çok fazla oynanmaz. Güvende oyunu peşrevle başlar. 3/4’lük çevirme oyunu ile devam eder. Daha sonra 2/4’lük ritimde küçük oyuna geçilir. En son olarak 9/8’lik ritimde türkülerle sona erer. Yörede güvende ezgileri çalınırken kadınlar bakır ve kaşıklarla eşlik etmektedir. Erkekler ise bağlama, zurna, klarnet, davul, nakkare, darbuka, kudüm gibi çalgılar kullanmaktadır.

Tablo-2 TRT Repertuarındaki Bursa Köy Güvendeleri

Eser Adı	Kaynak Kişi	Derleyen/Notaya Alan	Ritmik Yapı	Makam	Şiir Yapısı/Konu
Bindim Atın Birine	Hüsnü Ortaç	Muzaffer Sarısözen	2/4	Karcıgar	7 Heceli Mâni biçiminde / Pastoral, Lirik, aşk, sevda türküsü
Sürmeli Yar	Hüsnü Ortaç	Muzaffer Sarısözen	9/8	Karcıgar	8 Heceli Mâni / Lirik
Aşağı Yoldan Geliyor Üç Atlı	Hüsnü Ortaç	Muzaffer Sarısözen	9/8	Karcıgar	11 Heceli Koşma Biçiminde / Pastoral, Lirik, aşk türküsü
Elinde Bakır	Hüsnü Ortaç	Muzaffer Sarısözen	2/4	Muhayyer	7 Heceli Mâni biçiminde / Lirik, Pastoral
Dereler Doldu Taşınan	Hüsnü Ortaç	Muzaffer Sarısözen	9/8	Hüzzâm	8 Heceli Mâni biçiminde / Lirik, Pastoral
Menevşesi Tutam Tutam	Hüsnü Ortaç	Muzaffer Sarısözen	9/8	Karcıgar	8 ve 11 Heceli Koşma biçiminde / Pastoral
Cezayir ¹⁰	Hüsnü Ortaç	Muzaffer Sarısözen	2/4	Karcıgar	11 Heceli Koşma ve 8 Heceli Mâni biçiminde / Pastoral

¹⁰ TRT Repertuarında Anadolu’nun farklı yörelerinde “Cezayir Çeşitlemesi” adıyla yer alan oyun havası ve türküler de kayıtlıdır.

Tablo görüldüğü gibi TRT repertuarında kayıtlı bulunan Bursa Köy Güvendeleri 7 türküden oluşmaktadır. Bu türkülerden 5 tanesi Karcıgar makamında olup, diğer türküler ise Hüzzâm ve Muhayyer makamındadır. Türkülerin ritmik yapılarına baktığımızda 4 türkünün 9/8'lik diğer türkülerin ise 2/4'lük olduğunu görmekteyiz. Hüsnü Ortaç'ın kaynaklık ettiği güvende türkülerinin şiirlerinde genellikle 8 heceli mâniler ve 11 heceli koşma biçimi kullanıldığı görülmektedir.

Tablo-3 Bursa'nın Keles ve Orhaneli İlçelerinde Derlenen Güvendeler

Eser Adı	Kaynak Kişi	Derleyen/Notaya Alan	Ritmik Yapı	Makam	Şiirsel Yapı
Çıktım Belen Düzüne (Karşılama) Varyant	Cengiz BÜTÜN	Özlem ELİTAŞ	9/8	Karcıgar	11 Heceli Koşma biçiminde / Lirik – Pastoral
Papucumun Beli Gırık	Cengiz BÜTÜN	Özlem ELİTAŞ	9/8	Uşşâk	11 Heceli Koşma biçiminde / Lirik – Pastoral
Gınıktan Çıktım Yoruldum	Cengiz BÜTÜN	Özlem ELİTAŞ	9/8	Nikrîz	8 Heceli Mânî biçiminde / Lirik
Elmayı Kestim de Soydum	Cengiz BÜTÜN	Özlem ELİTAŞ	9/8	Segâh	8 Heceli Mânî biçiminde / Lirik

Yukarıdaki tabloda Bursa iline bağlı olan Keles ve Orhaneli ilçelerinde 2010 yılında tarafımızdan derlenen ve notaya alınan aynı zamanda yörenin mahalli sanatçısı ve halk kültürü araştırmacısı Cengiz Bütün'ün (Menteşeli Cengiz) kaynaklık ettiği güvende türkülerinin listesi yer almaktadır. Tablo incelendiğinde güvende türkülerinde Aksak bir ritmik yapının (9/8) kullanıldığı, makamsal olarak irdelendiğinde; Karcıgar, Uşşâk, Nikrîz ve Segâh makamlarında oldukları görülmektedir. İki güvende türküsünün şiir yapılarının 11 heceli Koşma biçimi, diğer ikisinde ise 8 heceli Mânî biçimi kullanılmıştır. Türkülerde lirik ve pastoral konulu sözler yer almaktadır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Çalışma, Haziran 2009-Ocak 2010 tarihleri arasında yapılmış olan bir alan çalışması ve onun bulgularını içermektedir. Çalışmanın ilk aşamasında, yazılı kaynaklar taranmış ve Güvendeler ile ilgili sistematik ve yeterli sayıda kaynak tespit edilememiştir. Ulaşılan bu kaynaklarda yer alan Bursa yöresi müzik ve oyun kültürü hakkında verilen bilgilerle asıl konuya bir temel oluşturulması hedeflenmiştir.

Çalışmada ağırlıklı olarak Bursa Köy Güvendeleri'nin yer aldığı 2 yerleşim birimi taranmış ve konunun ayrıntıları ile ortaya konulabilmesi için alanda katılımlı gözlem ile birlikte kaynak kişilerle yapılandırılmamış ve yarı yapılandırılmış görüşmeler yapılmış ve elde edilen bilgiler kayıt altına alınmıştır.

Çalışmanın diğer aşamasında, yazılı kaynaklardan ve alandaki kaynak kişilerden elde edilen bilgiler tek tek analiz edilmiş ve konu ile ilgili bulgulara ulaşılmaya çalışılmıştır. Ayrıca alan çalışması sırasında daha önce derlenmemiş olan ve günümüzde yöredeki icrası devam eden yeni güvende türküleri ve sözleri tespit edilmiş ve notaya alınıp araştırmada sunulmuştur. Araştırmadan elde edilen bulgular aşağıdaki sonuçlara ulaşılmasını sağlamıştır:

- * Kültürel hafıza geçmişle geleceği birbirine bağlayan bir köprüdür. Bu araştırma; Bursa ve Yöresi Köy Güvendelerinin, köklü geçmişiyle geleneksel kültürümüzün yapı taşlarından biri olarak *Kültürel Hafızanın İnşası Bağlamında* önemli bir işlev gördüğü temel sonucunu ortaya koymuştur.
- * Yöredeki güvende anlayışı oyun ve türküden ibarettir. Güvende karşılıklı olarak birbirine güvenen kişilerin icra ettiği türkü ve oyunların sıra sıra icrasından oluşmaktadır. Güvende takımı ifadesi kullanmak mümkündür. En yoğun olarak dağ yöresi dediğimiz Keles ve Orhanlı'da icrâ edilmektedir.
- * Güvendeler yöre etkileşiminden, coğrafik yapıdan dolayı Barana takımında icra edilen türkülerle benzerlik göstermektedir. Her iki tür de fasıl anlayışıyla icra edilmektedir.
- * Çalışmada yöredeki mahalli sanatçıdan derlenen 4 adet güvende türküsü notaya alınmış, ezgisel ve sözel açılardan değerlendirmeye tabi tutulmuştur.
- * Bursa Köy Güvendeleri ritmik yapı bakımından incelediğinde, en sık kullanımına göre sırasıyla 9/8, 4/4, 2/4'lük kalıplarda oldukları ortaya çıkmaktadır.
- * Yörede incelenen ezgilerin ses genişliklerinin 5-8 ses ile sınırlı olduğu görülmektedir.
- * TRT'ye ait THM Repertuarındaki güvendelere ve yeni derlenmiş güvende türkülerinin makamlarına baktığımızda, 16 adet güvende türküsünün 7 adetinin Karcıgar makamı, 4 adetinin Hüseyinî makamı, 1 adetinin Hüzûm makamı, 1 adetinin Hicâz makamı, 1 adetinin Nîkrîz makamı, 1 adetinin Uşşâk makamı, 1 adetinin de Segâh makamında olduğu görülmektedir.
- * Güvendeler de kadınlar kaşık ve bakır, erkekler ise kaşık ve ince saz dedikleri cümbüş, keman, klarnet, bağlama, nakkare ve darbuka kullanmaktadırlar.

- * G v ndelerin sözleri genellikle aşk, sevdâ, hasret, sevgiliye sitem gibi konuları içermektedir.
- * Güvende türkülerinin sözlerinde en fazla lirik daha sonra pastoral konulu sözler kullanılmıştır.
- * şiirlerde genellikle 8 heceli maniler ve 11 heceli koşma biçimi kullanılmaktadır.

Bursa ve yöresine ait köy g v ndeleri hakkında yapılmış olan ve geçmişten günümüze kadar geçen sürecinin ortaya konmaya çalışıldığı bu çalışmanın daha kapsamlı ve açıklayıcı olabilmesi için araştırmacıları; g v ndelerin ezgi ve söz açısından değişmeyen unsurları, bir başka deyişle formel ifadeleri konusunda çalışmaları  onerilmektedir.

KAYNAKÇA

- Akdoğu, O. (2003), *Türk Müziğ'in'de türler ve biçimler*, İzmir: Meta Basım.
- Akın, B. (2018). Kültürel bellek ve müzik, *Eurasian Journal of Music and Dance*, 1(3). 101-117. <https://doi.org/10.31722/konservatuvardergisi.496835>
- Altınay, F., R. (2000). *Cumhuriyet Döneminde Türk halk müziği alanında yapılan bilimsel çalışmalar* (Yayın No. 102112) (Doktora Tezi, Ege Üniversitesi). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Altınay, F., R. (2008). *Yurdumuzun nağmeleri, Seyfettin Asaf- Sezai Asaf*. İzmir: Meta Basım.
- Altınay, F., R. (2012). *Türk halk müziği makaleler kitabı*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Bütün, C. (2014). Bursa köylerinde ninniler, maniler, ağıtlar, türküler, giyim-kuşam ve halk halk oyunları I: Bursa köylerinde gelenek ve görenekler I: Erfene ve Danışık (ss.14-17). Bursa: Kültür A.Ş. Yayınları.
- Bütün, T. (2021). *Bursa araştırmaları merkezi tarafından derlenen Bursa türkülerinin müzikal analizi ve müzik eğitiminde kullanılabilirliği*. (Yayın No. 667883) (Yüksek Lisans Tezi, Uludağ Üniversitesi). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Çaycı, M., Ş. (2023). Kültürel bellek bağlamında İzmir Sefarad Yahudilerinde dinsel müzik, *Journal of Current Debates in Social Sciences*, 6(2). 108- 118. <https://doi.org/10.29228/cudes.73448>
- Çoban, Z., & Halaç, H., H. (2023). Kültürel miras ve bellek üzerine sistematik bir literatür analizi, *Journal of Humanities and Tourism Research*, 13(3). 571-586. <https://doi.org/10.14230/johut1355>
- Demirsipahi, C. (1975). *Türk halk oyunları*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Erdoğan, G. (2023). Bir "hafıza mekânı" olarak Âşık Veysel ve Anadolu pop/rock müziğine etkileri, *Cumhuriyet Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 47, 97-103. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/3481249>
- Elitaş, Ö. (2010). *Bursa köy güvendeleri üzerine bir araştırma*. (Yayın No. 265111) (Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Elitaş, Ö. (2014). *Güvendeler*. A. Elbas (ed.), Bursa köylerinde ninniler, maniler, ağıtlar, türküler, giyim-kuşam ve halk oyunları I. (ss. 12-18). Bursa: Kültür A.Ş. Yayınları.
- Ekici, M. (2011). *Somut olmayan kültürel miras: Barana (Dursunbey-Balıkesir)*. İzmir: Egetan Yayınları.
- Gazimihal, M.R. (1943). *Bursa'da musiki*, Bursa: Bursa Yeni Basımevi.

- Gazimihal, M. R. (1991). *Türk halk oyunları kataloğu-I*. (Haz. Nail Tan) Ankara: Kültür Bakanlığı Halk Kültürünü Araştırma Dairesi Yayınları.
- Gazimihal, M. R. (2019). *Türk askerî muzikaları tarihi*. (Haz. M. Özarslan). İstanbul: Doğu Kütüphanesi.
- Gürak, N. (2002). Bursa ili Keles yöresinde oynanan halk oyunlarının incelenmesi, *Uludağ Üniversitesi I. Bursa Halk Kültürü Sempozyumu Bildiri Kitabı*, C. 2, 4-6.4.
- Kıyak, H. (2013). Osmanlı'dan günümüze Bursa'da musiki. Ü. Güneş (ed.), *II. Türkiye Lisansüstü Çalışmalar Kongresi Bildiriler Kitabı I*. (ss. 221-233). https://tlck.org.tr/wp-content/uploads/2018/09/II_TLCK_I.kitap_.pdf
- Ortaç, H. (1941). Bursa halk rakısları, *Uludağ Dergisi*, 3(39-40), 53-56.
- Ortaç, Ç., H. (1942). Uludağ'da halk rakısları, *Uludağ Dergisi*, Sayı 45-49.
- Öcal, M. (2017). Bursa ili toplu çalıp söyleme gelenekleri (Danışık- Erfene), 9. *Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri Kitabı*, 233-241. <https://www.kulturportali.gov.tr/medya/dokuman/dokumandetay/9540>
- Şaru, S. (2005). Bursa Kayı Boyu Türkmenlerinde halk oyunları, Bursa: 2. *Bursa Halk Kültürü Sempozyumu Bildiriler Kitabı*.
- Silav, M. (2019). Kültür-bellek etkileşimi ve üniversite müzeleri, *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 8(63), 1487-1493. <https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1571038842.pdf>
- Şahin, İ. (2008). Dini hayatın ritmi: ritüel ve müzik, *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 49(2), 269-285. https://doi.org/10.1501/Ilhfak_00000000979
- Tahtaışleyen, N. (2014). *Firaklama*. A. Elbas (ed.), Bursa köylerinde ninniler, maniler, ağıtlar, türküler, giyim-kuşam ve halk oyunları I. (ss. 20-22). Bursa: Kültür A.Ş. Yayınları.
- Taş, H. (2002). *Bursa'nın folkloru gelenek ve görenekleri üzerine karşılaştırılmalı bir araştırma*, Bursa: Gaye Kitabevi.
- TDK Derleme Sözlüğü (1972). Ankara: TDK Yayınları.
- Usanmaz, Ç., E. (2006). *Bursa'da müzik geleneği ve T.R.T. Repertuarındaki Bursa türkülerinin müzikal analizi* (Yayın No. 186767) (Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Yenisey, F. (1955). *Bursa folkloru*, Bursa: Vilayet Matbaası. Yurt Ansiklopedisi, İstanbul: Anadolu Yayıncılık.
- Uzun, M., O. (2012). *Afyonkarahisar şehir kültürü bağlamında Gezekler*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

EKLER

Ek-1 Görüşme Yapılan Kaynak Kişilerin Listesi

Adı, soyadı: Cengiz BÜTÜN Yaşı: 39 Öğrenimi: Ortaokul Mesleği: Mahalli Sanatçı İlçesi, Köyü: Keles / Menteşe Köyü Konuşma Tarihi: 14 Kasım 2009 Konuşma Yeri: Bursa Belediye Konservatuarı	Adı, soyadı: Necati EKŞİ Yaşı: 55 Öğrenimi: Yok Mesleği: Usta Öğretici Halk Eğitim Merkezi İlçesi, Köyü: Keles / Sorgun Konuşma Tarihi: 31 Ocak 2010-20 Mart 2010 Konuşma Yeri: Dağ-der etkinliği- Erfene Gecesi Bursa/Merkez – Orhaneli Merkez
Adı, soyadı: Özer GÜLEÇ Yaşı: 58 Öğrenimi: Üniversite Mesleği: Emekli Öğretmen İlçesi, Köyü: Keles / Belenören Köyü Konuşma Tarihi: 31 Ocak 2010-9 Mayıs 2010 Konuşma Yeri: Keles Danışık Gecesi Dağ-der etkinliği Bursa/Keles-Bursa/ Merkez	Adı, soyadı: Firdevs FERİK Yaşı: 37 Öğrenimi: Lise Mesleği: Santral Görevlisi İlçesi, Köyü: Keles / Delice Köyü Konuşma Tarihi: 31 Ocak 2010-9 Mayıs 2010 Konuşma Yeri: Dağ-der Etkinliği Kaynak kişinin evi Bursa/Keles-Bursa/ Merkez
Adı, soyadı: Macide KULBEY Yaşı: 56 Öğrenimi: İlkokul Mesleği: Ev kadını İlçesi, Köyü: Keles / Dağdemirciler Konuşma Tarihi: 9 Mayıs 2010 Konuşma Yeri: Kaynak kişinin evi	Adı, soyadı: Saniye Yaşı: 50 Öğrenimi: İlkokul Mesleği: Ev Hanımı İlçesi, Köyü: Keles/Delice Köyü Konuşma Tarihi: 9 Mayıs 2010 Konuşma Yeri: Kaynak kişinin evi
Adı, soyadı: Erkan AYDIN Yaşı: 40 Öğrenimi: Lise Mesleği: Dağ-der Başkanı İlçesi, Köyü: Orhaneli/Serçeler Köyü Konuşma Tarihi: 31 Ocak 2010 Konuşma Yeri: Dağ-der Etkinliği Bursa / Merkez	Adı, soyadı: Arif KAHRAMAN Yaşı: 52 Öğrenimi: Ortaokul Mesleği: İşçi İlçesi, Köyü: Bursa/Orhaneli Merkez Konuşma Tarihi: 20 Mart 2010 Konuşma Yeri: Kaynak kişinin evi

Ek-2 Bursa'nın Keles İlçesi Menteşe Köyü'nde Tarafımızdan Derlenen "Köy Güvendeleri" Notaları

Yöre : Bursa / Keles (Menteşe Köyü)
Kaynak Kişi : Menteşe'li Cengiz

Derleyen : Özlem Elitaş
Notaya Alan : Özlem Elitaş
Derleme Tarihi: 11-11-2009

"ÇIKTIM BELEN DÜZÜNE"



Çık - tum be - len
Ay - şe kı - zın

dü - zü - ne
se - vi - le - ri



ah ca - nım
dert - le - re

a - man
der - man

a - man a - man
a - man a - man



ah ca - nım
dert - ler - re

a - man
der - man

SAZ.....

ÇIKTIM BELEN DÜZÜNE OTURUP DURUR
ELLERİNE KINA YAKMIŞ BAKINIP DURUR

Yöre : Bursa/ Keles Manteşe Köyü
Kaynak Kişi: Menteşeli Cengiz

Derleyen : Özlem Elitaş
Notaya Alan : Özlem Elitaş
Derleme Tarihi: 20 Mart 2010

"PAPICIMIN BELİ GIRIK"

Pa - pı - cı - min be - li - gı - rık
go - ca su giy - sın da bi - ten

yü - rü-rüm
na na-lar

SAZ..... SAZ.....

..... ben - ya - ri gö - rün - ce bir hoş
in - ce bel - li gız do - ğur - sun

yü - rü - rüm or - or - ta boy - lum
a - na - lar a - man a - man

ha - di ha - di a gü - zel yo - la doğ - ru

gal - dir gol - lar - rın ba - na doğ - ru

"GINIKTAN ÇIKTIM YORULDUM"

Gı - nık - tan çık - tım yo - rul - dum
gı - nık - tan çık - tım yo - rul - dum
ben bir gü - ze - le vu - rul - dum
ya - rim a - man a - man sa - na da - ya - na - mam
ya - şım güç - çük em - me - e - le i - na - na - mam
a - man da hey ni - nom gü - lüm de hey ni - nom
hey SAZ..... ya - rim a - man Bur - sa
o yar be - nim ol - sa ya - rim a - man Bey - ce
o yar be - nim ey - ce a - man da hey ni - nom



ŞU GINIĞIN ALT YANI DEĞİRMEN
JANDARMALAR OLMUŞ SEYMEN

YARİM AMAN AMAN SANA DAYANANAM
YAŞIM GÜÇÇÜK EMME ELE İNANAMAM
YARİM AMAN BURSA O YAR MENİM OLSA
YARİM AMAN BEYCE O YAR BENİM EYCE

ŞU GINIĞIN ALT YANI HAŞHAŞ
ÇİÇEK AÇMIŞ BİR HOŞ BİR HOŞ

Yöresi : Burasa (Menteşe Köyü)
Kaynak Kişi :Menteşe'li Cengiz

Derleyen : Özlem Elitaş
Notaya Alan : Özlem Elitaş
Derleme Tarihi: 14-11-2009

"ELMAYI KESTİM DE SOYDUM"

El - ma - yı SAZ..... kes - tim de soy -
dum ya - rim a - man a - man
Ben yar - sız ben yar - sız can - la - rı - ma doy -
dum a man a ya - rim a - man a ya - rim
o - lur mu böy - le
Hal - le - ri - ni dert - le - ri - ni
gel ba - na söy - le

ELMANIN BİR YANI ÇUKUR
SEVDİĞİMİN GÖZLERİ ÇAKIR
MAN A YARİM OLUR MU BÖYLE
HALLERİNİ DERTLERİNİ GEL BANA SÖYLE



3. Bölüm

Bursa İli Pomak Türklerinde Müzik ve Geleneksel Düğün Pratikleri

Öykü ÖZGÜL¹, Alev TÜRKAN², Sibel PAŞAOĞLU YÖNDEM³

¹ Yüksek Lisans mezunu, Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Anabilim Dalı, ORCID ID: 0000-0001-8050-0117, oykuzgl@gmail.com

² Öğr. Gör., Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü, ORCID ID: 0000-0001-7595-2450, alevturkan@akdeniz.edu.tr

³ Prof. Dr., Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü, ORCID ID: 0000-0002-8136-5989, sibelpasaoglu@akdeniz.edu.tr

GİRİŞ

Kültür, birey ve toplumların ortak yaşam biçimlerini, değerlerini ve inançlarını kapsayan geniş bir kavramdır. Ellwood (1944) kültürü toplumların deneyimlerindeki süreklilik olarak tanımlamaktadır. Nesilden nesle aktarılan bu miras dil, din, gelenek, maddi ve manevi kültüre dair unsurlar aracılığıyla süreklilik kazanmaktadır (Güvenç, 2011). Doğumdan ölüme değin toplumsallaşma sürecinde öğrenilen ve aktarılan bu unsurlar kültürel kimliğin temelini oluşturmaktadır. Toplumların sahip olduğu bellek ile birlikte örf, adet ve gelenekleri gelecek nesillere aktararak devamlılığın sağlanması kültürel aktarıma bir örnektir. Kültürel aktarım hatırlama ile mümkündür. Bu anlamda toplumların geçmişi, şimdiki zamanı ve geleceği üzerine tarihsellikten yola çıkarak kimliği oluşturan tüm bağlamlardır (İlhan, 2018, s. 58). Farklı kültürlerin etkileşiminden doğan yeni sentezler ise kültürleşme sürecini ifade etmektedir. Bu sebeple kültür, durağan bir yapı olmaktan ziyade dinamik, değişebilen ve dönüşüm halinde olan bir yapıdır.

Müzik kültürü hem yazılı hem de sözlü geleneği bünyesinde barındırmakta, kimlik ve aidiyete özgü değerleri nesilden nesle aktarmaktadır. Her toplumun müzik kültürü sahip olduğu kültürel kimlik ve tarihsellik ile şekillenmektedir. Bu anlamda kendine özgü oluşu, toplumların tarihsel süreç içerisinde yaşadığı göç, inanış, coğrafya ve sosyo-kültürel etkilerle ilişkilidir. Merriam (1964) kültürde müziğin betimlenmesinin, müziğin kültürü meydana getiren toplum değerleri, inançları ile şekillenen davranış biçimlerinin ele alınmasıyla mümkün olduğunu vurgulamaktadır. Ona göre insan davranışı müzik üretmektedir ve de bu bir süreklilik halindedir.

Pomak Türkleri, Balkan coğrafyasında Bulgaristan, Makedonya, Yunanistan ve Türkiye sınırları içerisine dağılmış Müslüman topluluklardan biri olarak dikkat çekmektedir. Pomaklar, Osmanlı-Rus savaşı sonrasında başlayan göç hareketiyle (1877-1878) Osmanlı topraklarına yerleşmiş, Trakya ve Anadolu'daki farklı illere iskân edilmişlerdir. Göç coğrafi yer değiştirme hareketi olmanın yanında, kültürel unsurların da farklı bölgelere taşınması, kültürleşme ve melezleşme sürecinin gerçekleşmesi ile ilişkilidir (Hall, 1989). Göç eden topluluklar bağlamında kolektif kimliğin bir göstergesi olan diaspora kavramı ekseninde kimlik, dil, din, geleneksel pratikler ve müzik kültürü üzerinden bir aidiyet alanı oluşmaktadır. Özellikle göç etmiş topluluklar için bu aidiyet alanı kültürleşmeyi takip eden melezleşme süreciyle, aidiyeti yansıtan yeni bir kimlik etrafında toplanmaktadır (Zanforlin, 2016, s. 195). Aslan'a göre; Pomak Türklerine özgü yerel olayları ve yaşantıları konu alan hikâye temelli halk

şarkıları bulunmaktadır (Aslan, 2020, s. 21). Bu halk şarkıları pesna¹ adıyla anılmakta ve göç etmiş bir topluluk olarak Pomakların kültürel belleğinin önemli bir parçasını oluşturmaktadır.

Kültürün sürekliliği değişimle iç içedir. Bu sebeple Pomak Türklerinin müzik kültürü de göç, egemen kültür ve sosyo-kültürel değişimlerden etkilenmiştir. Göç sonrası sahip oldukları müzikal kimlik hem geleneksel izleri yansıtmakta hem de kültürleşme süreci dolayısıyla benzer coğrafyalarda yaşayan topluluklarla ortak noktalar barındırmaktadır. Çalışmanın amacı, Pomak Türklerinin sahip olduğu müzik kültürü ve düğün geleneklerinin betimlemesinin gerçekleştirilmesidir. Bu doğrultuda, göç etmiş topluluklara bir örnek olarak, Bursa ilinde ikamet eden Pomak Türklerinin örnek olay üzerinden ele alınması, konunun müzik kültürü ve geleneksel düğün pratikleri ekseninde değerlendirilmesi çalışmanın önemini oluşturmaktadır. Çalışma, Bursa ili Orhangazi, Osmangazi ve Mustafa Kemal Paşa ilçelerinde gerçekleştirilen kaynak kişi görüşmeleriyle ve de konuya ilişkin literatür ile sınırlı tutulmuş olup, Pomak Türklerinin müzik ve geleneksel düğün pratikleri incelenerek, kimlik, aidiyet, kültürel bellek ve kültürleşmenin bir yansıması olarak ele alınmıştır.

ALAN YAZIN

Göç, Diaspora ve Kültürleşme

Göç, tarih boyunca toplumların ekonomik, sosyo-kültürel yapılarında derin etkiler yaratan, etkileşim ve değişimle şekillenen bir kavramdır. Birey ve toplulukların farklı coğrafyalara hareketi, yalnızca bir yer değiştirme hareketi olmayıp kimlik, kültürel pratik ve toplumsal ilişkiler üzerinde dönüşüm sağlayan bir süreç olarak görülmektedir. Stokes'a göre; tarihsel süreçte göç sınırları belirli ve durağan yapılar olarak değerlendirilmiş olsa da 1980'lerden itibaren hibritlik ve diaspora araştırmaları kültürel üretkenlik, hareketlilik ve kimlik inşası gibi olgular ön plana çıkmıştır (Stokes, 2021, ss. 6-10). Günümüzde göç kavramı çok boyutlu ve dönüşümsel bir olgu olarak değerlendirilmektedir. Bu perspektif göçmenlerin kimlik, vatandaşlık deneyimlerini anlamada, kültürel etkileşim ve toplumsal değişim süreçlerini kavramada önemli bir analitik çerçeve sunmaktadır.

Göç, farklı kültürel yapıların karşılaşmasına zemin hazırlayan toplumsal bir süreçtir. Bu karşılaşma göçmenler ile göç edilen topraklardaki toplumların karşılıklı etkileşimlerini doğurmakta ve beraberinde kültürleşme sürecini getirmektedir. Kültürleşme, göçmenlerin yeni toplumla uyum sağlama çabalarını ve kültürel kimliklerini koruma biçimlerini kapsayan çok boyutlu bir süreç olarak

¹ Pomakça'da pesna halk şarkısı/türküsi anlamına gelmektedir.

değerlendirilmektedir. Beattie'nin ifade ettiğine göre kültürel temas, farklı toplumların etkileşim içerisine girmesiyle ortaya çıkan bir süreç olup, toplumsal değişimin en önemli etkenlerinden biridir (Beattie, 1961, s. 166-167). Ayrıca göç ekonomik ilişkiler, siyasal gelişme ve kültürel etkileşimler gibi birçok faktörü etkilemektedir. Bu bağlamda kültürleşme, karşılıklı etkileşim sonucu kültürel kimliğin aktarılmasının dışında, toplumsal yapının bütününde tarihsel gelişim ve dönüşüm yaratan dinamik bir olgu olarak değerlendirilmektedir.

Kimlik ekseninde şekillenen diaspora kavramı, nesiller arası aktarım ile topluluğun üyelerini sınır ötesi biçimde bir araya toplayan, buluşturan, kültürel hafıza, aidiyet ve değerlerin yaşatılması, öğrenilmesi bağlamında işleve sahip olan bir yapıdır (Ulusoy, 2015). Müzik diasporik deneyimi birleştiren merkezi bir araçtır. Ana vatan ile iskân edilmiş toprakları bir ses ağıyla birbirine bağlayarak, araç olarak kimliğin temel kullanım dili ve de katmanlı bir iletişim kanalı olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle etnomüzikoloji çalışmalarında göç ve diaspora konuları kültürel yönelim, etnisite, ulusötesi bağlamlarda müzik çalışmalarına entegre edilmiştir. (Slobin'den akt. Espinoza, 2008) Ulusötesi göç etmiş topluluklarda olduğu gibi Pomak Türkleri, göçün bir sonucu olarak kültürleşme ve melezleşme süreçlerini yaşamış olan bir topluluktur. Zafer'e göre, Pomak Türklerinin göç süreci 1877-1878 Osmanlı-Rus savaşı ve ardından Bulgaristan Prenslığı'nin kurulmasıyla başlamış. Bu sebeple Kuzey Bulgaristan'daki Pomak nüfusunun önemli bir kısmı Türkiye'ye yönlendirilmiştir (Zafer, 2020, ss. 16-20). Bu göçün temel nedeni savaş sonrasında Pomak Türklerinin maruz kaldığı siyasi baskılar, zorla kültürlendirme politikaları ve güvenlik sorunları olarak ifade edilebilmektedir. 20. yüzyılın ilk yarısından itibaren Güney Bulgaristan'daki Pomak Türkleri de göç etmeye başlamıştır. Günümüzde halen Bulgaristan'da Pomak Türklerinin olduğu yerleşim yerleri ve köyler bulunmaktadır. Ancak nüfusun büyük bir çoğunluğu göçe maruz bırakılmıştır.

Buradan da anlaşılabileceği gibi Pomakların tarihsel olarak Osmanlı İmparatorluğu'na daha sonra Türkiye'ye doğru olan göç hareketlerinde İslam dini ve bu nedenle de özellikle 93 Harbi'nin hemen ertesinde gerçekleşen ilk dönem göçlerin temelinde bir "hicret" anlayışının da olduğunu belirtmek gerekecektir. Pomakların göç hareketlerinde görülen bu "hicret" temelli göç anlayışı, Balkanların diğer Müslüman toplulukların da benzer şekilde ortaya çıkmıştır (Deniz 2019, s. 19).

Pomak Türkleri

Pomak Türklerinin kökeni ve dini üzerine birçok tartışma bulunmaktadır. Kaynaklara göre kökenleri Bulgar ya da Türk, dini mezhepleri ise Hristiyan veya

Müslüman olarak ikiye ayrılmaktadır. Ergene'nin aktardığına göre; Pomaklar, çeşitli kaynaklarda farklı milletlere ait oldukları tezleriyle savunulmuştur (Ergene, 2015, s. 28-29). Ortaya atılan tezlerde Pomaklar Müslüman Bulgarlar, Müslüman Yunanlar ve Pomak Türkleri olarak ifade edilmiştir. Bulgaristan'da Pomak ismine 19. yüzyıl Bulgarcasında "Pomatsi" denildiği ifade edilmektedir. Pomak Türklerinin Trakya ve Anadolu'ya göç ediş süreci, Kırtıl'a göre Osmanlı Devleti'nin Balkan coğrafyasından çekilmesiyle başlamıştır (Kırtıl, 2016, s. 67). Pomak Türkleri 1877-1878 Osmanlı-Rus savaşına kadar yoğun olarak Lofça, Rodoplar ile Doğu Makedonya bölgelerinde yaşamıştır. Dolayısıyla yaşadıkları bölgelerden etkilenen Pomak Türklerinin dilinin karışık olduğu fikri yayginken, Pomak dili Pomakça olarak ifade edilmektedir.

Pomakların konuştukları dil yaşadıkları ülkeye ve bölgeye göre değişiklik arz etmektedir. Bulgaristan'da yaşayan Pomaklar Bulgarcaya yakın bir dil konuşmaktadır. Makedonya'da yaşamakta olan Pomaklara baktığımızda ise resmi Makedoncaya benzeyen bir dil konuşmaktadırlar. Yunanistan'da yaşayan Pomaklar ise konuştukları lehçeyi kaybetme durumuna gelmişlerdir. Çünkü Yunanistan Hükümeti Pomaklara anadillerinde eğitime izin vermemekte, sadece Türkçe eğitime izin vermektedir. Böylece konuştukları lehçeyi kısmen unutmuşlar, onun yerine Türkçe hâkim olmuştur (Dzhuvalekov, 2011, s. 12).

Pomak Türklerinde Gelenek

Pomak Türklerinin doğum, cenaze, bayram ve düğün gibi gelenekleri sahip oldukları sosyo-kültürel yapının bir yansıması olarak, Trakya ve Anadolu Türklerinin gelenek ve görenekleriyle önemli benzerlikler göstermektedir. Bu durum tarihsel süreçte yaşanan göç ve kültürleşmenin doğal bir sonucu olarak değerlendirilmektedir. Pomak Türklerinin kültüründe Bayram, Nevruz ve Hıdırellez gibi önemli gelenek ve törenler bulunmaktadır. Kırtıl'a göre Pomak Türklerinde hem Ramazan Bayramı hem de Kurban Bayramı arifesinde mezarlıkların bakımdan geçmesi gerekmektedir (Kırtıl, 2016, s. 107). Bayram arifesinde köylerdeki her evde Pomak ekmeği pişirilmekte ve pişiren herkes bu ekmekleri komşularına dağıtmaktadır. Bayram namazına tüm Pomak erkekleri katıldıktan sonra cami imamı ile mezarlığa gidilmektedir.

Bayram öncesi büyük bir telaşla evler temizlenir, badana yapılır, yollar bahçeler temizlenir. Özellikle çocuklar olmak üzere yeni kıyafetler alınır. Arife günü ölmüşler için evde koku yapılmak maksadıyla lokma pişirilerek çocuklara dağıtılır. Çocuklar ellerinde sopayla ev ev gezerek kolacımın teki yok diyerek lokma toplar (Pelin, 2020, s. 49-50).



Resim 1. Pomak Türklerinin 1976 yılı bayramda akraba ziyaretine ilişkin görsel (Feride Ersin Arşivi, 2021).

Hıdırellez, Türk kültüründe dileklerin yazılıp duaların edildiği, baharın gelişiyle birlikte çeşitli etkinlikler ile kutlanan önemli bir gelenektir. Dilekler kağıtlara yazılarak gül ağacının altına gömülme ya da taşlarla şekil verilerek gerçekleştirilmektedir. Benzer biçimde Hıdırellez'in Pomak Türkleri arasındaki kutlamaları da kültürel sürekliliğin bir göstergesi olarak önem taşımaktadır. Kırtıl'a göre Hıdırellez günü tüm kapılara çiçek ve ısırgan otu asılmaktadır (Kırtıl, 2016, s. 108). İnaniş'a göre çiçek güzellikleri temsil ederken, ısırgan otu kötü ruhların, olayların eve girmesine engel olmaktadır. Hıdırellez günü dilek tutup kırmızı ipi bileğine bağlamak gibi bir gelenekleri de bulunmaktadır. Bu ip koptuğunda dileğin gerçekleşeceğine inanılmaktadır. Hıdırellez gecesi erkekler gezmeye çıkmakta ve havaya silah sıkarak kutlamaktadırlar. Hıdırellez günü kadınlar ve erkekler hiçbir iş yapmamaktadır. Hıdırellez gecesinde bir ateş yakıldıktan sonra üstünden atlanılmakta ve bu şekilde kötülüğün kovulduğuna inanılmaktadır.



Resim 2. Pomak Türklerinin 2018 yılı Hıdırellez kutlamalarına ilişkin görsel (Feride Ersin Arşivi, 2021)

Pomak Türklerinde Nevruz kutlamaları da Hıdırellez gibi coşkuyla kutlanmaktadır.

Pomak Türklerinde, diğer tüm Türk unsurlarında kutlanan ‘Ergenekon Bayramı’ ya da diğer adıyla ‘Nevruz’da kutlanır. Meydanlarda ateşler yakılır ve ellerinde ısırgan otu olanlar ateşin üzerinden atlarken ‘Türk’ün demir gibi gavur’un başı hamur gibi’ ve ‘cinler çarpmasın’ türünden tekerlemeler söylerler. Daha sonra bu tütsülenen ısırgan otları kötü ruhlara karşı bahçe ev ve kapılarının üzerine asılır (akt. Aslan, 2020, s. 20).

Pomak Türklerinin cenaze törenlerinde farklılıklar bulunmaktadır. Pelin (2020, s. 47)’e göre ölünün yıkanacağı su çeşmeden iki kişi tarafından konuşulmadan çekilmeli ve yavaş yavaş taşınmalıdır. Ayrıca bu suyun hiç el değmemiş ve kirlenmemiş olması gerekmektedir. Ölen kişi sadece ölü susakla² yıkanmaktadır. Cenazenin yıkandığı yerde ölünün ruhunun geri geleceğine inanılmaktadır. Bu sebeple üç veya yedi gün ölünün yıkandığı yerde mum ya da ışık yakılmaktadır. Kadın ölmüş ise başından çenesine tül bent bağlanmaktadır. Cenaze ritüelleri kapsamında evin giriş kapısının önüne ölen kişinin cinsiyetine göre ayakkabı konulmaktadır.

Pomak Türklerinin doğum geleneğinde ise doğum yapan kadına özenle yaklaşılmaktadır. Kırtıl (2019, s. 94-95)’a göre doğum, her toplumda olduğu gibi Pomak Türklerinde de sevinç ve coşkuyla karşılanmaktadır. Yeni doğum yapmış anne ve bebeği kırk gün yalnız bırakılmamaktadır. Doğumdan sonraki kırk gün içerisinde anne ve bebek için “doğum mevlidi” düzenlenmektedir. Kırk gün sonrasında da “kırk uçurması” denilen bir gelenek uygulanmakta, anne ile bebek akraba ziyaretine götürülmektedir. Bazı köylerde yeni doğan bebeğe kına gecesi düzenlenmekte, kadınlar bir araya gelip bebeğin dünyaya gelişini kutlamak için şarkılar söyleyip dans etmektedir.

Sünnet geleneğinde ise Ergene (2015, s. 44)’ye göre Pomak Türkleri, erken yaşlarda sünnet ettirmeyi tercih etmektedir. Sünnet düğünleri ise rağbet görmemektedir. Erken yaşta sünnetin tercih edilmesinin bazı nedenleri bulunmaktadır. Nedenlerden biri, çocuğun bir an önce Müslüman olması ve erkeklığe adım atmasının sağlanmasıdır. Sünnet mevlit okunmasıyla başlamakta ve mevlit bittikten sonra, imamdan başlayarak çocuk herkesin elini öpmektedir. Pomak Türklerinde kirvelik bulunmamaktadır. Sünnet bittikten sonra horoz kesilmekte ve horoz, kesen kişiye armağan edilmektedir.

Pomak Türklerinin düğün geleneğinde ise Kırtıl (2016, s. 98-99)’a göre akraba evliliğine olumlu bakılmamaktadır. Kız isteme ritüeli en az üç kez tekrar

² Kurutulmuş su kabağıdır. Kurutulan su kabağı kesilip kâse veya tas gibi kullanılmaktadır.

edilmektedir. Damat adayı isteme törenine gitmemektedir. Bu nedenle damat adayının ailesi ilk kez pazartesi ya da cuma akşamı kız evine gitmektedir. Görüşme olumlu geçerse ikinci isteme tekrarlanmakta ve o da pazartesi ya da cuma günlerinde gerçekleşmektedir. Üçüncü kız isteme töreni de tekrarlandıktan sonra söz kesilerek damat eve çağırılmaktadır. Ayrıca bu sevinci paylaşmak, kutlamak için kahvehanelere lokum dağıtılmaktadır. Pomak Türklerinde nişanlılık süresi eğer akrabalar tarafından bir ölüm veya damat adayının askerliği yoksa genellikle altı ayı geçmemektedir. Nişanlılık sürecinden sonra düğün hazırlıklarında Pelin (2020, ss. 37-39)'e göre “gelinin gecesi” olarak adlandırılan düğün öncesi etkinlik, kadınların bir araya gelerek eğlence ve ritüel amaçlı kutlamalar gerçekleştirdiği geleneksel bir pratiktir. Kadınların bir araya gelmesiyle gerçekleştirilen ritüeller kapsamında, gelinin cildine ağda uygulanmakta ve kaş ile saçına geleneksel boyalar sürülmektedir. Geline bu ritüeli tek bir kişi uygulamakta ve ona “tellaçka” ya da “pullaçka” denilmektedir. Bu ritüeller gerçekleştirilirken kızlar daire³ çalmakta ve bu gece için özel olan şarkılar icra edilmektedir. Düğün günü ev ev gezilerek davetiyeler dağıtılmaktadır. Kültürel inanişaya göre iki bayram arasında düğün veya nikah yapılmamaktadır. Düğünlerin belirli günlere denk getirilmesi gerekirken, cuma günü mübarek kabul edildiği, pazartesi ise Hz. Muhammed'in doğum günü olarak anıldığı için törenler genellikle bu günlerde düzenlenmektedir.

Kırtıl (2016, s. 100)'a göre gelin evden çıkarılırken gelinin beline akrabası olan bir erkek birey tarafından kırmızı kuşak bağlanmaktadır. Damat gelin almaya gitmemektedir. Gelin davul ve zurna eşliğinde evden çıkarıldıktan sonra damat evine gitmektedir. Gelin, damat evine girmeden önce damattan yüz görümlüğü istenir ve aldıktan sonra düğün ile beraber damat tıraşı da başlamaktadır. Bir tarafta damat tıraş olup erkekler dans ederken, diğer tarafta gelin ve kadınlar dans etmektedir. Düğün töreninin ardından gelin ve damadın yeni evlerine geçişlerinin bereketli olması için üzerlerine pirinç, mısır ve buğday gibi tahıllar serpilmektedir. Uygulanan bu ritüel ile sembolik olarak yeni evli çifte bolluk ve bereket getireceğine inanılmaktadır.

³ Daire, kasnağa deri gerilerek yapılan, bendir kadar büyük ya da tef kadar küçük olmayan Pomak Türklerin sık kullandığı bir çalgıdır.



Resim 3. 1999-2000 Yılları Pomak Türklerinde Kına gecesine ilişkin görsel
(Feride Ersin Arşivi, 2021).

Pomak Türklerinde Müzik Kültürü

Müzik kültürü, yazılı ve sözlü anlatım biçimlerini içeren halk hikayeleri, aşk ve savaş temaları gibi pek çok başlık ile kültürel aktarım kanalları aracılığıyla ifade edilmektedir. Dürük (2007, s. 26-27)'e göre Pomak Türklerinin halk şarkılarına pesna adı verilmektedir. Pesnalar, balad formunda lirik şarkılardır ve Pomak Türkleri tarafından sevda şarkıları olarak da adlandırılmaktadır. Sevda şarkıları aşkı ilan etme, sevenleri birbirine kavuşturma, karşılıksız aşk, askerlik, ölüm ve aşıkların birbirine veya ailelerine duyduğu özlemi anlatmaktadır. Pesnalarda yaşanmış olaylar belirli zaman akışı içerisinde, neden-sonuç ilişkileri ile, kişi ve yer betimlemeleri üzerinden oluşturulmaktadır. Pesnaların ilk dizelerinde söylenen ezgi çizgisi, metnin diğer bütün dizeleri değişmeden veya varyantları tekrar edilerek söylenmektedir. Aslan (2020, s. 22)'a göre Pomak Türkleri için pesna, bireysel bir anlatım ve tasvir aracının ötesindedir. Kimi zaman toplumsal bir manifesto, kimi zaman ise hikâye ya da pastoral bir dünyanın yansıması olarak değerlendirilmektedir. Çoğunlukla solo icra edilen bu tür, zaman zaman tambura eşliğinde de icra edilmektedir. Epik bir karaktere sahip Pesnalar 8,10,12,14 ve daha fazla beyitten oluşabilmektedir. İcrasında ise çeşitleme ilkesine dayalı bir müzikal yapı olarak göze çarpmaktadır.

Tablo 1. Pesna Örneği (Zafer, 2001, s. 584).

Gelin anne evinden çıkarılırken okunan bir Pesna Örneği
Kızın düz avlusuna gel benim güneşim. Kız ve annenin nasıl ayrıldıklarını gör. Kızın düz avlusunu bir sis kaplamış. Erkeğin düz avlusunda bir güneş yükselmiş

Pomak Türkleri halk hikayeleri ile buna bağlı aşk, savaş ve ölümlerini işlediği halk şarkılarında sözlü icranın yanında çalgılar ile seslendirmektedir. Vural ve Aslan (2024, s. 240)'a göre bir toplumun müziğini icra etmekte kullanılan çalgılar, o toplumun kültürel aktarımının sürekliliğine katkı sağlayan önemli öğelerden biridir. Aynı çalgılar farklı toplumlarda icra edilirken her bir topluluğun kendine özgü kimliğinin oluşmasında da aracılık etmektedir. Pomak Türklerinde de çeşitli çalgılar kullanılmaktadır. Türkiye'de yaşayan Pomak Türkleri çalgı icrasında tambura, gayda, kabak kemane, kaval, klarnet, daire, darbuka ve bağlama çalgılarını kullanmaktadır. Aslan (2020, s. 30)'a göre Pomak Türklerinde bilinen fakat nadir çalınan akordeon çalgısı da bulunmaktadır. Akordeon bir körüğü harekete geçirmekle yaratılan hava akımının etkilediği serbest metallere dillerinin titreşimiyle ses çıkaran bir çalgıdır.

YÖNTEM

Bu çalışmada, Bursa ilinde yaşayan Pomak Türklerinin müzik kültürü ve geleneksel düğün pratikleri incelenmiştir. Çalışmanın modelini örnek olay (case study) deseni oluşturmaktadır. Örnek olay, belirli bir olgunun bağlamı çerçevesinde derinlemesine incelenmesini mümkün kılan görüşme ve gözlem teknikleri gibi güçlü veri toplama tekniklerine sahip bir nitel araştırma desendir (Merriam, 2023).

Veri toplama sürecinde ilk olarak Pomak Türkleri üzerine literatür incelenmiştir. Bu sayede konuya ilişkin tarihsel ve sosyo-kültürel bağlamda çerçeve oluşturulmuştur. İkinci aşamada ise katılımcılarla yarı yapılandırılmış görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Katılımcılardan görüşme öncesi sözlü onay alınmıştır. Görüşmecilerden A. Ay çalışma içerisinde KK-1, İ. Özpamuk KK-2 ve A. Yavaş KK-3 olarak kodlanmıştır. Türk ve Ekşi (2017, s. 99)'ye göre yarı

yapılandırılmış görüşmeler etnografik bağlamda çalışmanın açık amaçlarını içeren sözel bir ölçek gibidir. Görüşme ve gözleme dayalı verileri toplamak amacıyla sahada dizüstü bilgisayar, ses kayıt cihazı, fotoğraf makinesi, kamera, not defteri gibi ekipmanlar kullanılmaktadır (Türk & Ekşi, 2017, s.123). Bu sebeple çalışmada sahada ekipmanlarla veri toplanmış, ek olarak dijitalde elde edilmiş görsel ve işitsel (visual-audio) kayıtlarla da desteklenmiştir. Elde edilen verilerin betimlemesine bulgular kısmında yer verilmiştir.

BULGULAR

Bursa İli Pomak Türklerinde Gelenek

Bursa ili, muhacirlerin ve yerli halkın yanı sıra Pomaklar, Arnavut, Yunan ve Bulgar göçmenler gibi farklı etnik topluluklara ev sahipliği yapmaktadır. Göç hareketliliğinin yoğun yaşandığı bir il olması, kültürleşme ve melezleşme süreçlerinin somut bir örneğinin göstergesidir. Anadolu coğrafyasının bir parçası olan Bursa ilinde aile ve akrabalık ilişkilerine önem verilmektedir. Aileler sosyo-kültürel ve geleneksel yaşam biçimlerini korumaya özen göstermekte, bir arada yaşamaya ve toplumsal bağlarını sürdürmeye dikkat etmektedir.

Yani şimdi Bursa çok fazla göçmen bulunduran bir şehir. Arnavut da var Bulgar, Pomak o yüzden asıl Bursalılar artık göçmen olanlarından kültürünü az az aldığı için hepimizin aile yapısı, akrabalık ilişkileri benziyor. Birbirimize bağlıyızdır. Yakın yerlerde otururuz, mesela ben kardeşimle aynı apartmanda oturuyorum. Kopmayız birbirimizden (KK-2).

Bursa'nın sahip olduğu iş imkanları ve sosyal yapı dolayısıyla günümüzde köylerden merkeze göç edenlerin sayısı artmaktadır.

Artık herkes köylerden çıkıp merkezlere yerleşmeye başladı. Merkezde yaşamak her anlamda daha rahat ama tabii ki köylerini unutmayıp orada hala evlere giden gelen var (KK-3).

Bursa'da farklı sosyo-kültürel yapıların bir arada bulunması ortak örf ve adetlerin gelişmesine ve bu çerçevede geleneklerin icra edilmesine zemin hazırlamaktadır. Bu bağlamda, düğünlerde gerçekleştirilen müzik icraları ve halk danslarında göçmen kültürünün etkisi de hissedilmektedir. Geleneksel bayram ve törenler ise kültürel etkileşim ve toplumsal bir melezleşmenin göstergesi gibidir. Görüşme yapılan KK-1'e göre Hıdırellez'de ateş yakıldıktan sonra üstünden atlanılmaktadır. Bayramdan önce yemekler hazırlanmakta ve ilk gün bayram namazına gidilmektedir. Bayram süreci içerisinde mezarlıklar ve aile büyükleri ziyaret edilmektedir.

Sünnet düğünlerine ilişkin olarak görüşme yapılan KK-1 ve KK-3'e göre çocuklara kına yakma geleneği uygulanmaktadır. Bu gelenek Bursa'da yaşayan diğer topluluklar arasında da yaygın bir biçimde görülmektedir.

Sünnet düğünlerinde çocukların ellerine kına yakarız. Düğünler köylerde olursa okul bahçesi, kırsal alan gibi yerlerde yaparlarsa davuldur, zurnadır. Merkezde olursa salonlarda yapılır. Yemekli olur düğünler. Org çağırılır onunla işte Bursa türküleri çalınır, söylenir (KK-2).

Pomak Türklerinin Yunanistan ve Bulgaristan'dan Bursa'ya yönelik ilk göç hareketi 1912 yılında gerçekleşmiş olup, bu süreç 20. yüzyılın sonlarına kadar devam etmiştir. Göçün ardından Pomak Türkleri, Bursa'nın birçok ilçe ve köyüne yerleşmiş, günümüze kadar da yerleşimlerde ikamet etmeyi sürdürmüşlerdir. Özellikle iki köy, Pomak nüfusunun yoğun olarak ikamet ettiği yerleşim alanları arasında öne çıkmaktadır. "Osmangazi bölgesinde tek tük var ama Mustafa Kemal Paşa'da, Kazanpınar köyünde direkt Pomaklar yerleşim göstermiş, Gazıcılar'da genelde bulunurlar, Benni köyünde de bulunurlar" (KK-2). Pomak Türklerinin Bursa'ya yönelik göç süreci görüşme yapılan KK-1 ve KK-3'e göre; 1912 yılında Bulgaristan'dan Kemalpaşa ilçesine bağlı Kazanpınar köyüne beş ila altı hane ile başlamış ve 1928 yılına kadar belirli aralıklarla devam etmiştir. 1928 yılında ise kırk hanenin katılımıyla birlikte kaçak yollarla gerçekleşen göç hareketi yaşanmıştır. Bursa'da yaşayan Pomak Türklerinin önemli bir kısmı, göçten günümüze kendi dillerini konuşmayı sürdürerek kültürel kimliklerini muhafaza etmeye çalışmıştır. Pomakça olarak adlandırılan bu dil günümüzde daha çok yaşlılar tarafından konuşulmakta, genç nesil ise dili anlayabilmesine rağmen aktif olarak konuşmamaktadır.

Yani geleneklere gelince benim annemin anlattığı geleneklerin hiçbiri şu anda yapılmıyor, hatta bilinmiyor. Gençler Pomakçayı bile konuşamıyor sadece anlıyor. Bursa'da gelenek olarak ne yapılıyorsa biz de artık bunu yapıyoruz. Bu da kız alıp vermeden kaynaklı. Farklı kültürlerin insanları bir araya geldiği için Bursa'da gelenek olarak ne öğrenildiyse hepimiz onu devam ettirdik. Çünkü az bir toplum, küçük bir toplum iki tane var sadece burada. Devam eden tek gelenek yemekleri olabilir. Üniversite nedeniyle şehir dışına çıkanlardan tut, iş ilişkisiyle dışarı çıkanlar, bunlar hep neden olmuş geleneğin devam etmemesine (KK-2).

Pomak Türklerinin Bursa'da yerleşim alanları arasında Güngören, Sugören ilçeleri ile Şahinyurdu ve Karacabey köyleri öne çıkmaktadır. Bu yerleşim alanlarında Pomak Türkleri geleneksel yaşamlarını, sosyo-kültürel değerlerini ve

düğün, bayram gibi ritüellerini sürdürerek kimliklerini nesilden nesle aktarmaya devam etmektedir.

Hayvancılık, tarım ve dokuma Pomak kültüründe önemli bir yere sahiptir. Dokuma nesilden nesle aktarılan ve özellikle evlenecek kızların çeyizi için öğrenilmesi gereken bir gelenek olarak görülmektedir. KK-2'ye göre dokuma anneanneden ya da babaanneden geçen bir gelenektir. Yün ince bir ip haline getirildikten sonra halı, seccade, yorgan gibi eşyalar işlenmektedir. Aynı zamanda Pomak Türklerinde hayvan yetiştiriciliği popüler bir iş koludur. Kırsal ve tarımsal yaşamda öküz arabalarının yaygın olarak kullanılması, atı önemli ve özel bir konuma taşımaktadır.



Resim 4. Çift sürmek için hayvanlara takılan boyunduruk
(Ahmet Özgül Arşivi, 2022).

Pomak Türklerinde yemek kültürü, toplumsal belleğin önemli bir parçası olarak nesilden nesle aktarılmakta ve kültürel kimliğin korunmasında belirleyici bir rol oynamaktadır. Bu kültürel mirasın yalnızca Bursa ile sınırlı kalmayıp Eskişehir, Trakya illerinde de özgünlüğünü büyük ölçüde koruduğu görülmektedir. KK-1'e göre Pomak mutfak kültürünün en bilinen ve aynı zamanda yapımı zahmetli yemeklerinden biri kaçamak yemeğidir. Bunun yanı sıra, Pomak pidesi ve akıtma gibi diğer geleneksel yemekler de bulunmaktadır. Özellikle düğün töreni, doğum ziyareti, dini bayramlar ve Ramazan ayı boyunca bu yemeklerin sıklıkla hazırlanması, Pomak Türklerinin geleneksel kutlama ve etkinliklerde yemek kültürüne verdiği önemi yansıtmaktadır.

Köyde senede bir defa kaçamak yaparız, kaçamak biz de mısır unundan yapılır. Mısır unundan, et, yanına et yapılır. Tepsinin altına bol miktarda tereyağının üstüne yoğurt konulur, yumurta da kırılabilir, ondan sonra kaçamağı döşeriz sonra üstüne et

döşeriz. Öyle bir geleneğimizi devam ettiriyoruz. Bir de ayrıyeten mısır kulaçlarımız vardır. Biliyorsunuz akıtma derler çoğu yerde. Akıtmaya benziyor yani ama mısırdan yapıldı. Bol tereyağında yapardık. Ondan sonra bu özel şeyler vardı toprakta sac, topraktan yapılmış onun üzerinde akıtma yapıldı. Hatta tüm ramazanlarımızda, sahurda tok tutması için aşağı yukarı her akşam yapıldı (KK-1).

Pomak Türklerinin geleneksel pratikleri arasında “Yağmur Duası” ritüeli bulunmaktadır. Özellikle mevsimlerin kurak geçtiği dönemlerde köy toplulukları tarafından gerçekleştirilmektedir. Bu ritüelin ekin ve su kaynaklarının kurumasını önleyeceğine dair bir inanış bulunmaktadır. Aynı zamanda doğayla insan arasındaki simbiyotik ilişkiyi de yansıtmaktadır. Topluluğun, bu gibi etkinlik ve ritüeller yoluyla bir araya gelerek ortak bir amaca yönelik eylemde bulunması, kültürel değerlerin nesiller boyunca aktarılmasını sağlamaktadır.

Mesela yağmur duaları yapılmış köyümüzde. Dereye gidilirmiş yağmur yağmayınca süpürgeye bağlanır dereye atılmış, dualar edilmiş. Çok yağmur yağınca da süpürgeyi geri alırlar çok sel olmasın diye. İnançları bu şekildeymiş yani bu şekilde ritüellerimiz varmış yani. Hala köylerimizde yapılıyor diye duymuştum yani denk gelmedim ama (KK-3).

Bursa ilinde yaşayan Pomak Türkleri doğum yapan kadına özen göstermektedir. İnanişâ göre, lohusa bir annenin kırkı çıkana kadar herhangi bir iş yapmaması gerekmektedir. Aksi halde bu durumun uğursuzluk getireceğine inanılmaktadır. Bu dönemde yemek hazırlamasına dahi müsaade edilmediği için komşular, akrabalar ve aile bireyleri kırk gün boyunca yemek götürerek yeni anneye destek olmaktadır.

Kızım bizim yeni doğum anneyi yani el üstünde tutarız. Kolular-komşular hep börek, yemek, tatlı götürür. Anneye iş yaptırmayız, yani zaten doğru olmaz yapması, istemeyiz aman bir şey olur geri dönüşü olur diye. Ne ihtiyacı varsa birleşir karşılarız. Yani işte bu yönlerimiz çok güzel, sahip çıkarız, bırakmayız yani (KK-3).

Bursa ilinde yaşayan Pomak Türklerinin sünnet düğünü, Bursa ili kültüründe yaygın olan gelenekler ile gerçekleştirilmektedir. Görüşme yapılan KK-1’e göre sünnet düğününde, sünnet olacak çocuğun belli olması için özel bir kıyafet giydirilmektedir. Pomak Türk geleneğinde göç öncesi çocuklar için genellikle sünnet düğünü düzenlenmemekteydi. Günümüzde ise Bursa ilinde ikamet eden ve durumu olmayan aileler için köylerde toplu sünnet düğünü gerçekleştirilmektedir. Sünnet ettirilecek çocuğun eline kına yakıldıktan sonra mevlidi okunmaktadır.

Ailenin durumuna göre adak olarak koyun ya da kuzu kurban edilmekte ve bu eğlence cumadan başlayarak pazar akşamına kadar devam etmektedir.

Bursa İli Pomak Türklerinde Müzik Kültürü ve Kullanılan Çalgılar

Bursa ilinde yaşayan Pomak Türklerinin müzik kültürü, tarihsel ve coğrafi bağlamı gereği Rumeli ezgilerinden etkilenmiştir. Pesnalar, genellikle birkaç bireyin bir araya gelmesiyle icra edilmektedir. Pomak Türklerinin müzik geleneğinde çoğunlukla kullanılan çalgılar, icra edilen halk şarkılarına eşlik etmek amacıyla kullanılmaktadır. Görüşme yapılan KK-2'ye göre Bursa'da yerleşik Pomak Türkleri, Balkan ve Rumeli müzik geleneklerini sürdürmektedir. Göç sebebiyle Pomak müziği icra eden halk ozan ve çalgıcıları bulunmamaktadır. Halk şarkılarının nesilden nesle aktarılmasında yaşanan kopukluklar buna sebep olarak gösterilebilmektedir. Pomak dilinde pesna olarak anılan sözlü icra yönteminde en yaygın eşlik çalgıları akordeon ve daire olup, bu çalgılar şarkıların melodik ve ritmik yapısını desteklemektedir. Bu durum, Pomakların geleneksel müzik kültürünün hem geçmiş izlerini hem de diaspora ve topluluk içi etkileşimi sağladığı, kolektif pratiği birleştirici gücü olduğunu ortaya koymaktadır.

Söylenenlerde, eskiden dedelerimiz söylerdi mesela iki, üç yan yana gelerek söylerlerdi genellikle. Tek kişi söylemezlerdi türküyü yani koro değil de iki, üç kişilik, beraber geldikleri zaman aynı ses uyumlu olanlar söylerlerdi. Düğünlerde genelde gelin kaynana kavgasında şöyle der geline kaynana yani, Türkçesini söyleyeyim 'ye gelin ye patlayasıya kadar ye' söylerlerdi. Kadınlı erkekli eğlenceler genelde ayrı ayrı yapıldı. Yani bir arada yapılmazdı. Biraz muhafazakâr bir toplumuz. Babaannemin küçükken anlattığı ve benim küçükken gittiğimde gördüğüm daire çok kullanılıyordu. Hatta tefe benzer biz daire deriz (KK-1).

Bursa ilinde yerleşik Pomak Türklerinde müzik ve eğlence, kına gecesi, düğün, sünnet gibi özel günlerde yoğun olarak icra edilmektedir. Pomakların kendilerine özgü geleneksel çalgılarının yanı sıra, göç ve kültürel etkileşim süreci sonucunda yeni çalgılar da eklenerek yöre ile adaptasyon ve kültürleşme süreci hızlanmıştır. Görüşme yapılan KK-2'ye göre Pomak Türkleri düğün ve sünnet törenlerinde çoğunlukla akordeon veya gayda çalgısını tercih etmektedir. Bu çalgıların melodik yapısı ve çok sesliliği mümkün kılan özellikleriyle topluluk içi müzik icrasına uyum sağladığı görülmektedir. Ayrıca gelin gecesi geleneğinde daire çalgısının öncelikli olarak kullanıldığı, kadınların kendi aralarında eğlenirken dairenin ritmik yapısı sayesinde icrayı daha rahat gerçekleştirdikleri belirtilmektedir. Bu pratikler, hem toplumsal dayanışmayı ve nesilden nesle aktarılan kültürel değerleri güçlendirmekte hem de göç sonrası Pomak topluluklarının çevreyle olan etkileşiminde kültürleşme sürecine katkıda bulunmaktadır.

Biz sünnet düğünleri, düğünler işte ve bayramlarda falan kadınlar ve erkekler farklı yerlerde bulunarak tabi eğlenirdik. Hep birlikte oturur şarkılar söyledik, tabi çalgılarımız da olurdu. Kolay kolay müzik çalınmazdı bizde müzik çalmıyorsa o gün bir şey olmuştur, bir şeydir o yüzden çalınır, yoksa çalınmazdı. Daire çalardık bol bol siz belki başka isimle biliyorsunuzdur bilmiyorum ama daireler yoksa onun yerine tepsiler çalardık (KK-3).

Bursa İli Pomak Türklerinde Geleneksel Düğün Pratikleri ve Müzik

Pomak Türklerinin Anadolu ve Trakya'ya göç sürecinin başlangıcından bu yana, geleneksel düğün pratiklerinde önemli değişimler gerçekleşmiştir. Geçmişte uygulanmakta olan bazı geleneksel ritüellere günümüzde yer verilmemektedir. Bursa iline göç sürecinden sonra Pomak Türklerinin düğün kültürü, yerel adetlerle etkileşim sonucunda belirli ölçüde kültürleşmiş ve bu adetler, Bursa'da olan geleneklerle benzerlik göstermeye başlamıştır. Örneğin gelin gecesini geleneği yerini, Pomak kültüründe önceden bulunmayan kına gecesine bırakmıştır. Günümüzde Pomak düğünleri, kız isteme töreni ile başlamakta, nişan ve kına gecesine devam ederek düğünle son bulmaktadır. Görüşme yapılan KK-1'e göre geçmişte Pomak Türklerinin geleneğinde büyüklerin; "bu kız bu oğlana yakışır" demesi, iki aile bireyinin tanışmasına ve evlilik öncesi sosyal bağların kurulmasına aracılık etmekteydi. Ancak bu uygulama zamanla değişime uğramıştır. Ayrıca göç öncesinde Pomak Türklerinin farklı kültürel gruplardan biriyle evlilik yapmalarına izin verilmemektedir. Erkek tarafı, kız tarafına evlenme niyetini bildirmek amacıyla iki veya üç kadın göndermekteydi. Günümüzde de kız isteme töreni çoğunlukla yatsı ile ikinci arasındaki zaman diliminde gerçekleştirilmektedir. Törenin olumlu sonuçlanmasının ardından, kadınlar bir araya gelerek düğün organizasyonu ve takımlarla ilgili kararları ortak bir şekilde belirlemekte, böylece toplumsal uzlaşma ve kültürel normların nesilden nesle aktarımı sağlanmaktadır.

Ya en basiti düğün geleneğinde tellačka geleneği yok artık. Önceden annemin zamanında kadınlar bir araya gelirmiş tefe benzer bir çalgı çalarmış, tellačka gelini süsleme, bir kadın varmış, gelin kızı süsler, boncuklar mı ne ondan koyarmış. Buna gelinin hazırlanma gecesini denirmiş. Yerlerini kına gecesini almış sonrasında. Yani eskisi gibi kültürler pek fazla sürmüyor (KK-2).



Resim 5. 1970 Yılı Pomak Türkü gelini, çeyizi ve akrabasına ilişkin görsel
(Feride Ersin Arşivi, 2022).

Bursa ilinde yaşayan Pomak Türkleri, düğün geleneğini hem kendi kültürlerindeki pratikler hem de Bursa yöresine özgü pratikler ile devam ettirmeye çalışmaktadır. Zamanla değişime uğrayan pratikler de bulunmaktadır. Bunlardan biri, üç kez kız isteme geleneğidir. Bu gelenek yaşlı nesil tarafından bilinmekte, genç nesil tarafından gerçekleştirilmemektedir. Görüşme yapılan KK-1'e göre geçmişte nişan dönemi genellikle iki veya üç yıl sürmekte, evlilikler askere gitmeden önce gerçekleştirilmekteydi. Ancak günümüzde göç sebebiyle bu gibi geleneklerin hepsi değişiklik göstermiştir. Düğün kararı alındığında kız tarafı kendi dokumalarından çarşaf, yorgan, seccade ve bohça hazırlamaktadır.



Resim 6. 1960 Yılında çeyiz için dokunmuş bir Pomak Türkü seccadesi
(Öykü Özgül Arşivi, 2021).

Ayrıyeten kız evinden gelirken gene düğün ve bunlar çeyiz olarak ayrıyeten babasının durumuna göre koyun, keçi getirmiş. İnekten getirenler daha da durumu iyi olanlar. Tabi bu düğün gene yatsıyla akşam arasında, öküz arabasıyla kamı ve öküz arabası, köyün en iyi arabası hangisiyse o süslenir gelin arabası olurdu ve o arabayla gidip alınırdı. Ondan sonra ertesi sabahı erkek ve kız tarafının yakınları erkekleri ve kadınları eğlence yaparlar, çeşit çeşit Pomak ekmeği verilir, buna ‘varnik’ derlerdi. Düğün iki gün sürerdi (KK-1).

Pomak Türklerinin düğün aşamaları sırasında müzik kültürü, toplumsal ve ritüelistik açıdan merkezi bir rol oynamaktadır. Bursa iline göç eden Pomak Türkleri, düğün geleneklerini sürdürürken müzikal kimliğini büyük ölçüde çalgılar üzerinden aktarmaya devam etmektedir. Düğünlerde farklı kültürel grupların bir araya gelmesine rağmen, icra edilen şarkılar genellikle belirli repertuvarlarla sınırlı kalmaktadır. Görüşme yapılan KK-2’ye göre köylerde düzenlenen Pomak düğünlerinde davul, zurna, akordeon ve nadiren gayda çalgıları kullanılırken, kentin içinde kalan bölgelerde, özellikle de Bursa’nın merkezinde org çalgısı ile müzik icra edilmektedir. Bu durum kırsal toplulukların kültürel gelenekleri koruma ve sürdürme çabalarının bir göstergesidir. Düğünlerde icra edilen şarkılar yalnızca eğlence amacı taşımamakta, aynı zamanda topluluk üyeleri arasında sosyal bağları pekiştirmekte ve kültürel kimliğin nesilden nesle aktarılmasına aracılık etmektedir. Repertuvar açısından, Balkan ve Rumeli kökenli ‘Ramo Ramo’, ‘Payduşka’ ve ‘Aman Bre Deryalar’ gibi şarkılar her düğünde sıkça icra edilmektedir. Buna ek olarak, Bursa’ya özgü ‘Damat Halayı’, ‘Kasap Havası’ ve ‘Bursa Çiftetellisi’ de Pomak düğünlerinde yer almaktadır. Bu pratikler, Pomak Türklerinin göç sonrası kültürleşme sürecinde hem yerel hem de göç ettikleri bölgenin müzik geleneklerini sentezleyerek toplum geleneklerini sürdürdüklerini göstermektedir.

SONUÇ

Bursa ilinde yaşayan Pomak Türkleri, göç öncesi kültürlerindeki geleneklerin sürekliliğini korumaya çalışmasına rağmen, göç sonrası farklı kültürel grupların bir araya gelmesi ve ortaya çıkan kültürel etkileşim süreci ile gelenek, örf ve adetlerinde önemli değişimler yaşamıştır. Pomak Türkleri, aile içinde kültürel değerlerini koruma çabası göstermekte ve genç nesle hikayeler, anılar aracılığıyla bu değerleri aktarmaya çalışmaktadır. Ancak egemen kültürel yapının etkisi, kültürel aktarım sürecinin etkinliğini sınırlandırarak kültürleşme ve melezleşme sürecine doğru bir yol izlemiştir. Diasporik bağlamda genç nesil, kültürel bilgiyi büyük ölçüde doğduğu çevrede gözlemleyerek öğrenmekte ve uygulamaktadır.

Bu durum, Pomak Türklerinin kültürel kimliğinin korunması ile kültürleşme sürecinin etkileşimi arasında bir denge arayışını ortaya koymaktadır.

Kültürel değişim süreci, Pomak Türklerinin müzik pratiğini de etkilemiş ve göç sonrası dönemde geleneksel müzik icrası anlayışının büyük ölçüde devam etmediği gözlemlenmiştir. Geçmiş pratiklerde, Pomak Türklerinin müzik kültürüne dair yaygın olarak bilinen çalgılar dışında, günümüzde hatırlanmayan veya nadiren anılan pesnaların icra edildiği ifade edilmektedir. Bursa iline göç eden Pomak Türkleri, düğün törenlerinde bu geleneksel şarkıların yanı sıra Rumeli ve Balkan geleneğini yansıtan şarkıları da çalmakta ve icra etmektedir. Sahada gerçekleştirilen çalışmada müzikal pratiklerin mekânsal farklılıklar gösterdiği tespit edilmiştir. İlin merkez kesiminde kırsalda kullanılan geleneksel çalgıların yerini org gibi çalgılar almıştır. Fakat kırsal düğünlerde halen akordeon, daire ve nadiren de gaydanın icra edilmeye devam ettiği görülmektedir. Bu durum, göç sonrası kültürleşme sürecinde Pomak müzik kültürünün hem yerel hem de geleneksel unsurları melez bir biçimde sürdürdüğünü ortaya koymaktadır. Bu bağlamda Pomak Türklerinin, geleneksel müzik kültürü ve çalgıları konusunda kısmen bilgi sahibi olmalarına rağmen halk şarkıları, geleneksel repertuvarları konusunda oldukça sınırlı bir aktarıma sahip olduğu gözlemlenmiştir. Geleneksel düğün pratiklerinde, çalgı ve yemekler gibi kültürel öğeler korunarak, şarkı icrası açısından ildeki yaygın düğün pratiklerine adapte olduğu ve özgün halk şarkılarının günümüzde nadiren icra edildiği tespit edilmiştir. İlde düzenlenen düğünlerde Balkan ve Rumeli kökenli ‘Ramo Ramo’, ‘Payduşka’, ‘Aman Bre Deryalar’ gibi şarkıların yoğun olarak çalınıp, söylendiği görülmektedir. Bu durum Pomak Türklerinin düğünlerinde hem göç öncesi mirasın bir yansıması hem de kültürel etkileşimin bir sonucu olarak değerlendirilmiştir. Özetle, müzik aracılığıyla gerçekleşen kültürel aktarımın, Bursa ili Pomak Türklerinin sahip olduğu geleneksel düğün pratiklerinin şekillenmesinde ve sürdürülmesinde belirleyici bir rol oynadığı sonucuna varılmaktadır.

KAYNAKÇA

- Aslan, H. (2020). *Pomak müzik kültürü*. (Yayın No. 637438), (Yüksek Lisans Tezi, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Beattie, J. H. M. (1961). Culturel contact and social change, *The British Journal of Sociology*, 12(2). 165-175. <https://www.jstor.org/stable/586929>
- Deniz, E. (2019). *Türkiye'ye Pomak göçleri* (Yayın No. 555579), (Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Dürük, F. E. (2007). *Pomaklarda "Pesne" pratiği: sembolik kültür ve etnisite*. (Yayın No. 226324), (Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Dzhuvalekov, S. (2011). *Pomakların dini hayatı* (Yayın No. 294493), (Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Ellwood, C. A. (1944). Culture and human society. *Social Forces*. 23(1). 6-15. <https://www.jstor.org/stable/2572373>
- Ergene, D. (2015). *Türkiye'deki Pomak Türkleri ve sosyo-kültürel uyum süreci* (Yayın No. 394725), (Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Arel Üniversitesi). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Espinoza, A. (2008). Defining diaspora in ethnomusicological research. https://www.academia.edu/4865986/Defining_diaspora_in_ethnomusicological_research
- Güvenç, B. (2011). *İnsan ve kültür*. İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- Hall, S. (1989). Cultural identity and cinematic representation. *The Journal of Cinema and Media*. 36. 68-81. Wayne State University Press. <https://www.jstor.org/stable/44111666>
- Hall, S. (2019). Identity and diaspora. *Essential Essays 2*. Duke University Press: London.
- İlhan E. (2018). *Kültürel bellek*. İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- Kırtıl, M. (2016). *Pomaklar Üzerine Sosyolojik Bir Araştırma: Kırklareli Örneği*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Merriam, A. P. (1964). *The anthropology of music*. Northwestern University Press: Illinois.
- Merriam, S. B. (2023). *Nitel Araştırma: Desen ve Uygulama İçin Bir Rehber*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.

- Pelin, M. (2020). Edirne’de Pomak Halk kültürü (Yayın No. 616084), (Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi.
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Stokes, M. (2021). Migration and Music, *Music Research Annual*, 1(0), 1-24.
<https://doi.org/10.48336/n2g8-dh09>
- Türk, T. & Ekşi, H. (2017). *Nitel Desenler: Etnografya*. İstanbul: Edam Yayıncılık.
- Ulusoy, E. (2015). Diasporayı yeniden düşünmek: diaspora teorisi ve modern diasporanın temel parametreleri. *Göç Dergisi*. 2(2). 208-228.
<https://doi.org/10.33182/gd.v2i2.563>
- Vural, T. & Aslan, H. (2024). Türkiye Pomaklarında müzik kültürü, S. Sulac (ed.). Gagauzia: Limba, Istorie, Cultura. 238-245.
- Zafer, Z. (2001). Pomak Türklerinin nişan ve düğün geleneği, *Erdem*, 13(39). 569-588. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/683439>
- Zafer, Z. (2020). Türkiye-Bulgaristan ilişkileri bağlamında 1989 öncesi Pomak göçleri, *Uluslararası Toplumsal Bilimler Dergisi*, 4(2). 13-37.
<http://dx.doi.org/10.30830>
- Zanforlin, S. C. (2016). From diaspora to ethnoscapas: diversity and belongingness in transnational migrations. *MATRIZES*, 10(3). 189–202.
<https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v10i3p189-202>

Kişisel Görüşmeler

- KK-1 Adem Ay, Erkek, 1961, Bursa, Emekli, 27 Mayıs 2021.
- KK-2 İsmail Özpamuk, Erkek, 1968, Bursa, Esnaf, 26 Mayıs 2021.
- KK-3 Ayşe Yavaş, Kadın, 1960, Bursa, Ev Hanımı, 27 Mayıs 2021.



4. Bölüm

Müzikte İşlevsel Değişim: Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı Örneği¹

Volkan KAPTAN²

¹ Bu çalışma Prof. Dr. İlhan ERSOY danışmanlığında Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Anabilim Dalı'nda hazırlanan "Mehter Müziği Ekseninde Müzikte İşlevsel Değişim: Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı Örneği" adlı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

² Öğr. Gör. Dr., Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Çalgı Eğitimi Bölümü, ORCID ID: 000-0003-0135-4348, vkaptan@nku.edu.tr.

GİRİŞ

Türk müzik kültürü, içinde bulundurduğu birçok unsur ile kadim bir geleneği temsil eder ve askeri müzik toplulukları bu geleneğin temel yapı taşları arasında yer alır. Tarihsel süreç içinde Türk askeri müzik toplulukları Hunlar döneminde Tuğ, Karahanlılardan Selçuklular dönemine kadar Tabl, Selçuklularda Nevbet ve Osmanlı Devleti'nin kuruluşundan itibaren ise Mehter olarak farklı isimlerle varlığını sürdürür (Tuğlacı, 1986, s. 2). Askeri müzik toplulukları özelinde meydana gelen mezkûr farklılık, askeri müzik topluluklarının içinde bulunduğu dönemin sosyolojik, siyasi ve kültürel olaylarından ne derece etkilendiğini göstermesi açısından manidardır.

Türkler özelinde ele alındığında; müzik fenomenine içtimai sahada birbirinden farklı işlevler yüklendiği müşahade edilmektedir. Bilhassa Hunlar döneminde müzik, toplumsal yaşamın temel yapı taşı haline gelmiş ve askeri, dini ve sosyo-kültürel manada birçok işlev yüklenmiş fenomen olarak dikkat çekmektedir. Hunlar döneminde ekseriyetle savaş zamanı orduya cesaret verme ve düşmanı korkutma gibi bir işlev yüklenen askeri müzik topluluğu olarak Tuğ takımları ilerleyen süreçte bilhassa İslamiyet'in kabulünün de etkisiyle beraber Selçuklular döneminde dini mahiyette, Osmanlı'da ise bağımsızlığın, debdebenin ve bireylerin kendilerini tanımlamada kimliğin bir ifadesi haline dönüşür. Bu bağlamda bilhassa Osmanlı Devleti döneminde içtimai sahada Türk toplumunun önemli bir unsuru olan mehter takımları, günümüzde geçmişteki işlevlerinden yalıtılmış içtimai sahada turistik bir uygulama ve milliyetçilik ideolojisinin temellükü altına girmiş askeri müzik toplulukları olarak varlığını idame ettirir.

Türk kültürü içinde askeri müzik geleneği ekseninde ortaya çıkan işlevsel değişimin altında bilhassa yukarıda da bahsedildiği üzere İslamiyet'in rolünün yanı sıra Osmanlı Devleti'nin 17. ve 18. yüzyılda askeri sahadaki yenilgileri ve bu bağlamda Batılılaşma ideolojisinin etkisi de bulunmaktadır. Bu manada Osmanlı Devleti'nin Batılılaşma çabaları ekseninde somut olarak attığı adımın mehterhanenin 1826 yılında kapatılması yönünde gerçekleşmesi de günümüz mehter takımlarında ortaya çıkan işlevsel değişimlerin dinamiklerinin temellerini oluşturması açısından dikkat çekicidir.

1911-1912'de mehterin yeniden ihyası gerek repertuvar, kıyafetler, yürüyüş düzeni gerekse yerine getirdiği işlevler bakımından tamamen icat edilmiş gelenek şeklindedir. Bu bağlamda mehterin askeri amaçlı olarak tasarlanıp yeniden ihyası haiz olduğu diğer işlevlerin ortadan kalkması manasını taşımaktadır. Dolayısıyla bu durum geçmiş ile şimdi arasındaki bağların koparılması ekseninde içtimai birçok işlevin yok olması manasına gelir. Mehterin yeniden ihya sürecinde günümüzdeki işlevsel değişim yaşamasındaki temel dinamiklerden biri de milliyetçilik ideolojisi.

Ulus devlet yaratma düşüncesi ekseninde milliyetçilik ideolojisinin temel argümanlarından biri de gelenek icatlarıdır. Hobsbawm (2013, s. 2-3)’a göre de “icat edilmiş” gelenekler uzun soluklu olabilecekleri gibi kısa sürede de inşa edilmiş olabilirler ve bu gelenekler aynı oranda kalıcı olamayabilirler. Anthony Wallace (1956, s. 264-265)’a göre ise yeniden canlandırma “kasıtlı, bilinçli”, tasarlanmış bilinçli bir çabadır.

Tekin (2017, s. 14), icat edilmiş gelenekleri “otantik” olmayan oluşumlar olarak açıklar. Dolayısıyla 1914 yılında ilk defa Mehterhane-i Hakanî ismiyle bilahare farklı adlarla ülkenin birçok yerinde yeniden ihya edilen mehter takımlarında geleneksel benzerliklerin yanı sıra kurgusal olguların da varlığı dikkat çekicidir. Bu durum modernleşmenin, Batılılaşmanın bir yansımasıdır ve mehterin meşk geleneği ile sürdürülmesinden, kıyafetlerine, repertuvarına, çalgılarına, yürüyüş düzenlerine ve performans özelliklerine kadar birçok unsurun da değişmesine sebebiyet verir.

Kurtuluş Savaşı öncesi 1917 yılında kurulan mehter takımları askeri manada orduyu cesaretlendirme işlevi ekseninde yeniden kurulur. İdeolojik düşünceler ekseninde 1920 ve 1935 yıllarında kapatılan mehter takımları 1952 yılında yeniden kurulur ve 1953 yılında İstanbul’un fethinin 500. yıl kutlamaları hasebiyle icraatlarına başlar. 1980 yılında ise mehter tekrar yasaklanır. Tüm bu gelişmeler ışığında değerlendirildiğinde bilhassa 19. yüzyıldan itibaren mehter takımlarının tarihsel süreç içindeki işlevsel açıdan değişimlerinin siyasi ideolojisinin etkisi altında gerçekleştiği ve bu doğrultuda modernleşme, batılılaşma paradigmaları ekseninde milliyetçilik ideoloji altında gerçekleştiği müşahade edilir.

ÇALIŞMANIN KONUSU VE KURAMSAL ÇERÇEVESİ

Hunlar döneminden başlayarak günümüze değin bir ordu bandosu olarak oluşturulan mehter takımlarının kurumsal yapısı, hiyerarşisi, işleyişi ile 21. yüzyılda Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı bünyesinde oluşturulmuş mehter takımının tanınması ve tanımlanmasına yönelik bu çalışma, mehterde işlevsel değişime odaklanır. Bu odaklanma antropoloji ve antropolojiye bağlı olarak faaliyet gösteren müzikbilim (etnomüzikoloji) disiplininin kuramsal ve yaklaşımsal ekseninde ele alınmıştır.

Mehterde işlevsel değişim kavramının incelenmesinde temel olarak en derinde bireysel biyolojik gereksinimleri yerine getirme zemininde müşterek çözümler arayarak inşa edilmiş olan toplumsal kurumları, kurumlaşmayı izah etmek üzerine odaklanan işlevselcilik yaklaşımı çalışmanın temel kuramsal zeminini oluşturur. Augusto Comte, Herbert Spencer ve Emile Durkheim tarafından oluşturulan bu kuram, müzik ekseninde Ersoy’un da ifade ettiği gibi;

“müziğin ne olduğundan çok ne işe yaradığına ilişkin bir yaklaşımı temsil eder” (Ersoy, 2019, s. 49). İşlevselci yaklaşım, aynı zamanda parça-bütün ekseninde ele alınmış bir yaklaşımdır. Dolayısıyla müzik de kültürün bir parçası olarak bulunduğu kültüre katkıda bulunacaktır. Bu kuram yardımıyla Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı ekseninde işlevsel değişim açıklanmaya çalışılmıştır.

ÇALIŞMANIN YÖNTEMİ

Katılımcı Gözlem, Görüşme ve Doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma olarak tanımlanan nitel araştırma, bu çalışmanın temel araştırma yöntemidir. Nitel bir araştırma için etnografik yöntem ise müzikbiliminin (etnomüzikolojinin) en temel yöntemleri arasındadır. Dolayısıyla bu yöntemde araştırmacı alana gider ve alanın elverdiği koşulda çalışmalarını yerine getirir. Bu minvalde bu çalışma da bir etnografik çalışma ürünüdür.

Bu çalışmada Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı, etnografik yöntem çerçevesinde, kurumsal yapısı ekseninde, provalarda, müzik edimlerini gerçekleştirmeden önceki hazırlıklarda, müzik edimlerini gerçekleştirdikleri esnada ve müzik edimlerini başka bir deyişle performanslarını gerçekleştirdikten sonra olmak üzere farklı zamansal zeminde katılımcı gözlem yoluyla incelenmiştir.

ÇALIŞMANIN AMACI, ALANSAL VE ZAMANSAL SINIRLILIKLARI

Çanakkale, bilhassa gerek hâlihazırdaki Türk devleti gerekse geçmişte Osmanlı İmparatorluğunda padişah olmuş kişiler için önemli siyasi, ekonomik, jeopolitik ve sosyal bir merkez konumundadır ve günümüzde kozmopolit yapıya sahip bir şehir durumundadır. Dolayısıyla böylesine bir şehirde birçok müzik oluşumunun olması da kaçınılmazdır. Bu müzik oluşumları içinde ordu bandosu olarak mehter de yer alır.

Bu çalışma zamansal sınırlılık olarak 2019 ile 2020 yılları arasında gerçekleştirilen alan çalışmaları ile sınırlıdır. Alan sınırlılığı ise, Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımının müziksel zemininin tamamıdır. Bu alan çalışması dahilinde herhangi bir mekân sınırlaması bulunmamaktadır. Dolayısıyla bu çalışmada çok mekânlı bir alan araştırması yapılmıştır. Buradaki gaye ise, farklı mekânlarda gerçekleştirilen müzik edimlerinin mehter takımına olan negatif ya da pozitif yansımalarının tespittir.

SOSYAL BİLİMLERDE İŞLEVSELÇİLİK TEORİSİ

İşlev (fonksiyon) sözcüğü genel çerçevede herhangi bir şeyin gördüğü iş veya iş görme yetisi olarak ifade edilebilir. İşlevin paradigmatik bir sonucu olan işlevselcilik, bilim disiplinlerinde önemli bir alanı kaplar. Metodolojik olarak biyolojiye kökenlenen işlevselcilik, daha sonra sosyal bilimler tarafından ödünçlenilmiş, yoğun olarak sosyoloji ve antropoloji disiplinlerinde kullanılmaya başlanmıştır.

19. yüzyılın sonları ile 20. yüzyılın son çeyreği arasında kalan dönemde geliştirilen işlevselcilik yaklaşımının klasik sosyolojideki ilk temsilcileri Augusto Comte, Herbert Spencer ve Emile Durkheim olarak kabul görmektedir. Sonraki süreçte ise işlevselcilik Bronislaw Malinowski, A. Reginald Radcliffe-Brown, - modern sosyolojide- Talcott Parsons, Robert King Merton, Kingslay Davis, Wilbert E. Moore, Niklas Luhmann, Kai T. Erikson, Neil Smelser, Jeffrey C. Alexander, Paul Colomy gibi düşünürler tarafından geliştirilmiş bir yaklaşımdır. Modern dönem sosyolojisinin ana yaklaşımlarından biri olarak nitelendirilen işlevselcilik, Suğur (2013, s. 3)'ün de ifade ettiği gibi; “toplumların süregelen, birbirine bağlı ekseriyetle tümleşik bütünlerden meydana geldiği ve her biri toplumun istikrarının devam etmesi açısından belirli işlevleri yerine getiren parçalardan oluştuğu varsayımına dayanır”. Bu doğrultuda işlevselciliğin ilk temsilcilerinden Augusto Comte, toplumdaki statikler (düzen) ve dinamikler (ilerleme) ekseninde toplumsal düzenin temelleri ile ilgili incelemelerinden elde ettiği veriler ile işlevselciliği sosyokültürel bir sistem olarak parçalar ve süreçler arasındaki karşılıklı bağımlılık ilişkisi olarak ifade eder (Günerigök & İnce, 2018, s. 202).

İşlevselciliği biyoloji ve sosyolojinin yakınlaşması olarak elen alan Augusto Comte'un yapmış olduğu temel çalışmalar, kendisinden sonra gelen Herbert Spencer için de temel bir hareket noktası olmuştur. Bu bağlamda Augusto Comte'dan hareketle işlev ve yapı (strüktür) kelimesini toplumsal bir sistemin çözümlemesinde kullanan ilk kişi Herbert Spencer'dır (Güvenç, 1979, s. 84). Genel olarak parça-bütün ilişkisi ekseninde ele aldığı işlevselciği canlı varlıklar ve toplumları karşılaştırarak açıklamaya çalışan Spencer, canlı varlıkların organlara ve hücrelere sahip olduğu gibi sosyal sistemlerin de kurumlar ve üyelere sahip olduğunu düşünür. Bu doğrultuda organizmadaki farklı yapıların farklı işlevlerinin olduğunu söyleyen Spencer, toplumların parçalarının işlevsel bağımlılık ile var olduklarını ifade eder. Bu çerçevede işlevselciliğin temsilcilerinden Yolcu ve Aça'nın da ifade ettiği gibi “toplumsal uyum üzerine odaklanmışlar, organizmanın çalışma prensibi analogisi ile toplumu analiz etmeye çalışmışlardır” (Yolcu & Aça, 2017, s. 49).

Spencer'ın düşüncelerinden etkilenen Emile Durkheim, sosyal olgunun varlığını sürdürebilmesi adına işlevsel olması gerektiğini yani topluma hizmet etmesinin şart olduğunu dile getirir. Başka bir ifadeyle işlev toplumsal olgunun devamlılığının ön koşulu niteliğindedir. Durkheim için toplum bir bütündür. Bu doğrultuda Durkheim işlevselliği, parçanın bütüne yaptığı katkı açısından ele almak gerektiğini dile getirir. Durkheim'ın görüşlerinden etkilenen sosyologların başında Malinowski gelir. Malinowski toplumu insan doğasının ortaya çıkardığı bütünleşik ve işbirlikçi bir sistem olarak görmektedir. Fonksiyonsuz/işlevsiz bir sosyal kurumun yaşamayacağı ilkesini benimseyen Malinowski, aynı zamanda kurumsal bağlamın bireysel faaliyetlere işlevsel anlamını kazandırdığını düşünmektedir (Güvenç, 1979, s. 86). İşlevselciliğe farklı bir perspektiften bakan isimler arasında yer alan bir başka kişi de Robert Merton'dur. Merton, işlevsel analizin bolluk ve çeşitliliğine dikkat çeker. Bir işlevsel analizin sistemleştirilmesinde teori ve yöntem ilişkisi kurulmalı bunun yanı sıra empirik materyaller kullanmanın önemi de özellikle gösterilmelidir. Swingewood (1998, s. 282), bu doğrultuda Merton'un vardığı sonucu şöyle açıklamıştır: “nasıl aynı birim çok çeşitli işlevlere sahipse, aynı şekilde aynı işlevin de alternatif birimler tarafından değişik biçimlerde yerine getirebileceği” görüşüdür. Merton'a göre işlevin tanımı yapılmalıdır. Bu bağlamda Merton (1957, s. 27) işlevi bir sistemin uyumuna uygun düşen gözlemlenmiş sonuçlar olarak dile getirir. Fakat öznel durumları anlatan kavramları eylemin sonuçlarını anlatan kavramlardan ayırmamız gerektiğini de ifade eder. Toplumsal işlevin gözlenebilir nesnel sonuçları anlattığını öznel yönelimleri anlatmadığını belirtir. Kişinin yapmaya çalıştığı ile eylemin sonucunun aynı olmayabileceğini vurgular.

İşlevselciliğin tabiatı gereği muhafazakâr olduğu suçlamasını çürütmeyi amaçlayan Merton, yeni bir işlevselci şema geliştirmeye çalışır (Giddens, 2005, s. 516). Marx ve Engels'in diyalektik materyalist anlayışı gibi mevcut olanı kaçınılmaz olanla özdeşleştirmeye gider. Merton, revizyon girişimi için işlevlerin sistemin adaptasyonuna/uyumuna karşı olumsuz durumlara karşı bir unsur olarak görür. Ayrıca nesnel sonuçlar anlamına gelen açık ve gizil (örtük) işlevleri ayırt etmek gerekliliğine vurgu yapar (Merton, 1957, s. 27-33). Çünkü sistemde yeri bulunan bir unsur için şu işlevi üstlenmiştir tanımına karşı çıkmaktadır. Ona göre yapılar açık işlevinin dışında örtük (gizil) işlevler de üstlenmiş olabilir. Dışarıdan bakan birisi için irrasyonel olabilecek bir durum ait olduğu grubun kendisi açısından işlevsel olabilmektedir. Ona göre gizil işlevler süreçlerin saklı boyutlarına odaklanmaktadır.

MÜZİKTE İŞLEV

Müzik, üzerine birden fazla işlev yüklenmiş kültürel bir fenomendir. Müziğe yüklenen bu farklı işlevler birçok disiplin içerisinde ele alınmış ve müziğin; biyolojik, duygusal, ekonomik, siyasal, toplumsal, ideolojik, inançsal/dini, eğitsel, estetik, sağaltım, arınma (katarsis), iletişim, eğlence, protesto, esrime vb. işlevlerinin olduğu empirik çalışmalarda ortaya konmuştur.

Müzik, insanoğlunun tarihi kadar eski bir fenomen olarak düşünülür ve antik Yunandan itibaren işlev yüklenerek sosyal yaşama yerleştirilir. Müzik işlevsel bakımdan bu dönemde iki kavram ile karşılaşılır: “Diyonisyen Müzik” ve “Apollonyen Müzik”. “Diyonisyen müzik insanların bu dünyada üzerindeki genel geçer isteklerinin, arzularının, hırslarının, emellerinin ifadelerini biçimlendirmede başvurulmuş bir kavram olarak; Apollonyen müzik ise insan hayatını ilahlaşmaya daha idealize eden bir çerçevede yüceltmeye yönelik bir kavramlaştırma olarak görülmüştür” (Şentürk, 2016, s. 96). İşlevselliği bakımından genel geçer olarak bu sınıflandırmaların dışında da ilgili dönemde müziğe kimi farklı işlevsellikler yüklenilmiştir. Örneğin müzik doğanın dengesi ile ilişkilendirilmiştir. Bir başka örnek de müziğin yedi yüksek ilimden/sanattan biri olarak görülmesidir. “Farabi, ilimlerin sayımı adlı eserinde musikiyi yedi yüksek ilimden biri kabul etmektedir. Bu yedi yüksek ilim de kendi içinde en yüksek dört ilim ve onun altında yüksek üç ilim diye ikiye ayrılır. Bu tasnif ‘Quadrivium’ ve ‘Trivium’ olarak adlandırılmıştır. Farabi en yüksek dört ilimi: ‘Matematik, musiki, astronomi ve geometri’, üç ilimi ise ‘mantık, gramer ve belagat’ olarak tasnif etmiştir” (Çetinkaya, 2015, s. 282).

İşlevselcilik, etnomüzikolojide de özellikle 20.yüzyılın yaygın kuramlarından birisi olarak dikkat çeker. Alan P. Merriam (1964, s. 210-225) da müzik ve işlev ilişkisine ilk değinenlerdendir. Merriam bu ilişkiyi maddeler halinde şu şekilde sıralar:

1. Duygusal İfadenin İşlevi
2. Estetik Hazzın İşlevi
3. İletişim İşlevi
4. Sembolik Gösterimin İşlevi
5. Fiziksel Tepki İşlevi
6. Sosyal Normlara Uygunluğu Uygulama İşlevi
7. Sosyal Organizasyonların Onaylanması İşlevi
8. Kültürün Devamlılığına ve İstikrarına Katkıda Bulunmak İşlevi
9. Toplumun Bütünleşmesine Katkı Sağlamak İşlevi
10. Eğlencenin İşlevi

Alan P. Merriam'ın yaptığı bu tasniften de anlaşılacağı üzere müzik farklı işlevlere sahiptir. Fakat müziğin farklı işlevleri birbiri ile ilişkilidir. Başka bir deyişle Alan P. Merriam'a göre müziğin işlevleri girift bir haldedir. Burada vurgulanmak istenen müziğe tek bir işlevselliğin değil; farklı işlevselliklerin yüklü olduğudur.

Merriam'dan sonra müzik ve işlev konusunun birçok araştırmacı tarafından müzikbilim çalışmalarına konu olmaya devam ettiği görülmektedir. Bu araştırmacılardan Abeles vd. (1994), müziğin “bilgi alanı olması, toplayıcı ve bağlayıcı olması, kişisel deneyim, terapi, moral ve sembolik güç, değişimin sembolü ve geçmiş ile geleceği birbirine bağlaması” olmak üzere sekiz temel işleve sahip olduğunu açıklamıştır. Diğer bir araştırmacı Uçan (1996, s. 21) da müziğin “bireysel/kişisel (fizyo/biyopsişik), toplumsal, kültürel, ekonomik ve eğitimsel” olmak üzere beş temel işlevini belirlemiştir. Benzer şekilde Hargreaves ve North (1999, s. 73-74), müziğin günlük hayattaki işlevlerini araştırdıkları çalışmalarında müziğin işlevlerini Merriam'ın belirlediği on işlev ile ilişkilendirmişlerdir. Dissanayake (2006, s. 11) de birçok geleneksel toplum üzerine yaptığı çalışmada müziğin “kaynakların gösterilmesi, saldırganlığın kontrolü ve kanalize edilmesi, kur işlemini kolaylaştırma, geçit törenleri yoluyla sosyal kimliğin oluşturulması ve sürdürülmesi, anksiyete ve psikolojik ağrıdan kurtulma, grup iş birliğinin ve refahın teşvik edilmesi” gibi altı genel sosyal işlevi yerine getirdiğini belirlemiştir. Erdal (2007, s. 237) da bu minvalde müziğin “eğlenme, dinlenme, eğitim ve haz aracı gibi değişik duyguları tatmin etme ve dile getirme özelliğinin yanında bilimsel, sanatsal ve kültürel işlevleri...” olmak üzere altı işlevi bulunduğunu söyler. Şen (2016, s. 1110)'e göre de “müziğin işlevleri denildiğinde bireysel, toplumsal, kültürel, ekonomik ve estetik” olmak üzere beş farklı işleve sahip olduğu düşünülmektedir.

İnsan yaşamının hemen her evresinde müziğin var olduğu bilinir ve belli işlevleri yerine getirdiği görülür. Kimi yaklaşımlar müzikteki işlevselselciliği bireysellik ve toplumsallık zemininde ele alır. Bu çerçevede kimilerine göre müziğin en temel işlevi bireysel olanıdır. Uçan da müziğin en temel işlevini bireysel işlev olarak söyler ve “müziğin toplumsal, kültürel, ekonomik ve eğitimsel iş görüleri bu temele dayalıdır, bu temelden kaynaklanır. Bu temel iş görüleri ele almaksızın öbür iş görülerinden söz etmek, olanaklı olsa bile temelsiz ve dayanaksız kalır” diye açıklar (Uçan, 1996, s. 21). Müzik insan eliyle insan için üretilen bir fenomen olarak hem insanın bireyselliğine hem de toplumsallığına yönelik işlevsellikler içerir. Bu genel ve kaba ayırım için literatüre bakmak yerinde olacaktır.

Müziğin Bireysel İşlevi

Müziğin bireysel/kişisel işlevi, insanın yaşamında müziğin yerine getirdiği iş, üstlendiği rol, gösterdiği etki, sağladığı fayda, yardım ve destek olarak açıklanabilir. Dolayısıyla müzik, bireyin davranış değişiklikleri kazanmasına, sağlıklı, dengeli, kendine has bir kişilik geliştirmesine katkı sağlayan bir işleve sahiptir. Aynı zamanda müzik; bireyin yaratıcı gücünün artmasında, bunalım ve gelirimden uzak durmasında, kaygı ve endişeleri azaltmasında, ilkel dürtülerden arınmasında, yaşadığı kültürel çevreye duyarlılığının arttırmasında, eğlenmesinde, bireyleri cesaretlendirmede, başarı, güven ve sorumluluk duygularını kazanmasında, ibadette, erdemli olmasında, ölüm ve anksiyete ile mücadelesinde, boş zamanlarını değerlendirmesinde, yaratıcı gücünün uyanmasında, yeteneğini geliştirmesinde, devinişsel, duyuşsal ve bilişsel yönden gelişmesinde, esrimede, haz almasında, madde bağımlılığını azaltmada, terlemede, nefes almada, ağlama gibi fonksiyonlarımızı düzenlememizde belli duyguların yüceltilmesinde ve açığa vurulmasında işlev görür. Tüm bu özellikler insanoğlu için müziğin sınırsız bir ifade aracı olmasına olanak sağlamaktadır. Lull da bu minvalde müziğin bireysel olarak “...yaşamdaki tehlikeli duygusal gidip-gelmeleri, zayıflıkları, yengileri, kutlamaları ve çatışmaları, özel olarak yaşanabilen ya da diğer bireyler ile paylaşılabilen hipnotik ve reflektif tempolara...” dönüştürebilme işlevlerine sahip olduğunu söylemektedir (Lull, 2000, s. 11). Bu çerçevede DeNora da müziğin yaşamda hatırlatıcı bir işlevinin olduğunu, daha önceki sevgililerin hatırlanmasında bir işlev gördüğünü söyler (DeNora, 2010, s. 143). Dolayısıyla müzik insanların hayatında belirli anların yeniden canlanmasında etkin bir işleve sahiptir. Çerezcioğlu’na göre de müzik; “anıların geçmişin yörüngesinde üretilmesine yardım eder” (Çerezcioğlu, 2013, s. 162).

Müzik, psikoloji ile iç içedir ve müziğin psikolojisi hem bireysel hem de toplumsaldır. Schafer ve Sedlmeier’in yaptıkları bir araştırmada katılımcılara yönelttiği sorular neticesinde elde ettiği veriler de müziğin psikolojik işlevini onaylar niteliktedir. Schafer ve Sedlmeier’in iki bölümden oluşan çalışmasında ilk etapta 170 katılımcıyla 74 müzik türü üzerinden en bilinen 25 müzik türü belirlenmiştir. 2. bölümde ise 507 katılımcı ile ilk bölümde belirlenen 25 müzik türünden hangisini daha çok tercih ettiği, tercih nedenleri vb. sorularla müziğin işlevleri araştırılmıştır. Schafer ve Feldmier, araştırmalarının sonunda katılımcıların müziğe yükledikleri işlevleri “onları iyi bir ruh haline sokmak, ardından rahatlatma ve ayarlama imkânı, duygu ve düşüncelerini daha enerjik bir biçimde sunma...” şeklinde tespit etmiştir (Schafer & Feldimer, 2009, s. 289). Dolayısıyla müzikle iç içe olan bireylerin başka bir deyişle şarkı dinleyen, söyleyen, herhangi bir çalgı çalan bireylerin beyinlerinin müzik vasıtası ile birçok

etkileşime girdiği düşünülmektedir. Müziksel uyarıcılar insanın bilişsel, duyuşsal ve devinişsel davranışlarının merkezi konumunda olan beyni de etkilemede önemlidir. Torun'un da ifade ettiği gibi “Nörobilim dünyasında müzik, giderek artan bir şekilde, biyolojik bir işlev olarak ele alınmaktadır” (Torun, 2016, s. 66). Bu minvalde Torun, son yıllarda nörobilimde ‘müziksel beyin’ diye tabir edilen yeni bir kavramın ortaya atıldığını ifade eder (Torun, 2016, s. 67). Müziksel beyin; anne karnından itibaren bireyin bilişsel, duyuşsal ve devinişsel işlemleri yapan beyin alanlarını kapsar. Bu çerçevede ninnilerin bilişsel, duyuşsal ve devinişsel anlamda bebeği dinginleştirdiği görülür. Annenin söylediği ninniler aynı zamanda bebekler için bir uyarıcı niteliği taşır. Coşkun da ninniler üzerine yaptığı çalışmasında ninnileri “anne ile bebek arasındaki iletişimi ve uyumu kuvvetlendiren, bebeği sakinleştiren, annenin günlük yaşamda ifade edemediği duygu ve düşünceleri yansıtan” anlamlı ürünler olarak görür (Coşkun, 2013, s. 501). Benzer şekilde âşıklık ve destan anlatıcılığında “müziğin bilişsel alanının yanında, güçlü bir biçimde duyuşsal alana hitap etmesi dinleyicilerin metni zihinlerinde hızla kaydetmelerine ve canlandırarak belleğe kodlamalarına katkı sunar” (Akın, 2020, s. 176-177).

Müziğin bireysel diğer bir işlevi de sağaltım ve katarsis işlevidir. Levinson (1997, s. 230) da müziğin hüznün ve katarsis yoluyla meydana getirdiği terapik etkiyi net bir biçimde ifade eder. Bu doğrultuda Aristoteles (1983: 245) müzik ile oluşan katarsise sağaltıcı etkisi üzerinden yaklaşmış müziğin insan üzerindeki psikolojik etkisini vurgulamıştır. Yapılan birçok araştırmanın sonucu da müziğin insanlarda meydana gelen birçok hastalığı/rahatsızlığı giderdiği yönündedir. Bu çerçevede Lafcı (2009, s. 2)'nın da ifade ettiği gibi “bir psikososyal girişim olan müzik tedavisi, geleneksel tedavileri destekleyen bir tedavi girişimi olduğu için, kanser gibi sağlıkla ilgili sorunların tedavisinde non-invaziv (kansız yöntem) tedavi olarak kullanılmaktadır”. Altınölçek'e göre de müzik, hasta insanların davranışlarını değiştirmede, bireylere daha iyi ve yeni davranışlar kazandırmada önemli bir işleve sahiptir (Altınölçek, 2016, s. 16). İbn-i Sînâ için de müzik, hastanın hastalıkla daha iyi mücadele edebilmesi adına önemli bir araçtır (akt. Grebene, 1978, s. 26). Dolayısıyla müzik insanın bozulan ruhsal/psikolojik dengesini yeniden dengeye getirebilen ve çevreye uyumunu sağlayabilen bir unsurdur.

Müziğin Toplumsal İşlevi

Müziğin işlevselliği ile ilgili bir diğer ana zemini de toplumsallığına yöneliktir. Erdal'a göre müzik, “diğer sanat dalları gibi toplumun isteklerini anlatarak, toplum içinde yaşayan sosyal özelemleri biçimlendirir, insanlar arasında ortak bilinç ve dayanışma oluşturarak toplumsal birliğe hizmet eder ve böylece

toplumsal iklimi yansıtır” (Erdal, 2007, s. 290). Dolayısıyla müzik, toplumda yer alan bireyler arasında birlik, beraberlik ve dayanışmayı arttırıcı bir işleve sahiptir. Afrikalı müzikolog Kwabena Nketia (1958, s. 35-44), Yoruba müzikleri üzerine yaptığı incelemelerde müziğin kabile içi dayanışmayı sağladığını tespit etmiştir. Aslında müziğin bu toplumsal işlevi aynı zamanda bireyler arasında hoşgörü, saygı, sevgi ve hümanist (insancıl) özelliklerin de yüceltilmesine olanak sağlamaktadır. Dolayısıyla insanlar birlikte çalışma esnasında sorumluluk alma, aldığı sorumluluğu yerine getirme ve grup içinde kendini kabul ettirme, toplumsal güveni kazanma gibi özellikleri kazanacaklardır. Bu doğrultuda müzik bireyin sosyalleşmesine dolayısıyla aidiyet duygusunun gelişmesine olanak sağlayacaktır. Mehter takımları da toplumsal bir işlevsellik özelinde bir örnek teşkil etmektedir. Mehteran takımı içerisinde yer alan müzisyenler de topluluk içerisinde hem aidiyet duygularını geliştirmekte hem de topluluk içerisinde sosyalleşmektedirler. Lomax (1968, s. 118) da yaptığı çalışmalarda halk şarkılarının birinci işlevini dinleyici kitlesinin yurtlarına ve ait oldukları toplumlara karşı besledikleri duyguları güçlendirerek bir güvenlik duygusu yaratmak olarak açıklar. Dolayısıyla müzik, bireyin kimlik belirlemesine de olanak sağlayacaktır. Bu bağlamda birçok grubun öz kimliklerini saptamak, var olduğu topluluğu bir arada tutmak, egemen kültürün baskısına karşı koymak adına müziği kullandığını söyleyebiliriz. Bu çerçevede diasporik topluluklarda da (anavatanından göç etmiş topluluklar) müziğin kimlik pekiştirme işlevi belirgin bir şekilde görülmektedir. Müziğin modern dünyada kimlik ekseninde araçsallaştırılarak irdelendiğini ifade eden Ersoy’a göre; “Özellikle ulusal/üniter ya da etnik kimliklerin öne çıktığı bu dönem ikliminde, müzik kültürel kimliklerin bir payandası olarak; bir ortak kimlik yaratma kapasitesi ile ele alınmaktadır” (Ersoy, 2019, s. 273-274). Müzik ve kimlik işlevselliğini diasporik bir topluluk olan Kırım Tatarları üzerinden açıklayan Ersoy, “Anavatanlarından uzakta yaşamlarını sürdürmeye mecbur bırakılan bu toplumun, kendi kültürel kimliklerine ait müzikleri ile varlıklarını ortaya koyabildiklerini” söyler. Benzer şekilde Haviland vd. (2008, s. 772)’nin de dediği gibi müzik, sömürgecilik sebebiyle gelenekleri unutulma ve yok olma aşamasına gelmiş yerli toplulukların, kültürlerini koruma ve yeniden canlandırma (revival) çabalarında önemli rol oynar.

Müziğin kimlik belirleme gücü birçok toplulukta ortaya çıkar. Kızılderililerin potlaç şenliklerinde de Haviland vd. (2008, s. 772)’nin de dediği gibi “müzik, grup kimliği ile bağdaştığı için bu tür toplantılarda önemli yer tutar”. Müziğin bağdaştırıcı unsuru ise birçok kültürde farklıdır. Örneğin İskoçların bir araya geldiği toplantılarda gayda ve keman sesinin olmaması, Karadeniz bölgesinde gerçekleştirilen şenliklerde de kemençenin olmaması o şenliğin kimliksel ekseninde belirleyici özelliğinin ortadan kalkması anlamına gelecektir. Fakat müziğin bağdaştırıcı özelliğini tek bir unsur

üzerinden değerlendirmemek gerekir. Kimi topluluklarda müzik çalgılar üzerinden bağdaştırıcı özelliğini ortaya çıkardığı gibi, kimi topluluklarda da tonlar, ritimler, sözler ve dans üzerinden bağdaştırıcı özelliğini açığa çıkarır. Örneğin Aztek kültüründe müzik ritim ve danslarla süslüdür. Bu çerçevede dans dini törenlerde Aztekler için önemli bir bağdaştırıcı işlevi yerine getirir. Aztekler aynı zamanda müziği burada tanrı ile iletişim aracı olarak da kullanır. Benzer şekilde şamanlar da müziği tanrı ile bir iletişim aracı olarak görür. Müziğe, iletişim aracı olarak âşıklık geleneği ve Türk Dünyası destan anlatıcılığında da bir işlev yüklenir. Akın (2020, s. 175)’a göre âşık geleneği ve Türk Dünyası destan anlatıcılığında müzik, “performansçı ile dinletici arasındaki iletişimin” sağlanmasında bir işleve sahiptir. Dolayısıyla müzik gerek sözlü gerekse sözsüz bir iletişim aracı olarak karşımıza da çıkar ve aynı zamanda bünyesinde birçok mesaj barındırır. Bu mesajlardan biri de protesto içerikli olanıdır. Başgöz (1996)’ün de ifade ettiği müziğin protesto işlevinin birçok müzik türünde ortaya çıktığı görülmektedir. Tıpkı “arabesk müziğin dolaylı metaforik protesto içerimlerinin yanı sıra Türk solunun 1980’lerden itibaren açık başkaldırı ve politik eylem çağrısının bir müzik biçimi olarak” özgün müzikte (Tatar & Aydın, 2017, s. 26), toplumsal baskıya karşı bir serzeniş olarak alevi müziğinde, siyasi iktidara boyun eğmeyen silahlı çetelere methiye niteliğinde zeybek türünde olduğu gibi. Aslında bu durum yani söylemek istenen ve verilmek istenen mesajların müzik üzerinden aktarılması müziğin bir sığınak olarak kullanıldığının da göstergesi niteliğindedir. Bu noktada müziğin protesto işlevinin bulunduğu kültür içerisinde anlam kazandığını belirtmek gerekir. Başka bir deyişle bir toplum adına protesto işlevi yüklenen bir şarkının taşıdığı anlamın başka bir millet özelinde herhangi bir anlam teşkil etmeyeceği söylenebilir. Örneğin, İngilizler adına “Lillabullero” şarkısının, İngilizler dışında herhangi bir ülke adına bir protesto işlevi kazanmayacağı gibi.

Müziğin içtimai alanda önemli bir işlevi de eğlence amaçlıdır. Şen (2016, s. 1115), yaptığı bir araştırmada katılımcılara “Müzik size göre nedir veya sizin için ne ifade eder?” sorularını yöneltmiş ve katılımcıların verdikleri yanıt arasında eğlence cevabının yer aldığını belirlemiştir. Bu durum müziğin içtimai alanda insanlar için bir eğlence unsuru olduğunun açık bir göstergesidir. Bu bağlamda müziğin eğlence yönünün birçok ortamda/mekânda ve durumda ortaya çıktığını belirtmek gerekir. Düğünler, şenlikler, festivaller, konserler, asker uğurlamaları, barlar vb. eğlence mekânları, sohbet meclisleri bu mekânlara örnek olarak gösterilebilir. Bu bağlamda Ankara Ferfene günlerinde performans edilen müzik edimi de önemli bir eğlence unsuru olarak dikkat çeker. Uygur da Ferfene toplantılarında “müzik performans edilerek eğlenilmektedir” diyerek müziğin Ferfene toplantılarındaki eğlence işlevine vurgu yapmaktadır. Müziğin eğlence unsuru olması ekonomik birtakım işlevleri de beraberinde getirmektedir (Uygur, 2019, s. 187).

Müziğin ekonomik işlevleri esas olarak müziğin ekonomik yaşamda ekonomik amaç ve gereksinimlere göre, ekonomik araç ve gereksinimlere hizmet edici biçimde, ekonomik araç ve gereksinimler doğrultusunda yapımı-yaratımı, gerçekleştirimi ve kullanımı temeline dayanır. Ekonomi kurumunun temel işlevleri Aydın (1997, s. 72)’ın da ifade ettiği gibi; “meta (mal-hizmet) üretimi, dağıtımı ve tüketimi ile ilgili işlemlerdir. Bu çerçevede müziğin ekonomik işlevleri mezkûr aşamalara dayanır.

Müzik bir kültür öğesidir ve toplumda yer alan diğer kültür öğeleri ile etkileşim halindedir. Dolayısıyla müzik içinde bulunduğu kültürün özelliklerini taşır ve kültürel öğelerin nesilden nesile aktarılması işlevini de yerine getirir. Başka bir deyişle müzik geçmiş ile şimdi arasında, şimdi ile gelecek arasında dolayısıyla geçmiş ile gelecek arasında bağ kurup kültürün sürekliliği işlevini üstlenir Richard Waterman da müziğin kültürün sürekliliği ve istikrarına sağladığı katkıyı göstermek için Avustralya’da yer alan Yirkalla kültürü üzerinde yaptığı araştırmalarda, müziğin hemen hemen hayatın her alanında yayıldığını saptamıştır Dolayısıyla o toplum içerisinde yer alan müzik geleneğinin kendinden sonraki nesiller için de var olması kaçınılmaz olacaktır. Waterman (1990, s. 3), ayrıca Aborjinlerin sosyal yaşamlarının değerler sistemini, dünya görüşlerini, sosyal statüleri kavramlarını anlamalarını sağlayan müzik etkinlikleri ile çevrili olduğunu da söylemektedir Dolayısıyla kültürlerini koruyan toplumlar, yeni kuşaklara da kültürün aktarımını sağlamış olacaktır. Müziğin kültürel öğeleri nesilden nesile aktarma işlevini belirgin bir şekilde türkülerde de görmek mümkündür. F. Gülay Mirzaoğlu, zeybek türkülerinin işlevini şu şekilde açıklar: “zeybek türkülerinin başlıca en genel işlevi, diğer türkülerde olduğu gibi, içinde yaşanılan mevcut kültürel birikimi kuşaktan kuşağa taşımaktır” (Mirzaoğlu, 2001, s. 78). Bu işlevin vücut bulması ise ancak Seeger’in da belirttiği gibi “zaman birleştirici” olarak ifade edilen süreç yardımıyla mümkündür (Seeger, 1950, s. 826). Benzer şekilde Assmann da kültürel sürekliliği “bağlayıcı yapı” ifadesi ile açıklar. Assmann’a göre bu yapı “hem sosyal boyutta hem de zaman boyutunda birleştiricidir ve bağlayıcıdır... önemli deneyimleri ve anıları biçimlendirip canlı tutarak, ilerleme halindeki şimdiki zamanın ufkuna, bir başka zamanın görüntülerini ve öykülerini katarak ve böylece ümit verip anıları canlandırarak, dünle bugünü birleştirir” (Assmann, 2018, s. 23).

Müziğin bireysel, toplumsal, kültürel ve ekonomik yaşamda yer alan iş görülerinin bir bütün halinde yerine getirebilmesi için Uçan’ın da belirttiği gibi “insanın bu bakımlardan yetiştirilmesi ve geliştirilmesi, insana birtakım davranışların kazandırılması, insanda birtakım davranış değişikliklerinin oluşturulması gereklidir” (Uçan, 1996, s. 31). Dolayısıyla insanın bu davranışları yerine getirmesi gelişigüzel bir şekilde değil daha çok kasıtlı bir biçimde olacaktır; bu da ancak eğitim ile sağlanacaktır. Bu çerçevede müziğin eğitim işlevi müziğin bireysel, toplumsal,

kültürel, vb. birçok işlevini daha planlı ve programlı gerçekleşmesini ve müziksel öğrenme-öğretme etkinliklerini, bu etkinliklere ilişkin yapı ve işleyişleri kapsar.

Müzik, nüvesi itibari ile eğitsel bir mahiyet taşır. Dolayısıyla eğitim ve öğretim sürecinde müzik eğitsel gereksinimleri karşılamada ya da gidermede işe yarar. Uçan (1996, s. 31)’a göre; müziğin eğitsel olarak dört işlevi bulunmaktadır. Bu işlevler “eğitim boyutu olma, eğitim aracı olma, eğitim yolu/yöntemi olma ve eğitim alanı olmadır”. Bu bağlamda müziğin eğitim boyutu olmadaki işlevi, eski çağlardan bu yana eğitsel amaçlardaki eksiklikleri karşılamada ve gidermede eğitimin önemli bir parçası olmasından gelir. Eğitim aracı olma özelliği, derslerde işlenen ünitelerde, konularda içerik ve birey arasında müzikle bağlantı kurma, belirli konularda sonuçlara ulaşması özelliğinden kaynaklanır. Eğitim yöntemi olması, derslerde herhangi bir ünite ya da bir konuyu öğrenirken kasıtlı seçilen yol olarak ifade edilir. Eğitim alanı olma ise, müziğin kendine has bir konu ya da çalışma alanının olması ilkesine dayanmaktadır. Müziğin eğitim işlevi, Ekici (2010, s. 124-125)’nin de ifade ettiği gibi “çocukların iyi birer kişilik sahibi olmaları için” önemli bir unsurdur. Dolayısıyla müziğin işlevi burada eğitim aracı olmasıdır. Müziğin eğitimsel işlevleri asker türkülerinde de belirgin bir şekilde ortaya çıkar. Bu çerçevede askerlik türkülleri vasıtasıyla bir bilgi aktarımı söz konusudur. Fidan (2017, s. 211), tarihi hadiseleri ve savaşları konu edinen askerlik türkülerinin eğitici işlevini “geçmişte yaşanmış kahramanlıklar, acılar görülerek askerlik geleneğinde belirli bir tavır sergilenmesi sağlanır” şeklinde açıklar.

Genel geçer bir ifadeyle müzikte her zaman olumlu işlevsellikler olduğuna yönelik bir algı söz konusudur. Elbette müziğin olumlu işlevlerinin olduğu düşünülebilir; fakat müziğe olumlu işlevlerin dışında birtakım olumsuz işlevlerin de yüklendiği görülür. Bu çerçevede gözden kaçırılmaması gereken önemli nokta olumlu ya da olumsuz işlevselliklerin yüklenmesinde belirleyici olan temel dinamiğin müzik türleri olduğudur. Burada ilgili toplum tarafından mutabakatla oluşan bir meşruluk söz konusudur. Müzikteki olumsuzluk bazı müzik türleri üzerinden ele alındığında açıkça belirginleşir. Güner (1998) *arabesk*, *heavy metal* ve klasik Batı müziği dinleyen kişilerin saldırganlığı üzerine yaptığı çalışmada *heavy metal* dinleyen kişilerin diğer müzik türlerini dinleyen kişilere nazaran daha saldırgan bir ruh halinde olduğunu düşünmektedir. Benzer şekilde müziğin olumsuz yönünü belirlemeye yönelik 137 katılımcı ile bir çalışma gerçekleştiren Roberto Valderrama Hernandez, katılımcılara her defasında 5 dakika ağır müzik parçaları dinletmiş ve katılımcıların kaygı düzeyinin arttığını gözlemlemiştir. Bu durumun tıptaki açıklaması ise: bu müzik türünün sempatik sinir sistemini yoğun bir düzeyde uyarması şeklindedir. Yine benzer şekilde müziğin geçmişte yaşanan kötü anıları canlandırdığı ve insanın ruhi yönden olumsuz etkilediği bilinir. Bu bağlamda müzikte olumlu ve olumsuz işlevler her çağda olacaktır elbette fakat müziğin kültüre, zaman

ve mekâna bağılı olarak işlevsel bir değişim geçirmesi de doğaldır. Bu doğrultuda Çanakkale’de gerçekleştirilen alan çalışmalarında Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı’nın da zamana, mekâna ve kültüre bağılı olarak Hunlar döneminden bugüne kadar ortaya çıkan birçok işlevinden farklı bir yapıda faaliyetlerini yürüttüğü müşahade edilmektedir.

Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımının Kuruluşu ve Tarihçesi

Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı, 2008 yılında kurulur ve mehter takımının başına Engin Türker getirilir (KK-1, 2020). Bilahare 2013 yılında Nihat Şenel mehterbaşı olarak göreve başlar. Nihat Şenel’in mehterbaşı olmasındaki temel saik daha önce deneyiminin ve nota bilgisinin olmasıdır.

İlk yıllarda üç katlı olarak toplumun her kesiminden insana hitap edecek şekilde kurulan *Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı* birçok etkinlikte faaliyetlerini yürütmeye başlar. Bu manada dernek bünyesinde kültürel farklılıklar eritilir ve herhangi bir hiyerarşik düzen yer almaz.

Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı Çalışma Saatleri ve Yer Aldığı Etkinlikler

Çanakkale Mehteran Takımı üyeleri gönüllülük esasına dayalı olarak faaliyetlerini gerçekleştirirler, fakat mehterbaşı Şenel (KK-1) “gerektiğinde mehteran takımı içerisinde yer alan personele gerçekleştirilen etkinlikler karşılığında dernek tarafından cüzi bir miktar ücret” verildiğini belirtir. Mehteran üyeleri Slobin’in ifade ettiği “ilgi grupları” sınıflandırmasına dahildir (Slobin, 1992, s. 72). İlgili grupları gönül bağı ile bir türe bağlanmış grupları imler. Dolayısıyla Çanakkale Mehteran Takımı üyeleri takım faaliyetlerini gönüllülük esasına dayalı olarak sürdürürler. Mehteran takımı üyeleri ücretleri aldıkları etkinliğin kapsamına göre değişir ve mehteran takımı üyeleri herhangi bir etkinlik öncesi provalarını herhangi bir ücret dahilinde gerçekleştirmezler. Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı, provaları dernek binasında hafta içi salı ve cuma günleri akşam 17.00-21.00 saatleri arasında yapılır. Gerçekleştirilen provalar ise etkinlikler dahilinde gerçekleştirilir ve belirli bir takvimi bulunmamaktadır.



**Fotoğraf 1. Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı
Çanakkale: (12.03.2020)**

Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı İçerisindeki Hiyerarşik Yapı

Alt-üst ilişkileri ekseninde ortaya çıkan hiyerarşi mefhumu bir topluluktaki üyeleri tasnifleyen bir oluşumdur. Çanakkale Mehteran Takımı dikkate alındığında mehter takımı özelinde bir hiyerarşik oluşumun olduğu dikkat çeker. Hiyerarşinin ortaya çıkmasında birtakım amiller yer alır. Bu amiller beceri, deneyim ekseninde ortaya çıkabildiği gibi müzik üzerindeki epistemoloji ve edim üzerinden de ortaya çıkar.

Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı özelinde hiyerarşinin en başında çorbacı başı yer alır. Mehterbaşı Çorbacı hemen sonra gelir. Mehterbaşı askeri müzik topluluğunun şefi konumundadır. Mehterbaşından sonra ise her çalgının kendi içerisinde/özelinde bir hiyerarşisinin olduğunu belirtmek gerekir. Bu bağlamda her çalgının bir baş sazendesi bulunur. Bunlar zurna çalgısının başı zurnazenbaşı; davul(tabl) çalgısının başı tablzenbaşı; boru (trompet) çalgısının başı boruzenbaşı; nakkare çalgısının başı nakkarazenbaşı; zil çalgısının başı zilzenbaşı şeklindedir.

Oturtum Bakımından Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı

Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı içerisinde iki zırh (yeniçeri), üç sancak, üç normal tuğ, bir hücum tuğundan mürekkep dokuz kişilik bir tuğ takımı ve altı çevgani (okuyucu) üç zurnazen, üç tablzen, üç nakkarezen, üç trompet, üç zilzen, bir köszen, bir mehterbaşı ve bir çorbacı başı olmak üzere yirmi dört kişilik bir mehteran takımı yer alır.

Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımının oturtumunda hem vokal hem de çalgı olmak üzere iki türlü ses kaynağının yer aldığı

görülmektedir. Vokal performansların içerisinde hem solo hem de mehter takımının içerisinde yer alan bütün çevganilerden oluşan koronun eşgüdümlü olarak bir performansı söz konusudur. Vokal seslendirmeleri yapan çevganiler ve çalgısal performansları gerçekleştiren müzisyenlerin tamamının erkeklerden oluştuğunu da belirtmek gerekir. Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı özelinde mehteran ifadesinin vokal/çalgısal bir bütünlüğe denk gelmektedir. Başka bir deyişle vokal/çalgısal müzik edimi gerçekleştiren müzisyenler, mehteran olarak adlandırılır. Vokal seslendirmelerin dışında oturtum olarak, Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımını simgeleyen 7 tane ana çalgıdan söz edebiliriz. Mehter takımlarının hem simgesi hem de hunlar döneminden itibaren Türk askeri müziğinin birer parçası haline gelen bu çalgılar; zurna, davul, zil, nakkare, çevgan, kös ve trompettir.



**Fotoğraf 2. Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı
Toplu Performans, Çanakkale: (12.03.2020)**

Mehter Çalgıları ve Sınıflandırması

Mehter çalgılarının sınıflandırılmasıyla ilgili farklı görüşlerin olduğunu belirtmek gerekir. Bu görüşlerden biri Haydar Sanal'ın yaptığı sınıflandırmadır. Sanal (1964, s. 65), genel bir sınıflandırma ile mehter çalgılarını, *nefesli sazlar*, *vurma sazlar* ve *ziller-çingiraklar* olmak üzere üç kategoriye ayırır. Sanal, bu sınıflamasına tarihte mehter takımı içerisinde yer alan bütün mehter çalgılarını dâhil eder. Başka bir görüş olarak Öztuna da mehteri *nefesli sazlar* ve *döğme sazlar* bölümünün içerisinde açıklar. Öztuna (2006, s. 103), nefesli sazları; “insan nefesi ile üflenerek çalınan sazların hey’et-i umûmiyesine verilen isim” olarak ifade eder. Daha sonra bu sazları da *dilli*, *dilsiz* diye ikiye ayırır ve bunları da kendi içerisinde *tahta madeni* olarak sınıflandırır. Dolayısıyla mehter sazları içerisinde olan zurnayı tahta nefesli, nefiri

bütün nefesli sazların en uzununu olarak tarif eder. Günümüzde nefir/boru yerine kullanılan trompeti de madeni nefeslilerin içerisinde gösterir. Öztuna (2006, s. 238), vurma sazlar için de “*döğme sazlar*” tabirini kullanır. Mehter müziği içerisinde kös, davul ve nakkare dışında yer alan ziller, çingiraklar ve çevgânı da döğme sazlar grubunun içerisine dâhil eder. Bu doğrultuda Öztuna’nın çalgı sınıflamasının içerisinde Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı çalgı ve sınıflandırması ise şu şekildedir:

1. Üfleme Çalgılar:

Zurna

Boru (trompet)

2. Vurma Çalgılar:

Kös

Davul

Nakkare

Zil

Çevgan

Performans Mekânları

Mehter tarihsel olarak bir açık hava topluluğudur; fakat Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı aynı zamanda müzik edimlerini kapalı mekânlarda da gerçekleştirir. Dolayısıyla Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı için mekânsal bir sınırlamanın olmadığı görülür. Hatta birçok mehter takımının performans mekânı içerisinde yer almayan gemilerde de konser verdikleri görülmektedir.



**Fotoğraf 3. Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı
Kapalı Mekân Performansı
Çanakkale: (29.06.2013)**



**Fotoğraf 4. Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı
Kapalı Mekân Performansı
Çanakkale: (18.10.2011)**



**Fotoğraf 5. Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı
Açık Hava Performansı
Çanakkale: (12.03.2019)**



**Fotoğraf 6. Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı
Açık Hava Performansı
Çanakkale: (12.03.2020)**



**Fotoğraf 7. Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran
Takımı Açık Hava Performansı
Çanakkale: (04.03.2019)**



**Fotoğraf 8. Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı Kapalı Mekân Performansı
Çanakkale: (29.06.2013)**

Bu çalışmada mehter, açık alanda, kapalı alanda katılımcı gözlemci olarak izlenip ele alınmıştır. Kapalı alanda mehter performansçılarının sabit bir şekilde mekândaki yerini aldıkları; açık alanda ise hareket halinde, yürüyerek adımlayarak performanslarına devam ettikten sonra stabil bir konuma geçtikleri görülmektedir. Bu noktada Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımının kapalı alan ve açık alanda gerçekleştirdikleri performanslarda kat sayılarında bazen farklılıklar olduğunu belirtmek gerekir. Mehterbaşı Nihat Şenel (KK-1) bu kat farklılıkları hakkında şunları ifade eder: “mehter takımımız bazı kapalı alanlarda ve mekânlarda alanın, sahnenin küçük olmasından dolayı 2 kat olarak oluşturulurken, açık alanlarda 3 katlı olarak tertip edilir.”

Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımında Aktarım Süreçleri

Literatüre bakıldığında aktarım süreçleri ile ilgili farklı görüşler yer almaktadır. Bu görüşler içinde Arslan (2009, s. 17)’a göre aktarım süreçleri; “Formel” ve “Enformel” eğitim olarak iki sınıfta ele alınırken Coombs ve Ahmed (1980, s. 8)’e göre ise “Enformel”, “Formel” ve “Non-formel” eğitim olmak üzere üç kategoriye ayrılır. Formel eğitim, belirli plan ve program dâhilinde önceden belirlenmiş kuralla ve yöntemler doğrultusunda yapılan eğitimidir. Non-formel eğitim ise Coombs ve Ahmed’in de ifade ettiği gibi; “öğrenme türlerini sağlamak için resmi sistem çerçevesi dışında yürütülen herhangi bir organize sistematik eğitim faaliyetidir” (Coombs & Ahmed, 1980, s. 8). Başka bir deyişle formel eğitimin yapılmadığı ortamlarda gerçekleştirilen eğitim aktivitesidir.

Enformel eğitim ise insanın hayatı boyunca kendiliğinden oluşan bir süreç olarak açıklanabilir. Bu doğrultuda kişi karşılaştığı durumlarda farklı kişi ve gruplarla etkileşim esnasında farkında olmadan kendiliğinden bir şeyler öğrenir.

Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımında eğitim süreci, genel olarak enformel bir sürece bağlı yürütülmektedir. 2013 yılında mehterbaşı olarak göreve geldiği ilk yıllarda Şenel mehteran takımı içerisinde müzisyenlerin mehter ile ilgili konularda yetersiz olduğunu düşünüp bu doğrultuda 2013 ve 2014 yıllarında Millî Eğitim Bakanlığına bağlı halk eğitim merkezi ile irtibata geçmiş ve kurs açılmasını talep etmiştir. Şenel programın “En az lise mezunu olup, en az 2 yıl (eğitim öğretim yılı) mehter eğitimi, Türk Müziği ya da üflemeli ya da ritim sazlar alanında eğitim aldığına veya verdiğine ilişkin belgeye sahip olanlar” şartını yerine getirdiğinden dolayı halk eğitim bünyesinde kurs eğitici olarak kurslara başlamıştır. Şenel (KK-1) halk eğitimi bünyesinde açılan bu kursların amacını şu şekilde aktarır: “açılan bu kurslar ile mehteran takımı içerisinde yer alan kursiyerlerin eğitilmesi ve dernek bünyesine kazandırılması amaçlanmıştır”. Bu doğrultuda Halk eğitimi bünyesinde açılan kursların 504 saat üzerinden uygulanan bir program olduğunu belirtmek yerinde olacaktır. Devam eden süreçte ise kursiyerlerin Halk eğitim merkezi ile ilgili olan ilişkileri sonlanmaktadır. Halk eğitim merkezi ile ilişkisi kesilen kursiyerler dernek bünyesi altında mehteran faaliyetlerine devam etmektedir. Şenel’in (KK-1) de belirttiği gibi bu kursların diğer önemli bir amacı da “kursta gelen insanlara mehterin hangi amaca hizmet ettiğinin farkına vardırılmasıdır”. Açılan bu kurslar ile kursa katılan insanların ilgi ve yetenek alanlarının belirlenip Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı içerisinde hangi çalgıyı çalacağı konusunda eğitim alması sağlanmıştır. Bunun yanı sıra mehter takımı çalgıları bilen kişilerin de gelişimi amaçlanmıştır. Eğitim alan, mehter takımı çalgılarını öğrenen kursiyerler ise belirlenip Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımına kazandırılmıştır.

Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımında Enformel olarak yürütülen eğitim süreci mehterbaşı Şenel’in (KK-1) tabiri ile şu şekilde açıklanmaktadır. “Bizim mehter takımı içerisinde mehterlerin eğitiminde usta çırak ilişkisi önemlidir. Mehteranlarımız genel olarak daha önce mehter deneyimi yaşamadıkları için usta çırak ilişkisi bu boyutta daha da önem kazanmaktadır. Dolayısıyla mehterin içerisine dışarıdan ilk kez dâhil olan birisinin bunu ilk planda yapması mümkün değildir. Meşk yöntemi ile ve daha sonra tecrübe ile hâkimiyette sağlanmış olur”. Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı özelinde gerçekleştirilen meşk yöntemi, geleneksel Türk müziğinde usta çırak ilişkisi ekseninde başka bir deyişle bir öğreten ve bir öğrenen arasında gerçekleşen bir metottur. Behar (1998, s. 19)’a göre “meşk

uygulanması son derece basit olan bir müzik öğretim yöntemidir”. Dolayısıyla bu özelliğiyle meşk yönteminin geçilecek eserlerin müzisyenler tarafından öğrenimini kolaylaştırdığını söyleyebiliriz. Aynı zamanda “meşk saz ve söz öğreniminde külliyat oluşturmak adına önemli bir” unsurdur (Kaptan & Kaptan, 2019, s. 810).

ÇANAKKALE MUSİKİ VE HALK OYUNLARI DERNEĞİ MEHTERAN TAKIMI ÖZELİNDE İŞLEVSEL DEĞİŞİM-DÖNÜŞÜM

Bir toplumun ve/veya toplumsal kurumların devamlılığı açısından işlev son derece belirleyicidir. İşlevsel edimleri karşılayan bu kurumlar aşiret, klan, devlet gibi toplumun gelişmişlik düzeyine göre farklılık gösterebilir. Günümüzde de toplum varlığı, düzeni ve devamlılığı açısından işlevsel edimleri karşılayan kurumlar arasında, belediyeler, dernekler, hak eğitim merkezleri ve sivil toplum örgütleri yer alır. Bir dernek olarak kurulmuş olan Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı da toplumun tarihsel kökenine bağlılığına, varlığına, düzenine ve devamlılığına katkı sağlayan bir kurum olarak marjinal bir örneği temsil eder. Dernek, mehterin işlevi bakımından farklı kategorilerde değerlendirilebilir. Mehterin tarihselliğinden hareketle bu kategorileri, “mehterin tarihsel süreçteki kimi işlevlerinin bu dernekte sürdürüldüğü”; “kimi işlevlerinin terk edildiği” ve “kimi yeni işlevlerin yüklendiği” olarak üç kesitte ele alabiliriz. Bu çerçevede kategorileştirilen işlevlerin kimi farklı dinamikleri mevcuttur. Bu dinamikler düşünüldüğünde işlev farklılıklarının daha anlamlı olduğu anlaşılabacaktır. Örneğin mehterin nitelik ve kurumsal olarak askeri bir kurum olmaktan çıkmış olması temel bir dinamik olarak düşünülebilir. Bu doğrultuda halihazırda Türk Ordusunun yurt dışında Suriye’de konumlanması ve çatışmalarda bulunması, mehterin ise tarihsel bir norm olarak orduyla birlikte savaş alanında (Suriye’de) bulunmuyor olması bunun bir örneği olarak gösterilebilir. Yine mehterin savaş zamanı ve barış zamanındaki dini boyuttaki ortak işlevi olan namaz vakitlerinden sonra nevbet çalma geleneğinin de sürdürüldüğü tespit edilememiştir.

Mehter takımları tarihi süreçte savaş zamanı orduya cesaret vermek ve düşmana korku salmak gibi psikolojik bir işlevi üstlenirken, Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı özelinde barış zamanında moral konserleri adına düzenlenen törenlerde emniyet mensuplarına moral amaçlı bir işleve sahiptir. Dolayısıyla Hunlardan itibaren savaş zamanı orduya cesaret veren mehterin, Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı özelinde barış zamanı emniyet mensuplarına moral vermek amacıyla müzik edimlerini gerçekleştirdiği görülmektedir.

Fatih Sultan Mehmed zamanında mehterin sosyal işlevlerinden biri halka evlerine çekilme vaktinin geldiğini bildirmedi. Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı özelinde mehterin halka evlerine çekilme vaktinin geldiğini bildirme işlevinin devam etmediği anlaşılmaktadır. Fakat bu noktada şunu belirtmek yerinde olacaktır. Türk Silahlı Kuvvetleri (TSK) mehteran bölükleri, devlet ricalinin karşısında benzer uygulamaları yerine getiriyor. Dolayısıyla halihazırda mevcut farklı mehteran takımlarının kimi işlevleri bölüşmüş olabileceği düşünülebilir. Bu çerçevede Türkiye’de var olan mehter takımlarından bahsetmek yerinde olacaktır. Türkiye’de Cumhuriyet döneminin ilk mehteran takımı 2 Mart 1952 tarihinde Türk Silahlı Kuvvetleri bünyesinde oluşturulmuştur. Daha sonraki süreçte 1967 yılında Bursa’da ilk sivil mehter takımı kurulmuş ve akabinde Kültür ve Turizm Bakanlığı İstanbul Tarihi Türk Müziği Topluluğu mehter takımı teşkil edilmiştir. Resmi kimi törenlerde devlet ricaline karşı TSK tarafından yönetilen bu görevin yerel yönetimlerde belediyeler ile sağlandığı anlaşılmaktadır. Bu bağlamda Türkiye’de belediyelere ait faaliyetlerini aktif bir şekilde yürüten “İstanbul’ da 5, Kocaeli 4, Bursa’da 3, Ankara’da 3, Antalya 2, Aydın 2, Çorum, Düzce, Konya, Gümüşhane, Bilecik, Karaman, Yozgat, Kayseri, Osmaniye, Mersin, Kırıkkale, Erzincan, Kütahya, Yozgat, Trabzon, Amasya, Eskişehir, Isparta, Çankırı ve Tokat illerimizde ise birer adet belediye mehter takımı tespit edilmiştir” (Vural, 2016: 33). Bunun yanı sıra Türkiye’de Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı gibi kimi derneklerce yürütülen mehteran takımları da vardır. Benzer şekilde resmi bir kuruma bağlı olmayan tamamen ticari amaçla kurulmuş birçok özel mehteran takımı da ülke genelinde mevcuttur.

Mehterin statü işlevi içerisinde yer alan devletin başındaki kişiye refakat etme işlevinin de ortadan kalktığı görülmektedir. Bunun yanı sıra mehterin orkestra işlevi içerisinde yer alan oyun performansları işlevinin ortadan kalktığı bunun dışında önemli günlerde konser verme işlevinin de sürdürüldüğü anlaşılmaktadır. Fakat burada da eski konserler ile hâlihazırda gerçekleştirilen konserler arasında farklılıkların olduğunu da belirtmek gerekir. Çünkü Osmanlı zamanındaki mehteran takımları tek başına birtakım olarak faaliyet gösterirken, Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımının yurt içinde bando takımları ile yurt dışında ise gayda takımları ile halka konser verme işlevini yerine getirdiği anlaşılmaktadır. Mehterin sosyal işlevleri arasında yer alan eğlence işlevinin, halkın sünnet düğünlerinde yer alma işlevinin devam ettiği fakat bayram zamanındaki işlevinin, hac işlevinin, saraylarda gerçekleştirilen kılıç kuşanma törenlerindeki işlevinin, doğum ve ölüm performanslarındaki işlevinin günümüzde devam etmediği görülmektedir.

Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı özelinde geçmişte var olup hâlihazırda devam eden işlevlere bakıldığında ise eskiden olduğu gibi bir orkestra olarak halka açık konserler verme işlevinin devam ettiği anlaşılmaktadır. Bu doğrultuda mehterbaşı Şenel'in Çanakkale "Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı olarak 2019 yılında haftada bir gün şehitlik alanında halka açık konser verilmiştir" ifadesi de konser verme işlevinin devam ettiğini doğrular niteliktedir. 2019 yılında verilen konserlerde repertuvar olarak, "Çanakkale Türküsü, Bu Bayrak, Osman Paşa Marşı, Ceddin Deden, Çanakkale Bugün Toz ile Duman (Yeni Çanakkale Türküsü), Hücum Marşı, Genç Osman, Estergon Kal'ası, Türkiyem, Eski Ordu Marşı, Mehterhane-i Hâkanî Marşı, Şehzade Süleyman Marşı, Yeniçeri Marşı gibi eserler performans edilmiştir. Benzer şekilde mehterin görsel işlevinin ve ruhi işlevinin de devamı söz konusudur. Mehterin tarihte statü işlevleri içerisinde yer alan tahta çıkma ve dini bayramlardaki işlevinin de günümüzde ortadan kalktığını söyleyebiliriz. Elbette bunda padişahlık makamının olmamasının etkisi olduğu düşünülebilir. Bayramlarda ise mehter takımlarının herhangi bir müzik edimi gerçekleştirmediği görülmektedir. Benzer şekilde mehterin geçmişte terfi ve elçilere performans gerçekleştirme işlevinin de günümüzde yerine getirilmediği anlaşılmaktadır.

SONUÇ

Türk müzik tarihi içerisinde askeri bando takımı olarak mehter geleneğinin önemli bir yeri vardır. Hunlar zamanından Osmanlı'ya kadar Tuğ, Tabl, Nevbet gibi muhtelif isimlerle anılan mehter takımları; savaşta düşmana korku salma ve orduyu cesaretlendirme gibi bir işleve sahip iken zamanla mezkûr işlevini daha da artırarak Türk içtimai alanın her safhasında varlığını ortaya koyar. Osmanlı'nın kuruluşuna koşut ve aynı zamanda gücünün bir nişanesi niteliğindeki mehter takımları, Osmanlı dönemiyle beraber kurumsal anlamda da bir teşkilatlanma içerisine girer. Bu çerçevede Türk tarihi adına kadim bir geleneğe sahip mehter takımlarının müzikbilim açısından ele alınması önemlidir. Mehterde zamanla ortaya çıkan işlevsel değişimin ortaya konulmasına yönelik olan bu çalışma, Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımının müzik edimlerine yönelik bir sınırlılık içermektedir.

Osmanlı İmparatorluğu 17. ve 18. yüzyılda askeri alanda yaşadığı başarısızlıklar sonucunda Batı devletleri karşısındaki hakimiyetini kaybeder. Askeri başarısızlıkların sonucunda Osmanlı, Batıyı öykünme yoluna gider. Başlangıçta askeri anlamda gerçekleştirilen Batılılaşma çabaları devam eden süreçte içtimai alanın tüm safhasına yayılır. Bu çerçevede Batılılaşma çabalarının sonucu olarak 1826 yılında mehterhane II. Mahmut tarafından kapatılır. Fransız

İhtilalinden sonra 19. yüzyılda Avrupa'da milliyetçilik akımlarının baş göstermesi sonucunda yıkılan imparatorlukların yerine ulus-devlet çatısı altında birçok devlet inşa edilir. İnşa edilen ulus-devletlerde milliyetçilik ideolojisi doğrultusunda birçok icat edilmiş gelenek ortaya çıkar. Mehter takımlarının yeniden canlandırılması da bu gelenek icatlarının sonucunda oluşur. 19. yüzyıldan sonra mehter takımlarının gerek kıyafet gerek repertuar gerekse kullandığı çalgılar eksenindeki görünüşleri de icat edilmiş bir gelenek mahiyetindedir. Bu çerçevede yeniden canlandırılan mehter takımlarının milliyetçilik ile olan bağı bir varlık sebebidir.

Gerçekleştirdiğimiz bu çalışmada, 2019 ve 2020 yılları arasında üç sünnet düğünü, iki milli bayram, bir gelin çıkarma, bir düğün olmak üzere Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı müzik pratikleri incelenmiş, alan araştırmasına dayalı yapılan gözlem ve görüşmeler neticesinde elde edilen bilgiler belirli bir sistematikte ortaya konulmuştur. Hunlar döneminden başlayarak mehtere yüklenen genel olarak savaş ve barış zamanındaki özelde ise psikolojik, iletişim, sosyal, statü ve dini mahiyetteki işlevlerinin bazılarının ortadan kalktığı; bazılarının ise işlevsel açıdan değişime uğradığı yapılan etnografik çalışmalar neticesinde anlaşılmaktadır. Değişen ya da kaybedilen işlevlerinin yanı sıra, günümüzde mehteran takımlarının belirli bir kesim tarafından milliyetçilik ideoloji ekseninde kanıksandığı ve temellük edildiği görülmektedir. Bu çerçevede mehter; Türkçülük ve milliyetçilik ekseninde belediyelerce oluşturulmakta bazı ulusal kanallarda ulusal bilinç inşa etmek adına desteklenmektedir.

Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı özelinde de gerek repertuar gerek kılık-kıyafet ve gerekse kullanılan çalgılar bakımından milliyetçilik ideolojisinin araçsallaştırıldığı anlaşılmaktadır. Sonuç olarak ordu müzik geleneklerinin ulusal kimlikle ilişkilendirilmesi bugün postmodern dünya düzeninde de görülmekte, ordu-bando ve milliyetçilik işlevselliği devam etmektedir. Bu çerçevede ordular bandolarıyla işlevsel etkilerini hala sürdürmektedirler.

KAYNAKÇA

- Abeles, H., F. & Hoffer, C., F. & Klotman, R., H. (1994). *Foundations of music education*, New York: Schirmer.
- Akın, B. (2020). Türk halk bilimi çalışmalarında müziğin işlevselliği üzerine eleştirel bir değerlendirme, *Milli Folklor*, 16(127). 172-185. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1007311>
- Altınölçek, H. (2016). *Müzikle tedavi*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Aristoteles. (1983). *Politika*. (çev. M. Tunçay). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Arslan, M. (2009). *Eğitim Bilimine Giriş*. Ankara: Gündüz Eğitim ve Yayıncılık.
- Assmann, J. (2018). *Kültürel bellek: eski yüksek kültürlerde yazı, hatırlama ve politik kimlik*. (çev. A. Tekin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Aydın, M. (1997). *Kurumlar sosyolojisi*. Ankara: Vadi Yayınları.
- Başgöz, İ. (1996). *Protesto: folklorun beşinci işlevi (fonksiyonu)*. Folkloristik: Umay Günay Armağanı, (Haz. Ö. Çobanoğlu M. Özarslan). Ankara: Feryal Matbaası.
- Behar, C. (2018). *Aşk olmayınca meşk olmaz: geleneksel osmanlı/türk müziğinde öğretim ve intikal*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Coombs, P., H. & Ahmed, M. (1980). *Attacking rural poverty. how non-formal education can help*. Baltimore: Jhon Hopkins University Press.
- Coşkun, N., Ç. (2013). Türk ninnilerine işlevsel yaklaşım. *Turkish Studies*, 8(4). 499-513. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.5020>
- Çerezcioğlu, A. (2013). Popüler müzik ve gündelik yaşam deneyimi. *Folklor/Edebiyat*, 19(75). 159-172. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/255456>
- Çetinkaya, Y. (2015). *Doğu-Batı ve müzik*. Y. Eker. & A. Hıdır (haz.), *Müzik söyleşileri*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- DeNora, T. (2010). Music and self-identity. A. Bennet, B. Shank & J. Toynbee (eds.), *The popular music studies reader*. USA: Routledge.
- Dissanayeke, E. (2006). Ritual and ritualization: musical means of conveying and shaping emotion in humans and other animals. S. Brown & U. Volgsten (eds.). *Music and manipulation: on the social uses and social control of music (31-56)*. New York: Berghahn Books.
- Ekici, M. (2010). *Halk Bilgisi (Folklor): Derleme ve inceleme yöntemleri*. Ankara: Feryal Matbaacılık.
- Erdal, G., G. (2007, Eylül). *Müziğin kişisel, toplumsal, ulusal, uluslararası işlevleri üzerine*. 38. Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika çalışmaları kongresi, Ankara.
- Ersoy, İ. (2019). Kırım Tatar müziği. F. G. Vural & T. Vural (eds.). *Türk müzikîsi atlası-2*. Ankara: Semih Ofset Matbaacılık.

- Fidan, S. (2017, Kasım). *Asker türkülerinin sosyal psikolojik zemini ve işlevleri*. 9. Milletler Türk halk kongresi, Ordu.
- Giddens, A. (2005). *Sosyal teorinin temel problemleri*. (çev. Ü. Tatlıcan). İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Grebene, B. (1978). *Müzikle tedavi*. Ankara: Güven Yayınları.
- Güner, N. (1998). Ergenlerin Dinledikleri Müzik Türü ile Saldırganlık Düzeyleri Arasındaki İlişkinin İncelenmesi. *VII. Ulusal Eğitim Bilimleri Kongresi*, 291-299, 9-11 Eylül, Ankara.
- Günerigök, M. & İnce, A. (2018). Bozuk işlevsellik, birey ve bağımlılık. Y. Genç (ed.), *Madde Bağımlılığı ve Aile* (s. 202-214). Ankara: Akademisyen Kitabevi. <https://doi.org/10.37609/akya.1546>
- Güvenç, R. (1979). *İnsan ve kültür*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hargreaves, D., J. & North, A., C. (1999). The functions of music in everyday life: redefining the social in music psychology. *Psychology of Music*, 27(1), 71-83. https://www.researchgate.net/publication/247888240_The_Functions_of_Music_in_Everyday_Life_Redefining_the_Social_in_Music_Psychology
- Haviland, W.A., Prins, H., Walrath, D., McBride, B. & McBride, B. (2008). *Kültürel antropoloji*. (çev. D. E. Sarioğlu). İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Hobsbawm, E. & Ranger, T. (2013). *Geleniğin icadı*. (çev. M. M. Şahin). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kaptan, M., N. & Kaptan, V. (2019). Osmanlı döneminde musiki eğitimi veren kurumlar üzerine bir inceleme. *Uluslararası Sanat ve Sanat Eğitim Dergisi*. 2(2), 40-52. <http://dx.doi.org/10.29228/jiajournal.25873>
- Lafçı, D. (2009). *Müziğin kanser hastalarının uyku kalitesi üzerine etkisi*. (Yayın No. 225942) (Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Levinson, J. (1997). *Music and negative emotion*. R. Jennefer (ed.). *Music & Meaning*. New York: Cornell University Press.
- Lomax, A. (1968). *Folksong style and culture*. Washington, D.C.: American Association for the Advancement of Science.
- Lull, J. (2000). *Popüler müzik ve iletişim*. (çev. T. İbلاغ). İstanbul: Çivi Yazıları.
- Malinowski, Bronislaw. (1992). *Bilimsel bir kültür teorisi*. (çev. S. Özkal). İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Merriam, A. P. (1964). *The anthropology of music*. Chicago: Northwestern University Press.
- Merton, R. K. (1957). *Social theory and social structure*. New York: Free Press.
- Mirzaoglu, F. G. (2001). Türkülerin işlevleri ve zeybek türkeleri, *Türkbilgi*, 2, 76-91. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/turkbilgi/issue/52757/696242>

- Nketia, J. H. Kwabena. (1958). Yoruba musicians in Accra. *Odu: Journal Of Yoruba and Related Studies* 6, 35-44.
- Öztuna, Y. (2006). *Türk musikisi ansiklopedisi II*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Sanal, H. (1964). *Mehter musikisi: bestekâr mehterler-mehter havaları*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Seeger, C. (1950). Oral tradition in music. M. Leach (ed.). *Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend*. 825-829. New York: Harper and Row.
- Slobin, M. (1992). Micromusics of the West: a comparative approach. *Ethnomusicology*, 36(1). 1-87.
https://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Slobin-Micromusics_of_the_West-A_Comparative_Approach.pdf
- Suğur, S. (2013). *Modern sosyoloji tarihi*. Eskişehir: Web-Obset Tesisleri.
- Swingewood, A. (1998). *Sosyolojik düşüncenin kısa tarihi*. (çev. O. Akınhay). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Şen, Ü. S. (2016). İnsan ve toplum ekseninde müzik estetiği kavramı, *Journal of International Social Research*, 9(45). 1110-1120.
<https://doi.org/10.17719/jisr.20164520684>
- Şentürk, R. (2016). *Müzik ve kimlik*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Tatar, B. & Aydın, S. (2017). Müzik ve iktidar ilişkisi: kuramsal ve tarihsel bir analiz, *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 43, 5-30.
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/394381>
- Tekin, E. (2017). *Yirminci yüzyılda askeri mehter*. (Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi). <http://hdl.handle.net/11527/19742>
- Torun, Ş. (2016). Müziğin beynimizdeki yolculuğu, *Osmangazi Tıp Dergisi*, 38(1), 66-70. <https://dx.doi.org/10.20515/otd.7992984107>
- Tuğlacı, P. (1986). *Mehterhane'den bando'ya*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Uçan, A. (1996). *İnsan ve müzik/insan ve sanat eğitimi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Uygur, H. K. (2019). Ankara Fefene günlerinin toplumsal cinsiyet bağlamında işlevsel olarak değerlendirilmesi. *Milli Folklor*. 16(123). 173-192.
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/818706>
- Vural, T. (2016). Mehter geleneğinin yaşayan kimliği. *The Journal of Academic Social Science Studies*. 46, 29-40. <https://doi.org/10.9761/JASSS3312>
- Wallace, A. F. C. (1956). *Revitalization Movements*, Willey Blacwell, www.jstor.org. adresinden 12.09.2024 tarihinde alınmıştır.
- Waterman, C. (1990). *A social history and ethnography of an african popular music*. Chicago: University of Chicago Press.

Yolcu, M. A. & Aa, M. (2017). Yapısal işlevselcilik açısından folklorda değişme ve işlevsel zorunluluklar modeli, *Folklor/Edebiyat*. 23(92). 13-28.
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/543051>

SÖZLÜ KAYNAK

KK-1: Nihat Şenel, Erkek, 53, Çanakkale, Müzisyen, Lise, 03.04.2020.



5. Bölüm

Toplumsal Cinsiyet (Gender) Bağlamında Mevlevîlikte Kadın¹

Hülya UZUN²

¹ Bu çalışma, Prof. Dr. Ayhan EROL danışmanlığında Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı'nda hazırlanan “İslami Uyanış, Çoklu Modernlik ve Popüler Kültür Bağlamında Mevlevî Semasının Dönüşümü: Afyonkarahisar Örnek Olayı” adlı doktora tezinden üretilmiştir.

² Dr. Öğretim Üyesi Hülya UZUN; Aydın Adnan Menderes Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Geleneksel Türk Müziği Anasanat Dalı, ORCID ID: 0000-0002-5613-1734, huzun@adu.edu.tr

GİRİŞ

İlk insanlar olan Âdem ile Havva'nın yaratılmasıyla birlikte, dünya üzerinde var olan medeniyetler ve dinler içinde kadının toplumdaki yeri ve önemi her zaman tartışılan bir konu olmuştur. İnsanlığın varoluşundan itibaren her ne kadar ortak paydaya sahip olsalar da kadın-erkek eşitsizliği ve kadının var olma çabası erkeğin üstünlüğü ile sonuçlanmıştır. Tarih boyunca tartışılan bu süreçte bazı toplumlarda ve çeşitli dinlerde kadın erkekten sonra gelerek, haklarından mahrum edilip, değersizleştirilirken bazı toplumlarda da kadına değer verilmiş, devlet yönetiminde önemli rol oynamıştır. Yaşanılan kadın-erkek eşitsizliğinin en önemli nedenleri arasında toplumların benimsediği gelenek-görenek ve özellikle sahip oldukları dini kurallar görülebilir. Din, kişinin dünyaya bakışını belirleyen bir inanç sistemidir ve dinin öğretileri, insanların kültürlerini, yaşam biçimlerini, olaylara bakış açılarını, hangi konulara önem vermeleri ve hangi konudan kaçınmalarını belirleyen en önemli unsurlardandır. Dolayısıyla bu sistemin kadını ne şekilde gördüğü, o toplumun kadına verdiği değeri ve kadın algısını kökünden etkilemekte ve toplumsal mekanizmaları bu değerler sistemine göre düzenlemektedir (Songüler, 2017, s. 1). Bu nedenle kadının aile ve toplum içindeki yerini belirleyen, kadını değersizleştiren veya değerli kılan dini değerlere karşı koymanın neredeyse imkânsız olduğunu söylemek mümkündür.

İslâmiyet'ten önce kadınların bir değerinin olmadığı, bir eşya gibi alınıp satıldığı, hor ve hakir görüldüğünü belirten Artıran, bu görüşünü birkaç örnekle destekler; *“Hind toplumunda kadın, evlenme, miras ve diğer muamelelerde, hiçbir hakka sahip değildi. Hindlilerin mukaddes kitapları olan Veda’larda kadın, kasırgadan, ölümden, zehirden, ylıandan daha kötü bir mahlûk olarak tasvîr edilirdi”*. Diğer bir örneği ise batı medeniyetine sahip eski Yunan ve Roma’daki kadınlar ile ilgilidir. Kadının hiçbir hakka sahip olmadığı, sadece çocuk doğuran bir makine gibi telakki edildiğini anlatan Artıran, kadınların evlerinde, ev işleriyle uğraşırken, erkeklerin delikanlılarla birlikte yaşadığını ve onlardan ayrılmadığını, umumî ziyafetlerde bile hiç çekinmeden bu delikanlılarla beraber gidip, eşlerini asla götürmediklerini ifade eder (Artıran, b.t.). Kadını toplum içinde kötü durumundan kurtaran ve onu önemli kılan, söz ve mülkiyet hakkı tanıyan İslâmiyet olmuştur. Kur’an-ı Kerim’deki âyetler ve hadisler her ne kadar yoruma açık olsa ve anlamının dışında bazı kişilerce farklı yorumlansa da kadın, Demirci’nin de belirttiği gibi Allah’ın bir kulu olarak erkekle eşit seviyededir (Demirci, 2008, s. 165). Bu açıklamalar ışığında bu çalışmada Mevlevî kültürü içinde kadına verilen önem vurgulanmaya çalışılarak, aile ve toplum içinde nasıl bir yere sahip olduğu toplumsal cinsiyet bağlamında incelemeye ve Mevlevî kültürü içerisinde kadının sahip olduğu değer ve aldığı görevler ortaya koymaya çalışılacaktır. Bu çalışma içerisinde öncelikle “Toplumsal Cinsiyet”

kavramı, daha sonra “İslam dininde kadın”, “Mevlânâ ve Kadın”, “Kadın ve Semâ” başlıkları ele alınacaktır.

Toplumsal Cinsiyet (Gender) Kavramı

Toplumsal cinsiyet (gender) kavramının kullanımı çok eskiye dayanmaz; Robert Stoller tarafından ilk defa 1968 yılında “Sex and Gender” adlı çalışmada adı geçen bu kavram, Annie Oakley tarafından da yaygın olarak kullanılmaya başlanmıştır (Aydın, 2023, s. 6). Toplumsal cinsiyeti biyolojik özelliklerinden ziyade kültürel ve psikolojik bir terim olarak tanımlayan Stoller’a göre bu kavram, kadın ve erkek özelliklerinin bütünü kapsayan bir terimdir ve bu özellikler toplum tarafından belirlenir. Diğer bir ifadeyle cinsiyet rolleri, toplumun belirlediği beklentilere, normlara ve değerlere dayanır (akt. Aydın, 2023, s. 6).

Bebekler doğdukları zaman biyolojik olarak cinsiyeti erkek (eril) ya da kadın (dişil) olarak adlandırılır ve bu özellikleri ile tüm yaşamını (istisnai bir durum olmadıkça) sürdürür. Kişilerin kendilerini erkek ya da kadın olarak kabul etmeleri ile cinsiyet kimliklerini meydana getirir (Akkaş, 2019, s. 99). Doğuştan sahip olunan cinsiyet biyolojik cinsiyet (sex) olarak tanımlanır ve biyolojik cinsiyet kromozomlar, hormonal farklılıklar, iç ve dış cinsiyet organlarını işaret etmektedir. Toplumsal cinsiyet, bireyin içinde bulunduğu toplumun eril veya dişil olarak tanımladığı özellikleridir (Aydın, 2023, s. 6) ve bu kavram içinde yer alan cinsiyet kavramı toplumsal rollere göre farklı anlamlar taşıyabilir.

Toplumsal cinsiyet kavramına geçmeden önce cinsiyet kavramını kısaca açıklamak gerekir. Amy M. Blackstone (2021, s. 1), “cinsiyet” (ing. gender) ve “cins” (ing. sex) kavramlarının genellikle birbiri ile karıştırıldığını, bu ayrımı yapan ilk toplum bilimcinin Annie Oakley olduğunu ifade eder ve şöyle açıklar: “*Cins, biyolojik bir konsepttir ve bireylerin doğduklarındaki cins özelliklerinin temelinde belirlenir. Ancak cinsiyet ya da ‘gender’ kişilerin farklı ‘cinslere’ atfettiği değerler ve özelliklerdir. Annie Oakley (1972) cinsiyet konseptini, cins konseptinden ayıran ilk toplum bilimcilerden birisidir. Oakley’a göre cinsiyet, biyolojik bir ayrım olan cinsin kadın ve erkek olan ayırımına paralellik gösterir ancak maskülinite (erkeklik) ve feminenitenin (kadınlık) toplumsal değerini kapsar.*” Vatandaş (2007, s. 31), aynı kaynağına işaret ederek Oakley’in, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramlarının ayırımına dikkat çektiğini, cinsiyetin biyolojik olarak erkek/kadın ayrımı, toplumsal cinsiyetin (gender) ise erkeklik ile kadınlık arasındaki toplumsal bakımdan eşitsizliği ifade ettiğini belirtir.

Bunun sonucunda cinsiyet kavramı yukarıda da belirtildiği gibi biyolojik olarak ifade edilirken, toplumsal cinsiyet kavramı daha geniş bir anlam taşır ve kadın ile erkeğin toplum içindeki rollerinde değişiklikler göstererek, her birine ayrı roller yükler. Alper ve Tokol, toplumsal cinsiyet kavramının bir toplumda bireylerin sosyal,

kültürel, psikolojik, ekonomik ve siyasi olarak belirlenen rollerini ve beklentilerini kapsadığını belirtir (akt. Aydın, 2023, s. 7). Bu nedenle toplum, belirli bir cinsiyetin bireylerine nasıl davranması gerektiğini, hangi rolleri üstlenmeleri ve hangi sorumlulukları taşımaları gerektiğini belirler.

Bu bağlamda bakıldığında geleneksel topluluklarda kadına ve erkeğe, cinsiyetine göre farklı sorumluluklar ve beklentiler yüklendiği ve kadın ile erkek arasında önemli derecede eşitsizliğin söz konusu olduğu görülür. Sakallı-Uğurlu'ya göre toplumsal cinsiyetçilik; *“Erkek egemen toplumda kadın cinsiyetine ilişkin olumsuz tutumların varlığı ve bu tutumların davranışlarla hayata ayrımcılık olarak yansımaları ile kadının sosyal, kültürel, politik ve ekonomik alanlarda erkeğe göre düşük konumlarda tutulmasını içeren bir kavramdır”* (Sakallı-Uğurlu, 2002, s. 48). Diğer bir ifadeyle, toplumsal cinsiyet kavramı bireyin rollerini belirleyen sosyal bir statü aracı olarak kabul edilmiştir (Akkaş, 2019, s. 99). Buna göre kadın ve erkeğin yapacağı işler, toplumsal cinsiyet bağlamında belirlenip, rol dağılımı yapıldığı için kadınların veya erkeklerin birbirlerinden farklı olmalarını sağlayan fiziksel özelliklere değil, erkeklik ve kadınlık hakkındaki toplum tarafından oluşturulmuş özelliklere, rol dağılımına göndermede bulunmaktadır (Altınova & Duyan, 2013, s. 10). Böylece toplumsal cinsiyet kavramıyla, kadın ve erkeğin biyolojik farklılıkları değil, kadın ve erkeğin toplum içindeki konumu, yapılan iş bölümü ve sosyo-ekonomik statüsünü belirleyen özellikler anlaşılmaktadır. Erkek çalışma hayatı da dâhil olduğunda ağır işlerde çalışan, güçlü, otoritenin temsilcileri durumunda iken, kadınlar sakinliğin, yardımseverliğin, duygusallığın ve merhametin temsilcileri olarak görülmektedir. Bu nedenle erkeklere dışarda, kadınlara da evde çalışmaları gibi bir rol biçilmiştir. Kadın ve erkeğin toplumsal cinsiyet rollerinin oluşmasına neden olan biyolojik kimlikler, bireylerden beklenen davranışları yerine getirmesi zorunlu kılar. Cinsiyet rolü olarak ifade edilen bu davranışların cinsiyet bazlı belirlenip yerine getirilmesi beklenmektedir (Işık, 2018, s. 6).

Kadın-erkek ayrımını daha bebek doğduğu anda yapan ebeveynler, erkeğe mavi, kız çocuğuna pembe renk kıyafet giydirerek, farklılaşmalarını sağlarlar. Yine oyuncak seçimi konusunda da erkek çocukların oyuncak araba, kız çocukların da oyuncak bebek ile oynaması doğal karşılanırken, bunun tam tersi bir durum toplum tarafından yadırganarak, çocuğun cinsiyet rollerine farklı anlamlar yüklenir. Daha küçük yaştan itibaren bu fark çocukların bilinçaltlarına yerleştirilerek, toplumsal cinsiyet rolleri çocuklarda belirlenmiş olur. Özetle, toplumda birey olarak yaşayan kadın ve erkekler, doğdukları andan itibaren toplum tarafından genellikle doğru olarak kabul edilen rollere bürünürken aslında zaman içinde kadın-erkek ayrımcılığına da zemin hazırlar. Uluocak bu durumu; *“Toplumsal cinsiyet eşitsizliği, güç statü hakları ve fırsatlar açısından kadınlar ve erkekler, kız çocukları ve erkek*

çocukları arasındaki bir eşitsizlik ve dengesizlik durumu olarak tanımlanmaktadır” (akt. Akkaş 2019, s. 110).

Toplumsal cinsiyetin ortaya çıkmasında sadece ailenin değil, okulun, kamusal alanın ve mesleklerin de rolü önemi büyüktür. Özellikle kamusal alanda cinslerin meslek seçiminde görülen eşitsizlik, farklılık ve hatta ayrımcılık temelinde durum kimi zaman erkeklerin lehine bir durum olurken, kadınların aleyhinde olurken (Vatandaş, 2007, s. 42); kimi zaman da Kanter’in de belirttiği gibi cinsleri farklı olduğu için farklı iş beklentiler içinde, farklı iş yapmaları beklenmektedir (akt. Blackstone, 2021, s. 2). Örneğin, aynı işlerde çalışmalarına karşın kadınların aynı emek ve çalışma doğrultusunda aldıkları ücretlerin erkeklere oranla daha az olması, kadınların erkeklere oranla daha az ekonomik güce, sosyal statüye sahip olması erkeklerin lehine bir durum olurken (Akkaş, 2019, s. 101); kadınların doğum izni süresinin erkeklere verilen doğum süresinden fazla olması da kadınların lehine bir durum olmaktadır (Blackstone, 2021, s. 3).

Dünya üzerinde görülen birçok toplumda yüzyıllardır cinsiyet kavramı önemli bir durum olmuş, insanlar kadın-erkek olarak ayrıştırılarak, kendilerine farklı sorumluluk yüklenmiştir. Eğitim, sosyal ve iş yaşamı ile birlikte dinler içinde de görülen bu ayrıştırma toplumdan topluma farklılık gösterebildiği gibi zaman içinde değişkenlik de göstermiştir. Mevlânâ’nın kadına verdiği değer ve daha sonrasında Mevlevilik içinde kadının yerini açıklamaya geçmeden önce Mevlâna’nın yaşamı boyunca örnek aldığı İslam dini içinde kadının önemi kısaca anlatılmaya çalışılacaktır.

İslam Dininde Kadın

İnsanlığın var olmasından bu yana kadın ve erkeğin eşit haklara sahip olarak yaratıldığı bilinse de içinde yaşanılan toplum, din ve sahip olunan kültürden dolayı kadına değer verilmemiş ve aşağılanmıştır. Çünkü İslamiyet’in kabulünden önce kadına hiçbir hak verilmediği gibi bir köle veya bir mal gibi erkeğin mülkü olarak görülmüş, İslam’ın kabulü ile birlikte aile kurumu ve kadın önceki dönemden biraz daha önemli bir yere sahip olmuştur (Aksoy, 2021, s. 23). Bu nedenle İslam öncesi toplumlarda kadının durumu ve konumunu örnekler vererek açıklamaya çalışmak, İslam dininin kadına verdiği önemi daha iyi anlayabilmek adına önemlidir.

Aksoy (2021, s. 23), M.Ö. 551-479 yılları arasında yaşayan Konfüçyüs tarafından kurulan ve günümüzde de halen Çin ve Japonya’da varlığını sürdüren Konfüçyanizm’de kadının, alınıp satılan bir eşya olduğunu, kız çocuklarının ise ucuz bir fiyata çarşıda satıldığını belirtir. Aynı zamanda eski Çinlilerde kadın kocasının kölesi sayılır, kocası ve çocuklarıyla birlikte yemeğe oturamaz, ayakta durup onlara hizmet edermiş (Akdemir, 1991, s. 262). Yazılı hukuku bulunan ilk

topluluk Asurlularda kadına az da olsa bazı haklar tanınsa da ki bunlar veraset, şahitlik, akitleri icra etme gibi bir takım medeni haklarda kadın ile erkeği eşit kabul edilmesi gibi haklardı, bir fert olarak erkeklerin sahip olduğu bütün haklara sahip olmamıştır (Aksoy, 2021, s. 23-24). Fars toplumunda durum daha da vahimdir. Çünkü köle ve hizmetçileriyle cinsel birlikteliklerde bulunabilen erkek, kan bağı nikaha engel teşkil etmediği için kendi kızı veya kız kardeşiyle de evlenebilmektedir (Baş, 2019, s. 10).

Yunanlıların ilk dönemleri olan M.Ö. 1200-300 yıllarda kadının durumu diğer kültürlerle aynıdır. Hiçbir sosyal hakkı bulunmayan kadın, çarşı ve pazarlarda döküntü, çöplük malı yerine koyulurdu (Aksoy, 2021, s. 24). Eflatun ve Aristo'nun kadının, erkeğin dunûnda³ olduğunu ilan ederken (Akdemir, 1991, s. 262), Sokrat “Erkekler siyasete kadınlar eve” prensibini kabul etmiş, Aristo ise kadın ile kocasının ilişkisini köle ile efendisinin ilişkisi gibi görmüştür (Aksoy, 2021, s. 24). Yine bu çağda Eski Yunan’da, kız çocuklarını mirastan mahrum bırakmışlar, kadını her kötülüğün başı olarak gördükleri için evliliğe önem vermeyip bir erkeğin denginin yine bir erkek olması gerektiği fikrine dayanarak homoseksüellik yaygın bir hale gelmiş (Baş, 2019, s. 12), ayrıca kadın babasından kocasına aktarılan bir mal olarak olmuştur (Akdemir, 1991, s. 262). Eski Roma’da aile reisi daima erkektir, kadınlar asla aile reisi olmadığı gibi evlenmeden önce babasının, evlendikten sonra da eşinin ve eşinin ailesinin vesayeti altında hayatını sürdürmek zorunda kalmıştır (Baş, 2019, s. 13). Daha sonrasında kadına birçok hak verilmiş olsa da eğitimleri olmadığı için bu haklarını nasıl kullanacaklarını bilememişler (Akdemir, 1991, s. 262) ve alıştıkları düzene maalesef devam etmek durumunda kalmışlardır.

Yahudi toplumlarına gelindiğinde de kadın, daha yaratıldığı andan itibaren lanetli görülmüştür. Prof. M Tayyib Okiç, Yahudi erkeklerinin her sabah kalkınca “*Ezeli ilahımız, kâinatın kralı, beni kadın yaratmadığı için sana hamd olsun*” diye dua ettiğini belirtmiştir (akt. Akdemir, 1991, s. 262). Yahudi toplumunda baba kızının evleneceği kişiyi kendisi seçer ve kızını mirastan mahrum bırakmıştır (Aksoy, 2021, s. 24). Yine Yahudi kadını muayyen günlerinde kirli sayılmış, çok acımasızca davranılmış, bu günlerde dokunduğu her şeyi kirlettiği inancı hüküm sürmüştür (Gün, 2021, s. 8). Hristiyan geleneğine bakıldığında kadına olan bakışın değişmediği görülüyor. Çünkü kadın, Hz. Âdem’e haram meyveyi yedirerek cennetten kovulmasına yol açmış ve böylece insan neslinin günahkâr olmasına neden olmuştur. Bu yüzden Hristiyanlık cinsel ilişkiyi bir günah ve kirlenme saymıştır (Akdemir, 1991, s. 262). Şeytanın bir oyuncağı

³ Dûnun: Aşağısında, altında

olarak görülen kadın, daimî bir kötülük kaynağı olarak günahın fesat ve fitnenin de anası sayılmıştır (Erçevik, 2021, s. 8).

İslam öncesinde Hicaz bölgesinde yaşayan Arap toplumunun İslam öncesindeki inanç, düşünce ve davranış şekli, İslami dönemde “cahiliye” olarak adlandırılır (Sarıcık, 2016: 20; Baş, 2019: 17). Cahiliye döneminde de kız çocuklarının ve kadınların durumu farklı değildir. Sarıcık, kız ve erkek çocuklarına evlilik konusunda birbirine zıt uygulamalar yapıldığını şöyle anlatır; kız çocuklarının babası kiminle evlenmesini istiyorsa o kişiyle evlenmek zorunda olduğunu belirterek, damadın yaşının da hiçbir önemi olmadığını söyler. Nikâhın dini bir önem taşımadığını ve Cahiliye döneminde evli kadın ancak çocuğu olduktan sonra aileye dahil olduğu bilgisine yer verir (Sarıcık, 2016, s. 241-242). Ancak erkek çocukları evleneceği kızı kendi seçer ve aynı anda istedikleri kadar kadınla evlenebilirlerdi (Sarıcık, 2016, s. 244). Ayrıca her yerde görülmesi de yeni doğan kız çocuklarının diri diri toprağa gömülmesine ilişkin Kur'an-ı Kerim'in Nahl sûresi 58-59. Ayetlerinde şöyle der: *“Onlardan biri kız ile müjdelendiği zaman içi öfke ile dolarak yüzü simsiyah kesilir! Kendisine verilen kötü müjde (!) yüzünden halktan gizlenir. Şimdi onu, aşağılanmış olarak yanında tutacak mı, yoksa toprağa mı gömecek? Bak, ne kötü hüküm veriyorlar!”* (akt. Baş, 2019, s. 17). Cahiliye dönemi erkeklerine göre kadın, duygusal bir varlıktır ve mantığı ile değil sadece hisleriyle hareket ettiği için hiçbir değeri bulunmaz ve bir mal olarak görülür. Bu nedenle de miras hakkı diğer tüm dönemlerde olduğu gibi yoktur. Yine Cahiliye döneminde Hicaz kadınlarının süslenip, takıp takıştırıp, açık saçık kıyafetler ile sokağa çıktığını yazan Sarıcık, bu kadınların erkekler tarafından kötü gözle bakıldığına dikkat çeker (Sarıcık, 2017, s. 566).

Kısaca yukarıda anlatılan din ve medeniyetlerde hor görülen, mal gibi satılan, diri diri toprağa gömülen, küçük yaşta evden gitsin diye evlendirilen, mirastan mahrum bırakılan ve hürriyeti elinden alıp köle olarak kullanılan daima kadınlar olmuş, erkek çocukları el üstünde tutularak, kadınların görmediği sevgi ve ilgiyle büyütülmüştür. Bu nedenle de kadınlar değersizleştirilmiş ve hiçbir söz hakkına sahip olamamışlardır.

Kadın ile erkeğin yaratılışları itibariyle birbirlerinden farkları olmadığı Kur'an'daki âyetlerde belirtildiği için âyetler “Ey insanlar” veya “Ey iman edenler” şeklindeki bir hitapla, cinsiyet, ırk, din, dil fark etmeden başlamıştır. Kur'an'ın temel amacı da budur (Erçevik, 2021, s. 9). Kısaca Kur'an'da kadın-erkek ayrımının değil insan olmanın önemine vurgu yapılmıştır. Kim kötülük yaparsa erkek veya kadın fark etmeksizin karşılığını mutlaka göreceği belirtilerek, Nahl sûresinde bu konuyla ilgili şöyle buyurmuştur: *“Erkek olsun kadın olsun kim inanmış bir insan olarak sâlih amel işlerse kesinlikle ona güzel*

bir hayat yaşatacağız. Böylelerinin ecirlerini⁴ de muhakkak surette yapmış olduklarının daha güzeli ile vereceğiz” (Aksoy, 2021, s. 32).

İslâm'ın temelinde adalet ve merhamet vardır ve bu nedenle cahiliye döneminde olduğu gibi kadının değersiz ve uğursuz görülmesinin aksine Allah, adaleti ile kadını korumuştur. İslâm, sahip olduğu adalet anlayışı gereği kadının toplumdaki görünürlüğünün artmasına ve temel haklarının kendisine teslim edilmesine son derece önem vermiştir (Gün, 2024, s. 104). Filistinli düşünür, müfessir İzzet Derveze, kadının İslam dini içerisindeki önemi ve ona verdiği değeri şöyle anlatır: *“Kur’ân’ı Kerim kadına önem verir onun hemcinsiyeli eşit haklara sahip olduğuna işaret eder. Öyle ki Kur’ân bunu kadın isminin ilk geçtiği yerde bize göstermiştir. Zira kadın isminin ilk geçtiği yer Leyl sûresinin 3. ayetidir. Söz konusu bu ayette erkeklerle kadın birlikte zikredilmiştir. Bu da bir nevi kadın ile erkeğin eşit olduğuna işaretettir”* (akt. Ocak, 2021, s. 28-29).

Ateş, kadının yok hükmünde olduğu bir dönemde “kadınlar” anlamına gelen Nisâ sûresinin indirildiğini belirterek Nisâ sûresindeki birkaç âyetle konuya açıklık getirmeye çalışmıştır. Örneğin; Nisâ sûresinin 19. âyetinde de şöyle buyurulmuştur: *“Ey inananlar, (akrabanızın kadınlarına) zorla vâris olmanız size helal değildir. Onlara verdiğiniz saçının bir kısmını geri almak için onları sıkıştırmayınız. Şayet açık fuhuş yaparlarsa başka. Onlarla iyi geçininiz”*. Bu ayet ile ölen kişinin malı ile birlikte eşine de miras olmanın önüne geçilmiştir. Yine Nisâ sûresinin ikinci ve üçüncü ayetleri yetim kızların hakkının yenmesine engel olarak, malı için bu kızlarla evlenmeyi yasaklamış ve şöyle buyurmuştur: *“Yetim kızlarla evlendiğiniz zaman onlara karşı adaletli davranamayacağınızdan korkarsanız, başka kadınlarla evleniniz”* (Ateş, 1997, s. 304-305).

Kadınların babadan veya eşten gelen mirası alabilmeleri için de yine Nisâ sûresi 32. âyetinde şöyle buyurulmuştur: *“...Erkeklere kazandıklarından bir pay vardır. Kadınlara da kazandıklarından bir pay vardır. Allah'tan, onun lütfunu isteyin. Şüphesiz Allah her şeyi hakkıyla bilendir”* (Acarlıoğlu, 2019, s. 214). Bundan dolayı sadece erkeğe değil kadına da belli hak ve sorumluluk yüklenmiş ve Ahzâb sûresinin 32. âyetinde bu ayrımı yapmadan “insan” kelimesi kullanılmıştır: *“Biz emaneti, göklere, yere ve dağlara teklif ettik de onlar bunu yüklenmekten çekindiler, (sorumluluğundan) korktular. Onu insan yükledi. Doğrusu o çok zalim, çok cahildir”* (Aksoy, 2021, s. 30).

İslam'ın kabulünden sonra kadınların birçok haklara sahip olmasıyla birlikte kadınların çalışma hayatında da ön plana çıktığı veya çalışarak evine destek olduğu görülür. Ancak çalışan kadınların çalışma ortamlarının haram ve helal sınırları içinde olması gerektiğini belirten Acarlıoğlu (2019), kadınlar için uygun

⁴ Ecir: 1. Sevap. 2. İsyana verilen ceza. 3. Cennet. 4. Ücret. 5. Övgü. 6. Mehir.

olmayan yerlerde erkeklerin çalışmasının daha doğru olduğunu, şayet erkek için de uygun değilse erkeğin de burada çalışmasının uygun olmadığını açıklar. Bu dönemde kadınların ticaret, dokumacılık, dericilik, terzilik, sağlıkla ilgili alanlarda ve devlet işleri gibi çeşitli alanlarda çalıştı bilgisini de verir.

İslam'ın ikinci kaynağı olarak görülen hadisler de ayetler kadar önem kazanmaktadır. Bu konuda Görmez (2011), Ankara'da yapılan "V. Dini Yayınlar Kongresi Açılış Konuşmasında", Kur'an içinde yer alan kadınlarla ilgili hükümlerin önünün açık olduğunu, bu durumda Hz. Peygamber'in herhangi bir konuda nasıl bir mesafe kat edilmesi gerektiğine dair mühim bir yol haritası olma özelliğine sahip olduğunu söylemiştir. Bu konuda Hz. Ömer'in oğlu Abdullah şu sözlerine yer verir: *"Biz Peygamber (sas) zamanında hakkımızda vahiy indirilir korkusuyla, hanımlarımıza kaba davranmaktan ve onlara incitici söz söylemekten çekinirdik. Maalesef Efendimizin (sas) vefatından sonra aynı duyarlılığı gösteremez olduk"*. Bu konuyu destekleyici bir örnek şöyledir; İslam'ın gelmesiyle birlikte bu mesleklerini yapmaya devam edip edemeyeceklerini Hz. Peygamber'e soran kadınlar, Hz. Peygamber'e düşüncesini sormuş ve ona göre davranmıştır. Hz. Peygamber onlara: *"Onlara (ailene) yaptığın harcamalarda senin için mükâfat vardır"* yanıtını vererek kadının çalışmasında hiçbir engelin bulunmadığı, ailesine destek olabileceğini ifade etmiştir (Acarlıoğlu, 2019, s. 216). Hadislerde yalnızca eşlerin değil, tüm kadınların haklarının korunması gerektiği vurgulanmış, kadınlara iyi davranan Müslümanlara da Hz. Muhammed cennet kapısını müjdelemiştir. Aksoy (2021, s. 35), bununla ilgili örnek bir hadis aktarmaktadır: *"Kimin yanında bir kız çocuğu (cariye) olurda onu güzel eğitir sonra güzelce yetiştirir, sonra onu azat edip evlendirirse onun iki ecri vardır"*.

Hz. Peygamber'e inanarak Müslüman olan ilk kişi ve aynı zamanda ilk eşi olan Hz. Hatice, Hz. Peygamber'in her zaman yanında bulunarak, ona destek olmuştur. Hz. Peygamber'i üzüldüğü, zorda kaldığı her zaman moral vererek sakinleştirmiş, Hz. Muhammed de yaşamı sürecince Hz. Hatice'yi sevmiş, saymış ve uzun 25 yıl tek ešli olmuştur (Savaş, 2017, s. 16; Erçevik, 2021, s. 10, Demirci, 2008, s. 165). Sonraki eşi Sevde adında bir kadındır. Hz. Hatice'nin vefatıyla yalnız kalan Hz. Peygamber kendisi ve çocukları ile ilgilenecek bir kişiye ihtiyaç duymuş ve Sevde ile evlenmiştir. Yaklaşık dört yıl bir önceki evliliği gibi tek ešli yaşadktan sonra hicretin ikinci yılında karşısına kendisinden yaşça küçük olan Hz. Aişe çıkmış ve onunla evlenmiştir (Savaş, 2017, s. 20). Bu dönemde ve sonrasında Hz. Aişe ve kızı Fatma toplum tarafından sevilmiş, sağlıklarında ve sonraki dönemlerde toplum içerisinde önemli görülmüşlerdir (Demirci, 2008, s. 165). Bunlardan en önemlisi de Hz. Peygamber'in vefatından sonra rivâyetlerin bir araya getirilip gelecek nesillere aktarılmasını sağlamış ve bu çalışmalarından dolayı "mü'minlerin annesi" olarak isimlendirilmiştir

(Saylan, 2017, s. 90). Hz. Peygamber, hicretin ikinci yılından sekizinci yılına kadar birkaç hanımla daha evlense de (Savaş, 2017, s. 20), bugün hem Hz. Peygamber'in onlara saygı duyup sevmesi hem de toplum içindeki saygınlığı ile eşlerinden iki ismin öne çıktığını görüyoruz; Hz. Hatice ve Hz. Aişe.

İslam'ın kabulünden sonra kadınlara tanınan hak ve özgürlükler çerçevesinde kutsal bir kurum olan evlilik konusunda da Kur'an'da yer alan ayetler vardır. O dönem için evliliğe farklı bir bakış açısı getiren Kur'an tek eşliliği savunmuştur. Hz. Peygamberin de evli geçirdiği yıllara bakıldığında, otuz sekiz yıl evli kalmış ancak bunun yirmi dokuz yıl gibi önemli bir süreci tek eşli olarak yaşamıştır. Eğer birden fazla eşiniz olacaksa onları yetim kız ve dul kadınlardan seçiniz ve onlara adaletli davranınız diyerek Nisâ sûresinde şöyle buyurmuştur: *“Eğer yetimler hakkında adaleti yerine getiremeyeceğinizden korkarsanız, size helal olan kadınlardan ikişer, üçer, dörder alın. Onlar arasında adaleti yapamayacağınızdan korkarsanız bir tane alın yahut sahip olduğunuz cariyelerle yetinin. Haksızlık etmemeniz için en uygun olan budur.”* Bu ayetin anlamına bakıldığında, erkeğin kaç tane kadınla evlenmesinden ziyade dul ve yetimlere yapılan haksızlıkların önüne geçmek ve zulmü ortadan kaldırmak olduğu anlaşılmaktadır (Savaş, 2017, s. 11-14).

İslam'ın kabulüne kadar olan dönem ve özellikle cahiliye döneminde kadınlara yapılan haksızlık ve kötü uygulamalar sonucunda Hz. Muhammed'e vahiy edilen Kur'an'da, kadınlara yapılan kötü davranışlara önemli ölçüde son verilmiş ve kadınlar birçok alanda önceki dönemlerden daha iyi duruma gelmiştir. Toplumsal cinsiyet bağlamında kadının yerini, önemini ve değerini, aile içinde söz sahibi olabilme yetkisini veren İslam dini, diğer dinler ve medeniyetlerle birlikte cahiliye döneminde kadına karşı yapılan bu haksız uygulamaların tam tersine bir durum sergilemiştir. Yukarıda da belirtildiği gibi erkeğin istediği kadar kadınla evlenmesine bir sınır getirmiş, aralarında adaleti sağlamak adına sadece dört kadınla evlenmeyi uygun görmüş, kadınlara belli oranda miras ve şehadette hak vermiş ve belli işlerde çalışmalarına razı olmuştur. Bu haklar doğrultusunda İslâm'ın ilk dönemlerine bakıldığında zamanın en önemli erkeklerinin bile saygı duyduğu, hadiste, fıkhıta vb. konularda kendini yetiştirmiş kadınların olduğu bilinmektedir. Öyle ki kadınların meclislerine erkekler gider ve onların engin bilgilerinden faydalanmışlardır. Ancak her ne kadar Kur'an'da kadın ile erkek eşit olarak görülse de erkeğin birçok durumda kadına karşı üstün olması ve kadının örtünmesini istemesi gibi konular, dönemin din adamları ve fıkıh bilginleri tarafından zamanla daha da sert bir hale gelmiştir. Bu nedenlerle de kadın cemiyetten yavaş yavaş çekilmeye, görünmez olmaya başlamıştır (Gölpınarlı, 1999, s. 211).

Mevlânâ ve Kadın

Mevlânâ ilk eğitimini İslâm dünyasının en önemli bilgini olana babası Bâhâeddin Veled'den aldığı için İslâm'ı ve Kur'an'ı çok iyi bilmektedir. Ancak manevi anlamda kendini geliştirmesi Şems ile birlikte olmuş, önce İslam, daha sonra tasavvuf felsefesine dayalı bir yaşam sürmüştür. Bu nedenle İslâm dininin öğretileri ile Hz. Peygamber'in uygulamaları doğrultusunda, kadının hem aile içinde hem de toplumsal yaşam içinde birçok haklara sahip olduğunu vurgulayan Mevlânâ, kadına ve aile içindeki anne rolüne önem vererek, sosyal yaşamdan ayırmamıştır.

Mevlânâ kadına çok önem verse de kadınlar hakkında zaman zaman olumsuz düşüncelere de sahip olmuştur. Mutlu bir evliliği olsa da kadınlarla birlikte yaşamanın çok zor ve zahmetli olduğunu Fîhi Mâfih'de şöyle anlatır: *“Bu beraberlik insanın kendisini iyileştirip olgunlaştırması için bir vasıtaadır. Tıpkı elleri kirden temizlemek için bir havluya silmek gibidir. Hayatta asıl olan evlilik ve onun zahmetine katlanmaktır. Ama buna güç yetiremeyecek olanlar, Hz. İsa gibi bekârlığı tercih edebilirler”* (akt. Demirci, 2008, s. 168). Mevlânâ'nın eserlerinde kadın için olumsuz anlatımına bir diğer örnek ise İmâmî (2020, s. 47)'nin şu cümlelerinde görülebilir: *“Mevlânâ kadını; nefsin ve hırsın sembolü nefsanî ve hayvânî sıfatlara sahip, dış görünüşe önem veren, yargılayan, üstünlük hüküm veren olarak canlandırır”*. Ancak İmâmî, Mevlânâ'nın kadınlar üzerindeki bu olumsuz yaklaşımının kendi düşüncesinden değil, yaşadığı dönemin şartlarından kaynaklandığına dikkat çekmektedir çünkü Mevlânâ'nın kadınlara karşı daima hoşgörülü ve adil olduğu inancındadır (İmâmî, 2020, s. 47).

Öncelikle belirtmek gerekir ki Mevlânâ kadınların dünyaya bir çocuk getirmesini Allah'ın yaratıcı gücünün dünyadaki en mükemmel temsilcisi olarak görmüş ve Mesnevî'de şöyle demiştir: *“Kadın, Hakk'ın nurudur, sadece sevgili değil, sanki hâliktir, mahlûk değil”* (Demirci, 2008, s. 170; Başkent, 2011, s. 27; Saylan, 2017, s. 91). Bu cümle kadının o döneme kadar geldiği durum göz önüne alındığında, içinde bir canlı büyüterek dünyaya getirmesi ve neslin devamını sağlaması açısından çok önemli ve değerlidir. Mevlânâ'nın rehber aldığı kaynağın İslam ve Hz. Peygamber olduğunu daha önce belirtmiştik. Yakıt (b.t), Mevlânâ'nın rehber aldığı Kur'an'daki *“Allah sizi bir tek nefisten ve kendisiyle huzur bulsun diye eşini de aynı orijinden var edendir.”* (Araf, VIII, 189) ayeti ile Hz. Peygamber'in *“Cennet anaların ayakları altındadır”* hadis-i şerifini ve yine Hz. Peygamber'in Veda Hutbesi'nde: *“Ey insanlar! Kadınların haklarını gözetmeyi ve bu hususta Allah'tan korkmanızı tavsiye ederim. Siz, kadınları Allah emaneti olarak aldınız; onların namuslarını ve iffetlerini Allah adına söz vererek helâl edindiniz. Sizin kadınlar üzerinde, onların da sizin üzerinizde hakları*

vardır” sözleri, Mevlânâ’nın en önemli referansları arasında yer alır. Aynı zamanda Mevlânâ’ya göre kadının yeri ve görevi, yaşadığı toplumun kültürel yapısına göre şekil alarak, yüksek kültürlerle sahip olan toplumlarda kadınlar gerçek itibarlarını ve önemlerini bulurlar. Mevlânâ’ya göre kadın, bilinen en bariz iki toplumsal konumu ile yani eş ve anne olma durumları ile önemli ve saygın bir yere sahiptir (İmâmî, 2020, s. 53).

Yeniterzi (2011, s. 207), Mevlânâ’nın kadın-erkek ayrımı yapmadan genel olarak insanlar hakkında düşüncelerini “merdî”⁵ kelimesi ile şöyle aktarmıştır: *“Merdî” kelimesiyle ifade edilen; erlik veya insanlık sakalla, bıyıkla olmaz. Erlikten nasip alamamış nice erkekler vardır ki, erkek cinsinden olmak onlara bir kazanç sağlamamıştır. Mevlânâ’nın; erlik diye adlandırdığı vasf, nefsin elinden kurtulmak, akıl sahibi olmak, kötü ahlâktan arınmak ve ruha hak ettiği değeri vermekle kazanılır. Bu özelliklere sahip olan kişi, erlik gücüne sahiptir; kadın veya erkek olması önemli değildir. İnsanlık şuuruna ulaşmak, gerçek anlamda insan olmak er kişilerin harcıdır ve bu erlik cinsiyetle değil, şahsiyetle elde edilir*”. Buradan da anlaşılabacağı gibi cinsiyetin değil insanlığın önemli olduğu, kimsenin kimseden cinsiyeti nedeniyle üstün olmadığı vurgusu daha 13. yy. Mevlânâ tarafından yapıldığı görülmektedir.

Mevlânâ, Kur’an’da yer almasına rağmen kadının örtünmesine de karşıdır. Çünkü kadın ne kadar kapanırsa kapansın eğer niyeti iyi değilse yine kötülük yapabileceğini söyler. Gölpınarlı’nın ifade ettiği gibi Mevlânâ, halk sufisi olmayan ve halk tasavvufunu temsil etmeyen, ancak ileriye gören bir kişi olarak, Bâtîni sufiler gibi kadının kapanmasına karşı çıkmış ve bu konuyu Fîhi mâ-fih’te şöyle açıklamıştır: *“Kadın nedir, dünya ne? Kadın, söylesen de neyse odur, söylemesen de. Yaptığın işten vazgeçmez o. Hattâ söylesen biraz daha beter olur. Ekmeği al, koltuğunda sakla, halkı yanından uzaklaştır, bunu kimseye vermem, vermek şöyle dursun, göstermem bile, kapılara serilse de çokluğundan, ucuzluğundan köpekler bile yemeye tenezzül etmese gene vermeyeceğim, gene göstermeyeceğim diye ısrar et. (...) İnsan men edildiği şeyin üstüne düşer. Hele o ekmeği koltuğuna vurur göstermemek için inada kalkışır, ısrar eder durursan görmek isteyenlerin hırsı, rağbetleri büsbütün artar. Kadına gizlen diye ne kadar emredersen et, onda kendini göstermek isteği o kadar artar. Halk da o gizlendiği için daha fazla onun üstüne düşer. Şu hâlde sen oturmuş iki tarafın da rağbetini körüklüyorsun, sonra da bu iş, ifsâdın⁶ ta kendisiyken ıslah sanıyorsun. (...) Vazgeç, dertlenme. Yok, eğer yaradılışı bunun aksineyse çaresiz gideceği yolu tutacak, senin menetmen de ancak onun hırsını arttıracaktır.”* Bu yüzden

⁵ Merdî: 1) Mertlik, erkeklik, erlik. 2) Cesurluk. 3) Hamiyet, insanlık.

⁶ İfsâd: İnsanların arasını bozan ya da toplumda huzursuz çıkaran büyük kötülük.

kadınlar tarafından çok sevilmiş ve ona intisap⁷ etmişlerdir. Sadece erkek meclislerinde değil kadın meclislerinde de bulunan Mevlânâ, bu meclislerde rubailer okuyup semâ yapmıştır (akt. Gölpınarlı, 1999, s. 212).

Mevlânâ kadını anlatırken sembollerden de yararlanmıştır. Mesnevî’de kadını “ateşe” erkeği ise “suya” benzeterek; “*Her ne kadar su ateşe galip ve baskın ise de bir kabın içindeyken ateş o suyu kaynatır*” der. Bu benzetmede her ne kadar suyun ateşi söndürebilme özelliği ve gücü olsa da aynı suyun bir kap içerisinde bulunduğunda, ateş ile ısınıp, kaynayıp buhar haline geldiğini ifade eder. Mevlânâ’ya göre görünüşte su gibi olan erkek, kadına hâkim bir durumda ise de ateşin harâreti gibi kadının sevgisi ve câzibesi de erkeği coşturup kaynatıp tüketmek için yeterlidir (Saylan, 2017, s. 92). Yine Mesnevî’deki hikayelerin çoğunda kadın “nefs” e, erkek ise “akıl” a benzetilmiştir. “*Aklı erkek bil, nefsi ve tamahı kadın*” cümlesindeki nefis kelimesi ile kadının tabiatı gereği erkekten daha duygusal olduğu ve bu nedenle de daha şefkatli ve merhametli olduğunu ifade etmektedir. Eğer kadın, erkekten daha duygulu yaratılmayıp, kalbi sevgi ve şefkatle dolu olmasaydı, dünyadaki insanlar çoğalmayacak, insan nesli devam etmeyecekti (Başkent, 2011, s. 29). Diğer bir benzetmede erkek “gökyüzü”, kadın ise “yer”dir: bu benzetmeye iki örnek verilebilir: “*Gökyüzü erkektir, yer kadın. Onun verdiği, bu besler, yetiştirir.*” Bir diğer örnek; “*Yer olmasa güller, erguvanlar nasıl biter, gökyüzünün suyu, harareti olmasa yerden nasıl hâsıl olur?*” Bu iki cümledeki benzetmede de kadın ve erkeğin birbirlerini tamamladığı, tek kaldığında yarım olacağı ve aynı zamanda kadının doğurgan ve anaç özelliği Mevlânâ tarafından vurgulanmıştır. Başka bir hikâyede de gece ve gündüz benzetmesiyle karşılaşılır; “*Gece de böylece gündüzle sarmaş dolaş olmuştur. Geceyle gündüz suretâ⁸ birbirine aykırıdır ama hakikatte birdir*” (Demirci, 2008, s. 171-172). Bu cümlede yine erkek ile kadının birbirini tamamladığını, birinin diğerinden üstün olmadığını ifade eder. Mevlânâ’ya göre kadın bir bütünün yarısıdır, eş veya bir çiftin diğer tekidir. Kadınla erkek insan olma, iman ve amel konusunda ve hatta evlilikte de eşit ve denk görmüştür (Varlı, 2011, s. 118).

Sufilerin hayat hikâyelerine bakıldığında “ana”ların öneminin büyük olduğu görülür. Çünkü birçok velinin annelerinin, daha hamileliğinden itibaren dindar bir yaşamı seçtikleri ve abdestsiz emzirmedikleri bilinir (Demirci 2008, s. 167). Mevlânâ’nın ve oğulları Sultan Veled ile Ulu Arif Çelebi’nin dönemlerini “İlk dönem Mevlevîliği” olarak tanımlayan Küçük, bu dönemden itibaren öne çıkmış kadınları “velî” olarak adlandırır. Bu velîlerin başında da Mevlânâ’nın Gevher

⁷ İntisap: Bağlanma, kapılanma, girme.

⁸ Suretâ: görünüşe göre, görünüşte.

Hatun'dan sonraki eşi yani ikinci eşi Kirâ Hatun gelir. Kira Hâtun, Menâkibü'l-Ârifin'de "hâtunlarının kendisine inanıp mürid oldukları", "Hâtun-ı ahiret, velîyyetullah fi'l-Arz", "temizlik ve namusluluk hususunda ikinci Meryem" gibi sıfatlarla anılan bir hanımdır (Eflaki, 2006, s. 389). Mevlânâ, Sultan Veled'in kızı Mutahhara Hâtun'a ,Âbide', Şeref Hâtun'a, Ârife' adını vermiş ve Rum ülkelerindeki çoğu kadın onun müridi olmuşlardır. Kadınların şeyhlik makamına kadar yükseldikleri tek tarikatın Mevlevîlik olduğunu belirten Küçük, Ulu Arif Çelebi'nin Tokat'taki bir halifesinin kadın olduğunu belirtmiş ve yine Sultan Veled'in kızı Şeref Hatun'un da birçok müridi olduğunu söylemiştir (Küçük, 1997, s. 397). Bu nedenle Mevlevilik sadece erkek soyundan değil kadın soyundan da devam etmiş ve erkek soyundan olan Mevlevilere "Înâs Çelebiler", erkek soyundan gelen Mevlevilere ise "Zükûr Çelebiler" adı verilmiştir. Zamanın önemli kadınları olan Sultan Rûkneddin'in karısı Gömeç Hatun ve Muineddin Pervane'nin karısı Gürcü Hatun bu kadınlardandır. Mevlânâ o toplantılarda, cariyelerden oluşan müzisyenlerin tef çalıp, ney üflemesi üzerine vecde gelip semâ yapmış, etrafında toplanan kadınlar da Mevlânâ'nın başından aşağıya gül yaprakları dökmüştür (Eflaki, 2006, s. 389). Yine Konya Meram Bağları'nda kendi ismiyle anılan makamda ziyaret edilen Tavus Baba'nın da aslında kadın olduğu rivâyetler arasındadır ve Nezihe Araz'ın deyimiyle, gönlü dar bazı insanlar bu küçük efsaneyi beğenmeyip kaş çatıp: "*Tâvus Hâtun değil, o Tâvus Baba ve Mevlevî değil Hüdâî idi*" diye adlandırmışlar, "Hâtun" sözcüğünü yazmak dinen edepsizlik sayıldığı için de tabelaları değiştirip onun "baba" olduğunu söylemişlerdir (Yöndemli, 2013, s. 185).

Mevlânâ sık sık kadın meclislerinde yer almış ve bu konuda ayırım yapmamıştır. Diğer bir ifadeyle sadece yüksek zümreye ait olan bu kadınların toplantısında değil, halk arasındaki toplantılara da katılmıştır. Mevlânâ, cemiyetin iyi-kötü diye tanımladığı her kadına, fark gözetmeksizin hitap etmiş, eserlerinde de sık sık kadın erkek ilişkilerinden bahsederek halkı aydınlatmıştır. Hangi sınıftan olursa olsun insanlara sevgiyle yaklaşmak, onları kendi özünden haberdar edip Allah aşkıyla sarhoş ederek doğru yola sevk etmek Mevlânâ'nın en büyük özelliklerinden biri olmuştur (Tokmak, 2006, s. 77).

Mevlevîlik'te tekke ve dergâhlar içinde önemli görevler alarak bazı kadınların isimleri öne çıkmıştır. Konya'da 1370'li yıllarda Mevlânâ dergâhı şeyhi Arif Çelebi'nin kızı olan Kâmile Hanım, babası tarafından iyi eğitim görmüş sonrasında da Kütahya'ya gelin giderek Mevlevî geleneği ve mevlevîhâneyi canlandırmış, dervîşâna hizmet etmiştir (Saylan, 2017, s. 94). Yine 17. Yüzyılda Afyonkarahisar'da yaşayan Destina Hatun, Güneş Han ve Güneş Han-ı Suğra'nın, Afyonkarahisar dergâhında şeyhlik yaptığı rivayet edilir, Karahisar tekkesine müteveli olan bu kadınlar, erkekler gibi hırka ve külah giymiştir.

Destina Hatun, Divane Mehmed Çelebi'nin torunu ve Hızırşah Çelebi'nin oğlu Şah Mehmed Çelebi'nin kızıdır. İlgar, Destina Hatun'un doğrudan doğruya şeyhlik yapmadığını, vakfın tevliyetine⁹ bakarak işleri yürütmesinden dolayı manevi olarak şeyh telakki edildiği bilgisini verir (İlgar, 2012, s. 161). Küçük Mehmed Arif Çelebi'nin kızı Güneş Han'ın da dergâhta sözü geçtiği bilinmektedir. Rivayetlere göre Güneş Han'ın dergâha alınacak olan her türlü ihtiyacı çarşıya giderek kendisinin aldığı (Gölpınarlı, 2006, s. 258), ayrıca başında sarıklı sikke, sırtında hırka ile Mevlevî mukabelesini idare ettiği söylenir (Gölpınarlı, 2006, s. 216; İlgar, 2012, s. 115). Güneş Han'ın uzun bir süre vakfın idari işlerini yaptığı, çarşıya gidip erzak aldığı biliniyor. Bu nedenle de erkek Mevlevî şeyhleri kadar saygı görür (İlgar, 2012, s. 115). Yine Küçük Arif Çelebi'nin kızı Güneş Han-ı Suğra da Karahisar Mevlevîhane'sinde vakfın tevliyetinde bulunan bir diğer kadındır. Bu dönemlerde sadece Afyonkarahisar'da değil çeşitli yerlerde ve zamanlarda da kadınların şeyhlik yaptığı biliniyor, örneğin Kütahya Mevlevîhane'sinde mesnevihanlık ve şeyhlik yapan Kâmile Hanım ve onun kızı Hacce Fatıma Hanım gibi (Doğan, 2006, s. 92). Kadın dervişler, erkeklerin de yaptığı bu kadar önemli işler yapmasına rağmen sadece çile çıkarmamışlardır ve çile çıkarmadıkları için “muhibbe” denmiştir. Afyonkarahisar'da olduğu gibi bazı dergâhlarda Kadın Mevlevîlerin, İslâmî bir kıyafet ve nikabla¹⁰ mukabeleye katıldıkları bilinmektedir (Yöndemli, 2013, s. 186).

Bununla birlikte Mevlânâ'nın da önemseydiği ve kadınların veya erkeklerin meclislerinde vecde gelip semâ yaptığı için kadınlar da semâ yapmayı öğrenmiş ve 13. yy'dan günümüze kadar tartışmalara konu olmuştur. O nedenle Mevlevilik içinde kadın konusunda “Kadın ve Semâ” başlığı altında bu konu biraz daha ayrıntılı işlenmeye çalışılacaktır.

Kadın ve Semâ

Mevleviliğin en önemli unsurlarından biri olan semâ konusunda son dönemlerde süregelen bir tartışma yapılmaktadır. O da kadınların erkeklerle beraber veya sadece kadınlar olarak toplum içinde semâ yapmaları konusudur. Günümüzde de bu tür tartışmalar hala devam etmektedir. Mevlânâ zamanında şeyhlik ve halifelik makamına gelen kadınlar kendi aralarında semâ yapmışlar ve Mevlevî ayinlerine katılmışlardır. Şüphe yok ki bu şekilde davranmalarında en önemli etken, Mevlânâ'nın onlarla beraber semâ yapması ve onları desteklemesidir. Ancak buradaki önemli konu semâ sırasında kadın dikkat çeken

⁹ Tevliyet: Vakıf mallarına bakma görevi.

¹⁰ Nikab: Genellikle şifon ve ipek kumaşından imal edilen peçelere nikap denir.

bir durum yaratmamaktadır. Diğer bir ifadeyle ayin sırasında kadın erkeğe hizmet etmemekte ve aynı anda erkekle semâ yapmamaktadır (Yılmaz, 2004, s. 131). Bu konu 2012 yılında yaptığım “İslami Uyanış, Çoklu Modernlik ve Popüler Kültür Bağlamında Mevlevi Semasının Dönüşümü: Afyonkarahisar Örnek Olayı” adlı doktora çalışmasının bir bölümünde ele alınmış, tez sırasında konunun uzman kişileri ile görüşmeler yapılmış, gelenekteki ve güncelde olan semâ gösterileri araştırılarak bir durum tespiti yapılmaya çalışılmıştır. Çünkü birçok kişinin söylediği “kadınlar, erkekler arasında semâ yapamaz, uygun olmaz”, düşüncesi ile Mevlânâ’nın kadına verdiği değerden yola çıkarak, “kadın erkek bir arada semâ yapabilir” düşüncesi, günümüzde de iki farklı tartışma konusu olarak yer alır (Uzun, 2012, s. 221).

Tez sırasında yapılan görüşmeler sonrasında genelde İslâmî Ortodoksi içinde yer alan düşüncelere göre kadınların semâ yapamayacağı diye bir şey söz konusu değildir, ancak biraz önce de belirtildiği gibi semâyı kadınlar kendi aralarında yapabilir. Yani bir kadının semâhanede izleyici önünde semâ yapması adap ve erkâna uymamaktadır. Bunun en güzel örneğini Esin Çelebi Bayru’nun yaşamında görebiliriz. Esin Çelebi Bayru, gerçekleştirilen görüşmede tarafımıza, küçük yaşta semâ öğrendiğini ve kardeşi Faruk Hemdem Çelebi ile Konya’da ilk kez Mevlevî âyinine çıkmak istediğini, ancak kendisine kız çocuğu olduğu için izin verilmediğini anlatmıştır. Bu duruma çok üzülen Bayru, küçük küçük bir kız çocuğu görünümünden kurtulmak için saçlarını dahi kesmek istemiştir. Yine de kurallar gereği ayine çıkmasına izin verilmemiş, kardeşi Faruk Hemdem Çelebi’nin ayinini kenardan izlemiştir. Kendisi bu konudaki üzüntüsünün çok kısa sürdüğünü söyler ve duygularını şöyle ifade eder: “*Ama sadece birkaç saniye sürdü üzüntüm inanın, o gün bugün bedenlen hiçbir âyini şerifte bulunmadım ama ruhen her semâ âyinde varım çok şükür*” (E., Ç. Bayru, Kişisel Görüşme, 28 Mayıs 2010).

Faruk Hemdem Çelebi, bir televizyon programında kadınlarla erkeklerin aynı anda neden semâ yapmaması gerektiğini açıklarken aslında Mevlevihanelerin bir erkek okulu olduğunu söylemesi önemli bir açıklamadır: “*Sultan Veled zamanında Mevlevihaneler açıldığı zaman bir erkek okulu oluyor. Canlar oraya gelip matbah-i şerifte göreve başlayıp, orada 1001 gün çilesini doldurup, unvanını alıp ondan sonra da meydana çıkarlar. Bunlar genelde bekâr olarak geliyorlar, hizmet matbah-ı şerifte başlıyor. Çilenin son on sekiz gününde ise çile odasına giriyor ve kimseyle konuşmuyor, orada Allah’ı düşünüyor, yani tefekkür var orada. Sonra da Dede unvanını kazanıyor. Ama hanım yok, hanımlar sadece haftada bir gün semâ âyini yapıyor, semâ âyinde dışarıdan bir sürü aileler geliyor, onların arasında da hanımlar var tabi. Hanımlar haremlik kısıma*

oturuyor ve onların arasında da semâ edenler var tabi, kendi aralarında, meydana çıkan kadın semâzen yok” (Habertürk TV, 2009).

Faruk Hemdem Çelebi ile aynı görüşte olan Konya Tasavvuf Müziği ve Semâ Topluluğu postnişini Mustafa Holat da kadınların erkeklerle semâ yapmasının doğru olmamasını iki cins arasındaki arzuya ve nefse bağlar. Holat’a göre: *“İnsanın yaratılışında, kadın ve erkek arasında bir ilişki var, hep arzu, nefis vardır Bir arada çok yakın temasta bulunmak, şeytana vesvese verir. Çok kalbi temizdir, yine olmaz, kadın ve erkek birlikte semâ edebilir mi, yorumunu benim caiz değildir veya caizdir, demem, bir şey ifade etmez. Bu kadar misaller içerisinde siz dersiniz ki, olur, olur; olmaz, olmaz. Ama bence bir arada olmaz”* (M. Holat, Kişisel Görüşme, 10 Mayıs 2010).

Bu tartışma semâ eğitimi veren semâzenler arasında da devam eder. Kimisi kadınların görünür yerde semâ yapmasını doğru bulurken, kimisi de doğru bulmaz. Semâzen Ahmet Eymür semânın konuya dini açıdan bakarak, semânın aslında dini bir ibadet olduğunu, nasıl namaz kılarken kadın ve erkek bir arada olmuyorsa, semâ yaparken de aynı yerde olmaması gerektiğini ifade eder (A. Eymür, Kişisel Görüşme, 16 Ekim.2009). Semâ eğitimi veren ve semâyı da Konya’da semâzenbaşı Ahmet Bican Kasapoğlu’ndan öğrenen semâzen Engin Kökçü, kendisinden semâ öğrenmek isteyen öğrencilerin çoğunluğunun kadınlar olduğunu belirtmesine rağmen mukabele sırasında bir erkekle kadının aynı sahnede olamayacağını da sözlerine eklemiştir. Mevlevî kültürü içinde yetişen kişilerin de çoğunlukla bu şekilde düşündükleri görülmüş ama açık bir kapı da bırakılmıştır; *“eğer kadınlar semâ edecekse bile seyreden kişinin niyeti önemlidir”* (E. Kökçü, Kişisel Görüşme, 21 Haziran 2011). Diğer bir ifadeyle kadınlar semâ yaparken seyreden izleyici kitlesinin bunu hangi amaçla seyrettiği, eğer içinde kötü bir düşünce varsa bunun doğru olmayacağını dile getirir.

Yurt dışında kadınların semâyı erkeklerden daha fazla ilgi duyduğunu ve kadın semâzenlerin erkeklerden daha fazla olduğunu söyleyen F. Hemdem Çelebi, yurt dışında izlediği semâ törenlerinde, kadın-erkek haftada bir kez semâ yapıldığını, fakat selam aralarında erkeklerin bir tarafta, kadınların bir tarafta durduğunu aynı program içinde anlatır. Aynı taraflarda durma nedeni olarak da dervişlerin selam aralarında birbirlerine dayanıp kuvvet aldıklarını, en azından selamlarda erkeklerle omuz omuza gelmeyi önlediklerini, dolayısıyla aynı sahnede olsa bile birbirlerine temas etmemenin adap ve erkâna uymak açısından doğru hareket olduğunun belirtir. Türkiye’de ise bunun dejenere edildiğini söyleyerek şunları söyler: *“Türkiye’de bu biraz daha dejenere oldu, hatta kıyafetlerini bile değiştirmeye başladılar, yani tennureler rengarenk oldu. Zamanında renkli tennure küçük çocuklara giydirilmiş, semâyı cezpt ettirmek*

için ama ben bakıyorum kadın erkek bir grup var semâ eden” (Habertürk TV, 2009).

Faruk Hemdem Çelebi’nin söylediği grup “Evrensel Mevlânâ Âşıkları Vakfı”nın (EMAV) grubudur. İstanbul’da “Evrensel Mevlânâ Âşıkları” adı altında önce 1989 yılında Galata Mevlevîhanesi’ni Yaşatma Derneği çatısı altında manevi başkan Hasan Rıza (Çıkar) Dede tarafından kurulan, daha sonra 1998 yılında EMAV (Evrensel Mevlâna Âşıkları Vakfı) kimliği ile de daha geniş bir platforma geçen topluluk, kadın erkek bir arada semâ yapmaktadır. Bunu da Mevlânâ’nın öğretilerinden yola çıkarak yapmayı amaçladıklarını sitelerinde belirtmişlerdir (<https://emav.org/>). Ayrıca topluluk, “temelinde tüm peygamber ve velilerin olduğu ortak kaynaktan fişkıran güzellikler silsilesinin bugünkü çağdaş ve evrensel savunucusu” olduklarını açıklayarak, aşağıdaki fotoğrafta da görüldüğü gibi semâ ve semâhı da yine kadın erkek bir arada, renkli tennureler ile buluşturmuşlardır.



Foto 1. Evrensel Mevlânâ Âşıklarının kadın erkek bir arada, renkli tennureler içinde yaptıkları semâ ve semâh (Hülya Uzun arşivi).

2020 yılında Şeb-i Arus etkinlikleri çerçevesinde İstanbul Büyükşehir Belediyesi (İBB), Evrensel Mevlânâ Âşıkları Vakfı ile birlikte İstanbul’da Mevlânâ’nın vefatının 747’inci gecesi nedeniyle düzenlenen Şeb’i Arus etkinliğinde kadın-erkek birlikte semâ törenine çıkmış ve basında da büyük ilgi görmüştür. Yeni Şafak gazetesinde bu konu haber yapılarak hem semânın kadın-erkek bir arada yapılması ve hem de Kur’an’ın Türkçe okunmasını, **“İBB’nin sözde Şeb’i Arus programında kadın-erkek sema yaptı Kuran’ı Kerim Türkçe okundu”** başlığı ile yer vermiş ve aşağıdaki fotoğraf gazetenin sayfasında yer almıştır (Yeni Şafak, 2020).



Foto 2. “İBB'nin EMAV ile birlikte düzenlediği törende sema ayini kadın semazenlerin katılımıyla gerçekleştirildi” (Yani Şafak, 2020).

Yöndemli, Hasan Çıkar Dede'nin “*Tanrı için bütün insanlar birdir. Kadın ve erkek bir elmanın iki yarısı gibi birbirini tamamlar*” sözünden yola çıkarak kendisinden semâ öğrenmek isteyen ve Türkiye'nin de ilk kadın semâzen unvanını alan Didem Edman'a semâ dersleri vererek, kadınlar ile erkeklerin bir arada semâ yapmalarına karşı çıkmamıştır (Yöndemli, 2013, s. 187). 1995 yılından sonra kadınların semâyâ ilgileri artmış ve Didem Edman'dan sonra Didem Andaç, Ceren Güz ve Yeşim Çağlayan gibi semazen kadınlar Galata Mevlevîhanesi'nde düzenli olarak semâ yapmaya başlamışlardır (Songüler, 2017, s. 57). Yine Türkiye'nin ve hatta dünyanın sayılı semâzenleri arasında gösterilen Burcu Sağlam Yıldız da Galata Mevlevîhânesi'nde Hasan Çıkar Dede'den semâ öğrenen kadın semâzenler arasında yer almaktadır (Ayman, 2004).

Yapılan araştırmalardan anlıyoruz ki, sadece günümüzde değil, Mevlevîliğin kurumsal olarak meydana gelmesi ve devam etmesiyle birlikte semâ öğrenmek isteyen kadınlar semâyı, erkek semazenlerden öğrenmişlerdir. Sezai Küçük, 17. yy'da Osmanlı İmparatorluğu zamanında bir süre Mevlevî tekkelerinin kapandığını ve erkeklerin bile semâ yapmalarının yasaklandığını, ancak kadınların erkeklerle birlikte semâ yapılmasına izin verilmese bile, erkek dedelerden semâ dersleri aldıklarını anlatır (akt. Yöndemli, 2013, s. 189). 2012 yılında Afyonkarahisar'da yaptığım bir görüşmede, adını vermek istemeyen bir kadın görüşmecim de semâ etmeyi şeyhinden öğrendiğini anlatmış, Mevlevîlikte bir kadının şeyhe olan intisabının kardeşlikle kabul edildiği bilgisini vermiştir (Uzun, 2012, s. 224).

Ayrıca “Gevher Hatun Semâzenleri” adıyla kurulan ve sırf genç kadınlardan oluşan semâ grubu da rengârenk tennureler içinde ilahiler eşliğinde semâ yapmaktalar.



Foto 3. Gevher Hatun Semâzenleri (Hülya Uzun Arşivi).

Genel olarak bakıldığında kadın semâzen olmayacağı fikri, Mevlevî kültürü içinde yetişen, fakat Ortodoks İslâmı benimseyen kişiler tarafından kabul gören bir anlayıştır. Oysa Mevlevîlik kültürünü benimseyen sadece Sünni Müslümanların değil, günümüzde Alevi-Bektâşilikte de Mevlevîlik tarikatı benimsendiği için yapılan semâlarda kadın erkek bir arada olduğunu görüyoruz (Uzun, 2012, s. 223).

Bu bakış açısına ters olarak Mevlevîlikte kadın erkek ayrımının olmamasından yola çıkarak kadının da erkekler arasında semâ edebileceğini söyleyen semâzen Zeki Ermumcu, kendisinin ileri düşüncelere sahip olduğunu bu nedenle de bir sakınca görmediğini belirtmiştir. Ayrıca ninesinin de semâ yaptığını fakat gerekirse kadınların da mukabele içinde yer alabilmesi gerektiğini şu örnekle anlatmıştır; “17 Aralık’ta seyrediyorum, o sırada Esin Çelebi, şeyhin arkasında oturuyor. Tuttu Fatiha’yı oradaki bir göçmen söyledi, Trakya’dan gelen biri. Hâlbuki orada sahibi oturuyor, o sahibi, insan onu bir gösterir, hiç kimse saymıyor” (Z. Ermumcu, Kişisel Görüşme, 23 Ocak 2010).

Sonuç

Kadın konusu, insanlığın var olmasıyla birlikte tartışılmaya başlanmış, tarih içinde birçok kültür ve din içinde zaman zaman iyi zaman zaman kötü roller biçilmiş ve bu tartışmalar günümüze kadar gelmiştir. Tarihsel süreç içinde bakıldığında, kadınların İslam öncesi topluluklarda hiçbir değerinin ve öneminin olmadığı, kadının toplumsal cinsiyet rollerinin değersizleştirildiği görülmüştür. Kadın, alınıp satılan bir mal yerine konulmuş, evlense bile çocuk doğurmadan ailenin bir üyesi haline gelmemiştir. Bu nedenle, hiçbir hakkı olmayan kadınlar, hiçbir şekilde söz sahibi de

olamamışlardır. İslam dininin kabulü ile birlikte, kadının görünürlüğü, söz sahibi olması ve toplum içindeki rolleri değişmeye başlamıştır. İslam'ın iki önemli kaynağı olan Kur'an-ı Kerim ve hadisler içinde kadın-erkek arasında ayrım yapmadan "kadın" kelimesi yerine, "insan" kelimesinin kullanılması bunun en güzel örneğidir. Elbette kadın ile erkek arasındaki tam eşitlik sağlanmamış olsa da aile ve toplum içinde söz sahibi olması, erkeğin sayısız kadınla değil de en fazla dört kadınla evlenmesi, sosyal hayatta evini geçindirmesi için çalışma hayatına atılması, mirastan pay alma ve şahitliği konusunda şahitliği kabul edilmezken iki kadının şahitliğinin bir erkeğin şahitliğine denk gelmesi bile toplumsal cinsiyet bağlamında İslam'dan sonra kadının rollerinin arttığını göstermesi açısından önemlidir.

Gerek yaşamı gerekse düşünceleriyle yaşadığı döneme önemli izler bırakan Mevlânâ'nın kadınlar hakkındaki düşünceleri İslam dininin öğretileri ve Hz. Peygamber'in sözleri üzerine oluşmuştur. İslam dininin kadına verdiği önemi ve değeri biraz daha ileri götürerek, çevresindeki kadınlar tarafından çok sevilmiş ve saygı duyulmuştur. Çünkü Mevlânâ, erkeği kadından üstün görmeyerek kadının toplum içinde erkekler gibi birçok haklara sahip olduğunu vurgulamış ve kadını "hâlik" görerek aile içindeki "anne" rolünü çok önemsemiştir. Kadınların semâ meclislerine katılmış, kadınları sosyal hayatın her alanında aktif olması için desteklemiştir. Bu nedenle de Mevlânâ'dan sonra kurulan Mevlevilik tarikatı içinde sözü geçen birçok hanım halife ve şeyhlerin, erkekten hiçbir farkı olmamış, toplum içinde kendisine intisab eden erkekler tarafından değer görmüştür.

Kadının semâ yapması konusunda ise, çeşitli görüşler hâkim olduğu ortaya çıkmıştır. Birincisi, "erkeklerle kadınların aynı yerde semâ etmesinin adâb ve erkâna aykırı" olduğu, "eğer kadınlar semâ edecekse erkeklerin olmadığı ayrı bir yerde etmelidir" düşüncesi; ikincisi ise kadınların da erkeklerle beraber semâ yapabileceği düşüncesidir. Mevlevîler arasında daha çok hâkim olan görüş ise, kadın erkek bir arada semâ yapamayacağıdır. Çünkü bu bir dini ibadettir, nasıl dini görevlerimizi kadın-erkek bir arada yerine getiremiyorsak, semâyı da bir arada yapmak doğru olmayacaktır. Mevlevî ayini içerisinde selamlar arasında omuz omuza bir araya gelerek temas etmek, nefis konusunda kadın ve erkek arasında kabul edilemez bir durum olarak kabul edilmiştir. Ancak bazı düşüncelere göre de kadınların ayrı, erkeklerin ayrı semâ yapmalarında bir sakınca olmadığı söylenmektedir.

Sonuç olarak, Tokmak'ın da belirttiği gibi; *"hakikate giden yolda ciddiyetle yürüten kadınların bunu yapan erkeklerle aynı konumda bulunduklarını söylemek yeterlidir. Başka bir ifadeyle söylemek gerekirse ilâhi birlik deryasında ne "Ben" ne de "Sen" olduğu için "Kadın" ya da "Erkek" olmanın bir ayrımı da bulunmamaktadır"* (Tokmak, 2006, s. 119).

Kaynakça

- Acarlıoğlu, A. (2019). Hz. Muhammed (S.A.V.) döneminde kadının çalışma hayatındaki yeri. *Süleyman Demirel Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 1(42). 212-232. https://isamveri.org/pdfdrq/D01535/2019_42/2019-1_42_ACARLIOGLUA.pdf
- Akdemir, S. (1991). Tarih boyunca Kur'an-ı Kerim'de kadın. *İslami Araştırmalar*, 5(4). 260-270. https://isamveri.org/pdfdrq/D00064/1991_4/1991_4_AKDEMIRS.pdf
- Akkaş, İ. (2019). Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramları çerçevesinde ortaya çıkan toplumsal cinsiyet ayrımcılığı. *Ekev Akademi Dergisi • ICOAEF Özel Sayısı*, 97-118. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/4260592>
- Aksoy, R. (2021). İslam öncesi toplumlar da ve İslam'da kadının statüsü. *Uluslararası Sosyal ve Eğitim Bilimleri Dergisi*, 15. 20-39. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1738276>
- Altınova, H., H. ve Duyan, V. (2013). Toplumsal cinsiyet algısı ölçeğinin geçerlik güvenirlik çalışması. *Toplum ve Sosyal Hizmet Dergisi*, 24(2). 9-22. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/798267>
- Artıran, N., H. (b.t.). *Mevlevî erkânı içinde kadının yeri*. <https://www.semazen.net/mevlevi-erkani-icinde-kadinin-yeri-h-nur-artiran> adresinden 10 Ağustos 2025 tarihinde alınmıştır.
- Ateş, S. (1997). İslam'ın kadına getirdiği haklar, *İslami Araştırmalar*, 10(4). 304-305. <https://www.islamiarastirmalar.com/wp-content/uploads/2023/11/10-42.pdf>
- Aydın, S. (2023). *Tıp öğrencilerinin toplumsal cinsiyet algısı: klinik öncesi ve klinik dönemin karşılaştırılması* (Yayın No. 806773). (Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Ayman, O. (2004, Mart 27). *Kadın semazenler*. <http://arsiv.ntv.com.tr/news/263290.asp>
- Baş, M. (2019). *İslam mezheplerinde kadın* (Yayın No. 604342). (Yüksek Lisans Tezi, On Sekiz Mart Üniversitesi). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Başkent, R. (2011). *Mevlânâ'da kadın* (Yayın No. 304176). (Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Blackstone, Amy M. (2021). *Cinsiyet rolleri ve toplum*. (çev. Tolga Şahin). Sosyal Bilimler, <https://www.sosyalbilimler.org/cinsiyet-rolleri-toplum>

- Demirci, M. (2008). *Mevlânâ ve Mevlevî kültürü*. İstanbul: H Yayınları.
- Doğan, A. (2006). *Kütahya Ergunniyye Mevlevîhanesi*. Bursa: Sır Yayıncılık.
- Eflâkî, A. (2006). *Ariflerin menkıbeleri*. (çev. Tahsin Yazıcı). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Erçevik, E.H. (2021). İslam ve kadın. *Genç Atebe Dergisi*, 2. 7-12.
https://if.asbu.edu.tr/sites/fakulteler/dif.asbu.edu.tr/files/inline-files/Elif_Havva_Ercevik.pdf
- Gölpınarlı, A. (1999). *Mevlânâ Celâleddin hayatı-eserleri-felsefesi*. İstanbul: İnkılâp Yayınevi.
- Gölpınarlı, A. (2006). *Mevlânâ'dan sonra Mevlevîlik*. İstanbul: İnkılâp Yayınları.
- Görmez, M. (2011, Aralık 2-4). *İslam'ın kadına bakışındaki incelik*.
<https://www.mehmetgormez.com/kadinveaile/islaminkadinabakisi>
- Gün, F. (2024). İslâm'da kadın sorunsalına kelâmî bir bakış. *Bingöl Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 23. 103-123.
<https://doi.org/10.34085/buifd.1439914>
- Habertürk TV (2009, Ağustos 23). *Tarihin Arka Odası programı*. Hülya Uzun arşivinden temin edilmiştir.
- Işık, M. (2018). *Sosyal medya kullanıcılarında nesneleştirme, toplumsal cinsiyet algısı ve kişilik faktörleri arasındaki değişkenlerin incelenmesi* (Yayın No. 513406). (Yüksek Lisans Tezi, Üsküdar Üniversitesi).
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- İlgar, Y. (2012). *Karahisar-ı Sahib Sultan Divani Mevlevîhanesi ve Mevlevî Meşhurları*. Afyonkarahisar: Karaman Ofset.
- İmâmî, N. (2020). Mevlânâ'ya göre kadın. (çev. İpek Şengül). *Doğu Araştırmaları*, 2(22). 47-57.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/doguedebiyati/issue/59299/687837>
- Küçük, H. (1997). Tasavvufta kadın. *Selçuk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 7. 389-398.
https://isamveri.org/pdfdrg/D00198/1997_7/1997_7_KUCUKH.pdf
- Ocak, A. (2021). *İzzet Derveze'ye göre Kur'an'da kadın* (Yayın No. 671859). (Yüksek Lisans Tezi, Pamukkale Üniversitesi).
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Sakallı-Uğurlu, N. (2002). *Çelişik duygulu cinsiyetçilik ölçeği: geçerlik ve güvenirlik çalışması*. *Türk Psikoloji Dergisi* 17 (49), s. 47-58.
<https://www.researchgate.net/publication/235972688>
- Sarıcık, M. (2016). *İslam öncesi dönem inanç ve zihniyet olarak cahiliye*. Isparta: Hilal Ofset Matbaası.
- Sarıcık, M. (2017). *İslam medeniyeti değerleri ve meseleleri*. Isparta: Hilal Ofset Matbaası.

- Savaş, R. (2017). Hz. Muhammed'in evlilik hayatında tek eşli olduğu dönemler. *Siyer Araştırmaları Dergisi*, 2. 11-25. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1032281>
- Saylan, B. (2017). Mevlevîlik'te kadın ve Mevlânâ âilesinden Kâmile Hanım'ın Mevlevîliğe hizmetleri. *Karadeniz Teknik Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi (KTUİFD)*, 4(1), 89-100. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/358719>
- Songüler, G. (2017). *Sufî gelenekte kadın algısı: Mevlana örneği* (Yayın No. 475734). (Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Tokmak, T. (2006). *Mevlânâ düşüncesinde kadın* (Yayın No. 188912). (Yüksek Lisans Tezi, Cumhuriyet Üniversitesi). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Uzun, H. (2012). *İslami uyanış, çoklu modernlik ve popüler kültür bağlamında Mevlevî semasının dönüşümü: Afyonkarahisar örnek olayı* (Yayın No. 331898). (Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Varlı, F. (2011). Kadının toplumdaki yeri ve Mevlânâ'nın kadına verdiği önem, *Fârâbî e-dergi 1(1)*, s. 109-121
- Vatandaş, C. (2007). Toplumsal cinsiyet ve cinsiyet rollerinin algılanışı. *Istanbul Journal of Sociological Studies*, 35. 29-56. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/100951>
- Yakıt, İ. (b.t.). *Batı düşüncesi ve Mevlânâ'da kadın*, <https://www.semazen.net/bati-dusuncesi-ve-mevlanada-kadin-ismail-yakit/> adresinden 31 Ağustos 2025 tarihinde alınmıştır.
- Yeni Şafak Gazetesi (2020, Aralık 18). *İBB'nin sözde Şeb'i Arus programında kadın-erkek sema yaptı Kuran'ı Kerim Türkçe okundu*. <https://www.yenisafak.com/gundem/ibbnin-sozde-sebi-arus-programinda-kadin-erkek-sema-yapti-kurani-kerim-turkce-okundu-3590248>
- Yeniterzi, E. (2011). Mesnevî'de Kadın. H. Sarı (ed.), *Nev-Niyaz Mevlânâ Celâleddin-i Rûmî. İhlamur Mevlânâ Özel Sayısı*. 205-208.
- Yılmaz, H. (2004). *Hz. Mevlânâ'nın kadınla ilgili görüşleri* (Yayın No. 148329). (Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Yöndemli, F. (2013). Tarihte ve günümüzde kadın Mevlevî veya Semâzenler. *Erdem*, 64. 183-192. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/666601>

Kişisel Görüşmeler

KK-1: Ahmet Eymür, Erkek, 24, Afyonkarahisar, Üniversite, Öğrenci,
16.10.2009

KK-2: Engin Kökçü, Erkek, 57, İzmir, Üniversite, 21 Haziran 2011

KK-3: Esin Çelebi Bayru, Kadın, 61, Üniversite, 28.05.2010

KK-4: Mustafa Holat, Erkek, 64, Ortaokul, 10.05.2010

KK-5: Zeki Ermumcu, Erkek, 77, Üniversite, 23.01.2010



6. Bölüm

Sosyal Normlar Bağlamında Bayburt Sağdıç Geceleri

Uğur DOĞAN*

* Dr. Öğr. Üyesi, Bayburt Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik Bölümü, ORCID ID: 0000-0002-7591-0012, ugurdogan@bayburt.edu.tr

GİRİŞ

Gelenek-görenek, örf ve adetlerine son derece bağlılık gösteren toplumsal yapısıyla Bayburt ilinin, oldukça kayda değer zenginlikte bir kültürel dokuya sahiptir. Bayburt'un davul-zurna havaları, halayları, bar oyunları, TRT repertuarında kayıtlı bulunan yöre türküleri, halk hikâyeleri, geçmişten günümüze yörede yetişen önemli halk ozanları, şairleri ve sanatçıları bu görüşü adeta destekler niteliktedir.

Budak (2006, s. 14)'a göre kültür; bir toplumun geleneksel biçimde sürdürülerek geçerliliği korunan duygusal, düşünsel, dilsel, sanatsal ve yaşamsal unsurlarının oluşturduğu bir bütündür. Bayburt'un bu denli kültürel zenginliklerle bezeli bir şehir olmasında hiç şüphesiz şehrin coğrafi konumunun oldukça büyük bir etkisi bulunmaktadır. Bayburt, kuzeyden Rize ve Trabzon, güneyden Erzincan, batıdan Gümüşhane ve doğudan da Erzurum şehirleri ile çevrilidir (T.C. Bayburt Valiliği: b.t.). Bu nedenle Bayburt'ta hem Doğu Anadolu hem de Karadeniz Bölgelerinin kültürel dokusundan izlere rastlamak mümkündür.

Toplumu meydana getiren en küçük birim ailedir. Aile olmanın temel adımının ise evlilik müessesesiyle sağlandığı ifade edilebilir. İnsan yaşamında doğum, evlilik ve ölüm olmak üzere üç temel geçiş dönemi olduğunu ifade eden Bahşioğlu (2000, s. 202), evlilik sırasında uygulanan çeşitli pratiklerin bütün toplumlarda belli ölçüde öneme sahip olduğuna dikkat çekmektedir. Evlilik sırasında uygulanan temel pratiklerin başında gelen düğün merasimlerinin, bir toplumun kültürel değerlerini, gelenek ve göreneklerini yansıtan başlıca unsurlardan biri olduğu söylenebilir. Toplumsal birlik ve beraberlik duygularının pekiştirilmesine de önemli katkılar sağlayan düğün merasimleri, bir topluluğun kendine özgü halk oyunları, yöresel türküleri, yeme-içme alışkanlıkları, giyim-kuşam biçimleri ve birtakım toplumsal davranış kalıpları hakkında önemli ipuçları barındırmaktadır. Erol Çalışkan (2019, s. 414), insanlar arası kaynaşma ve yardımlaşma yoluyla toplumsal birliğin sağlanmasına ve kültürün yaşatılmasına aracı olan düğün merasimlerinin, birçok toplumda anlamlı ve özel bir yere sahip olduğunu belirtmektedir. Yolcu (2008, s. 80), Anadolu'nun her bölgesinde farklı ya da benzer pratikler doğrultusunda gerçekleştirilen düğün merasimlerinin, aile müessesesinin toplum nezdinde onaylanma süreci olarak da değerlendirilebileceğini öne sürmektedir.

Düğün merasimleri, Anadolu'nun her yöresinde olduğu gibi Bayburt ilinde de kendine özgü çeşitli pratikler doğrultusunda gerçekleştirilmektedir. “Sağdıç Geceleri” olarak adlandırılan ritüellerin, Bayburt ili genelindeki düğün merasimlerinde oldukça önemli bir yere sahip olduğu dikkat çekmektedir. Bayburt halkının toplumsal dayanışma, birlik ve beraberlik duygularını yansıtan

sağdıç gecelerinde yöre kültürüne özgü çeşitli toplumsal davranış kalıplarının yanı sıra halk ezgileri, orta oyunları ve halk oyunları gibi yöre kültürünün oldukça seçkin örneklerine de rastlamak mümkündür.

Bir bölgenin kültüründe yer alan kendine özgü davranış kalıplarının, çeşitli sosyal normlar ve değerler doğrultusunda biçimlendiğini söylemek mümkündür. Nar (2013, s. 274), toplumsal denetimin sağlanmasında, sınırları kanunlarla belirlenen kuralların yanı sıra toplumların kendine özgü değer yargılarının birer ürünü olan ahlak, inanç, gelenek, görenek, örf ve adetler gibi gayri resmi kurallara da ihtiyaç duyulduğunu ifade etmektedir. Aytaç (2002, s. 183), bireyler üzerinde yaptırım gücüne sahip olan toplumsal değerlerin, kendilerine uyulmasını zorunlu kıldığından dolayı bireylerin, toplumsal değerlere uygun davranmadıklarında dışlama, ayıplama ya da kınama gibi çeşitli yaptırımlarla karşı karşıya kalabildiklerini belirtmektedir. Bu bağlamda sosyal normları, bir toplumda hangi davranışın ne şekilde ve ne zaman yapılacağını belirleyen yazılı olmayan kurallar bütünü olarak tanımlamak mümkündür.

Literatürdeki kaynaklar incelendiğinde; Bayburt'un kültürel ve folklorik unsurlarını çeşitli yönlerden inceleyen birçok çalışma gerçekleştirildiği gözlemlenmektedir. Örneğin; Bayburt yöresi mânilerinin iletişimdeki işlevselliğini inceleyen Eker (2000), biçim özellikleri dikkate alınarak duyguları anlamlı ve yoğun biçimde işleyen mânilerde, toplumsal yaşamın hemen hemen tüm yönleriyle ilgili maddi-manevi kültürel unsurlar bulunduğu sonucuna varmıştır. Erzurum ve Bayburt yörelerinde çeşitli motiflerle süslenen bir kadın giysisi olan ehramı çeşitli yönleriyle inceleyen Ergüder (2011), eskiden Erzurum ve Bayburt yörelerinde kadınların örtünmek için giydikleri fakat günümüzde eskisi kadar rağbet görmeyen ehramın günümüz moda anlayışına uygun biçimde yeniden üretilerek genç nesillere aktarımı konusunda çalışmaların sürdürüldüğüne dikkat çekmektedir. Güleç (2020), Bayburt Halk Bilimi isimli kitap çalışmasında; Bayburt ilinin tarihi, toplumsal yaşamı, gelenek ve görenekleri hakkında kapsamlı bilgiler sunmuştur. Peliklioğlu ve Efe (2022), TRT Türk halk müziği repertuarında yer alan 6 adet Bayburt oyun havasını makam ve ritim özellikleri açısından incelemişlerdir. Ünalın (2023), Bayburt halk kültüründeki duaları ve bedduaları tespit ederek çeşitli başlıklar altında incelediği çalışmasında halk inanışları ve uygulamalarında, mânilerde ve âşık şiirinde duaların kullanımı hakkında örnekler sunmuştur.

Literatürdeki bu değerli çalışmalar göz önünde bulundurulduğunda; Bayburt'un önemli düğün ritüellerinden sağdıç geceleri ile ilgili herhangi bir çalışma gerçekleştirilmemiş olduğu anlaşılmaktadır. Bayburt sağdıç gecelerinde ön plâna çıkan çeşitli adetleri, davranış kalıplarını ve kültürel folklorik unsurları

yörenin sosyal normları bağlamında incelemek amacıyla hazırlanan bu çalışmada, aşağıdaki problem cümlelerine yanıtlar aranmıştır;

1. Bayburt yöre kültüründe sağdıç ne anlam ifade etmektedir?
2. Sağdıç, düğün sürecinde ne gibi görevler üstlenmektedir?
3. Bayburt sağdıç gecelerinin genel işleyişi nasıldır?
4. Bayburt sağdıç gecelerinde ön plâna çıkan kültürel-folklorik unsurlar nelerdir?
5. Bayburt sağdıç gecelerinde günümüzde sürdürülen ya da değişime uğrayan kültürel pratikler nelerdir?
6. Yörenin sosyal normları açısından değerlendirildiğinde Bayburt sağdıç gecelerinde ön plâna çıkan davranış kalıpları hakkında neler söylenebilir?

Alanında bir ilk ve öncü nitelikte olan bu çalışmanın, kendisinden sonraki araştırmalara kaynaklık etmesi ve literatüre katkı sağlaması bakımından önemli olacağı ön görülmektedir.

YÖNTEM

Çalışmanın etik kurallara uygunluğu, Bayburt Üniversitesi Rektörlüğü Etik Kurulunun 16.05.2025 tarih ve 286 sayılı kararıyla oy birliği ile onaylanmıştır. Bu bağlamda gerçekleştirilen bu çalışmanın tüm aşamalarında bilimsel etik ilkelerine uygun biçimde hareket edilmiştir.

Araştırma Modeli/Deseni

Bu çalışma, nitel araştırmanın kültür analizi (etnografi) deseniinde oluşturulmuştur.

“Kültür analizi, bir topluluğa özgü kültürel davranışların betimsel biçimde çözümlenerek yorumlanmasına olanak sağlayan bir yaklaşım türüdür. Bu yaklaşımı benimseyen araştırmacı, üzerinde çalışmakta olduğu kültürü meydana getiren her türlü ritüelleri, törenleri, sohbetleri, destanları, masalları, hikâyeleri, fıkraları ve eserleri kaydederek inceler” (Güçlü, 2021, s. 320-321).

Evren ve Örneklem

Çalışmanın evrenini Bayburt halk kültürü, örneklemine ise Bayburt düğün merasimlerinin önemli ritüellerinden sağdıç geceleri oluşturmaktadır.

Veri Toplama Araçları

Araştırma verilerinin elde edilmesinde alan araştırması ve yarı yapılandırılmış görüşme yöntemlerinden faydalanılmıştır. Bu bağlamda; sahada kapsamlı tetkikler gerçekleştirilmiş ve Bayburt yöre kültürüne önemli ölçüde kaynaklık ettikleri tespit edilen kaynak kişilere ulaşılmıştır.

“Yarı yapılandırılmış görüşme tekniğinde araştırmacı, yöneltmeyi plânladığı soruları önceden hazırlar fakat görüşme sırasında yöneltmiş olduğu farklı sorular sayesinde görüşmecinin yanıtlarını detaylandırmasını sağlayarak görüşmenin seyrini etkileyebilir” (Türnüklü, 2000, s. 547).

Bayburt sağdıç geceleri hakkında kapsamlı bilgiler elde edilebilmesi amacıyla Bayburt’un önde gelen davul-zurna icracılarından Serdar Eslek, Bayburt Kültür ve Turizm Derneği (BAYDER) başkanı Fatih Dünder, Bayburt yöresi bar oyunlarının usta öğreticisi ve yöre kültürünün önemli kaynak kişilerinden İmdat Sancar ile yarı yapılandırılmış yüz yüze görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Görüşmeler sırasında görüşmecilerin değinmiş oldukları birtakım hususlar hakkında anlık olarak açık uçlu sorular yöneltilerek çalışmaya zengin bir içerik kazandırılmaya çalışılmıştır. Görüşmeler video kamera aracılığıyla kayıt altına alınmış, görüşmecilerin aktarmış olduğu bilgiler aslına sadık kalınarak imla kurallarına uygun biçimde yazıya aktarılmıştır. Kaynak kişilerden aktarılan bilgilere; Serdar Eslek (KK-1), Fatih Dünder (KK-2), İmdat Sancar ise (KK-3) şeklinde kodlanarak çalışma metni içerisinde yer verilmiştir.

Verilerin Toplanması ve Analizi

Toplanan verilerin analizinde betimsel analiz yönteminden faydalanılmıştır. “Betimsel analiz yönteminde, görüşülen veya gözlemlenen kişilerin görüşlerine çalışma metni içerisinde doğrudan alıntı şeklinde geniş yer verilmesi, çalışma verilerinin sistematik biçimde tasvir edilebilmesine ve olaylar arası neden-sonuç ilişkilerinin irdelenebilmesine olanak sağlamaktadır” (Yıldırım ve Şimşek, 2008, s. 224).

Gerçekleştirilen görüşmeler neticesinde elde edilen veriler betimsel bir biçimde yazıya aktarılarak Bayburt sağdıç gecelerinde ön plâna çıkan çeşitli adetler, davranış kalıpları ve kültürel-folklorik unsurlar ile yörenin sosyal normları arasındaki neden-sonuç ilişkileri açıklığa kavuşturulmaya çalışılmıştır.

BULGULAR ve YORUM

Çalışmanın bu bölümünde, Bayburt yöre kültürüne kaynaklık eden önemli kişilerle gerçekleştirilen görüşmelerden elde edilen bilgiler ışığında; çeşitli başlıklar altında Bayburt halk kültüründe sağdıcin ne anlam ifade ettiği, sağdıcin düğün sürecinde ne gibi görevler üstlendiği, düğünün başlangıcından bitişine değin uzanan sağdıç geceleri isimli ritüelin genel işleyişi ve bu ritüel sırasında ön plâna çıkan çeşitli kültürel-folklorik unsurlarla birtakım toplumsal davranış kalıplarının yörenin sosyal normları ile ilişkisi üzerinde durulmuştur.

Bayburt Yöre Kültüründe Sağdıçlık

Sağdıç, düğünde damat ya da geline rehberlik eden kişi şeklinde tanımlanmaktadır (Türk Dil Kurumu Sözlükleri: 2022). Bayburt yöresinde, düğünün hazırlık aşamasından bitişine değin sağdıcin oldukça önemli görevler üstlendiği söylenebilir.

KK-1, Bayburt yöre kültürüne göre sağdıcin tanımını ve sağdıcin üstlendiği bazı görevleri şu şekilde açıklamaktadır;

25 yıldır davul-zurna çalgıcılık mesleğiyle uğraşıyoruz. Dolayısıyla düğün organizasyonlarıyla iç içe bulunuyoruz. Hem müzikle hem de gelenekle iç içeyiz. Sağdıç, bildiğiniz gibi damadın yanında bulunan ve onu korumakla görevli kişi anlamına gelmektedir. Bayburt merkezdeki düğünlerde sağdıcin sayısı 1, 3, 4, 5, 6 hatta 7-8 kişiye kadar çıkabiliyor. Ama köylerde 1, 2, 3, 4'e kadardır. Sağdıçlar, damadın yakın akrabaları ya da yakın arkadaşları arasından belirlenebiliyor. Sağdıç ya da sağdıçları, düğün sırasında damadın işlerine koşturan kişiler olarak tanımlayabiliriz. Örneğin; damadın annesi, babası ya da kendisi düğüne gelecek misafirlerle ilgileceği için gelin arabasının süslenmesiyle sağdıç ilgilenir. Düğünün yemek organizasyonu ile sağdıçlar ilgilenirler. Sağdıçlar kendi aralarında para toplayarak yemeğin masraflarını karşılarlar ve gelen misafirlere yemeğin ikramını sağlarlar (KK-1).

KK-3, sağdıcin görev ve sorumlulukları hakkında şu bilgileri paylaşmaktadır;

Gelin gelene kadar düğünün tüm sorumluluğu sağdıca aittir. Giyim-kuşam, yeme-içme, çalgı, tıraş vs. hepsi sağdıca aittir. Düğünün son gecesi nikâh kıyılıp damat babasına teslim edildikten sonra sağdıcin görevi sona ererdi. Fakat yine de düğünün tüm maddi yükü sağdıca bırakılmazdı. Komşular ve yakın akrabalar yemek vs. gibi çeşitli düğün masraflarını aralarında taksim ederlerdi (KK- 3).

KK-2 ise bu husustaki bilgilerini şu şekilde aktarmaktadır;

Sağdıçlar, damadın hâmisî ve koruyucularıdır. Bayburt'un merkezinde ve bazı yörelerinde 3-4 kişi, 5 kişi ya da 6 kişi damadın sağdıci olabiliyorlar, bazı yerlerde de 1 kişi olabiliyor. Fakat 1 kişi de olsa sağdıcin yanında gönüllü yardımcıları olurdu. Tabii sağdıca düğün boyunca ekonomik anlamda büyük yük düşer. Düğünün başlangıcında damat giydirilirken sağdıcin yanında kimler varsa bu kişiler artık sağdıç tarafıdır. Bunlar artık karşı taraftan (dünürcü) olamıyorlar. Dünürcü tarafı işin isteme boyutunda olan taraflardır. Düğün boyunca sağdıç ve damat ayağa kalkarak misafirleri karşılarlar (KK-2).

KK-2'nin açıklamalarından; Bayburt yöre kültürüne göre damadın giyindirilmesi sırasında sağdıçla birlikte orada bulunanların sağdıç tarafı olarak kabul edildikleri anlaşılmaktadır. Bu kimselerin, düğün boyunca sağdıçla birlikte koordineli şekilde hareket ederek sağdıca yardımcı olduklarını ifade etmek mümkündür

KK-3 ise eski köy düğünlerinde sağdıç tarafının belirlenmesiyle ilgili şu bilgileri aktarmaktadır;

Sağdıç geceleri eskiden bir hafta sürerdi. Yani düğünler, eskiden yalnızca evlenen gün ve ertesi günü için değildi. Kız ve delikanlı aynı köylüyse sağdıca çıkartılırlardı. Köyün yarısı kız tarafına geçerdi, diğer yarısı da oğlan tarafına geçerdi. Ama kız başka köydense yalnızca delikanlı sağdıca çıkarılırdı (KK-3).

Bayburt yöre kültüründe köyün kızının başka bir köye gelin gitmesi durumunda tilki yakalama olarak adlandırılan bir adetin dikkat çektiği söylenebilir. KK-3, tilki yakalama adeti ile ilgili şu bilgileri aktarmaktadır;

Eğer bizim köyden bir kız, yabancı bir köye gelin gidecekse o gece köye tilki gelirdi. Damadın sağdıcına tilki derlerdi. Tilki, damat tarafından gelin ve ailesine gönderilen kurabiye, tatlı, kete vs. yiyecekleri, köyün gençlerine görünmeden teslim etmekle görevlidir. O gece köyün gençleri tilkiyi yakalamak için beklerlerdi. Köyün gençleri şayet tilkiyi yakalarlarsa duruma göre çeşitli cezalar uygulanırdı. Bu durumda gelinin babası araya girer ve tilkiye verilecek cezanın affedilmesi karşılığında köyün gençlerinin isteklerini yerine getirirdi. Bazen de damat, kızı görmeye gelirdi. Damat yakalandığında ceza olarak sığırların yerine ufak fasulye sabanlarına koşulurdu ve halının üstüne herk yapılırdı. Biraz daha ileriye gidildiğinde damadın sırtına soba bağlanırdı. Fakat damat ve gelin bizim köyden olunca damada herhangi bir işlem yapmıyorduk (KK-3).

Damat ve gelin aynı köyden olduğunda herhangi bir ceza uygulanmamasına karşın yabancı köyden gelen damat ya da sağdıcin yakalanarak cezalandırıldığı tilki yakalama adeti, yöre kültürü açısından eğlenceye dayalı bir toplumsal koruma mekanizması olarak değerlendirilebilir. Bu adetin günümüzde geçerliliğini yitirdiği ifade edilebilir.

Görüşmecilerin aktarmış olduğu bilgiler göz önünde bulundurulduğunda; Bayburt düğün merasimlerinde sayıları 1 ile 8 kişi arasında değişebilen sağdıçların, giyim-kuşamdan yeme-içmeye, çalgıcıların ayarlanmasından damadın tıraşına, gelin arabasının süslenmesinden misafirlerin karşılanmasına varana kadar düğünün işleyişindeki hemen hemen tüm süreçlerde gerek maddi gerekse manevi açıdan damada destek oldukları anlaşılmaktadır. Bu bağlamda

düğün merasimlerindeki yeme-içme, eğlence, halk oyunları ve orta oyunları gibi bir dizi etkinliği kapsayan ritüellerin Bayburt yöre kültüründe sağdıç geceleri olarak adlandırılmasının, sağdıçların düğün sürecinde maddi ve manevi anlamda oldukça etkin bir rol oynamalarından ileri geldiğini söylemek mümkündür.

Düğün Öncesi Hazırlık Süreci

Her yörede olduğu gibi Bayburt düğünlerinde de düğün arifesinde bir dizi hazırlık aşamaları bulunmaktadır. Bu hazırlık aşamasında bir araya gelen kimseler arasında çeşitli görev dağılımları yapılarak düğünün işleyişi plânlanmaktadır. KK-2, bu süreci şu şekilde ifade etmektedir;

Düğün başlamadan önce danışık çayı vardır. Danışık çayı, düğün sahibi tarafından düğün olacağının insanlara bildirilmesidir. Burada bir araya gelen insanlar çay içerler ve düğünün organizasyonunun plânlanması, insanların görev dağılımı kaba taslak da olsa belirlenir (KK-2).

KK-3 ise eskiden bu toplantıların köylerdeki işleyişi hakkında şu bilgileri paylaşmaktadır;

Düğüne bir gün kala köyün tüm gençleri toplanırdı. Bir evin henüz delikanlı çağına gelmemiş 13-14 yaşlarında bir evladı varsa, onu da delikanlı sınıfına sayar, aramıza alırdık. Böylece gencin babasını ezgertirdik (izzet-i ikramda bulunmak). Çocuğun babası da “Benim çocuğumu delikanlı sınıfına aldınız. Beğendiğiniz bir koyunu kesin yiğin” diyerek bizlere ikramda bulunurdu. Toplanan gençler olarak aramızda müşavere ederdik, kendi aramızda taksimat yapardık. “İşte bu mahalle filanca güne kadar, şu mahalle de falanca güne kadar şu vaziyeti devralacağız” diye. Düğüne dışarıdan gelen delikanlılara mahcup olmayalım diye. Düğüne gelen misafirleri, düğün sahibine bırakmazdık. Köyün delikanlıları olarak bizler ağırlardık. Eskiden düğüne gelen delikanlılar da gittikleri haneye bir yardım olarak meyvesini, pirincini, makarnasını, kıymasını, düğün içkiliyse rakısını alır, düğüne öyle giderlerdi (KK-3).

Aktarılan bilgilerden anlaşılacağı üzere düğün öncesinde toplanan köy delikanlıları, düğün sahibinin maddi yükünü hafifletmek için, düğüne dışarıdan gelecek olan davetlilerin ağırlanması hususunda aralarında çeşitli görev dağılımları yapmaktadırlar. Bu husus, Bayburt yöre insanı özelinde Türk toplumunun misafirperver tutumunu açıkça yansıtmaktadır. Öte yandan henüz yetişkinliğe adım atmamış komşu çocuklarının da bu toplantıya dahil edilmesinin, yöre kültüründe çocuğun babası açısından onur verici bir davranış olarak karşılandığı dikkat çekmektedir. Köyün delikanlılarının bu ince

davranışlarına karşılık olarak çocuğun babasının delikanlılara, pişirip yemeleri için bir koç armağan etmesi ve düğüne dışarıdan katılan misafirlerin, konuk olacakları haneye yardımda bulunmak amacıyla yanlarında çeşitli yiyecek- içecekler getirmeleri, Bayburt yöre halkının nezakete dayalı insan ilişkilerinin ve toplumsal dayanışma anlayışlarının açık bir göstergesi olarak yorumlanabilir.

Düğün Süreci

Bayburt yöre kültüründe, düğündeki görev dağılımlarının paylaşımı ve diğer hazırlıkların tamamlanmasının ardından damadın sağdıçlar nezaretinde baba evinden davul-zurna havaları eşliğinde çıkarılmasıyla düğün başlamış olur. KK-1, bu süreçle ilgili izlenimlerini şu şekilde aktarmaktadır;

Mesela ben mesleğe ilk başladığım yıllarda, damadı baba evinden çıkarma adeti vardı tabii şimdilerde bu adet kayboldu. Düğünün ilk günü sabah sağdıçlar erkenden kalkarlar, toplayabildiği kadar arkadaşlarını toplarlar ve davul-zurnayla beraber damat evine giderler. Bu şekilde düğünün başladığı, konu-komşuya duyurulur (KK-1).

KK-1'in aktarmış olduğu bilgilerden, damadı baba evinden çıkarma adetinin günümüzde Bayburt yöre kültüründe eskisi kadar uygulanmadığı anlaşılmaktadır.

Öte yandan düğün başlamadan öncesinde damadın, sağdıçlar ve davul-zurna eşliğinde gezdirilmesi adetinin ise yöre kültürü içerisinde halen geçerliliğini koruyan bir uygulama olarak dikkat çektiği söylenebilir. KK-2, bu hususa şu şekilde açıklık getirmektedir;

Sağdıçlar damadı gezdirirler. Bu çok önemlidir. Damadın gezdirildiği yerler onurlandırılmış olur. Bu haneler de bunun karşılığında damada muhakkak bir hediye verirler ya da ikramda bulunurlar (KK-2).

Düğün başlamadan hemen öncesinde damat ve sağdıçların, davul-zurna eşliğinde haneleri ziyaret ederek bu haneleri düğüne davet etmesinin yöre kültüründe bir saygı ve hürmet göstergesi olarak kabul edildiği anlaşılmaktadır. Bu ziyaretler sırasında damada çeşitli hediyeler ve ikramlar sunulması ise yöre halkının nezaket ve yardımlaşma hususundaki tutumunu yansıtmaktadır.

Bayburt yöre kültüründe damadın gezdirilmesi sırasında uygulanan kimi pratiklerin günümüzde kaybolduğu ya da kaybolmaya yüz tuttuğu ifade edilebilir. KK-2, bu husustaki izlenimlerini şu şekilde aktarmaktadır;

Bizim toplum asker özellikli, at üzerinde yetişmiş bir toplum olduğu için bu husus bizim geleneklerimize de yansıyor. Eskiden damat, atların mihmandarlığında gezdirilirdi. Damat gezdirilirken 40-50 yaş altındaki bir bölük insan, bir kişinin komutasında ellerinde silahlarla asker yürüyüşü yaparak refakat ediyordu. Fakat günümüzde bu uygulamayı artık tamamen yitirmiş bulunuyoruz (KK-2).

KK-1 ise damat gezdirilmesi sırasında eskiden uygulanan fakat şimdilerde kaybolmaya yüz tutan pratiklerden birini şu şekilde aktarmaktadır;

Damat ve sağdıçların düğün öncesi ziyarete gittikleri evler de bu duruma hazırlıklı olurlardı. Önceleri çömlekten yapılan güveçler vardı. Nazar, göz, kaza, bela çıksın diye bu güveçler yere vurularak kırılırdı. Bu tabii şu anda yapılmayan bir adet. Şu anda sadece Arpalı beldesinde bu adet yapılıyor. Fakat güveç yerine tabak kırılıyor (KK-1).

Nazar-göz değmesi yoluyla damat üzerinde oluşabilecek negatif enerjinin bertaraf edilmesi amacıyla uygulanmakta olan ve günümüzde yalnızca Bayburt'un Arpalı beldesinde sürdürülmekte olduğu anlaşılan çömlek kırma adetinin, çömlek yerine tabak kırarak gerçekleştirildiği ifade edilebilir. Bayburt yöre kültüründe günümüzde kaybolmaya yüz tutan çömlek kırma adetinin, Türklerin İslamiyet öncesi inanç ve geleneklerinden ileri geldiği düşünülmektedir. İnan (1986, s. 151), Türk toplumunda nesillerdir süregelen göz inancının, Türklerin İslamiyet öncesi Gök Tanrı inancı ve gelenekleri ile ilişkili olduğunu belirtmektedir.

Bayburt yöresinde damadın sağdıçlar nezaretinde gezdirildiği hanelerin düğüne davet edilmesi sonrasında düğünün yapılacağı alana gidilerek damat ve sağdıçlar tarafından burada misafirler karşılanmaktadır. KK-1, bu süreci şu şekilde ifade etmektedir;

Damat baba evinden çıkarıldıktan sonra düğünün olacağı yere gelirler ve burada bir masanın etrafında ayakta dikilirler. Tabii bu masada damadın çiçeği, misafirlere ikram edilecek kolonyası, şekeri, sigarası bulunur. Düğüne katılan misafirler bu masaya gelerek damatla tokalaşırlar, hayırlı olsun temennilerinde bulunurlar. Bu sırada davul-zurna çalmaya devam eder. Bar dediğimiz halk oyunları oynanır (KK-1).

Düğüne gelen davetlilerin karşılanması sırasında da yöre kültürüne göre hem misafirlerden hem de damat ve sağdıçlarından çeşitli davranışların yerine getirilmesi beklenmektedir. Bu davranışların, yörenin adap ve görgü

kurallarından ileri geldiği ifade edilebilir. KK-2, bu hususla ilgili olarak şu bilgileri paylaşmaktadır;

Komşu köylerden insanlar gelir, içeride oyunlar oynarlar, yerler, içerler. İçeri bir misafir geldiğinde içeridekiler ayağa kalkarak karşılarlar. İçeri en son giren misafir, ortamda söz sahibi olan kişidir. İçeri ondan sonra birisi girdiğinde, ondan izinsiz oturamaz. Daha sonra ortama katılan kişi de kendisinden önceki kişiden söz sahipliğini devralır. Kimi zamanlarda bir kişi, birkaç kez içeri girip çıktığında damat ve sağdıç, o anlık dalgınlıkla bu durumu fark etmeyebiliyor. Bu durumlarda fark edilmeyen kişi damat ve sağdıçtan şikâyetçi olur ve orada bulunanlar arasından hâkim, avukat, mübaşir vs. seçilerek temsili bir mahkeme kurulur. Davacı kişi, dava gerekçesini sunar ve seçilen görevliler arasında dava görüşülür. Ve orada ne olursa olsun her türlü ceza çıkabilir. Sağdıç ve sağdıcin yardımcıları bu cezaya hissedar olurlar. Bu ceza örneğin bir kurban kesimi olabilir veya düğündeki tüm misafirlere yetecek miktarda bir yiyecek-içecek herhangi bir şey olabilir. Ama bu ceza o gün mutlaka yerine getirilmek zorundadır (KK-2).

Anlaşılabacağı üzere, düğüne gelen misafirlere yörede büyük hürmet gösterilmektedir. Bu hürmetin bir göstergesi olarak misafir ortama katıldığında orada bulunan herkes ayağa kalkarak gelen misafiri karşılamaktadır. Bu husus çeşitli nedenlerle gözden kaçırıldığında ise temsili bir mahkeme kurularak misafir ile damat ve sağdıçları arasında uzlaşa sağlanmaktadır. Damat ve sağdıçlara mahkeme tarafından verilen ceza, düğün misafirlerine ikram olarak sunulmaktadır.

Öte yandan Bayburt yöre kültüründe damat ve sağdıçları tarafından düğüne gelen misafirlere gösterilen bu hürmetin ve hassasiyetin aynı şekilde misafirlerden de beklendiğini söylemek mümkündür. KK-2, bu hususla ilgili şu bilgileri aktarmaktadır;

Düğünlerde suya basma adetimiz vardır. Düğün davetlileri arasında geçen bir yanlış söylemden, bir yanlış hareketten ya da hakaretten vs. taraflardan birisinin kendisini kanaat olarak kesin haklı göreceği bir durum olduğunda herhangi bir mahkeme olmaksızın; “Bana büyük hakaret yapıldı. Hakaret yapanı suya basın, karşılığında size bir tosun keseceğim” der. Karşı taraf suya basılırsa tosun kesilerek vaat yerine getirilir. Fakat suya basmak toplumumuzda son derece onur kırıcı bir durumdur. Toplumsal bir leke gibi kabul edilir. Yöremizde hemen hemen hiç kimse kendisinin suya basılmasına müsaade etmez. Bu yüzden suya basılacak kişi, bunun karşılığında düğüne bir katkı sağlayarak kendisini bu durumdan kurtarır (KK-2).

KK-2'nin bu hususta aktarmış olduğu bilgiler, Bayburt yöre kültüründe toplumsal adap ve görgü kurallarına büyük önem verildiğini göstermektedir. Bu bağlamda düğündeki misafirler arasında yaşanabilecek herhangi bir saygısızlığa ya da onur kırıcı bir davranışa mahal verilmemesi adına yöre insanlarının son derece caydırıcı önlemler aldıklarını ifade etmek mümkündür.

Bayburt yöre kültüründe damadın ve sağdıcın yakınlarının düğün boyunca bölgeden izinsiz ayrılmalarının da büyük bir saygısızlık olarak görüldüğü ifade edilebilir. Düğün sırasında böyle bir durum yaşandığında düğünü izinsiz terk eden kimselere eşeğe ters bindirme adeti uygulanmaktadır. KK-2, eşeğe ters bindirme adeti ile ilgili olarak şu bilgileri aktarmaktadır;

Düğün boyunca damat yakınlarından ya da sağdıc yakınlarından biri, toplumdan izin almadan düğün yerini asla terk edemez. Şayet böyle bir durum olursa, izinsiz bölgeyi terk eden kişi bulunur ve hemen bir ekip kurulur ve bu kişi eşeğe ters bindirilir, teneke çalarak düğün yerine geri getirilir. Teneke sesi duyulduğu zaman insanlar böyle bir durum olduğunu hemen anlarlar. Daha sonrasında düğün mahalline geri getirilen bu kişiye ciddi bir ceza kesilir ve o ceza yerine getirilmek zorundadır (KK-2).

Öte yandan aktarılan bilgilerde, sağdıc kişinin düğün boyunca damadı korumakla görevli olması ve damadı asla yalnız bırakmaması hususu da son derece dikkat çekmektedir. Bu hususun, Bayburt yöre düğünlerindeki damadı dövme ve damat kaçırma adetlerinden ileri geldiği ifade edilebilir. Damadı dövme adetinin, kötü sonuçlar doğurmasından dolayı yöre kültürü açısından günümüzde artık geçerliliğini yitirmeye başladığını söylemek mümkündür. KK-1, damat dövme adeti hakkındaki izlenimlerini şu şekilde aktarmaktadır;

Daha önceleri düğünlerde damada dayak atma mevzuları vardı. Hatta damadın sağdıcıları da bu dayaktan nasibini alırlardı. Açıklamak gerekirse damada dayak atma adeti; “Bekârlık sultanlıktır. Bak şimdi evleniyorsun. Ben de sana son yapacağımı yapayım” niyetiyle yapılırdı. Bizler de bu geleneği gördük. Hatta birinin burnu kırılmıştı. Şimdi bizler bunu eziyet olarak görüyoruz fakat eski zamanlarda bu dayak atma mevzusu bir düğünde olmazsa olmaz uygulamalardan birisiydi. Hatta damat da başına geleceklere karşı hazırlıklı bulunurdu. Damada dayak atmaya gelen kişiler de çok rahat, kendinden emin bir şekilde bu işlemi damada uygularlardı. Fakat dayak atma adeti, sonucu kötü yerlere vardığından dolayı kısmen azaldı, yasaklandı (KK-1).

Buna karşın damat kaçırma adetinin Bayburt yöre kültürü içerisinde halen geçerliliğini koruyan bir uygulama olduğunu ifade etmek mümkündür. KK-1,

Bayburt sağdıç gecelerindeki damat kaçırma adeti ile ilgili şu bilgileri paylaşmaktadır;

Hep beraber düğünün yapıldığı yere gelindikten sonra damat kaçırma adeti var. Bu yüzden düğün sırasında sağdıçlardan bir tanesi çubukçu olarak görevlendirilir. Elindeki değnekle damadı düğün sırasında dışarıdan gelebilecek tüm tehlikelere karşı korur. Çubukçu olan sağdıç, damada yaklaşan birini fark ettiğinde önce dur diyerek uyarır. Yaklaşan kişi durmazsa elindeki çubukla onu uzaklaştırır. Mesela bu adete göre damat, yalnız kaldığı sırada misafirlerden biri yanına gelip eliyle damada dokunduğunda damat kendisine dokunan kişinin götürdüğü yere gitmek zorundadır (KK-1).

KK-2, damat kaçırma adeti hakkında şu bilgileri vermektedir;

Köylerde özellikle sağdıç, düğün boyunca damadın sürekli olarak elinden tutar. Düğün boyunca sağdıçın damatla temasının kesilmesi sıkıntılı bir durumdur. Düğüne katılan bazı misafirler arasında damadı kaçırma plânları yapılır. Davul zurna oyunları sırasında birisi damatla sağdıç arasına girebilir. Damatla sağdıçın teması kesildiği anda damat, kendisini kaçırın kişiyle birlikte gitmek zorundadır (KK-2).

Sağdıç gecelerinde damadı düğünden kaçırma adetinin, yöre kültürü açısından düğünü onurlandırmak ve düğün sahibine maddi açıdan destek olmak gibi önemli birtakım amaçlara hizmet ettiği ifade edilebilir. Aynı zamanda damat kaçırma adeti, yöre halkının birlik-beraberlik duygusu ve toplumsal dayanışma konusundaki duyarlılığının açık bir göstergesi olarak da değerlendirilebilir.

KK-1, düğünden kaçırılan damadın bulunması sonrasında izlenen süreci şu şekilde ifade etmektedir;

Sağdıçlar, misafirler bakıyorlar damat yok. Damat aranıyor ve bulunuyor. Düğündeki tüm misafirlerle birlikte damadın kaçırıldığı yere gidiliyor. Kaçırın kişiye damadımızı geri verin diyorlar. Kaçırın kişi damadı geri vermek karşılığında bir fidyeye istiyor. Örneğin bir koç isterim diyor. Ya da şu kadar sebze isterim, şu kadar para isterim diyor. Bu fidyeyi karşılamak tamamen sağdıçların sorumluluğundadır. Çünkü hata onların. Düğün boyunca damadı yalnız bırakmama görevi de buradan gelmekte. Tabii kaçırın kişi, damadı teslim etmek karşılığında aldığı fidyeyi yine düğün için kullanıyor (KK-1).

Öte yandan Bayburt yöre kültürüne göre sağdıç gecelerinde damadı düğünden kaçırın kimselerin de birtakım sorumlulukları yerine getirmelerinin beklendiğini belirtmek gerekir. KK-2, damat kaçırma adetinin bu yönü ile ilgili olarak şu bilgileri aktarmaktadır;

Damadın kaçırılması düğünü şenlendirmek, onurlandırmak, ölümsüz kılmak içindir. Çünkü damadı kaçırın adam aslında daha çok masraf yapacaktır. Damadı kaçırın kişi, damadı baştan ayağa giyindirmek zorundadır, yeni bir damatlık almak zorundadır, düğünün devam etmesi için başka bir oda açmak zorundadır, düğüne gelen bütün herkesi oraya davet etmek ve ağırlamak zorundadır. Böyle bir yaptırım tarafı vardır. Damadı kaçırınlar, damadın geri verilmesi ve eski düğün mahalline dönülmesi için damadın sağdıçlarından hem düğündeki insanları eğlendirecek hem de damada katkı sağlayacak bir bedel ödemelerini isterler (KK-2).

Açıklamalardan anlaşılacağı üzere damadı düğün yerinden kaçırın kişi, bu davranışını düğün sahibine maddi-manevi destek sağlamanın yanı sıra düğüne neşe katmak, düğünü onurlandırmak ve hoş bir anıya vesile olmak gibi amaçlardan ötürü sergilemektedir. Kaçırın kişinin, damadı teslim etmesi karşılığında sağdıçlardan bedel ödemelerini istemesi ise Bayburt yöre halkının toplumsal dayanışma tutumlarına bir örnek teşkil etmektedir. Böylelikle düğünde karşılaşılacak çeşitli giderler, kişiler arasında paylaştırılarak maddi yük hafifletilmektedir. Öte yandan damadı kaçırın kişinin, damadı baştan ayağa yeni kıyafetlerle giydirmesi, eğlence için yeni bir düğün yeri kurması ve tüm davetlileri orada ağırlaması yöre kültürü açısından damadın ve ailesinin davetliler nazarında yüceltilip onurlandırılmasına vesile olurken aynı zamanda yapılan bu maddi yardım dolayısıyla damat ve ailesinin toplum önünde rencide olmalarının da bir anlamda önüne geçilmesine olanak sağladığı ifade edilebilir. Bu husus, Bayburt yöre halkının toplumsal duyarlılığını ve nezaketini de açıkça ortaya koymaktadır.

Damadın sağdıçlara geri teslim edilmesi karşılığında istenilen fidyenin niteliği veya miktarının, davetliler arasından bazı kimselerin arabuluculuk etmesiyle belirlendiği ifade edilebilir. Her iki tarafın da makul görebileceği bir fidyenin belirlenmesiyle uzlaşma sağlanmaktadır.

Bayburt yöre kültürüne göre sağdıç gecelerinde bir kişinin, damadı düğün yerinden kaçırabilmesi için de belli başlı şartları taşıması gerektiği ifade edilebilir. KK-3, bu hususa şu şekilde açıklık getirmektedir;

Sağdıç gecelerinde damadı herkes kaçırılmaz. Birinin damadı kaçırmaya hak kazanması için kendisine düğün sırasında kolonya tutulmamış, sigara ikram edilmemiş, sağdıç yemeği yememiş olması lazım. Yani damadı, yalnızca düğünde hiç hizmet görmemiş bir kişi kaçırabilir. Damadı kim düğünden kaçırırsa, damadın bütün masraflarını o karşılıyor. Mesela ben de eskiden bir düğünden damadı kaçırmıştım. Düğünden kaçıracağım damatla birlikte eski ismi Zargıdı olan Gümüşdamla köyünden bir eve girdik. Misafir kabul ediyor musunuz dedim. Bizi buyur ettiler. Koç kesmeleri karşılığında damadı sağdıçlarına geri teslim ettim (KK-3).

Bayburt yöresi sağdıç gecelerinde günümüzde de geçerliliğini korumakta olan damat kaçırma adeti ile ilgili olarak son zamanlarda yöre halkının pek de tasvip etmediği çeşitli olumsuz tutumlarla da karşılaşıldığı söylenebilir. KK-2, bu durumu şu şekilde dile getirmektedir;

Damatı kaçırmak son zamanlarda ticari kazanç sağlama durumuna dönüşerek yozlaşmıştır. Damadı kaçırınlar, sağdıçlardan kendileri adına para istiyorlar. Bunun kabul edilecek bir tarafı yoktur. Damadı kaçırınların aldığı her şey düğüne, düğün toplumuna harcanmalıdır. Bizim kültürümüzde damadı kaçırmanın asıl amacı düğünü şenlendirmek, onurlandırmaktır (KK-2).

Bu husus, içerisinde bulunulan çağın insanlara getirmiş olduğu olumsuz ekonomik koşulların gelenek-görenek, örf ve adetlerin yozlaşmasında ne denli etkili olduğunu da bir bakıma gözler önüne sermektedir.

Sağdıç Gecelerinde Ön Plâna Çıkan Folklorik Unsurlar

Kültürel açıdan oldukça zengin folklorik unsurları bünyesinde bulunduran Bayburt yöresindeki sağdıç gecelerinde özellikle bar oyunlarının ve orta oyunlarının ön plâna çıktığını ifade etmek mümkündür. Bayburt yöresi halk oyunları, bar olarak isimlendirilmektedir (T.C. Bayburt Valiliği: b.t.). Kars, Ağrı, Artvin, Gümüşhane, Sivas, Erzincan ve Erzurum şehirleri ile birlikte bar bölgesi içerisinde yer alan Bayburt'un bazı bar oyunlarının ezgi ve isimleri, Erzurum barlarıyla benzerlik göstermektedir (Coşkun, 1994, s. 203).

KK-1, Bayburt yöre düğünlerinde davul-zurna eşliğinde icra edilen başlıca bar oyunları hakkında şu bilgileri paylaşmaktadır;

Bayburt düğünlerinde genelde davul zurna eşliğinde bar adı verilen oyun havaları ve tek oyunları oynanır. Bayburt merkezdeki düğünlerde sırasıyla Gelin Barı, Veysel Barı, Hoş Bilezik Barı, Sarhoş Barı, Tiliko Barı, Sallanma Barı, Yelpaze Barı, Sıksaray Barı icra edilir. Sıksaray adlı oyun Trabzon yöresinindir fakat bizim Bayburt'ta bu farklı figürlerle oynanmaktadır. Fakat köylerdeki düğünlerde daha zengin bir müzik dağarcığıyla karşılaşıyoruz. Bir bölüm köyler Erzincan yöresinin etkisinde kalmış, o yörenin oyunlarını da oynuyorlar. Bir bölüm köyler, Erzurum yöresinin oyunlarını da oynuyorlar. Bir bölüm köyler de Gümüşhane ve Trabzon yöresi oyunlarını oynuyorlar. Mesela bizim Demirözü ilçesinde hem Erzurum hem Erzincan hem Bayburt hem de Gümüşhane yöresinin halk oyunları çalınır oynanır. Mesela Erzurum Baş Barı, Erzurum İkinci Barı, Üçüncü Barı, Erzurum Aşıma Barı, Erzurum Uzundere Barı gibi oyunlar bizim yörede de oynanır. Bayburt merkezde bu oyunlar oynanmıyor. İnsanlarımız bu oyunlar dışında güncel türkülerin de davul zurnayla çalınmasını talep edebiliyorlar (KK-1).

KK-1'in aktarmış olduğu bilgiler göz önünde bulundurulduğunda; Bayburt düğünlerinde, yöreye özgü bar isimli davul-zurna oyunlarının yanı sıra Erzurum, Erzincan, Gümüşhane ve Trabzon gibi komşu illerin halk oyunlarının da oynandığı anlaşılmaktadır. Bu husus, Bayburt yöresinin Erzurum, Erzincan, Trabzon ve Gümüşhane gibi komşu şehirler ile kültürel etkileşim içerisinde bulunduğunu işaret etmektedir. Yelpaze Barı (Rep. No: -), Hoş Bilezik Barı (Rep. No: 391), Veysel Barı (Rep. No: 240), Sallanma Barı (Rep. No: 571), Sıksaray Barı (Rep. No: 441), Gelin Barı (Rep. No: 451), Sarhoş Barı (Rep. No: 258) TRT Türk halk müziği repertuarında bu şekilde kayıtlı bulunmaktadır. Yörede oynanan Tiliko Barı ise yine yörede yetişen önemli mahalli sanatçılardan rahmetli Mustafa Ahıskalıoğlu üzerine MESAM'da 2174267.77 eser numarasıyla kayıtlı bulunmaktadır. TRT Repertuarında Hoş Bilezik Barı-Erzurum, Sıksaray Barı-Sivas/Suşehri yöresi adına kayıtlı olup Yelpaze Barı ile ilgili birçok dijital video kaydı bulunmasına rağmen arşivlerde herhangi bir nota kaydına rastlanmamıştır.

Günümüzde özellikle davul-zurna gibi geleneksel çalgılar yerine org ya da dijital ses kayıtları ile gerçekleştirilen çeşitli düğün merasimlerinin sayısının hayli çoğaldığı ifade edilebilir. Buna karşın Bayburt yöresi düğünlerinde davul-zurnanın günümüzde de oldukça önemli bir yer tuttuğunu söylemek mümkündür. KK-1, bu konu hakkında şu bilgileri paylaşmaktadır;

Bayburt düğünlerinde davul-zurna mutlaka olur. Başka yörelerdeki gibi davul zurna yerine teybe kaset takıp çalınmaz mesela. Fakat Bayburt'taki bazı yörelerimizde davul-zurna çalınmasına rağmen hiç oyun oynanmıyor. Bu da gözümüze çarpan önemli bir husus. Yine de ister oynansın ister oynanmasın davul-zurna bizim düğünlerimizde mutlaka çalınır. Düğün sahipleri, ekonomik durumları olsun olmasın düğünlerinde davul-zurnayı bir şeref nişanesi olarak, düşmana nispet olarak mutlaka çaldırırlar (KK-1).

KK-1'in açıklamalarından da anlaşılacağı üzere; Bayburt yöre kültüründe düğünlerde davul-zurna çalınması düğün sahibi açısından dosta-düşmana karşı bir şan ve şeref göstergesi olarak kabul edilmektedir. Bu husus, aynı zamanda Bayburt yöre insanının geleneksel-kültürel değerlerine günümüzde de bağlılık gösterdiklerini ortaya koymaktadır.

Bayburt düğünlerinde akşama doğru hep birlikte düğün yemeği yenir ve sonrasında damadın kınası yakılır. KK-1, bu sürecin işleyişini şu şekilde aktarmaktadır;

Akşama doğru sağdıçlar gelen misafirlere yemek hazırlıklarına başlarlar. Çünkü sağdıçlar, düğüne gelen misafirlere yemek yedirmekle görevlidirler. Bütün bunlar olduktan sonra kına yakmaya geçerler. Damadın kınasını yakarlar. Tabii bunun da

Bayburt'ta köyden köye farklı yöntemleri var. Mesela benim bulunduğum Demirözü ilçesinde damat bir yere oturtulmaz. Damat direkt halaya girer. Davul zurna eşliğinde bir kına türküsü seslendirilir. Bu türkü tamamlandıktan sonra davul zurnayla bir uzun hava çalınır. Sonrasında damadın kınası yakılır. Misafirlerin hayırlı olsun temennilerinden sonra fıstık dağıtılır, şeker dağıtılır bazen para dağıtılır. Orada biter. Damat ve sağdıçlar kendi ayarladıkları özel bir yere çekilirler ve orada kendi aralarında oyun oynarlar. Muhabbet ederler. Tabii bağlama çalanlar, kaval çalanlar, mey çalanlar varsa bunlar da gelir oraya ve kendi aralarında eğlenirler. Aslında bu, günümüzün bekârlığa veda partisi gibi bir şey (KK-1).

Damadın eline kına yakılırken yöreye özgü kına türkülerinin yanı sıra Anadolu'nun başka yörelerine ait çeşitli kına türkülerinin de seslendirildiğini ifade etmek mümkündür. KK-2, damadın kınası yakılırken seslendirilen türkülerle ilgili olarak şu bilgileri paylaşmaktadır;

Hem gelinin hem de damadın kınası yakılırken Dünürçüler Geldi Sıra Sıra Dizildi, Bebeğin Beşiği Çamdan gibi bizim yöremizin hüznü kına türkülerini söylenir. Bunların dışında Çayda Çıra (Elâzığ), Yüksek Yüksek Tepelere Ev Kurmasınlar (Edirne), Kınayı Getir Aney (Sivas) gibi başka yörelerin kına türkülerini de seslendirilir. Gelinin ve damadın kınası eline yakılırken kına türkülerinde “Açmıyor da açmıyor damat elin açmıyor” şeklinde dizeler seslendirilir. Bunun üzerine damadın yakınları ekonomik durumlarına göre damada yardım amaçlı para, altın vs. takılar sunarlar (KK-2).

Damadın kınasının yakılması ve akabinde yakınları tarafından altın, para vs. takıların takdim edilmesinin ardından düğün kalabalığının dağılmaya başlamasıyla birlikte damat ve sağdıçın en yakınlarından oluşan bir grubun, önceden belirlenen ya da o an için uygun görülen kapalı bir yerde toplanarak kendi aralarında eğlenceye devam etikleri ifade edilebilir. Düğün kalabalığının dağılması sonrasında gerçekleştirilen bu eğlence sırasında da Bayburt yöresine özgü oldukça dikkat çekici çeşitli geleneksel-kültürel unsurların ön plâna çıktığını söylemek mümkündür. KK-2, Bayburt sağdıç gecelerinde ön plâna çıkan geleneksel-kültürel unsurlar hakkında şu bilgileri aktarmaktadır;

Düğünlerde genelde davul-zurnanın yanı sıra türkölü, deyişli oyunlar oynanır. Oyunların aralarında bizim güldürü maksatlı, hafif şiddet ve heyecan içeren mahalli orta oyunlarımız oynanır. Bu orta oyunlar da genelde damadın en yakınlarına yapılır. Damadın kardeşleri, amca çocukları ve sağdıç tarafına yapılır (KK-2).

KK-3, Bayburt sağdıç gecelerinde oynanan orta oyunları hakkında şu bilgileri aktarmaktadır;

Eskiden düğünler, genelde kışın yapılırdı. Çünkü insanlar, yazın biçtikleri mahsulden kazandıklarıyla düğünlerini yaparlardı. Her akrabanın bir konağı olurdu. Buralarda yaklaşık elli-altmış delikanlı toplanırdı. Sağdıç gecelerinde burada orta oyunları oynardık, değirmen dönderirdik, tarla bölerdik, baharın hal ve hareketlerini yansıtan oyunlar oynardık, namaz kıldırırdık. Tabii bildiğimiz namaz değil. Kabak oynardık, mendil kapmaca oynardık, yüzük oynardık, cız oynardık (KK-3).

Tarım ve hayvancılık ağırlıklı bir ekonomik yaşam biçimine sahip olan Bayburt yöresinde eskiden düğünlerin genellikle kış aylarında yapıldığı anlaşılmaktadır. Fakat günümüzde düğün salonlarının sayısındaki artışla birlikte eski zamanların aksine düğünlerin yaz aylarında yapıldığını söylemek mümkündür. Günümüzde düğünlerin yaz aylarında yapılmasında yöre insanının tarım ve hayvancılık faaliyetleri dışında memurluk, işçilik, esnafılık vs. düzenli gelir elde edebilecekleri çeşitli iş alanlarına yönelmelerinin de etkili olduğu söylenebilir. KK-3, Bayburt sağdıç gecelerinde sıklıkla oynanan orta oyunları ve bu oyunların oynanış şekillerini detaylarıyla birlikte şu şekilde açıklamaktadır;

Cız dediğimiz oyunda; birisi sağ tarafımda, birisi sol tarafımda, ben ortada ebe vaziyetteyim diyelim. Ellerimle kulaklarımı kapamış şekilde iki kişinin ortasında duruyorum. Sağımda duranın sağ eli, solumda duranın sol eli bana doğru açık şekilde bekliyorlar. Cız diyerek beklenmedik bir anda kafamın arkasına tokat atıyorlar. Fark etmenin imkânı yok tabi. Ebe olan kişinin kafasında fes ya da bir kep olur. Ebeye vurarak fesi ya da kepi yere düşüren kişi ortaya geçer (KK-3).

Tarla bölme; iki kardeşten birisi bağdaş kurup oturur, öteki ebenin kucağına yüz üstü uzanır, temsilen tarla olur. Mesela birisi, uzanan kişinin belden yukarı kısmını göstererek; “Babam ölmeden önce tarlanın burasını bana vermişti” der. Ötekisi, tarlanın kendi payına düşen bölümüne itiraz ederek; “Olmaz, burası taşlık, taşlık yer küçük olana kalsın demişti babam” diyerek itiraz eder. Her itiraz olduğunda anlaşmaya varılncaya kadar hem yerde yatana hem de bağdaş kurana kayışla ya da şamar atarak vurulur. Tarla bölme oyununun farklı bir şekli daha var. Bunda da zayıf bir delikanlı seçilir ve başka birinin sırtına bağlanır. Karşıdaki kişiyle tarla bölme işine girerler. Karşıdaki; “Arkana mı güveniyorsun” diye karşı çıkar. Sırtında delikanlı bağlı bulunan da “Evet arkama güveniyorum” der ve arkasını döner. Sırtında bağlı bulunan delikanlıya vurulur. Bu durum, taraflar arasında anlaşmaya varılncaya kadar devam eder (KK-3).

Yüzük oyunu; bir tepisi üzerine dizilen 6-7 tane fincandan birisinin altına yüzük koyulur. Beşer ya da altışar kişiden oluşan iki grup bu yüzüğü bulmaya çalışırlar.

Hangi grup daha çok yüzüğü bulursa o kazanır. Ödül olarak artık duruma göre kuzu ya da horoz kesilip pişirilir veya meyve alıp getirilir ve hep birlikte yenir (KK-3).

Kabak oyunu; toplu otururken ebe olan kişi, “Ektim, biçtim bizim tarlada on kabak oldu” der. Oynayanlardan bir başkası; “On kabak olmaz, beş kabak olsun” der. Bir başkası; “Beş kabak olmaz üç kabak olsun” der. Oynayanların hızlıca cevap vermesi gerekiyor. Bu böyle oynayanlardan birisi şaşırana kadar devam eder. Şaşırın oyuncuya palaskayla vurulur (KK-3).

Bom oyunu; oyunda mesela ailecek yemeğe gittik. Oyuna katılanlara yol, araba, çatal, peçete, tabak, garson vs. isimler veriliyor. O andan itibaren oyuna katılan kişinin adı, verilen isim neyse o oluyor. Oyuncuların birisi; “Bir tarihte çıktım yola” şeklinde bir cümle kuruyor. Yol ismi kime verildiyse onun “Bom” demesi gerekiyor. Mesela oyunda hikâye devam ederken “O ara garson geldi” denilince kim garson olduysa aynı şekilde “Bom” demesi gerekiyor. Hikâyeye dalıp ismini unutan oyuncuya bir şamar vurulur. Biz bu oyunu dernekte yapıyorduk. İzlemeye gelen yabancı kız çocukları da oluyordu. Tabii onlar, töreyi-kültürü bilmediği için şaşkın bir biçimde bakıyorlardı. Tabii biz onlara, ceza olarak şamar vurmak yerine incitmeyecek şekilde dokunuyorduk (KK-3).

Kaçak-polis oyunu; topluluktan birilerine polis elbisesi bulur giydirdik. İki polis, sarhoşu getiriyorlardı. Ortamda bulunanlardan birisi sarhoşun ceketini, birisi pantolonunu, birisi gömleğini vs. alırdı. Sarhoş, şikâyetçi olurdu; “Beni soydular” diye. Mahkeme kuruluyordu. Birisi hâkim, birisi savcı, birisi de avukat vs. oluyordu. Hâkim; “Niye soydun” diye sorduğunda, elbiseleri alanlara kayışla vuruluyordu. Sarhoşun çalınan elbiseleri karşılığında her birine bir meblağ ceza veriliyordu. Ve elbiseleri alan şahıslardan bu meblağ toplanıp damada veriliyordu. Tabii oyunu genelde delikanlılar olarak bizler oynuyorduk fakat bizde para olmadığı için ceza meblağını genelde babalarımız, büyüklerimiz karşılıyordu. Ben, bir düğünde polis olmuştum. O zamanlar babam da pancar parasını yeni almıştı. Meğer ortamdaki sarhoşun atkısını da babam almış. Babama; “Niye çaldın” diyerek elimdeki kayışla vurdum. Babam; “Çalmadım, kendi attı” dese de babamdan o zaman 200 lira parayı almıştık (KK-3).

Türkü söyleme oyununda; damada yardım yapmak için ortamdan birisi başka birine türkü söyletir. Başka birisi türküyü kestirir. Karşılığında belli bir meblağ para ortaya koyar. Bu sefer türküyü söyleten meblağı arttırarak türküye devam edilmesini sağlar. Bu süreç, ortamda bulunanlar arasında böylece devam eder. Toplanan tüm para damada yardım olarak verilirdi (KK-3).

Bayburt sağdıç gecelerinde oynanan tüm bu orta oyunlarının, teknolojik araç-gereçlerin henüz yaygın olmadığı eski zamanlarda kış mevsiminde yapılan düğünlerde eğlenmek, gülmek, hoş vakit geçirmek, sosyal anlamda kaynaşmak ve düğün sahibine yardımda bulunmak gibi çeşitli amaçlara hizmet ettiği ifade edilebilir. Bayburt yöresinde sosyal yaşam anlayışı yavaş yavaş değişikliğe uğramaya başlasa

da bu orta oyunlarının, günümüz sağdıç gecelerinde de geleneksel biçimde sürdürülmekte olduğu söylenebilir.

Düğün Sonrası Sürec

Düğün eğlenceleri sona erince damat, sağdıçlar refakatinde gerdek odasının kapısına kadar götürülür. KK-1, bu süreci şu şekilde ifade etmektedir;

Düğün sona erdiğinde damat, gerdek odasına gönderilirken sağdıçlar, damat uğruna düğün boyunca çekmiş oldukları eziyetlerin karşılığında intikamlarını almak adına “Artık yetti” diyerek damadın sırtına alabildiğine kuvvetleriyle yumruk vururlar. Sağdıçlardan aldığı darbeler nedeniyle yere düşen çok damat gördüm (KK-1).

Bayburt yöre kültüründe sağdıçların, gerdek gecesi sonrasında da çeşitli sorumlulukları yerine getirmeleri beklendiği söylenebilir. KK-2, gerdek gecesi sonrasındaki bu süreci şu şekilde açıklamaktadır;

Sadıçların düğün öncesi ve düğün sonrası sorumlulukları vardır. Gerdekten önce damat hamama götürülür. Gerdekten sonra da tekrar hamama gidilir ve damat toplumla kaynaştırılır. Çünkü damat gerdek sonrası insanlara karşı sevgisinden, saygısından kaynaklı olarak ar eder, utanır, topluma tek başına giremez. Bunu da yine en yakın akrabaları vasıtasıyla normalleştirme süreci olarak tanımlayabiliriz (KK-2).

Bu bağlamda sağdıçların, gerdek gecesi sonrasında damadın toplumla kaynaştırılmasına öncülük ettikleri anlaşılmaktadır. Evlenip yuva kuran damadın da kendisine sağdıçlık yapan yakınlarının düğünlerinde aynı ilgi ve ihtimamla sağdıçlık vazifesini üstlenerek bu geleneğin geleceğe taşınmasına katkı sağlayacağını ifade etmek mümkündür.

SONUÇ ve ÖNERİLER

Bayburt sağdıç geceleri isimli düğün ritüellerini, yörenin sosyal normları bağlamında ele alan bu çalışmadan elde edilen bilgi ve bulgulara göre;

Sadıçların düğün süresince maddi ve manevi anlamda oldukça büyük sorumluluklar üstlenmelerinden dolayı düğün merasimlerindeki yeme-içme, eğlence, halk oyunları ve orta oyunları gibi bir dizi etkinliği kapsayan ritüellerin Bayburt yöre kültüründe sağdıç geceleri olarak adlandırıldığı tespit edilmiştir.

Düğün öncesi danışık çayı toplantısı, sağdıçlar nezaretindeki damadın davul-zurna eşliğinde haneleri ziyaret etmesi, misafiri ayakta karşılama, suya basma, eşeğe ters bindirme, damat kaçırma, gerdek sonrası damadı hamama götürme ve damadı toplumla kaynaştırma adetlerinin Bayburt yöre kültüründe günümüzde de

geçerliliğini koruduğu sonucuna ulaşılmıştır. Tilki yakalama, damadı davul-zurna eşliğinde baba evinden çıkarma, atlı ve silahlı alay eşliğinde damat gezdirme, damada dayak atma adetlerinin ise artık geçerliliğini yitirdiği tespit edilmiştir. Günümüzde yalnızca Arpalı beldesinde uygulanmaya devam eden çömlek kırma adedinin ise çömlek yerine tabak kırılarak gerçekleştirildiği saptanmıştır. Düğünü onurlandırmak için yapılan damat kaçırma adedinin günümüzde kimi insanlar tarafından bir kazanç kapısı olarak görülmesi neticesinde amacından uzaklaşarak yozlaşmaya başladığı sonucuna ulaşılmıştır.

Bayburt yöre kültürüne göre düğünlerde davul-zurna çaldırılmasının, düğün sahibi açısından dosta-düşmana karşı bir şan ve şeref nişanesi olarak görüldüğü tespit edilmiştir. Damadın eline kına yakılırken yöreye özgü Dünürçüler Geldi Sıra Sıra Dizildi, Bebeğin Beşiği Çamdan gibi hüznü kına türkülerinin yanı sıra Çayda Çıra (Elâzığ), Yüksek Yüksek Tepelere Ev Kurmasınlar (Edirne), Kınayı Getir Aney (Sivas) gibi başka yörelerin kına türkülerinin de seslendirildiği, Bayburt/Merkez yöresindeki sağdıç gecelerinde sırasıyla Gelin Barı, Veysel Barı, Hoş Bilezik Barı, Sarhoş Barı, Tiliko Barı, Sallanma Barı, Yelpaze Barı, Sıksaray Barı gibi davul-zurna eşliğinde kendine özgü figürlerle oynanan bar isimli halk oyunlarının icra edildiği, köylerdeki düğünlerde ise çevre illerle olan kültürel etkileşim dolayısıyla yöre oyunlarının yanı sıra Erzincan, Erzurum Gümüşhane ve Trabzon gibi komşu yörelerin halk oyunlarının da oynandığı, bütün bunların dışında dinleyicilerin talebine göre çeşitli güncel-popüler ezgilerin de davul-zurnayla icra edildiği tespit edilmiştir.

Yörede cız, bom, kaçak-polis, türkü söyleme, tarla bölme, yüzük ve kabak isimli orta oyunlarının günümüz sağdıç gecelerinde de geçerliliğini koruduğu tespit edilmiştir.

Bayburt sağdıç gecelerinde öne çıkan çeşitli adetler ve kültürel pratikler gereği; düğün sahibine maddi-manevi destek olmak, toplumsal birlik ve beraberlik duygularının pekiştirilmesi, toplumsal dayanışma ve huzurun sağlanması, eğlenmek, hoş vakit geçirmek, insanlar arasında saygı, sevgi ve hoş görünün yaşatılması gibi nedenlerle yöre halkı tarafından ortaya koyulduğu tespit edilen tüm davranış kalıplarının, yörenin sosyal normları doğrultusunda ödül ve ceza gibi çeşitli yaptırımlarla kontrol altında tutulduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Bu çalışmanın bazı sınırlılıkları bulunmaktadır. Çalışmanın odak noktasındaki sınırlılıkları gereği Bayburt yöresi bar oyunları ve halk ezgileri kapsamlı bir biçimde irdelenmemiş, Bayburt düğün merasimlerinde kadınlar arasında düzenlenen eğlencelere yer verilmemiştir. İlerleyen süreçte Bayburt yöresiyle ilgili gerçekleştirilecek benzer nitelikteki çalışmalar açısından bu hususların göz önünde bulundurulacağı öngörülmektedir.

Teşekkür ve Açıklama: Bayburt yöre kültürü hakkındaki bilgi ve deneyimleriyle bu çalışmaya değerli katkılar sağlayan Sayın İmdat Sancar’a, Sayın Serdar Eslek’e ve Sayın Fatih Dünder’a teşekkürlerimi sunarım.

KAYNAKÇA

- Aytaç, Ö. (2002). *Sosyoloji/bir giriş denemesi*, Elâzığ: Üniversite Kitabevi.
- Bahşioğlu, A. (2000). *Kastamonu Merkez ilçede düğün aşamasında çeyiz ile uygulamalar*, II. Türk Halk Kültürü Araştırma Sonuçları Sempozyumu, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Budak, O., A. (2006). *Türk müziğinin kökeni-gelişimi*, Ankara: Phoenix Yayınları.
- Coşkun, K. (1994). Bayburt halk ezgileri ve oyunları. R. Yıldız (Ed.), *Türk tarihinde ve kültüründe Bayburt sempozyumu içinde* (s. 203-204). Ankara: Özkan Matbaacılık.
- Eker, G., Ö. (2000). Bayburt mânilerinden hareketle iletişimde yüklendiği fonksiyonla mâni söyleme geleneği. *Erdem*, 12(36). 989-1006. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/683613>
- Ergüder, A. A. (2011). Erzurum ve Bayburt ehamları. *Akdeniz Sanat*, 4(7). 141-143. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/275361>
- Erol Çalışkan, Ş. S. (2019). Bartın'da düğün geleneklerinin dünü ve bugünü. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 8(1). 413-445. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/685546>
- Güçlü, İ. (2021). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri teknik-yaklaşım-uygulama* (2. Baskı), Ankara: Nika Yayınevi.
- Güleç, H. (2020). *Bayburt halk bilimi*. (1. Baskı), İstanbul: Kriter Yayınevi.
- İnan, A. (1986). *Tarihte ve bugün Şamanizm*, C. 3, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Pelikoğlu, M. C. & Efe, S. (2023). Bayburt yöresi sözsüz halk oyunu ezgilerinin makamsal ve ritimsel özellikleri. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 8(2). 224-238. <https://doi.org/10.22252/ijca.1225605>
- Nar, M. Ş. (2013). Kültürel hukuk: geleneksel kontrol mekanizmaları, *Türkiye Barolar Birliği Dergisi*, 26(108). 273-290. <https://tbbdergisi.barobirlik.org.tr/m2013-108-1313>
- T.C. Bayburt Valiliği (b.t.). *Halk oyunları*. <http://bayburt.gov.tr/halk-oyunlari> adresinden 3 Haziran 2025 tarihinde alınmıştır.
- T.C. Bayburt Valiliği (b.t.). *Coğrafi yapı*. <http://www.bayburt.gov.tr/cografi-yapi> adresinden 13 Haziran 2025 tarihinde alınmıştır.
- Türnüklü, A. (2000). Eğitim bilim araştırmalarında etkin olarak kullanılabilir nitel araştırma tekniği: görüşme. *Kuram ve Uygulamada Eğitim Yönetimi*, 24(24). 543-559. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/108517>
- Türk Dil Kurumu Sözlükleri (2022). *Sağdıç*. <https://sozluk.gov.tr/> adresinden Erişim Tarihi: 18 Mayıs 2025 tarihinde alınmıştır.

- Ünalın, Ö. (2023). Bayburt halk kültüründe dua ve beddualar. *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (10). 305-324.
<https://doi.org/10.51531/korkutataturkiyat.1247142>
- Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2008). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (6. Baskı), Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yolcu, F. (2008). *Adana ili Ceyhan ilçesi halk kültürü araştırması* (Yayın No. 217192). (Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi).
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>

Kişisel Görüşmeler

- KK-1 Serdar Eslek, Erkek, 16.11.1980, Bayburt, Müzisyen, Lise, 21.05.2025.
- KK-2 Fatih Dünder, Erkek, 10.08.1979, Bayburt, Öğretmen, Lisans, 01.06.2025.
- KK-3 İmdat Sancar, Erkek, 02.02.1955, Bayburt, Çiftçi, İlkokul, 11.06.2025.



7. Bölüm

İzmir ve Bremen Arasındaki Kültürel Etkileşimde Müziğin Rolü: Sıkıntı Yok Ensemble Örneği

Emin YILDIRIM¹

¹ Dr., Bornova Şehit Fatih Sıtr Bilim ve Sanat Merkezi, ORCID ID: 0000-0002-9767-7880, evcara83@gmail.com

GİRİŞ

“Şehir eşleştirme modern konsepti 1947 yılında II. Dünya Savaşı sonrasında düşünülmüş olup bir barış ve uzlaşma eylemi olarak farklı kültürler ve eski düşmanların arasındaki anlayış ve dostluğun geliştirilmesi ile turizm ve ticaretin teşvikini hedeflemiştir” (Türkiye Belediyeler Birliği, b.t.). “20. yüzyılın sonlarında etkilerini hissettirmeye başlayan ‘yönetişim, yerel ortaklıklar ve kardeş şehir’ gibi uygulamalar, yerel yönetimlerde çok geniş uygulama alanları bulmuş ve dünyanın çeşitli yerlerinde yaygınlık kazanmıştır. Yönetişimde uygulanan bir strateji olarak adlandırılacak ortaklıklar, beraberinde kardeş şehir ilişkilerini de getirmiştir” (Zere ve Aktulun, 2018: 1). “Kardeş şehirler; iki kent, ülke, il, vilayet, bölge ve hatta coğrafi ve politik olarak uzak bölgelerde bulunan ülkeler arasında kültürel ve ticari bağların teşvik edilmesini amaçlayan yasal ve sosyal anlaşmalardır” (Türkiye Belediyeler Birliği, b.t.). İzmir Büyükşehir Belediyesi de bu sebeplerden dolayı birçok ülke ile kardeş şehir anlaşmaları imzalamıştır. İzmir’in imzaladığı kardeş şehir protokolleri kapsamında, iş birliği yapan kentler şunlardır: Amerika Birleşik Devletleri – Long Beach, Amerika Birleşik Devletleri – Tampa, Azerbaycan – Bakü, Kırgızistan – Bişkek, Bulgaristan – Kırcaali, Bosna Hersek – Mostar ve Saraybosna, Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti – Lefkoşa ve Gazimağusa, Küba – Havana, Çin – Tianjin, Çin Halk Cumhuriyeti – Wuhan ve Xiamen, Çekya – Plzeň, Danimarka – Odense, Moldova – Bălți, Romanya – Köstence, Türkmenistan – Türkmenabat, Tunus – Sousse, Rusya – Volgograd, Hırvatistan – Split, Hindistan – Mumbai, Özbekistan – Buhara, Ukrayna – Çernivtsi, Kosta Rika – Esparza ve Kuzey Makedonya – Üsküp. 8 Mart 1995 tarihinde Bremen ve İzmir arasında Bremen’de imzalanan “Kardeş Şehir Anlaşması” ile iki şehir resmî olarak kardeş şehir ilişkisi tesis etmiştir. Bu anlaşma çerçevesinde, İzmir ve Bremen belediyelerinin resmi web sitelerinde, kardeş şehirler ile ilgili bilgilere yer verilmektedir. Bremen belediyesinin sitesinde İzmir’e dair verilen bilgiler şu şekildedir:

4,4 milyonluk nüfusuyla İzmir, Türkiye'nin üçüncü büyük şehridir. Türkiye'nin batı kıyısında, Ege Denizi kıyısında yer alır ve Türkiye'nin ikinci büyük limanına sahiptir. Geniş limanı ve mükemmel demiryolu bağlantıları sayesinde şehir, uluslararası ticaret ve bölge ekonomisi için büyük önem taşımaktadır. Eskiden Smyrna olarak bilinen İzmir, Akdeniz'in en eski yerleşim yerlerinden biridir. Şehrin ve eyaletin aynı adı paylaştığı Bremen gibi, İzmir hem şehri hem de ili ifade eder (Freie Hansestadt Bremen, b.t.).

Bremen belediyesinin sitesinde bu anlaşmanın amacı şu şekilde belirtilmiştir:

Bremen, bir Türk şehriyle böyle bir sözleşmeye dayalı ilişki kurarak, Solingen ve Mölln'deki Türk evlerine yönelik yabancı düşmanı saldırıların ardından Türk vatandaşlarıyla dayanışma göstermek istemiştir. Bremen'de yaşayan birçok Türk'ün memleketi ve bir liman şehri olan İzmir, ortaklık için doğal bir fırsattı. Buradaki Türk sakinlerinin dernek faaliyetleri ve iki liman kenti arasındaki benzerlikler, iki şehir arasında birçok alanda alışveriş için hayati bir temel oluşturuyor (Freie Hansestadt Bremen, b.t.).

Yapılan protokol sayesinde ekonomiden siyasete tarımdan turizme, kültürel iş birliklerinden sanatın farklı alanlarına kadar birçok etkinlik başlatılmış ve bu iş birlikleri günümüze kadar gelişerek devam etmiştir. Bremen'in Almanya'daki sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik yapısı ile İzmir'in Türkiye içindeki benzer özellikler göstermesi, iki kent arasında kardeş şehir ilişkilerinin kurulmasında belirleyici bir unsur olmuştur. Almanya'nın en küçük eyaleti olan Bremen, çevresindeki büyük eyalet ve metropoller karşısında ulaşım ve ekonomik çekicilik açısından dezavantajlı bir konuma sahipti. İzmir-Bremen iş birliği kapsamında başlatılan direkt uçuşlar, iki şehir arasındaki bağın güçlendirilmesinde önemli bir unsur olmuştur. Zamanla, bu gelişme diğer şehirlerden Bremen'e gerçekleştirilen direkt uçuşların artmasıyla daha geniş bir ivme kazanmıştır. Bu durum hem İzmir'deki müzisyenlerin Bremen'e hem de Bremen'deki müzisyen ve koro üyelerinin İzmir'e ulaşımını kolaylaştırarak, kültürel ve sanatsal etkileşimin sürekliliğine katkı sağlamıştır.

Bu çalışmada, Sıkıntı Yok Ensemble ve büyük bir çoğunluğunu Almanya'daki diasporik Türklerin oluşturduğu WestEast Korosu incelenmiştir. Diasporik toplulukların bu oluşumlarda yer alması, yalnızca müzikal üretim açısından değil, aynı zamanda kimlik inşası, kültürel aidiyetin korunması ve köken kültürle bağların yeniden üretilmesi açısından da önemli bir rol oynamaktadır. Koronun repertuarı, kullanılan çalgılar, müziksel ve dilsel bileşenler ile bu bileşenlere ilişkin sahip olunan sermaye biçimleri; üyelerin kendilerini görünür kılmalarında, aidiyet duygusunu pekiştirmelerinde ve kültürel aktarımı gerçekleştirmelerinde merkezi bir işlev görmektedir. Bu bağlamda, Bourdieu'nün kültürel sermaye kavramı çerçevesinde değerlendirildiğinde, koronun bilgi temelli birikimleri yalnızca bireysel beceri ve müzikal yetkinliklerle sınırlı kalmamakta; aynı zamanda topluluk içindeki güven, karşılıklı dayanışma ve ortak değerlerin paylaşımı aracılığıyla sosyal sermayeye dönüşmektedir. Böylece müzik pratiği, bireylerin tekil kimliklerini

aşarak kolektif bir kültürel hafızanın yeniden üretilmesine katkı sağlamaktadır. Benzer şekilde, habitus kavramı, üyelerin müzikal pratikler ve repertuvar seçimleri üzerinden kendi kültürel kodlarını üretme ve yeniden üretme süreçlerini açıklamakta; bu süreç, kültürel aktarımı hem bireysel hem de topluluk düzeyinde görünür kılmaktadır.

Müzik alanında “kanon” kavramı, estetik ölçütler ve kültürel değerler üzerinden şekillenen bir referans çerçevesi olarak önem taşımaktadır. WestEast Korosu ve Sıkıntı Yok Ensemble repertuvarında yer alan makamsal eserler ile Anadolu ve çevresindeki müzik gelenekleri bu bağlamda birer müziksel kanon niteliği taşımaktadır. Assmann’ın ifadesiyle kanon; “bugün sanat söz konusu olduğunda ‘neyi örnek almalıyız?’ sorusuna verilen cevaplardır (Assmann, 2001, s. 120). Sönmez ise müziksel kanonu, kutsallaştırılmış ve değişmez kriterlere gönderme yapan ölçütler olarak tanımlar (Sönmez, 2012, s. 41). Bu çerçevede repertuvarda en önemli otantisite işaretleyicisi olan makam hem müzikal becerilerin sergilenmesine hem de koro üyelerinin kültürel habituslarının görünürlük kazanmasına imkân tanıdığından çalışmada bu kavramlara yer verilmiştir.

Bu bağlamda çalışma, “Kardeş Şehir Anlaşması” çerçevesinde İzmirli ve Bremenli müzisyenlerden oluşan, sanat koordinatörlüğünü Peter Dahm’ın üstlendiği Sıkıntı Yok Ensemble ile Güvenç Birer’in yönettiği WestEast Korosunun; dar ölçekte İzmir ve Bremen, geniş ölçekte ise Türkiye ve Almanya arasında sosyal, kültürel ve müzik eğitimi alanlarında nasıl ortaklıklar kurduğunu ortaya koymayı amaçlamaktadır. Araştırma, söz konusu toplulukların kültürel etkileşim ve devamlılığa sağladıkları katkıları, sosyal sorumluluk ve dayanışma bağlamındaki işlevlerini tartışırken kültürel sermaye, habitus, otantisite ve kanon kavramları üzerinden kuramsal bir çerçeve sunmayı hedeflemektedir.

ALAN YAZIN

Literatürde, kardeş şehir ilişkileri ile müzik arasındaki doğrudan bağlantı kuran çalışmalara rastlanmamıştır. Chung ve Mascitelli’nin (2009) çalışmasında, müzik, kültürel değişim kapsamında örnek bir sanatsal etkinlik olarak ele alınmakta, kardeş şehir ilişkilerinde kültürel etkileşimi destekleyen bir araç olarak değerlendirilmektedir; ancak bu çalışmaların odak noktası müzik değil, kültürel faaliyetlerin genel analizidir.

Bu çalışmada ulaşılan bulgular, müzik–mekân ilişkisini ve kardeş şehir iş birliklerinin kültürel boyutlarını ele alan sınırlı sayıdaki çalışmayla karşılaştırıldığında özgün bir katkı ortaya koymaktadır. Tümtaş’ın (2012) mekânı, zamanın düşünsel ve imgesel dünyalarının bir yansıması olarak

konumlandırması, İzmir Uluslararası Müzik Köyü'nün Sığacık'ta gerçekleşmesiyle örtüşmektedir. Bulgular, Sığacık'ın tarihsel ve kültürel birikiminin, müzik pratiğini yalnızca bir etkinlik alanı olarak değil, aynı zamanda Bourdieu'nün (1986) nesneleşmiş kültürel sermaye kavramıyla açıklanabilecek bir değer taşıyıcısı olarak işlevselleştirdiğini göstermektedir. Bu durum, mekânın kültürel üretim süreçlerindeki belirleyici rolüne dair Soylu Bağçeci'nin (2022) kuramsal yaklaşımlarıyla da uyumludur. Diğer yandan, literatürde kardeş şehir ilişkileri bağlamında müziği doğrudan inceleyen çalışmaların eksikliği dikkat çekmektedir. Chung ve Mascitelli'nin (2009) araştırması, müziği kültürel etkileşimin bir örneği olarak ele almakla birlikte, esas odağını kültürel faaliyetlerin genel analizi üzerine kurmuştur. Bu açıdan mevcut bulgular, müziğin kardeş şehir ilişkilerinde kültürel aktarımı doğrudan besleyen bir unsur olduğuna işaret ederek, literatürdeki bu boşluğa katkıda bulunmaktadır. Özellikle WestEast Korosu ve Sıkıntı Yok Ensemble örnekleri, sosyal sermaye perspektifinden ele alındığında, topluluk aidiyetini güçlendiren ve kültürel aktarımı kurumsal çerçevede sürdürülebilir kılan pratikler sunmaktadır. Bu yönüyle bulgular, Zeren ve Aktulun'un (2018) belediyeler arası kültürel iş birliğini açıklayan kuramsal çerçevesini somut örneklerle genişletmektedir.

Sonuç olarak, araştırmanın bulguları mekân-müzik ilişkisinin tarihsel ve kültürel boyutlarını görünür kılarken, kardeş şehir ilişkilerinde müziğin kültürel etkileşimdeki rolünü alan yazında yeterince işlenmeyen bir düzeyde ortaya koymaktadır. Bu durum, hem sosyal ve kültürel sermaye kuramlarının uygulama alanlarını çeşitlendirmekte hem de araştırmacılar için yeni karşılaştırmalı çalışmaların zeminini hazırlamaktadır.

YÖNTEM

Bu çalışmada konuya dair kapsamlı bir literatür taraması gerçekleştirilmiş ve 2025 yılı içerisinde saha araştırması kapsamında çeşitli görüşmeler yapılmıştır. Araştırma sürecinde Sıkıntı Yok Ensemble'ın İzmir'deki performansı doğrudan gözlemlenmiş, ayrıca topluluğun web tabanlı tüm performansları ayrıntılı biçimde incelenmiştir. WestEast Korosu'nun ise yalnızca web tabanlı performansları değerlendirilmiştir. Bu incelemelerden elde edilen veriler, netnografi yöntemiyle toplanan bulgularla birleştirilmiş ve koro üyeleri, müzisyenler ile sanat koordinatörü Güvenç Birer ile yapılan görüşmeler aracılığıyla desteklenmiştir. Tüm bu veriler, kültürel sermaye, otantisite, kanon ve habitus kavramları çerçevesinde bütüncül bir perspektifle analiz edilmiştir.

BULGULAR

Kardeş şehirlerarasında gerçekleştirilen anlaşmaların temel hedefleri arasında, kültür ve sanat alanlarında iş birliğinin geliştirilmesi, ortak projelerin yürütülmesi ve sivil toplum kuruluşlarının faaliyetlerinin desteklenmesi yer almaktadır. Bu çalışma kapsamında, söz konusu iş birliği mekanizmaları ve kültürel etkileşim süreçleri, kardeş şehir ilişkilerinin sanatsal ve toplumsal boyutları çerçevesinde ele alınacaktır. Çalışmamızın odağını oluşturan Sıkıntı Yok Ensemble, kültür ve sanat alanlarında iş birliğinin geliştirilmesi ile ortak projelerin yürütülmesi açısından somut bir örnek teşkil etmektedir.

Sıkıntı Yok Ensemble

Grubun kuruluş hikâyesi, İzmir Müzik Akademisi (İZMA) kurucusu Güvenç Birer'in (KK-1) görüşmesinde aktardığı bilgilere dayanarak, müzik-kültür ilişkisi çerçevesinde şu şekilde özetlenebilir: 2016 yılında, proje kapsamında İzmir'de gerçekleştirilecek bir konser öncesinde (Eylül 2015), Kemal Bektaş, İzmir Müzik Akademisi'ne ut eğitimi talebiyle başvurmuştur. O dönemde uzaktan eğitim yöntemleri henüz yaygın olmadığından, derslerin yüz yüze yürütülmesi planlanmıştır. Bektaş, yaşamını Bremen ve İzmir arasında sürdürdüğünü; 2-3 aydan 6 aya kadar değişen periyotlarla iki şehir arasında gidip geldiğini ve bu süreçte kendisine ödevler verilmesi hâlinde öğrenme sürecini sürdürebileceğini ifade etmiştir. Birer'in, İzmir-Bremen iş birliği projesinden haberdar olması, Kemal Bektaş ile yürütülen dersler aracılığıyla gerçekleşmiştir. Bektaş, Bremen'de birlikte çalıştığı saksafon sanatçısı ve besteci Peter Dahm ile İzmir Büyükşehir Belediyesi bünyesinde Nural Altar yönetimindeki İzmir Sanat Çok Sesli Korosu tarafından hazırlanmakta olan bir program kapsamında 2016 yılının Mayıs ayında gerçekleştirilecek konserden bahsetmiş ve sanatçının bu konsere konuk olarak davet edilmesini önermiştir. Bu davetin kabul edilmesi, Birer'e Türk müziği eksenli çalışmaların ötesinde yeni müzikal deneyimlerin kapısını açmıştır. Mayıs 2016 da gerçekleştirilen konser, sanatçının Peter Dahm ile tanışmasına vesile olmuş ve bu tanışıklık zamanla kalıcı bir dostluğa dönüşmüştür. Dahm, özellikle Türk müziği olmak üzere kendi tabiri ile "Doğu müziklerine ilgi duyan" bir müzisyendir. Nitekim müzik araştırmaları için öncelikle Hindistan'a gitmiş, ancak sağlık sorunları nedeniyle bu süreci tamamlayamamıştır. Bunun üzerine İstanbul'a yönelmiş, burada uzun süre kalarak Türk müziğini yakından tanıma fırsatı bulmuş; Halil Karaduman ve Zülfü Livaneli gibi önemli sanatçılarla iş birliği yapma imkânı elde etmiştir. Özellikle Halil Karaduman ile gerçekleştirilen bir Almanya konseri dönüşünde yaşanan vefat olayı, Dahm'ın kanun enstrümanıya kurduğu bağın duygusal boyutunu güçlendirmiştir. Dahm, Almanya'ya dönüşünün

ardından Türk müziğiyle kurduğu ilişkileri çeşitli projelerle sürdürmeye devam etmiş; Bremen ile İzmir'in kardeş şehir ilişkisi de bu bağlamda kendisine önemli fırsatlar sunmuştur. Yaptığı bestelerinde Türk ve “Doğu müziği” ezgi motifleri ile ritmik öğelerini sıkça kullanmış ve bu bestelerine Türkçe isimler vermiştir. İzmir’de gerçekleştirilen ilk konserin ardından Dahm, tamamen profesyonel müzisyenlerden oluşacak ve Türk müziği enstrümanlarını, Batı müziği enstrümanlarıyla bir araya getirecek bir topluluk kurma fikrini ortaya koymuştur. Bu süreçte sanatçıdan hem müzikal hem de insani anlamda uyum sağlayabilecek arkadaşlarını önermesi istenmiş; klasik kemençe, ney ve çello enstrümanları topluluğun temelinde düşünülmüştür. Buna ek olarak Bremen’de yaşayan bir perküsyon sanatçısı ve kontrbas sanatçısı da kadroya katılmıştır. Böylece uluslararası ve çok kültürlü bir müzik topluluğu oluşturulmuştur. Topluluk, öncelikle İzmir’de provalarına başlamış, ancak henüz bir isim belirlenmemiştir. Provalarda karşılaşılan teknik ve organizasyonel aksaklıklara müzisyenlerin verdiği ortak tepki olan “sıkıntı yok” ifadesi zamanla hem bir slogan hem de topluluğun adı hâline gelmiştir. Bu şekilde “Sıkıntı Yok Ensemble” resmîyet kazanmıştır.

Topluluk, ilk konserini Mayıs 2017’de Bremen’de vermiştir. Bu konser, Türk ve Batı müziği enstrümanlarının aynı sahnede bütünleşerek iki kültür arasında bir “geçiş müziği” yaratılabileceğinin somut göstergesi olmuştur. İzleyen yıllarda topluluk İzmir, Manisa, Bremen ve Spiekeroog gibi farklı merkezlerde konserler vermiştir.

Sıkıntı Yok Ensemble, albüm lansman konserlerinin yanı sıra İzmir ve Bremen’de farklı kurumsal projelerde de yer almıştır. Özellikle İzmir ve Bremen’in kardeş şehir oluşlarının 25. yıl dönümü kapsamında İzmir’de düzenlenen konserde, Bremen Senatosu Başkanı Andreas Bovenschulte’nin bas gitar icrası dikkat çekici bir iş birliği örneği oluşturmuştur. Ayrıca, Bremen Senatosu’nun himayesinde düzenlenen ve Peter Dahm’ın sanat yönetmenliğini üstlendiği “Transition” proje konserleri, topluluk için farklı müzisyenlerle bir araya gelme fırsatı yaratmış; Türk müzisyenlerin Almanya’nın müzik kültürüyle etkileşim kurmasını sağlamıştır. Bu gelişmeler, İzmir ve Bremen arasındaki kardeş şehir ilişkilerinin yalnızca politik ve idari düzeyde değil, aynı zamanda sanatsal ve kültürel düzeyde de derinleşmesine katkıda bulunmuş; kültürlerarası etkileşim bağlamında özgün ve kalıcı bir örnek teşkil etmiştir.

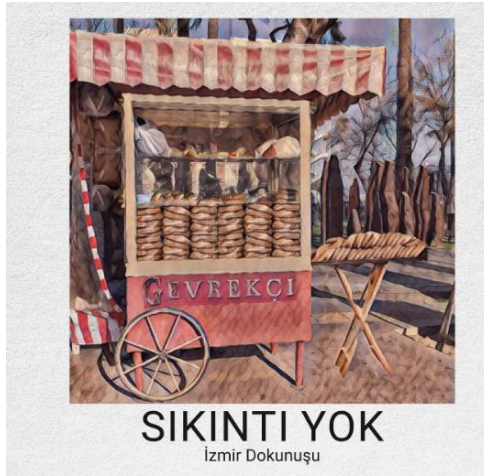
Grubun sanat koordinatörlüğünü ortak yürüten Peter Dahm yürütmektedir. Topluluğun sanatsal vizyonunu ve anlayışını şekillendiren Peter Dahm ve Güvenç Birer kilit isimlerdir. Güvenç Birer, İzmir doğumlu ut sanatçısı, koro şefi, besteci, söz yazarı ve müzik eğitimcisidir. Kariyerinde özellikle Türk Müziği alanında çeşitli kültürel projelerde yer almış, TOBAV Çok Sesli

Gençlik Korosu’ndan başlayarak farklı Türk Müziği korolarında görev almış ve birçok konser gerçekleştirmiştir. Lise yıllarında Türkiye Eğitim Gönüllüleri Vakfı’nda on yıl süren öğretmenlik deneyimi, Birer’in öğretme tutkusunu pekiştirmiştir. Ege Üniversitesi Ziraat Fakültesi Türk Sanat Müziği Korosu, Yurt-Kur İzmir Bölge Müdürlüğü Bornova Öğrenci Yurdu TSM Korosu, Seferihisar Halk Eğitimi Merkezi TSM Korosu ve Buca Halk Eğitimi Merkezi TSM Korosu’nu yönetmiş, 2007 yılında Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuari’ndan birincilikle mezun olmuştur. Üniversite sonrası müzik öğretmenliği alanında tezsiz yüksek lisans yapmış ve Batman ile İzmir’de kadrolu müzik öğretmeni olarak çalışmıştır. Özellikle Konak Hamdi Dalan Özel Eğitim Uygulama Okulu’nda farklı zihinsel engellere sahip öğrencilerle yürüttüğü çalışmalar, eğitim yöntemlerine yeni bakış açıları kazandırmıştır. Mesleğinin 11. yılında, uzman öğretmen unvanına sahipken devlet görevinden ayrılarak İzmir Müzik Akademisi’ni yönetmeye başlamış; burada ut, müzik okullarına hazırlık ve müzik teorisi dersleri vermiş, Geleneksel Türk Sanat Müziği Fasl-ı Cedîd Topluluğu ve Popüler Müzik Korolarını çalıştırmıştır. Ayrıca İZMA Müzik Yapım ve Organizasyon firmasını kurarak albüm prodüksiyonlarını yönetmiş, Okeanos Orkestrası ve “Mikra Asia – Asia Minor” albümü gibi uluslararası projelerde görev almıştır (Birer, 2024).

Peter Dahm ise Bremen’de yaşayan bir Alman saksafoncu ve bestecidir. Caz, Balkan folkloru, Klezmer ve Türk-Arap müziği gibi farklı türlerde çalışmalar yürütmüş, bestelerinde bu etkileri harmanlayarak özgün müzikal deneyimler ortaya koymuştur. Dahm, Bremen’deki Kulturwerkstatt Westend’de sanatsal müzik direktörü olarak görev almakta, amatör ve profesyonel müzisyenleri bir araya getirerek çeşitli etkinlikler ve iş birlikleri organize etmektedir. Klezgoym gibi projelerde geleneksel parçaları çağdaş yorumlarla sahneye taşımış, İzmir ve Bremen Kardeş Şehir Projesi kapsamında Sıkıntı Yok Ensemble ile çalışmalar yürütmüş ve “İzmir Dokunuşu” albümü başta olmak üzere birçok albüm projesine katkı sağlamıştır. Avrupa genelinde ve Türkiye’den Zülfü Livaneli ile yaptığı iş birlikleri, Dahm’in müziğin evrensel dilini kullanarak farklı kültürleri bir araya getirme misyonunu güçlendirmiştir (Westend Kultur Werkstat, 2025). Birer ve Dahm’in deneyimleri hem bireysel hem topluluk düzeyinde kültürel sermaye üretimi, müzikal habitus ve kültürel etkileşim bağlamında önemli veriler sunmaktadır.

Sıkıntı Yok Ensemble’ın gerçekleştirdiği önemli projelerin başında “İzmir Dokunuşu” albümü yer almaktadır. Bu albüme yer alan eserler Peter Dahm besteleri olup daha öncesinde farklı albümlerde, farklı alt yapılar üzerine, farklı enstrümanlarla kaydedilmiştir. Bu defa eserlerin, ağırlıklı olarak Türk müziği enstrümanlarının hâkim olduğu icra ile çalınması ve İzmir’de yapılan kaydı

nedeniyle bu albüme “İzmir Dokunuşu” adı verilmiştir. Seçilen albüm ismi, uluslararası dayanışmayı ve kentlerin müzikteki izlerini ön plana taşımaktır. İzmir–Bremen Kardeş Şehir Projesi çerçevesinde kurulan ve her iki şehirden gelen müzisyenlerin yer aldığı Sıkıntı Yok Ensemble tarafından yapılan ve iş birliğinin güzel bir örneği olan bu albüm Bourdieu’nün kültürel sermayenin biçimlerinden, nesneleşmiş kültürel sermayeye güzel bir örnektir. Bourdieu’ye göre kültürel sermaye, “nesneleşmiş halde (resimler, kitaplar, makineler, binalar gibi kültürel ürünler) var olabilir” (akt. Featherstone, 2005, s. 174). Grubun "İzmir Dokunuşu" isimli ilk albümümü CD olarak, Almanya’da ve dijital olarak ve Türkiye’de yayınlanmıştır. Albümün isminin “İzmir Dokunuşu” olması, grubun İzmir ve İzmir’e ait kültürel sermayeye verdiği önemi gösteren bir sembol niteliğindedir.



İzmir Dokunuşu Albümün Kapak Resmi
(Sıkıntı Yok Ensemble, 2023, Nisan 11).

Albümün kapağında İzmir’in önemli simgelerinden “gevrek” resminin yer alması, İzmir’e ait kültürel sermayenin nesneleşmiş halde sunumuna güzel bir örnektir. Albüm grup tarafından, Alman saksafon sanatçısının, “kardeş şehir” olarak nitelendirdiği, “İzmir”deki deneyimlerinin dokunduğu (İzmir dokunuşu) besteler olarak nitelendirilmektedir.

Albümdeki eserler, Bremenli saksafon sanatçısı Peter Dahm tarafından bestelenmiştir. Albümde, Enstrümantal parçalardan “Aras” ve “Sota” isimli iki esere, Güvenç Birer tarafından Türkçe sözler yazılmış ve bu eserler konuk bir solist tarafından seslendirilmiştir. Bu durum farklı müzik gelenekleri arasında yeni sentezlerin ortaya çıkmasına imkân tanımış, kültürler arası buluşma ve sermaye aktarımı sağlamıştır. Bu durumu dil- müzik ilişkisi bağlamında

irdelemek de mümkündür. Yeni bir eser ortaya koymak şüphesiz bahsi geçen alanlarda geniş bir kültürel sermayeye sahip olmak ile ilintilidir. Yeni bir eser üretmek alanda önceden üretilmiş eserler hakkında gerekli kültürel sermayeye hâkim olmak, alana ait izler kitlenin kültürel kodlarını bilmeyi gerektirir. Dahm ve Birer bu çalışma ile iki ülkenin müzik kültürlerini buluşturmanın yanında, kültürel olarak senkretik eserler ortaya koymuştur. Ayrıca Dahm'ın bestelerine Türkçe söz yazılmasını istemesi ve müzikal olarak İzmir'den edindiği tecrübeleri aktaran eserler üretmesi, kültürel etkileşim ve kültürel sermaye edinilmesinde Sıkıntı Yok Ensemble'ın başarısını gösteren önemli bir veridir. Bu albüm, Birer (KK-1) tarafından “kültürel iş birliklerinin müzik aracılığıyla nasıl somut hale geldiğini ve müziğin dostlukları nasıl besleyebileceğini harika bir şekilde gösteren, geleneksel ve modern Türk müziklerini Batı müziğiyle sentezleyen, iki kentin kültürel diyalogunu melodilerle ifade eden, çok kültürlü bir müzikal çalışma” olarak nitelendirilmiştir. Birer' albümü nitelendirirken “kültürel köprü”, “uluslararası sahne”, “çok katmanlı müzikal yapı” özelliklerine vurgu yapmıştır. Bu bağlamda albümün Birer tarafından yapılan söz konusu nitelendirmeleri, Pierre Bourdieu'nun kültürel sermaye kavramı ile de ilişkilendirilebilir. “Kültürel köprü” vurgusu, bireylerin ve toplulukların sahip oldukları kültürel pratikleri yeni bir bağlamda görünür kılarak, kültürel sermayenin aktarımını ve yeniden üretimini sağlamaktadır. “Uluslararası sahne” niteliği ise, kültürel sermayenin yalnızca yerel değil, aynı zamanda küresel düzeyde dolaşıma girdiğini göstermektedir. Son olarak, “çok katmanlı müzikal yapı”, farklı kültürel sermaye biçimlerinin (geleneksel müzikal birikim ile modern müziksel bilginin) bir araya gelmesiyle ortaya çıkan hibrit bir müziksel ifade biçimini işaret etmektedir. Dolayısıyla albüm, kültürel sermayenin hem korunmasına hem de farklı bağlamlarda yeniden anlamlandırılmasına katkıda bulunan çok boyutlu bir sanatsal üretim olarak değerlendirilebilir.

Grubun internet sitesinde albüm ile ilgili şu bilgiler yer almaktadır:

Alman saksafon sanatçısının, kardeş şehir İzmir'deki deneyimlerinin dokunduğu (İzmir dokunuşu) besteleri, saksafon ve kontrbas tarafından tamamlanan Türk sazları ile İzmir'de kaydedildi. Bundan başka çalışmanın bir özel tarafı da bazı enstrümantal eserlere Türkçe sözlerin yazılması ve bu eserlerin Tuğba Sahil tarafından seslendirilmesi. Özellikle dingin tınların ve Türk sanatında melankoli ile kederin güzelliğini ifade eden “Hüzün” ün kendisini büyülediğinden, besteci bu çalışmada daha çok sakin parçalarını kaydetmeye karar verdi. Böylece ney “Tates Nigun” bestesine özel bir derinlik kazandırırken kemençenin acılı solosu “Nereye Gidiyorsun” bestesindeki soruyu pekiştiriyor. Zülfü Livaneli'ye saygı için yazılmış, “West East”, ut ile Türk sanat

müziğinin tını güzelliğine sahip olurken bestecinin kızı için yazdığı “Aras” seslendirme ile insani bir sıcaklık kazanıyor (Sıkıntı Yok, b.t.).

Albümde yer alan sanatçılar şu şekildedir: ut: Güvenç Birer, ney: Osman Çalışkan, klasik kemençe: Cevahir Korhan Işıldak, saksafon: Peter Dahm, bas: Ralf Stahn, vurmali çalgılar: Mustafa Boztüy, konuk solist: Tuğba Sahil. Albüm kapsamında gerçekleştirilen konserler şu şekildedir:

- 25.04.2023 tarihinde, Konak Belediyesi Güzelyalı Nazım Hikmet Kültür Merkezi'nde İlk lansman konseri
- 27.04.2023 tarihinde, İZMA Müzik Yapım Stüdyosu 4962 Lounge'de, İkinci lansman konseri
- 26.08.2023 Bremen'de, Focke-Museum ev sahipliğinde Almanya lansman konseri.

WestEast Korosu

Sanat yönetmenliğini Güvenç Birer'in yaptığı, WestEast Korosu ise, Almanya'nın Bremen kentinde faaliyet gösteren ve Türkiye'nin İzmir kentiyle kültürel bağlarını sürdüren bir müzik topluluğudur. Genel sanat yönetmenliğini Birer'in yürüttüğü bu topluluk, çalışmalarını Westend bünyesinde sürdürmekte olup, her sezon iki konser gerçekleştirmeyi hedefleyen düzenli bir faaliyet programı izlemektedir.

Koronun kurulma süreci şu şekilde gelişmiştir: Birer'in, Sıkıntı Yok Ensemble ve “Transition” projeleri kapsamında gerçekleştirilen Almanya seyahatlerinin artması, Bremen çevresinde yaşayan Türk topluluğu ile güçlü sosyal bağların kurulmasına aracılık etmiştir. Sürecin kurumsal boyutunda, İzmir Müzik Akademisi (Türkiye) ile Peter Dahm'ın sanat direktörlüğünü yürüttüğü Westend Kultur Werkstatt (Almanya) arasında resmi bir protokol imzalanarak partnerlik ilişkisi tesis edilmiştir. Bremen Senatosu hem İzmir'deki projelerin organizasyonunda hem de sanatçıların vize işlemlerinde kolaylık sağlamak amacıyla, İzmir Müzik Akademisi'ne ve kurucusuna resmi tanınırlık sağlayan Senato onaylı bir berat vermiştir. Bu kurumsal destek, uzun süreli Schengen vizesi elde edilmesini mümkün kılmış; aynı zamanda İzmir'den Bremen'e davet edilen sanatçıların vize süreçlerinde olumlu sonuçlar alınmasına katkı sağlamıştır. 2020 yılında başlayan Covid-19 pandemisi, sanat faaliyetlerinin çevrim içi ortama taşınmasına zemin hazırlamıştır. Bu dönemde Bremen'deki Türk topluluğundan gelen bir öneri üzerine, uzaktan yürütülen müzik atölyeleri organize edilmiştir. Haftalık çevrim içi buluşmalar aracılığıyla şarkı söyleme çalışmaları yapılmış, Türk müziği icrasına dair deneyimler katılımcılara aktarılmıştır. Senkronizasyon sorunlarını aşmak amacıyla katılımcıların seslerini kapatması,

ardından bireysel dinlemelerle hataların düzeltilmesi yöntemi benimsenmiştir. Çalışmaların görünürlük kazanması için çevrim içi kayıtlar bir araya getirilerek video klipler oluşturulmuş ve bu içerikler YouTube üzerinden paylaşılmıştır. Topluluk üyeleri uzaktan eğitim yoluyla Türk Müziği yorumculuğu ve ut derslerine başlamıştır. Ayrıca İzmir Müzik Akademisi'ndeki eğitmenlerden bağlama, şan, ut, piyano, solfej ve ritim dersleri de almışlardır. Aynı süreçte, Kemal Bektaş ile uzaktan yürütülen ut dersleri düzenli bir şekilde devam etmiş; iki yıllık yoğun çalışma sonucunda Bektaş, Türk müziğinin makam yapısını kavrayabilecek, farklı tür ve ritimlerde eserler icra edebilecek ve taksim gerçekleştirebilecek düzeye ulaşmıştır. Paralel olarak İzmir Müzik Akademisi'nin öğretmenleri tarafından verilen ritim ve bağlama dersleriyle desteklenen şarkı söyleme atölyeleri, zamanla amatör müzikseverlerden oluşan küçük bir orkestra yapısına evrilmiştir.

Pandemi sonrası normalleşme süreciyle birlikte (Eylül 2022), çevrim içi yürütülen çalışmaların yüz yüze devam etmesi gündeme gelmiştir. Sanatçının ayda bir Bremen'e giderek provalara katılması, çalışmaların sürekliliğini sağlamıştır. İzmir'de kayda alınan eserler, Bremen'deki amatör topluluk tarafından dinlenerek icra edilmiştir. Şubat 2023'te ilk konserin verilmesi planlanmış, ancak 6 Şubat 2023'te yaşanan Kahramanmaraş merkezli depremler nedeniyle etkinlik ertelenmiştir. Sonrasında Bremen Senatosu ve Westend Kultur Werkstatt'ın öncülüğünde bir yardım konseri organize edilmiş; Nisan 2023'te gerçekleştirilen bu konserin gelirleri depremzedelere aktarılmıştır. Bu etkinlik, kültür-sanat faaliyetlerinin yalnızca estetik ve pedagojik bir işlev değil, aynı zamanda sosyal sorumluluk ve dayanışma aracı olarak da değerlendirilebileceğini ortaya koymuştur.

Koro, yalnızca sanatsal bir icra topluluğu olmanın ötesine geçerek, müzik antropolojisi açısından kültürlerarası iletişimin somut bir örneği olarak değerlendirilebilmektedir. Görüşme yapılan koro üyeleri, Kardeş Şehir Antlaşması sonrasında Birer ile kurdukları ilişkinin, İzmir, Türk kültürü ve Türk müziğine yönelik kültürel sermaye edinimlerinde belirleyici bir rol oynadığını ifade etmişlerdir. KK-3, geçmişte İzmir ile güçlü bir bağının bulunmadığını ve kente özgü kültürel unsurlar hakkında ayrıntılı bilgiye sahip olmadığını, ancak koro aracılığıyla Birer'den gerek İzmir gerekse Türk müzik kültürü hakkında önemli kazanımlar elde ettiğini dile getirmiştir. Ayrıca Birer'in aktarımları sayesinde İzmir ile kurduğu kültürel bağın anlamlı ölçüde güçlendiğini vurgulamıştır. Bir diğer katılımcı KK-4 ise, söz konusu koronun yalnızca müzikal bir topluluk olmanın ötesinde, İzmir ve Bremen'de yaşayan insanlar arasında kültürel ve insani ilişkiler açısından köprü işlevi gördüğünü ifade etmiştir.

Görüşme yaptığım koro üyelerinden Cebe (KK-2)'nin koro ile ilgili görüşleri şu şekildedir:

Bir Müzik, evrensel bir dil olarak farklı kültürler arasında köprüler kurmakta ve bu kültürlerin içinde yaşayan bireylerin karşılıklı ilişkilerinin gelişmesine katkı sağlamaktadır. Bu durum, aynı zamanda toplumların birbirlerini tanıma süreçlerini de kolaylaştırmaktadır. Özellikle Bremen ile kardeş şehir olma bağlamında, orada yaşayan Türklerin varlığı ve koroya katılımları büyük önem taşımaktadır. Bununla birlikte, Sayın Güvenç Birer'in şefliği altında gerçekleştirilen repertuarın çeşitliliği ve çok yönlülüğü, kültürlerarası etkileşimin zenginleşmesinde belirleyici bir rol oynamaktadır. Müziğin evrenselliği sayesinde farklı kültürler arasında bilgi alışverişi gerçekleşmekte; bireyler bu yolla hem başka kültürleri inceleme ve anlama hem de bu kültürlerle kendilerini geliştirme imkânı bulmaktadır. Dolayısıyla gerek İzmir ve çevresinde gerekse Türkiye'nin bütününde var olan müzikal çeşitlilik, bu kardeş koro aracılığıyla hem Alman toplumuna hem de orada yaşayan diğer milletlerden insanlara ulaştırılmaktadır (KK-2).

Görüşmelerden hareketle, Birer tarafından 2015 yılında bireysel eğitim süreciyle başlatılan iş birliğinin, pandemi koşullarında dijitalleşen bir eğitim modeli aracılığıyla güçlendiği; ilerleyen süreçte ise kurumsal düzeyde toplumsal fayda üreten kültürel projelere dönüştüğü söylenebilir. Bu deneyim, uzaktan müzik eğitiminin pedagojik açıdan uygulanabilir olduğunu, amatör toplulukların disiplinli çalışma sayesinde kayda değer müzikal seviyelere ulaşabileceğini ve kültürlerarası iş birliği ile kültürel sermaye aktarımının kriz dönemlerinde dahi sürdürülebilir olduğunu göstermektedir. Görüşme yapılan WestEast Korosu üyelerinin, görüşleri de koronun kendilerine müzik alanında kültürel sermaye kazandırdığı yönündedir.

Ne kadar farklı makamlarımız olduğunu öğrendim. Türk makam müziğini, solfejini ve Türk kültürüne ait müzikal eserleri öğreniyoruz; bu aslında bir kültürlenme sürecini ifade ediyor. Bu koro sayesinde bu bilgileri edinmiş oldum. Bu süreç, bizim müziğimizin karakteristik farklarını ortaya koyuyor. İçinde bulunduğumuz Almanya'nın müziğinden oldukça farklı; aradaki farkı artık daha iyi anlayabiliyorum (KK-3).

Katılımcının ifadesi, koro deneyimi aracılığıyla Türk makam müziği, solfej ve kültürel müzik eserlerini öğrenmenin, bireysel bir kültürlenme süreci olarak işlev gördüğünü ortaya koymaktadır. Bu süreç, katılımcının kendi müziksel kimliğini, bulunduğu kültürel bağlamdan (Almanya) farklılıklarıyla fark etmesini sağlamaktadır. Dolayısıyla, koro repertuarı ve eğitim süreci, katılımcıya yalnızca teknik müzik bilgisi kazandırmakla kalmamakta; aynı zamanda Türkiye'ye ait müziksel ve kültürel değerlerin aktarımı yoluyla kurumsallaşmış kültürel sermaye edinimini desteklemektedir. Burada edinilen bilgi ve beceriler, diplomalar veya belgeler gibi somut çıktılarla ölçülmese de bireyin müziksel yetkinliği ve kültürel farkındalığı açısından görünür ve değerli

bir sermaye niteliği taşımaktadır (Bourdieu, 1986). Katılımcının “aradaki farkı artık daha iyi anlayabiliyorum” ifadesi, müziksel öğrenme sürecinin hem teknik hem de kültürel farkındalığı artıran bir işlev gördüğünü vurgulamaktadır. KK-4 de koronun kültürel sermaye edinmelerinde ve kültürlerin korunmasında önemli bir işleve sahip olduğunu şu şekilde belirtmiştir:

Türk makam müziği bağlamında değerlendirildiğinde, Türk kültürüne ait müzikal eserlerin öğrenilmesi ve kültürel birikimin artması açısından bu koro bana çok şey kattı. Ben şahsım adına daha makam ve Türk müziği ile ilgili daha çok şeyler öğrenmek isterim. Ben bir şey öğrendiğim zaman, derinlemesine öğrenmek isterim. Bu, Türk müzik kültürü ve makam müzik kültürü, ya da koromuzdaki müzik kültürleri için de geçerlidir. Repertuvarımızda daha önce hiç bilmediğim türküler de var. Dinlediğimde veya seslendirdiğimde çok yoğun bir şekilde duygulandım. Özellikle arkasında hikâyeler barındıran, yalnızca anonim olmayan türküler beni etkiliyor. Melodik yapısı Türk Sanat Müziği’ne yakın olan eserlerde bu etki daha belirgin hem duygusal hem de estetik olarak kendimi zenginleşmiş hissediyorum. Türk müzik kültürüne ait eserlerin olması çok hoşuma gidiyor. Türk halk müziği ve sanat müziği eserlerinin, Türk kültürünün kimliğini korumaya ve yaymaya yönelik etkisi olduğunu düşünüyorum. Bu kültürleri sevsek de sevmesek de korunmaları gerekiyor; çünkü çok eskiye dayanan bir kültürün parçası ve mutlaka yaşatılması şart. Bu koro da kültürü koruyor ve Türkiye ile bir bağ kurulmasını sağlıyor. Orada ailem ve sevdiklerim var; dolayısıyla burada da aynı şekilde, hatta benden sonraki nesillerin de bu kültürle bağ kurmasını ve bu kültürü bilmesini isterim (KK-4).

Katılımcının ifadeleri, eserlerin hikâyelerini öğrenmenin ve repertuvarda yer alan farklı müzik türlerini icra etmenin, bireylerin kültürel sermaye kazanımı ve estetik zevk-beğeni gelişimi açısından önemli olduğunu göstermektedir. Bourdieu’nün kültürel sermaye kavramı çerçevesinde değerlendirildiğinde, katılımcılar yalnızca müzikal bilgi edinmekle kalmayıp, aynı zamanda topluluk düzeyinde paylaşılan kültürel birikime katkıda bulunmaktadır. Özellikle Türk müziğine yakın eserler hem duygusal hem entelektüel açıdan bireysel zenginleşmeye olanak sağlamakta; böylece koro çalışmaları, müzik icrasının ötesinde kültürel aktarım ve kimlik inşası açısından anlamlı bir sosyal pratik olarak ortaya çıkmaktadır.

WestEast Korosu’nun önemli katkılarından birisi de katılımcılara sağladığı sosyal sermayedir. Koroya ilişkin yapılan görüşmelerde, üyelerin yalnızca bir topluluk içerisinde yer almaktan öte, koro ve repertuvara güçlü bir aidiyet duygusuyla yaklaştıklarını ortaya koymaktadır. Onların koroya bakışını yalnızca “katılım” olarak nitelendirmek yetersiz kalacaktır; çünkü burada söz konusu olan,

koroyu ve eserleri benimsemeleri, sahiplenmeleri ve önemsemeleridir. İlk fark edilen unsurlardan biri, üyelerin koroya duydukları bağlılık ve sergiledikleri disiplin olmuştur. Gerek Türk gerekse Alman koristler ve müzisyenler, bu topluluğu büyük bir ciddiyetle ele almakta; karşılıklı uyumlarını ve dostluklarını koro çatısı altında sıcak bir ortam yaratarak sürdürmektedirler. Bu uyum, öylesine bütüncül bir nitelik taşımaktadır ki, konser sırasında izleyicide tüm seslerin tek bir ağızdan söyleniyormuş hissi uyandırmaktadır. Görüşme yaptığım İzmir’den Bremen’deki çalışmalara ve konserlere katılan koro üyelerinden KK-2’nin aşağıdaki ifadeleri bu duruma güzel bir örnektir:

Eşim ile Bremen’e çalışma ve konserlere gittik, 2025 Ocak ve Mayıs aylarında ve her ikisinde de konsere çıkma şansımız oldu. Koro üyelerinin hepsi o kadar güzel bir bütün oluşturuyorlar ki, konseri izlerken sanki bir kişi söylüyormuş düşüncesine kapılabiliyor insan. Oraya indiğimizde müthiş bir sıcaklık ve misafirperverlikle karşılandık. Koronun tamamını görmeden önce tanıştığımız kişilerin aralarında o sıcak ilişkiler, birbirleri ile olan diyalogları, kurdukları samimi ve dost ortamları inanılmaz bizleri çok etkiledi. Şimdilerde yaşı biraz ilerlemiş olan bizlerin ortamlarda konuştuğumuz o hatıralarda ve filmlerde kalan çok özlenen eski komşu dost, aile ortamını orada bulmak çok güzeldi. Sonra koroda olan Alman arkadaşlarla, müzisyenlerle tanıştık. Onlar da bizlerle en az Türk arkadaşlar kadar yakındılar. Bremen’i, tarihini, müziklerini hem anlattılar hem de bizlerin oradaki yaşam ve müzik konusundaki sorularımızı sıkılmadan ve ayrıntılarıyla anlattılar (KK-2).

KK-3 ise konu ile ilgili görüşlerini şu şekilde ifade etmiştir:

Koro sayesinde birçok arkadaş ve gerçek dostluklar edindim. Sıkı ilişkiler kurduğum dostluklar var; koro deneyimi yalnızca müzikle sınırlı kalmıyor. Farklı etkinliklere, konserlere ve gezilere de katılıyoruz. Bu etkinlikler arasında, bir müzik köyü de yer alıyor ve sosyal ilişkilerimizi güçlendiren önemli bir platform oluşturuyor (KK-3).

KK-4 ise konu ile ilgili görüşlerini şu şekilde ifade etmiştir:

Koroya katılanlar arasında müzikle doğrudan ilgilenen koristler bulunsa da, katılımcıların önemli bir kısmı öncelikli olarak sosyalleşme amacıyla topluluğa dâhil olmaktadır. Çoğu katılımcının müzikle ilgili bir altyapısı bulunmadığından, koroya ilk etapta daha çok sosyalleşmek amacıyla geldikleri görülmektedir. Bu koro, koro içindeki Türkleri birbirine bağlıyor. Bunda şefimiz Güvenç Birer’in de çok büyük etkisi var. Bu koro vasıtasıyla şefimiz Güvenç Birer’i de dost olarak kazanmamız çok önemli bir kazanımdır. Bununla birlikte, kendi memleketlerinin

kültürünü ve müziğini yaşatma isteği de bu katılımın güçlü bir motivasyon kaynağıdır. Başlangıçta müzik, katılımcılar için ön planda olmayabilir; ancak süreç içerisinde eğitim aldıkça ve müziğin derinliklerini keşfettikçe, müziğe olan ilgileri artmakta, onu daha fazla benimsemekte ve içselleştirmektedirler. Koro içinden ziyade şefimizin kültürel birikiminden bizlere bir aktarım söz konusudur. Ancak bizim dışımızdaki korolar tarafından bir rekabet söz konusudur (KK-4).

KK-4 ise konu ile ilgili görüşlerini şu şekilde ifade etmiştir:

2025 Ocak ve Mayıs aylarında eşimle Bremen’e gittik. Her ikisinde de konsere çıkma şansımız oldu. Baştan itibaren samimiyet ve misafirperverlikle karşılandık. Hem Türk ve Alman koristler hem de Türk ve Alman müzisyenler kendi aralarında çok iyi ilişkiler kurmuşlardı. Bu güzel çembere bizi de dâhil ettiler (KK-4).

Yapılan görüşmelerde, koro üyeleri arasında güçlü bir aidiyet duygusu ve aile benzeri bir yakınlık hissi olduğu tespit edilmiştir. Bu bağ, yalnızca müzikal iş birliğiyle sınırlı kalmamış; kişisel ilişkilerde de süreklilik göstermiştir. Katılımcılar, Türkiye’ye gelen üyelerle zaman zaman bir araya gelmekte, aynı zamanda tekrar bir arada olabilecekleri günü büyük bir heyecanla beklemektedirler. Almanya’ya giden İzmirli koristler için de durum benzerdir. KK-2’nin “kalbinin bir parçasının orada (Almanya’da) kaldığı” yönündeki ifadesi ile KK-5’in, “Bize Bremen’i her yönüyle tanıttılar (tarihi, doğası, sosyal yapısı ve müziği). Tüm bunlar bize müziğin birleştirici gücünü bir kez daha kanıtladı” ifadesi, bize kültürel ve sanatsal birlikteliğin bireyler üzerinde bıraktığı derin duygusal etkiyi, kalıcı bağları ve farklı kültürler üzerinde edinilen kültürel sermayeyi çarpıcı biçimde ortaya koymaktadır.

Koroya katılırken sosyal sermaye kazanmak amacı gütmeyen koro üyeleri de mevcuttur. Bu duruma örnek olarak KK-4 verilebilir. KK-4, arkadaşlarıyla birlikte koroya katıldığını ve koroda müziği en iyi şekilde öğrenip icra etmek amacıyla bulunduğunu belirtmiştir. Katılımcı, bu süreçte müzik alanında kültürel sermaye edinmeye ve estetik kaygılara önem verdiğini ancak koro üyeleri arasında zaman zaman görüş ayrılıkları ve tartışmalar yaşanabildiğini belirtmiştir. Yapılan görüşmelerde koro içi fikir çatışmalarında, Birer’in sahip olduğu güçlü sosyal sermaye, topluluk içi birlikteliğin korunmasında ve sorunların çözümünde belirleyici bir rol oynamaktadır. Birer’in pozitif yaklaşımı ve kişilerarası ilişkilerdeki yapıcı tutumu hem güven ortamının oluşmasına hem de topluluğun sürdürülebilirliğine önemli katkılar sağlamaktadır.

Koro repertuarında Anadolu müziği merkezî bir odak olarak konumlandırılmaktadır. Bu yaklaşım, çevre coğrafyaların müziklerini ve dillerini de kapsayacak şekilde genişletilmektedir. Repertuar, Kürtçe, Ermenice, Azerice ve Lazca gibi Anadolu dillerinin yanı sıra Makedonca, Rusça, Bulgarca ve Yunanca gibi farklı kültürel çevrelere ait eserleri de içermektedir. Bu nedenle, her performansta Anadolu müziği ve Türk Sanat Müziği merkezde tutulmakla birlikte, bir veya birkaç yabancı dilde esere de yer verilmektedir.

Birer (KK-1) ile yaptığım görüşmede, Almanya’da yönettiği WestEast Korosu ile ilgili şu bilgileri vermiştir:

Anadolu coğrafyası, tarih boyunca pek çok müzik geleneğine ev sahipliği yapmıştır. Doğu müzik geleneklerinin önemli türlerinden biri olan kadim “makam müziği”, yaklaşık bin yıllık tarihi boyunca Türk devletleri bünyesinde gelişimini sürdürmüş ve evrensel bir nitelik kazanmıştır. Bu nedenle “makam müziği” aynı zamanda “Türk müziği” olarak da adlandırılmaktadır. Çalışmalarımızda, Anadolu ve çevresinde varlık gösteren müzik geleneklerini odak noktası olarak belirlemekteyiz. Türk Müziği ve Türkçe başta olmak üzere; Azeri Türkçesi, Lazca, Ermenice, Kürtçe, Yunanca, Arnavutça ve Makedonca gibi dillerde icra edilen makam müziklerine de repertuarımızda yer vermekteyiz. Almanca, İtalyanca ve İngilizcede kapalı değil ama onları da yaptık. Repertuarımızda daha çok kültürel geçirgenliğe ve köprü oluşturmaya müsait eserlere yer veriyoruz (KK-1).

Güvenç Birer, repertuar seçimleri ve müzikal uygulamaları aracılığıyla, bir kültürün başka kültürlerden gelen unsurları kabul etme, onlara uyum sağlama ve dönüştürme kapasitesini pratiğe dönüştürmeyi amaçlamaktadır. Bu yaklaşım, farklı kültürel öğeleri repertuarında kaynaştırarak, onları kendi müzikal diliyle bütünleştirmesi ve böylece yeni bir biçim üretmesi açısından, kültürler arası etkileşim süreçlerini somut bir şekilde gözler önüne sermektedir. Birer’in çalışmaları, yalnızca kültürel geçirgenliği göstermemekte; aynı zamanda farklı kültürler arasında bir kültürel köprü işlevi görerek, katılımcıların ve dinleyicilerin çok katmanlı müzikal deneyimler üzerinden kültürel etkileşime girmelerini sağlamaktadır. Bu bağlamda, Birer’in repertuarı, müzik aracılığıyla kültürler arası diyalogu mümkün kılan hem bireysel hem de toplumsal düzeyde etki üreten bir kültürel aracılık niteliği taşımaktadır. Birer’in ifadeleri doğrultusunda gerek WestEast Korosu gerekse Sıkıntı Yok Ensemble için makam, belirli bir standarda ve müziksel kanona gönderme yapmaktadır. WestEast Korosu ve Sıkıntı Yok Ensemble’in repertuarında yer alan makamsal, Anadolu ve çevresine ait müzik

gelenekleri birer kanon niteliği taşımaktadır. Repertuvarın en önemli otantisite göstergesi makama dayalı olmasıdır.

Birer'in repertuvar tercihlerindeki çeşitlilik, koroların müzikal çoğulculuğu temel alan bir repertuvar politikası benimsediğini göstermektedir. Anadolu merkezli çerçevenin korunması, köken kültürün görünürlüğünü sürdürürken; farklı dillerin ve kültürlerin dâhil edilmesi, çok kültürlü bir müzikal deneyim yaratmaktadır. Bu süreçte Birer, kültürel bir aktör olarak kritik bir rol üstlenmekte; sahip olduğu bilgi ve deneyimi koro aracılığıyla aktararak üyelerin kültürel sermaye edinimlerini desteklemekte ve kültürel aktarımın sürekliliğini sağlamaktadır. Böylelikle koro, yalnızca sanatsal bir icra topluluğu olmanın ötesine geçerek, müzikal pratikler üzerinden kültürlerarası etkileşim ve kültürel diplomasi açısından da anlamlı bir işlev üstlenmektedir

WestEast Korosu'nun repertuvarı diaspora bağlamında bireylerin kültürel kimliklerinin yeniden üretimine katkıda bulunmaktadır. WestEast Korosu'nun müziksel pratikleri hem bireysel hem de kolektif düzeyde kültürel birikimlerin yeniden üretimini sağlamaktadır. Diaspora bağlamında ise WestEast Korosu'nun faaliyetleri, göçmenlerin köken kültürleriyle bağlarını sürdürmelerine aracılık etmekte ve farklı kültürel gruplar arasında etkileşim alanı yaratmaktadır. WestEast Korosu üyelerinin büyük bir çoğunluğunu Almanya'daki diasporik Türkler oluşturmaktadır. Grup üyelerinin, Türkiye'deki kendi memleketlerine özgü türkülerini icra etme arzusunu, köken kültüre ait kültürel sermayeyi yaşatma, memleket özlemini dile getirme ve kimliğin biçimlenmesinde rol oynayan kültürel değerlere sahip çıkma biçimi olarak değerlendirmek mümkündür. Koro üyeleri ile yapılan görüşmede bu görüşü destekler niteliktedir. İzmir'den Bremen'e konserlere giden KK-2, bu durumu şu şekilde dile getirir:

Tabii ki burada en büyük etki orada yaşayan vatandaşlarımız üzerinde oluyor. Kendi gözlemlerimden söyleyebileceğim üzere, konserlerde buralardan olan eserlerde çok büyük oranda bir eşlik var ve zaman zaman coşkuları, zaman zaman hüznleri, zaman zaman o özlem dolu gülümsemeleri, vatan hasretini, Türk kimliğinin şarkılarla ifade edildiği, kolaylıkla izlenebiliyor ki biz koroda söylerken de aynı hisleri yaşıyoruz onlarla (KK-2).

Grubun sanat yönetmeni KK-1, konu ile ilgili görüşleri şu şekildedir:

Onların memleketlerine özlemlerinin büyük olduğunu açıkça görebiliyorum. Kendi yörelerinden Türküler seslendirdiğimizde, buna farklı bir duyguyla yaklaşıyorlar ve genel olarak koro çalışmalarına ilgilerinin arttığını söyleyebilirim. Repertuvarı da bu değerlendirmeyi göz önünde bulundurarak ben belirliyorum. Ama solo yapmak isteyenlere mutlaka 'Sen ne söylemek istersin?' diye soruyorum. Çoğu

zaman kendi kültürlerini yaşatmak için doğdukları toprakların müziğini seslendirmeyi tercih ediyorlar (KK-1).

KK-4 repertuvarında yer alan Türk müziği eserlerin kendisinde yarattığı his ile ilgili şu bilgileri vermiştir:

Alman müziği bana pek bir şey hissettirmiyor. Ama Türk müziğini duyduğumda, işte bildiğim, eskiden tanıdığım, ailemin de dinlediği müziklerse, hep aynı duyguları yaşıyorum. Mutlaka etkileniyorum, hissiyatım çok daha yoğun oluyor (KK-4).

Alman izler kitlesi tarafından Türk müziği, Türk koristlerin bir parçası olarak algılamakta ve bu müzik, Almanlar ile Türk koristler arasında kültürel bir köprü işlevi görmektedir.

Çevremdeki Alman dostlarım, ahbablarım, komşularım, iş arkadaşlarım, yaptığımız çalışmaları anlattığımda, bunun benim bir parçam olduğunu anlıyorlar ve hiçbir zaman bunu yabancı bir şey olarak görmüyorlar. Daha çok bana ait olduğunu düşünüyorlar. Hatta bazıları aramıza katılıyor; Türkçe bilmedikleri hâlde bile şarkılara eşlik ediyorlar (KK-4).

Birer, konser sırasında “Kalamış” isimli eseri anons ederken “Biz genelde sizleri Anadolu’ya götürüyoruz, sizleri esas götürmemiz gereken yer İstanbul. Burada çok İstanbullu var, bir Münir Nurettin Selçuk bestesi, aşkı bir semt üzerinden, İstanbul’un bir semti üzerinden anlatıyor” demiştir. Görüşmemiz sırasında ise Birer, Bremen de bulunan ve diasporik bir topluluk olan Türklerin, vatan hasretini, aşklarını, kimliklerini, aidiyet hislerini, anavatana ait müziksel eserler ile tekrar tekrar yaşadıklarını ve yaşattıklarını ifade etmiştir (KK-1). Birer, Kalamış eseri seslendirildikten sonra izleyicilere “Türkler var mı? hadi birlikte söyleyelim” demiş ve salondaki Türkler, yüksek oranda katılım ile eserin nakaratını icra etmişler ve salondaki Alman dinleyiciler tarafından uzun süre alkışlanmışlardır. Türkiye’de doğan ve 12 yaşında Almanya’ya göç eden KK-3 ile yapılan görüşmede edinilen bilgiler şu şekildedir: Koro repertuvarında yer alan Türk kültürüne ait eserler, katılımcının aile büyüklerinden duyduğu müzikler ve eskiden radyoda çalınan parçalarla birleşerek geçmişte kalmış anıları canlandırmaktadır. Katılımcı, “Şu karşı ki dağda kar var duman yok” türküsünün Hatay yöresine ait olduğunu koroda Birer’den öğrendiğini ve bu bilgiyi edindiğinde ailede yaşayan üyelerin kaybı ve memleket hasreti nedeniyle hüznü hissettiğini ifade etmiştir. Bununla birlikte, eseri repertuvarına katmış ve içselleştirmiş olmaktan duyduğu mutluluğu da vurgulamıştır. Bu bulgu, göç deneyimi yaşayan bireylerde müzik aracılığıyla kültürel hafızanın canlanabileceğini ve köken kültüre dair aidiyet duygusunun

güçlenebileceğini göstermektedir. Bu süreç, katılımcının vatan hasreti ve köklerine duyduğu özlemin müzik aracılığıyla tekrar gündeme gelmesini sağlamakta ve duygusal açıdan yoğun bir deneyim sunmaktadır. Ayrıca, Türkiye’deyken tanıdığı şarkıları koroda yeniden icra etmesi, katılımcının Türkiye’deki gelenekler, görenekler, anılar ve genel Türk kültürü ile ilgili zihinsel imgelerini yeniden canlandırmasına imkân vermektedir. Bu bulgu, göç deneyimi yaşayan bireylerde müzik aracılığıyla kültürel hafızanın ve aidiyet duygusunun yeniden aktive olabileceğini ve köken kültüre ait kültürel sermayenin müzik yoluyla yeniden edinilebileceğini göstermektedir. Türkiye’den göç eden diaspora Türklerinin köken kültüre ilişkin müziksel ürünlere dair sahip oldukları kültürel sermaye, aynı zamanda kendilerini diğer topluluklardan ayırt etmelerini sağlayan önemli bir gösterge niteliği taşımaktadır. Bu sebeple repertuvardaki, anavatan ve anavatana özgü unsurları konu alan eserlerin görünürlük kazanmaktadır. Başka bir ifadeyle, anavatana ait kültürel sermaye, müzik icrası aracılığıyla yaşatılmaktadır. Böylece, müzik pratiği hem bireysel hem de kolektif düzeyde kültürel sermayenin somut ve işlevsel bir biçimde deneyimlenmesini sağlamaktadır.

Repertuvarda Ege ve İzmir ile ilgili eserlere mutlaka yer verilmektedir. Birer bu durumu şöyle ifade eder: İlk konserimize İzmir türküsü “Şu İzmir’den Çekirdeksiz Nar Gelir” ile ve “sizlere İzmir’in selamını getirdik” diyerek başlamıştık. KK-2 ise bu durumu şu şekilde dile getirir: “Ege esintili eserler hem bizlerin hem de özellikle Türk izleyicinin üzerinde çok duygusal ama bir o kadar da coşkun bir etki bırakıyor”. KK-3 ise konu ilgili görüşlerini şu şekilde ifade etmiştir:

Koromuzun repertuarında, Ege coğrafyasının müzikal çeşitliliğini yansıtmaya önem verilmektedir. Yunanca ve Makedon eserlerinin icrası, İzmir’de de karşılığı bulunan bu tür müzikal üretimlerin kentin tarihsel ve kültürel birikiminden beslenen kozmopolit müzik yapısını ortaya koyduğunu göstermektedir. Koronun bir diğer amacı ise İzmir ve Türkiye’nin müzik kültürünü temsil etmek ve aktarmaktır. Bu noktada Birer de köprü işlevi görerek sahip olduğu kültürel birikimi koro aracılığıyla paylaşmakta; bu süreç hem bireysel hem de topluluk düzeyinde önemli bir etkileşim alanı oluşturmaktadır (KK-3).

Repertuvarda dikkat çeken bir başka unsur Atatürk ile ilişkili eserlerin tercih edilmesidir. Repertuvarda Atatürk ile ilintili eserlerin olmasını Cebe (KK-2), görüşmemiz sırasında şu şekilde değerlendirmiştir:

Bu durum İzmir’in Atatürkçü, demokratik, çağdaş, cumhuriyetin kurucu değerleri ile örtüşen bir yapısı olduğunun ifadesi gibidir. Anladığım kadarıyla bu eserlerin, özellikle Atatürk’ü tasvir eden ve Ata’mızın çok sevdiği eserlerin

olması onların içerisindeki Türkiye, bayrak ve Atatürk sevdasını iyice tetikliyor. Bu eserlerin coşkusu ve ritmik özelliği de yabancıları etkiliyor düşüncesindeyim (KK-2).

KK-5'in repertuvarındaki Ege, İzmir ve Atatürk ile ilişkili eserler ile ilgili görüşleri şu şekildedir:

İzmir ya da Ege kökenli eserler hem bizlerde hem de izleyicilerde son derece güzel etkiler bıraktı. Doğma-büyüme bir İzmirli olarak bundan gurur ve mutluluk duydum. Bu eserlerin bazıları duygusal bazıları coşkuluydu. Bence hepsinin ortak özelliği vatan, bayrak, Atatürk sevgisini yansıtması ya da çağrıştırmasıydı (KK-5).

Repertuvarın bir diğer önemli unsuru, Zülfü Livaneli'ye ait eserlerin yer almasıdır. Bremen'deki koro üyelerinden KK-4, bu konuya ilişkin görüşlerini şu şekilde ifade etmiştir:

1980'lerde Türkiye'den gelen iltica dalgasının içindeydim; ben de onlardan biriyim. Zülfü Livaneli'nin şarkıları, beraber söylediğimiz eserler arasındaydı. Benim gençliğim Zülfü Livaneli ile şekillendi, bu yüzden benim için çok daha büyük bir anlam taşıyor. Zülfü Livaneli Almanya'da çok iyi tanınan ve dünya çapında bir sanatçıdır Livaneli'nin düşünceleri, hayata bakış açısı ve yaşam tarzı Bremen'de çok değerli ve takdir ediliyor. Mütevazılığı ve sanatına olan sevgisi, Almanya'da, özellikle Bremen'de birçok kişi tarafından seviliyor. Biz onu bir dünya insanı olarak görüyoruz ve bu yüzden bizim için çok büyük bir anlam ifade ediyor. Zülfü Livaneli, bir dönem Bremen'de yaşamıştır; bu nedenle onu sanki bizden biri gibi görüyoruz. Ortak tanıdıklarımız da var ve düşünce yapısı İzmir ile de örtüşüyor. Bremen'de yaşadığı için buranın düşünce yapısını da benimsemiş durumda. Livaneli, bu anlamda yaptığımız müziğin, kültürümüzün ve düşünce yapımızın bir yansıması gibi (KK-4).

KK-3 ise Zülfü Livaneli'nin eserlerinin İzmir ve Türkiye'nin toplumsal yaşamı, yaşam tarzı ve politik bağlamı hakkında önemli bilgiler sunduğunu belirtmekte, özellikle protest politik içerikli eserlerin, ülkenin durumu hakkında farkındalık kazandırdığı ve hangi konulara karşı durulduğu konusunda bilgi verdiğini belirtmiştir. Bunun yanı sıra görüşme yapılan koro üyeleri tarafından Livaneli'nin eserlerinin İzmir'in demokratik, çağdaş ve laik yapısını da yansıttığı ifade edilmektedir. Bu bulgu, müzik repertuvarının yalnızca sanatsal bir ifade biçimi olmanın ötesinde, toplumsal bilinç, kültürel kimlik ve politik farkındalık aktarımı açısından da işlev gördüğünü göstermektedir. Almanya'da yaşayan Türk toplulukları tarafından "kendilerinden biri" olarak görülen Zülfü

Livaneli'nin eserlerinin repertuvara alınması, topluluğun kültürel sermaye üretme ve paylaşma süreçleriyle doğrudan ilişkilidir.

Birer'e (KK-1) göre, konserlerde, Türk müziği öğeleri arasında Türk halk müziği ve Türk sanat müziği repertuvarına dengeli bir biçimde yer verilmeye özen gösterilmektedir. Özellikle Türk halk müziği ezgilerinde, yeni temaların işlenmesi, enstrümanların farklı biçimlerde görevlendirilmesi, çok sesliliğin uygulanması ve farklı düzenlemelerin ortaya konulması temel yaklaşımlardan biri olmuştur. Yapılan görüşmelerde, Alman koristler ve dinleyicilerin bu tür düzenlemelere yönelik ilgisinin oldukça yüksek olduğu sonucuna varılmıştır. Repertuvardaki bu tip eserler Alman korist ve Alman koro üyelerinin beğenisini kazanmaktadır.

KK-2, görüşmemiz sırasında bu konu ile ilgili şu şekilde görüş bildirmiştir: “Yabancı dinleyicilerin bizim eserlerimize karşı oldukça ilgili olduklarını gözlemliyorum. Özellikle Ege ve Doğu Anadolu'ya ait ezgilerin onların dikkatini daha fazla çektiğini söyleyebilirim”. Bu durum, söz konusu bölgelerin müziklerinde yer alan makam yapıları, ritmik çeşitlilikler ve melodik karakterlerin Alman koro üyeleri ve izler kitle düzeyinde ilgi çektiğini göstermektedir. Dolayısıyla, bu ezgiler yabancı dinleyiciler için hem farklı hem de estetik açıdan çekici bir kültürel deneyim sunmakta; aynı zamanda Türk müzik kültürünün özgün yönlerinin uluslararası bir platformda tanınmasına katkıda bulunmaktadır.

KK-3'ün konu ile ilgili görüşleri şu şekildedir:

Alman izleyicilerin koronun konserlerine ilgi gösterdiğini ve repertuvarda yer alan Türk makamsal eserlerden etkilendiklerini gözlemliyorum. Yakın çevremden bir örnek vermek gerekirse, kardeşimin hocası olan bir profesör ve eşi konserlerimize katıldı; performanstan oldukça etkilendiklerini ifade ettiler. Bu izleyiciler, sonraki konserlerimize de katılmak istediklerini belirttiler ve Peter Dahm ile görüşerek grubun CD'sini talep ettiler (KK-3).

Bu durum, Türk müziğinin, Alman dinleyiciler tarafından ilgi çekici bulunduğunu, aynı zamanda kültürel etkileşimin somut bir örneğini sunduğunu göstermektedir

28 Ocak 2025 Berlin'de gerçekleştirilen repertuvar örneği şu şekildedir: Repertuvar, ağırlıklı olarak Türk sanat müziği (TSM) ve Türk halk müziği (THM) eserlerinden oluşmaktadır. TSM eserleri arasında klasik kemençe taksimi (nihavent), Sevil de Sevme (nihavent), Akşamı Süzme Deniz (nihavent, Tango), Sen Misin Söyle (nihavent, Tango), Aşkım Bahardı (nihavent), Rast Ut Taksimi, Kara Gözlüm Efkarlanma (rast) yer almaktadır. THM eserleri ise

İğdır'ın Al Alması (İğdır), Yağmur Yağar Taş Üstüne (Rumeli), Mağusa Limanı (Kıbrıs Türküsü), Aman Bre Deryalar (Rumeli), Şu Dereler Şu Düzler (Orta Anadolu), Darıldın Mı Gülüm Bana (İstanbul Türküsü), Kalenin Bedenleri (Tokat), Evreşe Yolları Dar (Gelibolu/Evreşe), Eklemidir Koca Konak (Aydın) ve Ayrılık (Azeri Türkü) şeklinde sıralanmaktadır. Ayrıca Böyle Gelmiş Böyle Geçer Dünya ve Zülfü Livaneli'ye ait Kardeşin Duyma eserleri yer almaktadır. Sen Misin Söyle eserinin bestesi Güvenç Birer'e aittir. Darıldın Mı Gülüm Bana ve Kalenin Bedenleri türkülerinin Yunanca versiyonu da icra edilmiştir. Bu sebeple Birer, bu performansı “kültürler arası bir buluşma” olarak nitelendirmektedir.

Koronu repertuvarında Almanya'nın müzik kültürüne has eserler yer alamamaktadır. KK-1, Batı sanat müziği ve Alman müzik kültürüne repertuvarınızda yer veriyor musunuz? Yönündeki soruma şu şekilde yer vermiştir:

Açıkkası, Alman müziği diye ayrı bir kültürel öge olduğunu söylemek zor. Almanlara ait ezgiler karakteristik olarak ayırt edilemiyor. Almanya'da üretilmiş bir eser ya da bir Alman bestecinin ortaya koyduğu eser, klasik evrensel müzik öğelerinden beslenerek ortaya çıkmış oluyor. Bu eserleri seslendirebileceğimiz hazır bulunuşluk ve teknik altyapımız da yok. Üstelik koroların da ilgisi bu yönde değil. Bizim WestEast adını verdiğimiz koromuzun mottosu “Bremen’de bir doğu müziği topluluğu” Yani ismimizin içinde gizli bir kod var: Bremen, yani Batı’da yaşayanların doğu müziğini icra etmesi... Ama daha önce de belirttiğim gibi, Batı’dan 1-2 ezgiye yer veriyorsak bunu, bütün dünyaya mal olmuş bir eser olarak ele alıyoruz. Mesela bir konserimizde İtalyan halk şarkısı olarak bilinen Çav Bella’yı yine orijinal dilinde, İtalyanca olarak seslendirdik (KK-1).

WestEast Korusu belirli temalar üzerine de konserler gerçekleştirmektedir. Bu temalardan bir tanesi ırkçılıktır. Bu konserin repertuvarı ile ırkçılığa karşı çıkılmaktadır.

Sözgelimi, bir konserimizde, partnerimiz ve koro çalışmalarımızın ev sahipliğini yapan Westend Kultur Werkstatt'ın yıllık temasına olarak uygun olarak “ırkçılık” temalı bir konser düzenledik. Bu gibi temalar, aynı zamanda Almanya’da hâkim güncel olaylarla da ilişkiliydi. Mevcut savaşlarla birlikte yaşanan mülteci akını ve göçlere ilişkin yükselen ırkçılığa karşıt olarak, bu temayla etkinlikler düzenlendi. Fazıl Say'ın “İnsan İnsan” eseri aynı zamanda konserimizin ismi oldu. Bu eseri çok sesli öğelerle bezerken, neyin ilahi sesiyle tasavvufta da yer alan sadece “insan” olmanın erdemine göndermede bulunduk. Bununla birlikte, Neşet Ertaş'ın “Yolcu” ve Âşık Veysel'in “Uzun İnce Bir

Yoldayım” eserlerini seslendirerek, klasik tabirle “Anadolu’nun bağrından çıkmış” halk ozanlarının ırkçılığa karşıt olabilecek, basit ama etkili yaklaşımlarını seyirciye aktardık (KK-1).

Birer (KK-1), konser esnasında sahnede Türkiye’den gelen saz ve ses sanatçılarıyla birlikte performans sergilemenin yanı sıra, İzmir’de kurucusu olduğu müzik okulunun koristlerinin de aynı sahneyi paylaştığını belirtmiştir. Bu performans sırasında, Bremen ve İzmir şehirlerinin kardeşliğinin, iki şehrin insanları aracılığıyla pekiştiğini vurgulamıştır. Birer, repertuarın Peter Dahm’ın eserlerinin yanı sıra Türk Müziği’nin seçkin eserlerinden oluştuğunu ve “transition-geçiş” temasının bu eserler aracılığıyla etkili bir biçimde işlendiğini de konser esnasında ifade etmiştir. Westend Kultur Werkstatt çatısı altında gerçekleştirilen bu tür konserler, müziğin yalnızca estetik bir ifade biçimi değil, aynı zamanda toplumsal sorunlara karşı duyarlılığı besleyen bir araç olduğunu göstermektedir. Irkçılık, savaşlar ve mülteci akını gibi güncel meselelerle yüzleşirken, kullanılan repertuar ve seçilen temalar kültürel sermayenin etkin biçimde harekete geçirildiğini ortaya koymaktadır. Fazıl Say’ın evrensel bir çağrışı barındıran bestesi, Neşet Ertaş ve Âşık Veysel gibi halk ozanlarının yalın ama güçlü söylemleriyle birleştiğinde, müzik toplumsal eşitsizliklere karşı hem bir farkındalık hem de direnç mekânı hâline gelmektedir. Böylece, kültürel sermaye yalnızca bireysel birikim olarak değil, toplumsal duyarlılıkların görünür kılındığı ortak bir payda olarak işlev kazanmaktadır.

Yapılan görüşmeler sonucunda, Bremen’de yaşayan Alman izleyici kitlesinin birçoğunun koronun performansını beğendiği ve özellikle müzik alanında yüksek düzeyde kültürel sermayeye sahip bireylerin konserlere katıldığı belirlenmiştir. Bu bulguyu destekleyen nitelikteki görüşler, KK-4 tarafından şu şekilde ifade edilmiştir:

Çok farklı düşünceler var. Müziği çok beğenen, çok seven bir kitle olduğu gibi, ‘Bu benim müziğim değil, bana çok yabancı’ diyen az sayıda kitlede oluyor. Ama biz o müziği onlara yansıttığımız zaman, birlikteliğimizi, coşumuzu ve severek yaptığımız yoğunluğu fark ediyorlar. Müziği sevsinler veya sevmesinler fark etmiyor; bu, bizim zevkle ve neşeyle yaptığımız bir şey ve bence bunu mutlaka fark ediyorlar. Çevremdeki insanlar bana bunları yansıtıyor ve buradaki, gerçekten müzik anlayan insanlar bunu görüyor. Müzik buradaki Almanlarla bizi birleştiriyor (KK-4).

Koroyu belirleyen önemli unsurlardan bir tanesi de oturtumdur. Türk sanat müziği çalgılarından ut, ney, klasik kemençe ve Türk halk müziği çalgılarından bağlama Bremen’deki diasporik Türkler için Türk kültürünün, Türk müziğini ve

kimliğin önemli bir kültürel unsurudur. Koro üyelerinden (KK-2) Bremen'deki Alman koro üyeleri için “Sözleri anlamasalar da ritimler ve sazlar (ut, ney, kemençe) onlara çok hitap ediyor” şeklindeki ifadesini nesneleşmiş kültürel sermaye bağlamında değerlendirmek mümkündür. Koro üyelerinden KK-3, ise görüşmemiz sırasında konu hakkında şunları ifade etmiştir:

Almanya’da Türk müziği çalgılarının icrası ne ifade ediyor, diye düşündüğümüzde, bence burada farklı bir sentez ortaya çıkıyor. Batı çalgıları, Türk müziği aletleriyle birleştirildiğinde konserlerimiz oldukça ilgi çekici hâle geliyor. Özellikle klasik kemençe ve ney, Alman izleyicilerin büyük ilgisini topluyor. Birçok Alman, bizim konserlerimiz sayesinde klasik kemençe ve neyi tanıma fırsatı buldu. Almanya’da ut, gitar veya saz çalanlar zaten var; ancak klasik Türk müziği çalgılarının bu şekilde bir arada ve sahnede icra edilmesi, izleyiciler açısından gerçekten farklı ve dikkat çekici bir deneyim sunuyor (KK-3).

KK-4’ün konu ile ilgili görüşleri ise şu şekildedir:

Karadeniz’de büyüdüğüm için sadece Karadeniz’e özgü kemençenin var olduğunu düşünüyordum; ancak bu koro aracılığıyla klasik kemençeyi de öğrenme fırsatım oldu. Zonguldak doğumluyum fakat çocuk yaşta Almanya’ya geldiğim için daha çok Alman kültürüyle yetiştim. İlkokulu 5. sınıfa kadar Türkiye’de okudum. Türk kültürüne ait çalgıları çok seviyorum. Örneğin klasik kemençe, ney, bağlama ve ut gibi enstrümanların tınıları kalbime dokunuyor. Bu çalgıları dinlediğimde duyulanıyorum. Alman müziğinde kullanılan gitar ve bateri gibi enstrümanlar da güzel; ancak bana hitap etmiyorlar. Türk müziği enstrümanları bana daha çok hitap ediyor ve beni daha derinden duygulandırıyor (KK-4).

Grupta ve koroda kemençe icracısı olarak yer alan Cevahir Korhan Işıldak (KK-6), görüşme sırasında klasik kemençenin gerek koro üyeleri gerekse dinleyici kitlesi tarafından ilgiyle karşılandığını ifade etmiştir. Katılımcıların aktardıklarına göre kemençenin icrası, hem sahne performanslarının farklı bir tını ve estetik boyut kazanmasına hem de müzikal çeşitliliğin artmasına katkı sağlamaktadır. Ayrıca icra sonrasında hem koro üyelerinden hem de izleyicilerden olumlu geri bildirimler alındığı belirtilmiştir. Bu bulgu, klasik kemençenin toplumsal bellekteki kültürel çağrışımlarının yanı sıra, icracının çalgıya yönelik teknik yetkinliğinin de beğeni yaratmada etkili olduğunu göstermektedir. Nitel görüşmelerden elde edilen veriler, kemençenin yalnızca müzikal bir enstrüman değil, aynı zamanda topluluk içi motivasyonu ve izleyiciyle kurulan kültürel etkileşimi güçlendiren bir unsur olarak işlev

gördüğünü ortaya koymaktadır. Bu durum, müziksel pratiklerin ve çalgıların nesneleşmiş kültürel sermaye biçimleri olarak değerlendirilebileceğini göstermektedir. Sahnedeki çalgılar, somut ve gözlemlenebilir kültürel öğeler olarak yalnızca performansın estetik niteliğini artırmakla kalmamakta, aynı zamanda izleyicilerin kültürel farkındalığını ve bilgi birikimini zenginleştirmektedir. Klasik kemençe, ney ve ud gibi çalgılar Türk sanat müziği üslubuna uygun biçimde icra edilmekte; bu çalgıların kendilerine özgü üslup ve tını özelliklerini ortaya koyan taksimler, saz eserleri ve oyun havaları repertuvarında yer almaktadır. Bu noktada icrada yalnızca çalgıların teknik kapasiteleri değil, aynı zamanda icracıların çalgı çalma habitusları da belirleyici olmaktadır. Böylece müzikal beceriler ile kültürel birikim, üslup üzerinden görünür hale gelmekte; kültürel sermaye hem icracılar hem de dinleyiciler nezdinde yeniden üretilmektedir.

Mekân, Sosyal Sermaye, Kültürel Sermaye, Kurumsallaşmış Kültürel Sermaye ve Müzik İlişkisi Bağlamında İzmir Uluslararası Müzik Köyü

İzmir Müzik Akademisi ile Westend Kultur Werkstatt'ın ortaklaşa düzenlediği, İzmir Uluslararası Müzik Köyü, İzmir ile Bremen arasındaki kültürel etkileşimi güçlendirmek, iki kent arasında uzun soluklu dostluklar oluşmasını sağlamak, topluluklar arasında anlayış ve iş birliğini pekiştirmek, genç müzisyenlere uluslararası bir ortamda kendilerini ifade etme ve geliştirme olanağı sağlamak gibi amaçlar taşımaktadır.

Güvenç Birer (KK-1) ile yaptığım görüşmede, Almanya'da yönettiği WestEast Korosunun neredeyse tamamının İzmir Uluslararası Müzik Köyü'ne katılacağını ve Türkiye'den önemli müzisyenler çalışacağını, İzmir Uluslararası Müzik Köyü projesinin Almanya tarafında Bremen Halk Üniversitesi tarafından fonlandığını, İnsanların bu kanal vasıtasıyla başvurduğunu, Alman bir sanatçının görevlendirmesinin de bu kanal üstünden yapıldığını belirterek, Türkiye'deki insanların da Alman sanatçıyla çalışma fırsatı bulduğunu, bu köydeki etkinlikleri “tam bir kültürel ve kültürler buluşması” şeklinde nitelendirmiş, bu projenin, İzmir ve Bremen'in kardeş şehir ilişkilerinin bir yansıması ve sanat alanındaki en somut örneklerinden biri olduğunu, iki şehrin kültürel zenginliklerini ve sanatsal potansiyellerini ortaya koymada önemli bir adım olduğunu ifade etmiştir. İzmir Uluslararası Müzik Köyü'nün bu yılki temasının “köprüler ve kökler” olmasını da Birer bu duruma bağlamaktadır.

İzmir Uluslararası Müzik Köyü, müzik alanında faaliyet gösteren profesyoneller ile müzikseverleri bir araya getiren önemli bir kültürel platformdur. Etkinlik, katılımcı talepleri ve ilgi alanları doğrultusunda Türk Müziği'nden Batı Müziği'ne, caz müziğinden farklı etnik müzik türlerine kadar

geniş bir yelpazede alanında uzman isimlerle buluşma olanağı sunmaktadır. Yapı itibarıyla bir müzik fuarını andıran bu organizasyon, her branştan başvurulara açıktır. Program kapsamında atölye çalışmaları, seminerler, paneller ve dinletiler yer almakta olup, İzmir Uluslararası Müzik Köyü, müziğin yalnızca bir sanat dalı değil, aynı zamanda bir yaşam biçimi olduğunu vurgulamayı amaçlamaktadır.

Tümtaş'ın ifade ettiği gibi mekân “zamanın düşünce ve imgelem dünyalarının yansıdığı birer ayna görevi görür” (Tümtaş, 2012, s. 12). İfade kültürü pratiklerinden müzik ve müziğe ait kültürel sermaye imgelem dünyalarının önemli bir parçasıdır. İzmir Uluslararası Müzik Köyü'nün, gerçekleşeceği yerleşim yerleşim yerinin Sığacık olarak seçilmesi hem mekân hem de Bourdieu'nün nesneleşmiş kültürel sermayeye kavramı ile açıklanabilir. Bu durumu Sığacık'ın kültürel ve tarihi değerlerine göz atarak anlamak mümkündür. Türkiye'nin ilk “sakin şehir” unvanına sahip Seferihisar ilçesinin önemli yerleşimlerinden biri olan Sığacık, barındırdığı kültürel ve tarihi değerlerle dikkat çekmektedir. Bu yerleşim, Antik Çağ'da kurulan Teos Antik Kenti'ne ev sahipliği yapmakta olup, söz konusu kent tarih boyunca sanatla yakın ilişkisiyle tanınmıştır. M.Ö. 1000'li yıllarda kurulduğu kabul edilen Teos, Antik Yunan dünyasının önde gelen kültür ve sanat merkezlerinden biri olarak değerlendirilmektedir. Kent, özellikle Dionysos kültü ile ön plana çıkmış ve bu tanrıya adanmış en büyük tapınaklardan birine ev sahipliği yapmıştır. Teos, antik dönemde sanat ve kültür alanında yüksek bir itibara sahipti. Tarihi kaynaklara göre bilinen ilk sanatçılar birliği bu kentte kurulmuş olup, müzisyenler, şairler, heykeltıraşlar ve filozoflar burada üretim faaliyetlerini sürdürmüştür. Antik Yunan'ın önemli şair ve filozoflarından Anakreon'un da Teos'ta doğup yaşadığı bilinmektedir. Kent, ayrıca tiyatro, müzik ve dans performanslarının sergilendiği Dionysos şenlikleri ile tanınmış; bu şenlikler, kentin sanatsal ve kültürel gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. Teos'un Dionysos Tapınağı, antik dönemde düzenlenen sanat etkinliklerinin merkezi konumunda bulunmuş; kent aynı zamanda bir süreliğine İyonya'nın en büyük tiyatrosuna da ev sahipliği yapmıştır. Bu tiyatro, yalnızca sanatsal performanslar için değil, aynı zamanda kentin sosyo-kültürel yaşamının da önemli bir mekânı olmuştur. Günümüzde Teos Antik Kenti, sahip olduğu zengin kültürel miras ve sanatla olan güçlü ilişkisi sayesinde antik dönemin önde gelen sanat merkezlerinden biri olarak değerlendirilmeye devam etmektedir. Bu nedenle, söz konusu proje kapsamında Sığacık, dikkate değer bir nesneleşmiş kültürel sermayeye sahip bir mekân olarak değerlendirilmektedir. Burada sunulan eğitimler, kurumsallaşmış kültürel sermaye bağlamında değerlendirilebilir. Eğitim ve kültürlenme süreci olarak da ele alınabilecek kurumsallaşmış kültürel

sermaye, diplomalar, sertifikalar, katılım belgeleri ve ödüller gibi çıktılar aracılığıyla somut bir görünürlük kazanmaktadır. İzmir Uluslararası Müzik Köyü projesi kapsamında kanun sanatçısı Göksel Baktagır tarafından verilen “Kanun Masterclass”ı, Çiğdem Gürdal tarafından yürütülen Türk sanat müziği üslup ve tavır eğitimine yönelik “Masterclass”, David Niedermayer tarafından gerçekleştirilen “Ut Workshop” ve Turgay Gündoğdu tarafından düzenlenen “Bağlama Workshop”, ayrıca Güvenç Birer’in sanat yönetmenliğinde koro ve şarkı söyleme üzerine yürütülen “WestEast Chor ile Koro Workshop”u, toplulukların makam müziği temelli kurumsallaşmış eğitime verdikleri önemi göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Birer (KK-1)’in WestEast Chor ve Koro Workshop’u ile ilgili aşağıdaki ifadeleri bu durumu destekler niteliktedir.

Bu etkinlik, katılımcılara Doğu müziğinin inceliklerini öğrenme ve deneyimleme imkânı sağlayacaktır. Katılımcılar, çeşitli makamsal eserleri analiz etme, icra tekniklerini uygulama ve geleneksel müzik anlayışını pratik deneyimle pekiştirme fırsatı bulacaktır. Böylece hem teorik hem de uygulamalı olarak kültürel ve sanatsal bilgi birikimleri zenginleşecek ve müziksel becerileri gelişecektir (KK-1).

Katılımcılardan KK-3, süreç boyunca oldukça verimli zaman geçirdiklerini ifade etmiş; enstrüman, şan ve koro çalışmaları açısından kaydedilen ilerlemelere vurgu yapmıştır. Bu gözlem, katılımcıların yalnızca teknik becerilerini geliştirmediklerini, aynı zamanda müzik üslubu, çalgı tekniği ve makam müziği bilgisi bakımından da önemli bir mesafe kat ettiklerini göstermektedir. Türk müziğine özgü makam yapılarının kavranması ve üslup farklılıklarının içselleştirilmesi, katılımcılara icrada çok boyutlu bir yorum becerisi kazandırmıştır. Eğitimsel çıktılar bağlamında düşünüldüğünde, bu kazanımlar bireylerin hem bireysel performanslarını hem de topluluk içindeki müzikal uyumlarını güçlendirmektedir. Bunun yanında, disiplinli koro çalışmaları, farklı kültürlerden gelen müzisyenlerle kurulan etkileşim ve uluslararası sahne deneyimleri, katılımcılara yalnızca müziksel beceri değil, aynı zamanda kültürel sermaye de sağlamaktadır. Pierre Bourdieu’nun kültürel sermaye kavramı çerçevesinde değerlendirildiğinde, edinilen üslup bilgisi, çalgı tekniği ve makam müziği deneyimi, katılımcıların sanatsal kimliklerinin daha güçlü biçimde inşa edilmesine katkıda bulunmaktadır. Ayrıca, bu süreç katılımcılarda müzikal habitusun oluşumuna da zemin hazırlamaktadır. Müzikal habitus, bireylerin müziksel tercihlerini, icra biçimlerini ve estetik yaklaşımlarını yönlendiren içselleştirilmiş eğilimler bütünü olarak düşünüldüğünde, koro çalışmaları sırasında edinilen deneyimler katılımcıların

habituslarını dönüştürmekte ve onları hem yerel hem de evrensel müzik pratiklerine daha duyarlı hale getirmektedir.

TARTIŞMA

Bu çalışma, WestEast Korosu ve Sıkıntı Yok Ensemble örnekleri üzerinden, müziğin diaspora toplulukları açısından kültürel etkileşimlerdeki işlevini ele almıştır. Bulgular, literatürde müziğin kimlik, aidiyet ve topluluk dayanışmasında oynadığı rol ile paralellik göstermektedir; bununla birlikte, repertuarın makam müziği ve çok dilli Anadolu müzik geleneklerini birleştirme stratejisi, kültürel sermayenin yeniden üretimi ve topluluk aidiyetinin pekişmesi arasındaki ilişkiye dair yeni bir örnek sunmaktadır. Bourdieu'nün habitus ve kurumsallaşmış kültürel sermaye kavramları çerçevesinde değerlendirildiğinde, müzik yalnızca estetik bir etkinlik olmanın ötesine geçerek kültürlerarası etkileşimi, sosyal bağların oluşumunu ve kültürel değerlerin aktarımını mümkün kılmaktadır. Repertuarın kanon niteliği ve otantisite işaretleyicileri, topluluk içi ve topluluklar arası etkileşimde stratejik işlevler üstlenerek, önceki çalışmaların yeterince ele almadığı bir boyutu açığa çıkarmaktadır. Bu bağlamda, müzik ve kültürel diplomasi, diaspora çalışmaları ile müzikal kimlik araştırmalarına katkı sağlamakta; aynı zamanda gelecekteki araştırmalar için, kültürel geçmişler ve müzik türleri bağlamında repertuarın kültürel geçişkenlik ve kimlik üretimi üzerindeki etkilerini inceleme fırsatları sunmaktadır. Sonuç olarak, müzik pratiği diaspora toplulukları için hem bireysel hem de topluluk düzeyinde kültürel ve sosyal sermaye üretiminde kritik bir rol oynamakta; toplumlar arası köprü kurma, kültürel aktarım ve etkileşimi artırma işlevlerini güçlendirmektedir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

WestEast Korosu ve Sıkıntı Yok Ensemble örnekleri, müziğin kültürlerarası bir iletişim ve kimlik üretim aracı olma işlevini çarpıcı biçimde ortaya koymaktadır. Repertuarın merkezine yerleştirilen makam müziği ve Anadolu ile çevresine ait çok dilli müzik gelenekleri, diaspora Türkleri için hem köken kültüre ait kültürel sermayenin yeniden üretimini hem de kimlik ve aidiyet duygusunun pekişmesini sağlamaktadır. Katılımcıların kendi yörelerine ait türküleri seslendirme tercihleri, müzik aracılığıyla köken kültürün sürekliliğini ve görünürlüğünü güvence altına almaktadır. Bu durum, Bourdieu'nün müzikal habitus kavramı çerçevesinde değerlendirildiğinde, bireylerin müziksel tercihlerini, icra biçimlerini ve estetik algılarını şekillendiren içselleştirilmiş eğilimlerin topluluk pratiği yoluyla somutlaştığını göstermektedir.

Repertuvarda yer alan Zülfü Livaneli besteleri ve Atatürk'e atfedilen şarkılar, yalnızca müziksel otantiklik göstergeleri olarak değil; aynı zamanda kültürel ve ideolojik bir kanon işlevi görmektedir. Bu kanonlar, Türkiye'nin modernleşme ve cumhuriyet değerleri ile doğrudan ilişkilendirilen sembolik araçlar olarak topluluk içinde ve dinleyici üzerinde anlam üretmektedir. Ayrıca, repertuvarın seçimi ve uygulaması, kültürel geçirgenlik ve köprü kurma işlevini de üstlenmektedir. Birer'in, "Repertuvarımızda daha çok kültürel geçirgenliğe ve köprü oluşturmaya müsait eserlere yer veriyoruz" ifadesi, repertuvarın sadece kendi kültürel kökeni ile sınırlı kalmadığını, farklı müzik gelenekleri ve farklı kültürel öğelerle etkileşim kurma kapasitesine sahip olduğunu göstermektedir. Bu yaklaşım, katılımcıların müzikal habituslarını genişleterek farklı üslup, makam ve teknikleri içselleştirmelerine imkân tanımakta; aynı zamanda Assmann'ın kültürel bellek perspektifi çerçevesinde, müzik aracılığıyla kültürel değerlerin aktarımını ve görünürlüğünü sağlamaktadır.

Günümüzde makamsal müzikle ilgili gerekli kültürel sermayenin edinilmesinde kurumsallaşmış eğitimin belirleyici bir rolü olduğu görülmektedir. WestEast Korosu örneğinde, Almanya'da Güvenç Birer tarafından yürütülen ut atölyesi, Türkiye'de düzenlenen İzmir Uluslararası Müzik Köyü kapsamında Göksel Baktagir'in "Kanun Masterclass"ı, Çiğdem Gürdal'ın Türk sanat müziği üslup ve tavır eğitimi masterclass'ı, David Niedermayer'in "Ut Workshop"u ve Turgay Gündoğdu'nun "Bağlama Workshop"u gibi programlar, katılımcılara makamsal müzikle ilgili derinlemesine bilgi ve teknik beceri kazandırmaktadır. Ayrıca İzmir Müzik Akademisi'nde verilen bağlama, şan, ut, piyano, solfej ve ritim dersleri, katılımcıların kurumsallaşmış kültürel sermayeye erişimini pekiştiren bir zemin oluşturmaktadır. Bourdieu'nün sınıflandırması çerçevesinde, bu tür kurumsal eğitim yoluyla edinilen bilgi ve beceriler, katılımcıların müziksel başarılarını artıran kurumsallaşmış kültürel sermaye olarak değerlendirilebilir. Yapılan görüşmelerde, sanat koordinatörü ve koro üyeleri, koro ve projeler aracılığıyla kazandıkları kültürel sermayenin performanslarına doğrudan katkı sağladığını vurgulamışlardır. Ayrıca, Birer'in yüksek lisans, Cevahir Korhan Işıldak'ın doktora ve Peter Dahm'ın lisans (müzik pedagojisi) eğitimleri, Sıkıntı Yok Ensemble üyelerinin büyük çoğunluğunun müziksel birikim ve yetkinliğe kurumsal eğitim yoluyla ulaştığını ortaya koymaktadır. Bu durum, kurumsallaşmış kültürel sermayenin, yalnızca bireysel becerileri geliştirmekle kalmayıp, topluluk içinde müzikal kimlik pekişmesine de olanak sağladığını göstermektedir.

Repertuar, hem diaspora topluluklarının köken kültüre ilişkin kültürel sermayesini görünür kılmakta, hem de Alman dinleyiciler ve uluslararası

izleyici için anlamlı, estetik ve kültürel açıdan zengin bir deneyim sunmaktadır. Farklı kültürleri müzik etrafında buluşturan korunun repertuvarı, tam anlamıyla bir “kültürel ve kültürlerarası buluşma” niteliği taşımaktadır. Bu buluşma, farklı kültürler arasındaki etkileşimi güçlendirmekte, iki kent arasında uzun soluklu dostlukların kurulmasına katkı sağlamakta ve kültürel diplomasi açısından da anlamlı bir işlev üstlenmektedir. Repertuvarın bu yönü, müzik aracılığıyla bireysel kimliklerin pekişmesini, topluluk bağlarının güçlenmesini ve kültürlerarası bir iletişim platformunun oluşmasını mümkün kılmaktadır. Dolayısıyla, seçilen eserler, yalnızca müziksel bir performans aracı değil; aynı zamanda kültürel değerlerin aktarımı, kimlik üretimi ve topluluklar arası köprülerin kurulması açısından stratejik bir öneme sahiptir.

Çalgılar, diasporik kimlikler için hem kimlikssel hem de kültürel sermayenin önemli araçlarıdır. Koroda yer alan klasik kemençe, ney ve ud gibi çalgılar, kültürel değerlerin somut taşıyıcıları olarak sahnede görünür hale gelmektedir. Türk sanat müziği üslubuna uygun icralar, bu enstrümanların özgün tınlarını ve icracıların çalgı çalma habituslarını yansıtarak hem estetik bir zenginlik hem de kültürel sermayenin aktarımını sağlamaktadır. Bu süreç, yalnızca diasporik toplulukların kimlikssel aidiyetlerini pekiştirmekle kalmamakta, aynı zamanda Alman dinleyiciler için de Türk kültürünü tanıma ve kültürel sermaye edinme imkânı sunmaktadır.

WestEast Korosu’nun gerçekleştirdiği yardımsal faaliyetler, Bremen ve İzmir arasındaki etkileşimi derinleştirerek iki şehir arasındaki kültürel ilişkilerin güçlenmesine katkı sunmuştur. Westend Kultur Werkstatt’ın öncülüğünde düzenlenen yardım konseri, Bremen–İzmir kardeş şehir ilişkilerinin kültürel dayanışma boyutunu görünür kılarken, Kahramanmaraş merkezli depremde etkilenenlere destek amacıyla gerçekleştirilen etkinlik ise kültürün yalnızca estetik bir alan olmadığını, aynı zamanda toplumsal sorumluluk ve dayanışma üretme kapasitesine sahip olduğunu ortaya koymuştur. Bu bağlamda, Sıkıntı Yok Ensemble’ın İzmir ve Bremen’de gerçekleştirdiği kurumsal projeler de kültürel diplomasi açısından sembolik bir değer taşımaktadır. Bremen Senatosu Başkanı Andreas Bovenschulte’nin depremde etkilenenlere destek amacıyla gerçekleştirilen konserde basgitar çalması, politik temsilin sanatsal habitus ile kesişimini yansıtarak müziğin diplomatik bir araç olarak işlev görebileceğini göstermektedir. Peter Dahm’ın sanat yönetiminde düzenlenen “Transition” konserleri ise Türk müzisyenlerin Almanya’daki müzik kültürüyle doğrudan temas kurmasına olanak sağlamış; böylece ulus ötesi düzeyde yeni bir müzikal etkileşim ve ağın ortaya çıkmasına katkı sunmuştur. Tüm bu süreçler, hem katılımcıların kültürel sermayelerinin farklı bağlamlarda yeniden üretimini mümkün kılmakta hem de İzmir–Bremen kardeş şehir ilişkilerini kültürel ve

sanatsal düzlemde kurumsallaştırarak kalıcı bir kültürlerarası etkileşim modeline dönüştürmektedir. Dolayısıyla bu deneyim, kültürlerarası iletişim ve iş birliğinin sürdürülebilirliğini sağlayan, sanatın diplomasiye eklemlenme biçimlerine işaret eden ve gelecekte benzer ulus ötesi kültürel girişimlere örnek teşkil eden özgün bir model olarak değerlendirilebilir. WestEast Korosu ve Sıkıntı Yok Ensemble deneyimi, müziğin bireysel ve topluluk düzeyinde kültürel sermaye, kurumsallaşmış kültürel sermaye, müzikal habitus ve kültürel bellek aracılığıyla sanatsal ve kültürel gelişimi destekleyen güçlü bir araç olduğunu göstermektedir.

Gelecek çalışmalar için, diaspora topluluklarıyla yürütülecek müzik projelerinde, repertuarın kültürel çeşitliliğinin ve geçirgenliğinin artırılması, katılımcıların müzikal habituslarının geliştirilmesi ve kurumsallaşmış kültürel sermayeye erişimlerinin desteklenmesi önem arz etmektedir. Ayrıca, müzik aracılığıyla ulus ötesi veya şehirlerarası kültürel köprüler kurulması, kültürel diplomasi ve toplumsal dayanışmanın güçlendirilmesi açısından araştırmacılar ve uygulayıcılar için dikkate değer bir alan oluşturmaktadır. Gelecek araştırmalar, farklı yaş grupları, kültürel geçmişler ve müzik türleri bağlamında repertuarın kimlik üretimi üzerindeki etkilerini inceleyerek kültürel geçişkenlik ve müziksel etkileşim süreçlerine dair daha kapsamlı bir anlayış sağlayabilir. Bunun yanı sıra, dijital platformların ve çevrimiçi müzik eğitimlerinin diaspora topluluklarının kültürel etkileşimine katkıları üzerine yürütülecek sistematik çalışmalar hem pratik uygulamalar hem de teorik tartışmalar için yeni ufuklar açacaktır. Bu çerçevede, müzik projeleri yalnızca estetik bir deneyim olarak değil, kültürel değerlerin aktarımı, topluluk bağlarının güçlendirilmesi ve kültürlerarası etkileşimin sürdürülebilir kılınması açısından stratejik bir araç olarak ele alınmalıdır.

KAYNAKÇA

- Aydın Öztürk, T. (2021). Sosyal Sermaye Kuramının Müzik Araştırmalarında Kullanılması: Kısa Bir Literatür Çalışması. *Eurasian Journal of Music and Dance*, 19, 122–135. <https://doi.org/10.31722/ejmd.1002921>
- Birer, G. (2024). İzmir müzik akademisi müzik ve teknolojileri okulu. <https://www.izmirmuzikakademisi.com/alsancak> adresinden 13.08.2025 tarihinde alınmıştır.
- Bourdieu, P. (1986). The forms of capital (R. Nice, Trans.). J. Richardson (ed.), *Handbook of theory and research for the sociology of education* (pp. 241–258). Greenwood.
- Frerie Hansestadt Bremen (b.t.). Partnerstadt İzmir. <https://www.rathaus.bremen.de/partnerstadt-izmir-2274> adresinden 12.08.2025 tarihinde alınmıştır.
- Mascitelli, B., Chung, J. (2009). A new dimension of sister city relationships in the 21st century: a pilot study in Australia. *Australian Journal of Public Administration*, 68(2), 201–216. <https://doi.org/10.1111/j.1467-8500.2009.00634.x>
- Sıkıntı Yok (b.t.). <https://www.sikintiyok.net/> adresinden 13.08.2025 tarihinde alınmıştır.
- Sıkıntı Yok Ensemble (@sikintiyokensemble). (2023, Nisan 11). *Sıkıntı yok İzmir dokunuşu* (Fotoğraf). Instagram. <https://www.instagram.com/sikintiyokensemble/p/Cq6EXNLLaFw/>
- Soylu Bağçeci, F. (2022). Mekân ve müzik ilişkisinde temel yaklaşımlar: etnografik araştırmalarda mekan. *Uluslararası Toplumsal Bilimler Dergisi*, 6(2), 158–175. <http://dx.doi.org/10.30830/tobider>
- Swartz, D. (2011). *Kültür ve İktidar: Pierre Bourdieu'nün Sosyolojisi* (E. Gen, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları. (Orijinal çalışma yayımlandı 1997)
- Tümtaş, S. M. (2012). *Kent, mekan ve ayrışma: kentsel mekanda ayrışma dinamikleri*. Ankara: Detay Yayıncılık.
- Türkiye Belediyeler Birliği (b.t.). Kardeş şehirler. <https://www.tbb.gov.tr/tr/kardes-sehirler> adresinden 11.08.2025 tarihinde alınmıştır.
- Western Kultur Werkstatt. (2025). Peter Dahm Quartett // in der Reihe "new&used" <https://www.kultur-bremen.de/content/peter-dahm-quartett-der-reihe-newused> adresinden 19.08.2025 tarihinde alınmıştır.
- Zeren, H. E. & Aktulun, E. (2018). Yönetişim çerçevesinde ortaklıklar ve belediyelerin kardeş şehir ilişkileri: Ankara Büyükşehir Belediyesi örneği. *ASSAM Uluslararası Hakemli Dergi*, 5(11), 1–14. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/522286>

Sözlü Kaynaklar

- KK-1 Güvenç Birer, Erkek, 40, İzmir, Müzisyen/Besteci/Müzik Eğitimsi/
Koro Şefi, Yüksek Lisans. 10.08.2025.
- KK-2 Tolga Cebe, Erkek, 58, İzmir, Turizm İşletme, Lisans. 24.08.2025.
- KK-3 Seyhan Kayralcı, 56, Hatay, Ofis Çalışanı, Lisans, 25.08.2025.
- KK-4 Nurşen Zengin, 65, Zonguldak, Emekli, Lisans, 27.08.2025.
- KK-5 Gözde Elgin Cebe, 58, İzmir, Akademisyen, Doktora, 31.08.2025
- KK-6 Cevahir Korhan Işıldak, 44, İstanbul, Akademisyen, Doktora, 6.09.2025.

Değerli okurlar,

MÜZİK VE KÜLTÜR başlığı altında tasarlanan üçleme kitap serisinin ilki olan MÜZİK VE KÜLTÜR I adlı kitap yayınlanmıştır.

Kültür, bir yaşam biçimidir ve aynı zamanda geçmişten gelen kodlar ile iletilen anlamların, sembollerin ve bilişsel şema sistemlerinin bir bütünüdür. Bu sistemler bütününe kullanarak hayatta kalabilmek amacıyla geliştirilen değerler, kültürü oluşturan temel bileşenlerdir. Müzik ise, bir kültürün en derin duygularını, tarihini ve değerlerini yansıtan, insanlar arasında güçlü bir bağ ve iletişim kurmayı sağlayan insanlık tarihindeki en evrensel ifade biçimlerinden biridir. Bu noktadan hareketle bir toplumun müziği, o toplumun kimliğini oluşturan bir unsurdur ve farklı kültürlerde; toplumsal, dini, duygusal ve tarihsel açılardan derin bir öneme sahiptir.

MÜZİK -KÜLTÜR-KİMLİK bağlamında hazırlanan bu kitapta, Güzel Sanatlar temel alanları içinde yer alan Müzik ve Müzik Bilimleri kapsamında 7 (yedi) adet araştırma metni yer almaktadır. Kitabımızın bölümleri içerisinde; “ İnanç, Müzik ve Kültür Ekseninde Kapalı Halk Kültürü Alanı İncelemesi: Anşa Bacılı Ocağı Örneği”, “ Kültürel Hafızanın İnşası Bağlamında Bursa ve Yöresi Köy Güvendeleri”, “Bursa İli Pomak Türklerinde Müzik ve Geleneksel Düğün Pratikleri”, “Müzikte İşlevsel Değişim: Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı Örneği”, “ Toplumsal Cinsiyet (Gender) Bağlamında Mevlevîlikte Kadın”, Sosyal Normlar Bağlamında Bayburt Sağdıç Geceleri”, “ İzmir ve Bremen Arasındaki Kültürel Etkileşimde Müziğin Rolü: Sıkıntı Yok Ensemble Örneği” adlı konu başlıklarıyla, değerli akademisyenlerimizin nitelikli alan çalışmalarına ait alan betimlemeleri ve sonuçları yer almaktadır.

Ulusal ve uluslararası alan yazın içinde başvurulacak kaynaklar arasında yer alarak alana ilgi duyan araştırmacılara ışık tutacağına inandığımız MÜZİK VE KÜLTÜR I başlıklı ilk kitabımızın oluşumuna katkı sağlayan kıymetli yazarlarımıza teşekkür ederiz.

Prof. Dr. Mustafa Oner UZUN
Dr. Öğr. Üyesi Uğur DOĞAN
Eylül / 2025

