



Ege Üniversitesi

Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı

Dergisi

Ege University
Journal of Turkish Music State Conservatory

Sayı: 10 - Haziran 2017

ISSN: 2146-7765



EÜ DEVLET TÜRK MUSİKİSİ KONSERVATUVARI DERGİSİ

*JOURNAL OF EGE UNIVERSITY
TURKISH MUSIC STATE
CONSERVATORY*

Sayı: 10 Yıl: 2017

Yayın Sahibi

Prof. Dr. M. Hakan CEVHER
(Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı adına)

Editör

Doç. Dr. S. Bahadır TUTU

Editör Yardımcıları

Yrd. Doç. Dr. Özgen KÜÇÜKGÖKÇE
Öğr. Gör. Beril ÇAKMAKOĞLU
Arş. Gör. Hande DEVRİM KÜÇÜKEBE

Sekreteryası

Arş. Gör. İdris Ersan KÜÇÜK

Dergi Yayın Kurulu

Prof. Dr. M. Hakan CEVHER
Doç. Dr. S. Bahadır TUTU
Doç. Dr. İlhan ERSOY
Yrd. Doç. Dr. Maruf ALASKAN
Yrd. Doç. Dr. Füsun AŞKAR
Öğr. Gör. Atabey AYDIN
Arş. Gör. Atakan DELİGÖZ

Dizgi

Arş. Gör. İdris Ersan KÜÇÜK

Basım Yeri

Ege Üniversitesi Basımevi
Bornova-İzmir

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı
Sertifika No: 18679

Basım Tarihi

Baskı Adedi: 50

Yönetim Yeri

Ege Üniversitesi
Devlet Türk Musikisi Konservatuarı
dtmk@mail.ege.edu.tr
0 232 388 10 24

Web: <http://konservatuar.ege.edu.tr>

**Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı tarafından
yılda iki sayı olarak yayımlanan ulusal hakemli dergidir.
Dergimiz Dergipark Platformu üyesidir.**

EGE ÜNİVERSİTESİ
DEVLET TÜRK MÜSİKİSİ KONSERVATUVARI DERGİSİ
HAKEM VE DANIŞMA KURULU

Prof. Dr. M. Hakan CEVHER	Ege Üniversitesi
Prof. Dr. Gürbüz AKTAŞ	Ege Üniversitesi
Prof. Dr. F. Reyhan ALTINAY	Ege Üniversitesi
Prof. Dr. Mustafa Hilmi BULUT	Cumhuriyet Üniversitesi
Prof. Dr. Ayhan EROL	Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Songül KARAHASANOĞLU	İstanbul Teknik Üniversitesi
Prof. Serpil MÜRTEZAOĞLU	İstanbul Teknik Üniversitesi
Prof. Nihal ÖTKEN	İstanbul Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. M. Öcal ÖZBİLGİN	Ege Üniversitesi
Prof. Dr. Muzaffer SÜMBÜL	Çukurova Üniversitesi
Prof. Berrak TARANÇ	Ege Üniversitesi
Prof. Dr. İbrahim Yavuz YÜKSELSİN	Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Dr. Abdullah AKAT	Karadeniz Teknik Üniversitesi
Doç. Dr. Gökhan EKİM	Ege Üniversitesi
Doç. Dr. Sema ERKAN	Ege Üniversitesi
Doç. Dr. Türker EROĞLU	Gazi Üniversitesi
Doç. Dr. İlhan ERSOY	Ege Üniversitesi
Doç. Dr. Selami FEDAKÂR	Ege Üniversitesi
Doç. Dr. Martin GREVE	Orient Institut
Doç. Dr. Özge GÜLBAY USTA	Yaşar Üniversitesi
Doç. Dr. Kürşad GÜLBAYAZ	Dicle Üniversitesi
Doç. Dr. Berna KURT KEMALOĞLU	İstanbul Aydın Üniversitesi
Doç. Dr. Belma KURTIŞOĞLU	İstanbul Teknik Üniversitesi
Doç. Bülent KURTIŞOĞLU	İstanbul Teknik Üniversitesi
Doç. Dr. Onur NURCAN	Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Ece SÖZER	Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Dr. Linet ŞAUL	Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Dr. S. Bahadır TUTU	Ege Üniversitesi
Doç. Dr. Ö. Barbaros ÜNLÜ	Ege Üniversitesi
Doç. Dr. Özlem DOĞUŞ VARLI	Uludağ Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Maruf ALASKAN	Ege Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Füsun AŞKAR	Ege Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Münir Nurettin BEKEN	University of California (USA)
Yrd. Doç. Dr. Esin de T. MILLARD	Ege Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Pınar FEDAKÂR	Ege Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Mehmet ERSAL	Katip Çelebi Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Mustafa GÜLTEKİN	Gaziantep Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Murat KÜÇÜKEBE	Dokuz Eylül Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Özgen KÜÇÜKGÖKÇE	Ege Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Aslı TUNCAY	Dokuz Eylül Üniversitesi
Dr. Yücel AÇIN	İstanbul Teknik Üniversitesi

EGE ÜNİVERSİTESİ
DEVLET TÜRK MÜSİKİSİ KONSERVATUVARI DERGİSİ
YIL: 2017 SAYI:10

BU SAYININ HAKEMLERİ

Prof. Dr. M. Hakan CEVHER
Prof. Dr. M. Öcal ÖZBİLGİN
Prof. Berrak TARANÇ
Doç. Dr. Abdullah AKAT
Doç. Dr. Gökhan EKİM
Doç. Dr. Sema ERKAN
Doç. Dr. İlhan ERSOY
Doç. Dr. Selami FEDAKÂR
Doç. Dr. Berna Kurt KEMALOĞLU
Doç. Dr. Belma KURTİŞOĞLU
Doç. Bülent KURTİŞOĞLU
Doç. Dr. S. Bahadır TUTU
Doç. Dr. Barbaros ÜNLÜ
Yrd. Doç. Dr. Füsun AŞKAR
Yrd. Doç. Dr. Esin De Thorpe MILLARD
Yrd. Doç. Dr. Mehmet ERSAL
Yrd. Doç. Dr. Pınar FEDAKÂR
Yrd. Doç. Dr. Mustafa GÜLTEKİN
Yrd. Doç. Dr. Murat KÜÇÜKEBE
Yrd. Doç. Dr. Özgen KÜÇÜKGÖKÇE

İÇİNDEKİLER

YIL: 2017 SAYI:10

ARAŞTIRMA MAKALELERİ

YAKUT/SAHA TÜRKLERİNİN GELENEKSEL DANSI: OSUOHAY Muvaffak DURANLI	1
DIŞAVURUMCU SANAT TERAPİSİNDE TÜRK HALK DANSLARI KULLANIMI Cemal ACET	11
GİRİT MÜBADİLİ TOPLUMLARDA GELENEKSEL DANSLAR Mehmet Öcal ÖZBİLGİN, Aykut MİS, Barış SARIKAYA	25
SANAT ve ZANAAT KAVRAMLARI BAĞLAMINDA GELENEKSEL DANS Kadri DALLI	35
OSMANLI DÖNEMİNDE KÖÇEKLER Seher ERKAN	45
TÜRK ATASÖZÜ ÖRNEKLERİNDE MÜZİK UNSURLARI ÜZERİNE BİR İNCELEME Ahmet UTKU	57
TÜRK MÜZİĞİNDE DİLHAYAT KALFA VE GİZLİ KALMIŞ BİR MAKAM: MÜSELLES MAKAMI Ufuk DEMİRBAŞ	67
İZMİR'DEKİ TÜRK SANAT MÜZİĞİ AMATÖR KOROLARINA KATILMA DİNAMİKLERİ VE İNSAN İLİŞKİLERİ Fatih COŞKUN	81

VAKA TAKDİMİ

LEVON BOGOSYAN GÖZENOĞLU 1935 YAPIMI GİTARIN RESTORASYON RAPORU Ali Maruf ALASKAN	89
--	----

Editörden,

Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi'nin 10. sayısını siz değerli okurlarımıza heyecanla sunmuş bulunmaktayız. Öncelikle dergimizin kuruluşundan bugüne kadar editör, yayın kurulu üyesi, hakem, yazar ve okur olarak katkıda bulunan herkese teşekkür ederim.

Dergimizin en önemli özelliği, tüm paydaşların fikirleri doğrultusunda kendini dinamik bir şekilde güncelleyebilme kapasitesini giderek arttırmasıdır. Akademik kurumların çatısı altında yayın hayatını sürdüren ve başarılı bir şekilde güncellenebilen az sayıdaki derginin saygınlık ve kalıcılıkları, "ölçülü dinamizm" ilkesini benimsememizde bize yol gösterici olmuştur. Nitekim 10. sayıda dergimizin amacını ve dolayısıyla kapsamını daha açık ifade etmemiz bir öncelik olarak belirlenmiş, kurullarda titizlikle tartışıldıktan sonra ilkelerimiz güncellenmiştir. Yine bu sayı ile gerçekleşen diğer bir yenilik hakem ve danışma kurulumuzun zenginleşmesi olmuştur. Müzik ve sahne sanatlarına dair ya da bu alanlara katkı sunan akademik makaleler, tanıtımlar ve değerlendirmeler gibi geniş bir kapsam tarifi yapmış olmak beraberinde farklı alanlardan hakemleri kurulumuza dâhil etmemizin yolunu açmıştır.

10. sayıda geleneksel danslara kavramsal, işlevsel ve tanıtıcı yaklaşımlarla eğilen dört makale yer almıştır. Geleneksel dans araştırmaları alanına katkı sunacağını düşündüğümüz makalelerin konuları hakkında bu noktada kısaca bilgi vermek yerinde olacaktır.

Muvaffak Duranlı; "Yakut/Saha Türklerinin Geleneksel Dansı: Osuohay" adlı makalesinde 'daire dansı' olarak bilinen ve günümüzde genel kutlamalarda icra edilen Osuohay dansının Saha Türkleri'nin inancıyla doğrudan bağlantısı üzerinde durmuştur. Cemal Acet'in; "Girit Mübadili Toplumlarda Geleneksel Danslar" başlıklı makalesinde ulaştığı sonuçlar, psikotik hastalarla gerçekleştirilen uygulamalı bir çalışmaya dayanmaktadır. Mehmet Öcal Özbilgin, Aykut Mis ve Barış Sarıkaya'nın "Girit Mübadili Toplumlarda Geleneksel Danslar" makalesinde ise, toplumların karmaşık örgüt sistemlerinin tanımlanmasında, anlaşılmasında ve kavranmasında önemli bir veri kaynağı olan dans ve icra ortamları Girit mübadili toplumlar çerçevesinde tartışılmıştır. Yine dans alanından dördüncü makalede, Kadri Dallı geleneksel dansı sanat ve zanaat kavramları bakımından ele almıştır.

Dans ve müziğin birbirini şekillendiren sanatsal açıdan ayrılamaz birlikteliği, bu alanlarda yapılan araştırmaların disiplinler arası niteliğe doğru evrilmesini gerekli kılmaktadır. Seher Erkan'ın "Osmanlı Döneminde Köçekler" başlıklı makalesinde bu gereğe uygun bir yaklaşımın benimsendiği dikkat çekmektedir. Ahmet Utku'nun atasözlerinde müzik unsurları hakkında yaptığı inceleme de halk bilimi ve müzik alanlarının kesiştiği sayısız noktalardan birine ışık tutmuştur.

Dergimizin son iki araştırma makalesinden ilki, müzik tarihi çerçevesinde Türk müziği makam nazariyesine katkı sunmaktadır. Ufuk Demirbaş, besteci Dilhayat Kalfa ve Müselles makamı hakkındaki değerlendirmelerini bu sayıda okurlarla paylaşmıştır. Fatih Coşkun ise; Türk sanat müziğine sosyolojik bir bakış açısıyla yaklaşarak, alanın

giderek ilgi çeken bir konusu haline gelen amatör koroları ve bireylerin sosyal nitelikleri ile öne çıkan bu oluşumlara katılma dinamiklerini incelemiştir.

Dergimizin son yazısı, Maruf Alaskan'ın hazırladığı bir çalgı restorasyon raporudur. Bu çalışmada, 1935 yılında üretilmiş bir romantik gitarın restorasyon süreci anlatılmıştır.

Her sayıda kucakladığımız tüm alanlara daha fazla katkı sunabilmek ümidiyle iyi okumalar dilerim.

Doç. Dr. Sıtkı Bahadır TUTU

YAKUT/SAHA TÜRKLERİNİN GELENEKSEL DANSI: OSUOHAY

Traditional Dance of Sakha Turks: Osuokhaj

Muvaffak DURANLI*

ÖZET

Sibiryâ topraklarını yurt edinen Saha Türkleri, uzun bir zaman diğer bütün topluluklardan izole bir hayat sürdürdüler. Bu izole hayat onların geleneklerini değiştirmeden korumalarına yardımcı oldu. Gerek inanç ve gerekse geleneksel kültürün uzun zaman korunmasına karşın 1600'ü yıllarda Saha Türklerinin yaşadığı topraklara, başta Rus olmak üzere farklı kültürler girmeye başladı. Elbette bu durum toplumun etkilenmesine ve bazı geleneksel davranış ve anlayış yapılarında değişime neden oldu. Bütün bunlara karşın Saha Türkleri genel olarak geleneksel kültürü en iyi korumuş Türk topluluklarından biridir. Bu geleneksel yapı içinde günümüzde "osuohay" adı verilen dans da yer almaktadır. Araştırmacıların 'daire dansı' olarak tanımladıkları bu dans, geçmişte yaz bayramında icra edilirken, günümüzde genel kutlamalar içinde yer almaktadır. Dans, özünde Saha Türkleri'nin inancıyla doğrudan bağlantı içermektedir. Danstaki giriş figürü olan selamlama eylemini, araştırmacılar güneşin selamlanması olduğunu iddia etmektedirler. Ayrıca dansın bir daire şeklinde icra edilmesi de güneşe benzetilmektedir. Saha Türkleri'ndeki osuohay dansına benzer dansların diğer topluluklarda da yer alması, bu dansın çok eski köklere sahip olduğunun bir göstergesi olarak düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Dans, Isiah, Osuohay, Saha, Sibiryâ, Yakut.

ABSTRACT

The Sakha Turks, who acquired the Siberian lands as their homeland, lived an isolated life for a long time from all other communities. This isolated life helped to protect their traditions unchanged. Despite the long-term preservation of believe structure and tradition culture, different cultural traditions began to enter the lands of the Sakha Turks in the 1600s, especially the Russians. This situation of course has affected the society and caused some changes in traditional behavior and understanding structures. In spite of all these, Saha Turks are one of the Turkish communities that best protect traditional culture in general. In this traditional structure, there is also a dance called "osuokhaj". This dance, which researchers generally describe as 'circle dance', is now part of general public celebrations as it was performed on summer festivals in the past. The dance has a direct connection with the beliefs of Sakha Turks. Researchers claim that the greeting, the entrance figure of the consultant, is the salutation of the sun. Moreover, it is likened to the

* Doç. Dr., Ege Üniversitesi Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü Öğretim Üyesi, m_duranli@hotmail.com

sun being performed as a dance circle. The presence of osuohay dance-like dances in Sakha Turks in other communities is considered as a sign that this dance has many ancient roots.

Key Words: Dance, Isaah, Osuokhaj, Sakha, Siberia, Yakut.

GİRİŞ

“Yakutlar veya Yakutça adıyla Sahalar, Sibirya’nın kuzey doğusunda yaşayan bir Türk halkıdır. Yakut Türkçesi veya Saha Türkçesi, Türk lehçelerinin kuzey öbeğine bağlı bir dildir. Bugün Rusya federasyonu içinde 500. 000’den fazla kişi bu dili konuşmaktadır. Bundan dolayı Yakutlar Sibirya’nın en kalabalık milletlerinin başında gelir” (Atasoy 2008: 40). Yakutlar, genel coğrafi bir tanımlamayla kalabalık bir toplum olabilir. Sosyolojik açıdan tanımlama ise, yüzyıllar içinde kendi kültürünü en iyi şekilde korumuş ve günümüzde de başarılı bir şekilde bu kültürü yaşatan halk olmalarıdır.

1600’lü yılların ortalarında Ruslarla tanışan Saha Türkleri, bu tarihten sonra yazılı kültürle tanışmış ve genel olarak geç dönemde yazıya geçmiş bir Türk toplumdur (Gömeç 1998: 198). Toplumun geç dönemde yazıya geçmesi ve diğer kültürlerden uzun zaman izole olarak yaşaması ise sözlü kültürün ve bununla bağlantılı birikimlerin farklı bir kültür etkisi altında olmadan günümüze ulaşmasını sağlamıştır.

Son dönemde ülkemizde yapılan akademik çalışmalarla çok az sayıda da olsa, Saha Türk kültür zenginliğinin farkına varılmaya başlanmıştır. Bu çalışmalar daha çok destan aktarımı, efsane ve masal yayını niteliğindedir. Elbette bütün kültürel zenginlik bununla sınırlı olarak düşünülemez. Bu nedenle makalede Saha Türklerinin geçmişten günümüze değin getirdikleri “Osuohay” dansı ve bu dansın yapısı üzerinde durulmaya çalışılacaktır.

Konuya geçmeden burada bir durumu belirlemek gerekmektedir. 1990 yılı öncesi Rusça ve diğer dillerdeki çalışmalarda Saha Türkleri için “Yakut” adı kullanılmaktaydı. 1990 sonrasına ait yayınlarda ise çoğunlukla “Saha” adı tercih edilmektedir. Fakat Rusçanın gramatik yapısına “Saha” adlandırması uygun olmadığı için pek çok kaynakta “Saha” adı ve “Yakut” adı birlikte kullanılmaktadır. Makalede alıntı yaptığımız kaynakların farklı tercihlerinden dolayı her iki ad da yer almaktadır.

Eski Yayınlarda Osuohay Dansı

Yakut/Saha Türkleri'nin günümüzde “Osuohay” veya “Ohuohay” şeklinde adlandırdıkları dans, gerek günümüzde gerekse geçmişte araştırmacıların dikkatini çekmiştir. Çarlık Rusyası’nda Saha Türkleri'nin yaşadığı topraklara araştırma amacıyla giden pek çok seyyah ve araştırmacının çalışmalarında, bu dansla ilgili bilgilere ulaşmak mümkündür. XVII- XVIII. yüzyıllardaki araştırmacılar farklı amaçlarla bölgeye gelmiş olmalarına karşın, kısmen de olsa dansla ilgili kayıtlar tutmuşlardır.

Osuohay ile ilgili ilk bilgiler 1741 yılında gerçekleştirilen Kamçatka Araştırma Gezisi sırasında toplanan ve daha sonra Yakob İvanoviç Lindenau’nun “Opisanie

Narodov Sibiri" kitabında yer alan bilgilerdir. Araştırmacı bu dansı Unchü (ün'küü) olarak adlandırmış, Mayıs ayından Haziranın sonuna kadar Isiah bayramı süresince yapıldığını belirtmiştir. Dans edenler el ele tutuşurlar, büyük bir daire oluştururlar ve sıçrayarak dans ederler. Bu sırada "Ja i Süs su Bassa", derler. Daha sonra diğer tarafa yönelirler ve "Ka a kaksu" derler demektir (Lindenau 1983: 36). Lindenau, çalışmasında bu sözlerin anlamını vermez. Lindenau'nun çalışmasında kullandığı transkripsiyon sistemi bünyesinde oldukça karışıktır ve bazı kelimelerin araştırmacı tarafından yanlış yazılmış olma ihtimali yüksektir. Bu nedenle Lindenau'nun çalışmasında yer alan pek çok kelime tartışma içermektedir.

1833 yılında Nikolay Semenoviç Şçukin'in "Poyezdka v Yakutsk" kitabında da dansın ayrıntılı tasviri yer almaktadır. Şçukin, dansı şu şekilde tasvir eder. *"En iyi giysilerini giymiş kadınlar el ele tutuşarak bir daire oluştururlar, bir kişinin parmakları diğer kişinin parmaklarıyla iç içe geçer, güneş istikametinde sessizce ilerlerler, üç kez böyle yaparlar... Gerçekte melodi kendi derslerini yüksek sesle tekrar eden öğrencilerin yaptığı okul okumasına benzer"* (Şçukin 1833: 205- 206).

Aleksandr Fedoroviç Middendorf 1878 yılında yayınlanan "Puteşestvie Na Sever i Vostok Sibiri" çalışmasında bu dansla ilgili olarak altı metin yayınlar. Dansla ilgili şu açıklamayı yapar: *"Onların dansına eşlik eden müzik, daha önce verdiğim şarkılarla icra edilir ve görme imkanı bulduğum bu örneğe göre dans şarkıya uyar, çünkü onların dansı Tunguzlardaki gibi bölük pörçük sıçramalardan değil, Somayedlerde gördüğümüz gibi törensel bir hareketin tekrarından oluşur. Ağır ve görkemli bir şekilde daire hareket eder"* (Middendorf 1878: 808).

Benzeri örnekleri çoğaltmak mümkündür. Yukarıda adları sayılan araştırmacı ve seyyahlar, alanında yetkin eser vermiş ve bölgede belirli bir süre kalarak, Saha Türk toplumunu daha iyi tanımış olduklarından onların eserlerine gönderme yapılmıştır.

Osuohay Dansı Adını Nereden Aldı?

Hayatının en verimli dönemlerini Sibirya'da sürgünde geçiren Rus etnograf İvan Aleksandroviç Hudyakov, "Kratkoe Opisanie Verhoyanskogo Okrug" (Verhoyansk Bölgesinin Kısa Tasviri) adlı çalışmasında, Saha Türkleri'nin danslarından bahsetmiş ve onların dans için "ün'kü" (ун'ку) kelimesini kullandıklarını belirtmiştir (Hudyakov 1969: 152).

Ünkü' kelimesi Hudyakov gibi diğer pek çok araştırmacının da dans için kullandığı bir kelimedir.

Ünkü kelimesini P. A. Sleptsov, 'dans' olarak tanımlar ve madde içinde 'kıtalıktar ünküülere' (Turnaların Dansı) açıklamasını yapar ve ünk- için ise dua etmek ve mecazi olarak yalvarmak (Sleptsov 1972: 453) anlamlarını verir.

Geçmişte bu topraklarda "ünkü" kelimesinin dans için yaygın olarak kullanılması, dansın inançla bağlantısını ortaya koymaktadır. Fakat 1917 öncesine ait kaynaklarda dansın adı günümüzdeki şekliyle yer almamıştır. "İlginç olan devrim öncesi literatürde Yakut toplu dansı 'ohuoxay' adına hiçbir şekilde rastlanmamaktadır.

Bu kelime 'ehiekey' varyantıyla ilk olarak 1947 yılında D. K. Sivtsev'in "Saha Folkloru" çalışmasında yer almıştır. Bundan sonra terim müzikologlar tarafından kullanılmıştır" (Tatarinova 2015: 19).

P. A. Sleptsov 1972 yılında yayınladığı Yakutça- Rusça sözlükte dansı ohuoxay kelimesiyle tanımlar ve bu dansın katılımcıları tarafından oluşturulan daireye 'ohuoxay tühülgete' (Sleptsov 1972: 280) denildiğini belirtir. Sleptsov, 'ohuo- ohuo ohuohay' için osuohay dansında söylenen doğaçlama melodi tanımlamasını kullanır (Sleptsov 1972: 280). Ne yazık ki, araştırmacılar dansın girişinde yer alan 'ohuo- ohuo ohuohay' kelime grubunun anlamını verememişlerdir.

Osuohay Dansının Geçmişte İcra Edildiği Törenler ve Katılımcılar

Günümüzde her kavramın ilk çıktığı andaki ortamından ve anlamından uzaklaşma eğilimi osuohay için de geçerli olmuştur. Araştırmacılar, osuohay dansının geçmişte Saha Türkleri'nin yaz bayramı olan ısıahta icra edildiğini belirtmektedirler. Saha Türk kültürü üzerine yaptığı nitelikli çalışmalarla ün kazanmış olan N. A. Alekseyev, ısıah töreninin iç yapısını şu şekilde vermektedir:

"İsiahın açılış töreni teatral bir gösteri niteliğindedir. Bu törendeki baş karakter ilahlar ve ruhlar şerefine şarkılar söyleyendir... İlahlar, koruyucu ruhlar adına söylenen şarkılardan sonra bayram ziyafeti başlar, bu ziyafette kımız, haşlanmış et ve çeşitli yemekler ikram edilir. Eskiden kımız dağıtımı sırasında ısıahı öven şarkılar da duyulurdu... İsiahta bayram ziyafetinin ardından osuohay dansı başlardı... Belirtmeliyiz ki, bu dans sadece ısıah bayramının değil, her Saha Türk bayramının ana parçasıydı. İsiahın açılışında söylenen şarkılarda olduğu gibi, geçmişte osuohayın sözleri içinde ilahları överlerdi... Bir dans grubu diğerini takip ederdi. Bir grup dansını bitirir bitirmez yeni bir grup dansa başlardı. Aynı zamanda birkaç grubun dans ettiği de görülürdü. Dansın süresi sözleri söyleyenin isteğine ve yeteneğine bağlıydı." (Aleksey 2008: 453).

Fazila Nabiyeva, diğer araştırmacılar gibi osuohay dansının genel olarak ısıahta yapıldığını ve bu dans sırasındaki dokunmanın bir tür enerji aktarımı olduğunu ileri sürmektedir. "Kalabalık bir katılımcı kadrosuyla gerçekleştirilen osuohay genellikle ısıah bayramında yaz döneminde icra edilir. Dokuz aylık bir kış döneminden sağ salım çıkan katılımcılar mutludur. El ele tutuşarak birbirlerine olumlu biyo enerji verirler" (Nabiyeva 2014: 153).

Alekseyev ve diğer araştırmacılar, geçmişte genel olarak dini içerikli bir tören sırasında osuohayın icra edildiği konusunda hemfikirdirler.

Günümüzdeki icra yaklaşımını Angelika Grigoryevna Lukina şu şekilde dile getirmektedir:

"Günümüzde osuohay evrensel bir karakter kazanmış ve ısıah bayramıyla zorunlu görülmemektedir. Doğayla insanın uyumu düşüncesiyle insanları birleştiren dans çağdaş dünyada özelliğini ve anlamını yitirmiştir. Bölgesel varyantları kaybolmuş, genel Saha dans karakteri kazanmıştır" (Lukina 2009: 121- 122).

Genel olarak osuohay dansına dileyen herkes katılabilir. Saha Türkleri özellikle ülkelerini ziyaret eden yabancıların bu dansa katılımından mutluluk duymaktadırlar. Saha Türkleri'nin büyük şairi ve düşünürü Aleksey Kulakovskiy, dansa sadece o yıl içinde bir yakınıni defnetmiş kişinin ısıaha ve dansa katılmaması gerektiğini belirtmiştir (Kulakovskiy 1979: 99). Bu bilgi, diğer araştırmacılar tarafından belirtilmemiştir. Günümüzde bu kuralın ne kadar geçerli olduğu bilinmemektedir. Zira bütün kültürlerde olduğu gibi, Saha Türkleri'nin kültüründe de yaşla ilgili kavramlarda değişim söz konusudur.

Osuohay Dansının Genel Olarak Yapısı

Osuohay üzerine çalışan araştırmacılar, bu dansı tanımlarken genel olarak 'koro' ve 'daire' dans sıfatlarını kullanmaktadırlar. Bu iki sıfat da Rusça literatürde dansların tanımında kullanılmaktadır. Dans için kullanılan 'koro' terimi ile bireysel olmayan, bir grup tarafından gerçekleştirilen dans icrası kastedilmektedir. 'Daire' ise bir gurup insanın kapalı veya yarı açık bir halka/daire oluşturarak dans etmesini tanımlamaktadır.

Osuohay dansı bölgelere göre ufak farklılıklara sahiptir. *"Yakutistan'ın her bölgesinde 'Osuohay' dansının varyantları oluşmuştur. El ele tutuşan katılımcılar güneş yönünde hareket ederken onlara eşlik eden melodiyi de tekrarlar. Bu dansa davul ve insan sesi eşli etmektedir. Osuohay güneşe saygı dansıdır."* (Nabiyeva 2014: 153).

Genel olarak "güneşe saygı" gösterme olarak da tanımlanan dansın bünyesinde arkaik, dini çizgiler taşıdığı düşünülmektedir.

Dans temel olarak üç bölümden oluşur. Başlangıcı oluşturan birinci bölüm Saha Türkleri tarafından *sağ'alaahın* olarak tanımlanmaktadır. Şarkıyı söyleyen kişi orada bulunanları şarkıyla dansa davet eder. Dansa katılan her kişi yanındaki kişi ile el ele tutuşur ve daire yavaş uyumlu, fakat daha çok selamlama tarzı bir hareket içinde dönmeye başlar. Dansın ana motifinin saygı olduğunu belirten Lukina, destan metinlerde yer alan saygı ile ilgili şu ifadeyi verir. *"xolcuktaax beyem xon'kuydum, sühühteex beyem sügürüydüm"* (boyunu olan başını eğdi, eklemi olan dizini kırdı). (Lukina 2009:117). Saha Türkleri'nin inancına göre sadece alt dünyanın ruhları saygı göstermezler.

"Bu bölümdeki ölçü sistemi temelde 4/4'dür, fakat şarkıyı doğaçlama söyleyen kişi tarafından ölçü değiştirilebilir" (Lukina 2009: 118). Bu giriş bölümde şarkıcının söylediği sözler, daireyi oluşturan diğer kişiler tarafından tekrarlanmaktadır.

Araştırmacı Aleksandra Tatarinova bunu dini bir ritüele benzetmektedir. *"Dansa yavaş başlayış toplu bir şekilde icra edilen dua çizgileri taşımaktadır, rahip dua etmekte, halk ise onun ardından tekrar etmektedir"* (Tatarinova 2014: 67).

Dansın ikinci bölümü, adımla danstan (xaamı üngküü) oluşmaktadır. Geçmişte bu bölüme "yol" da denilmiştir. Bu bölümde ritmik, vücut sanki hafifçe yaylanıyormuş gibi adımlar atılır. Bu sırada kollar ve baş, ritmik olarak sallanır. Dans yavaşça hızlanmaya başlar.(Lukina 2009: 118).

Osuohay dansının üçüncü bölümü “uçuş” olarak da tanımlanan “kötüü”dür. Bu bölüm, ilk iki bölümden daha kısa olmakla birlikte, daha hareketlidir. Bir ayak üzerinden diğer ayağa hafifçe sallanma ve hızlanma bu bölümün temel hareketidir. Geçmişte bu bölümün bir tür kendinden geçiş, trans içerdiği bilinmektedir. (Lukina 2009: 119).

Bu bölümle birlikte dans sona erer. Temelinde tekrar ve dairenin olduğu osuohay dansındaki daire, “*güneşin seyrinin sembolik tekrardır. Bu şekildeki danslarının icrası temelinde tekrar ilkesi yatar. Kelime, ses, hareket, melodi ve ritim tekrarı dansının ritüel karakterini gösterir. Tekrar ilkesi özgün bir mitolojik koddur. Tekrar, kelimenin ve hareketin gücünü artırır*” (Lukina 2009: 121).

Osuohay Dansı Sırasında Söylenen Sözler

Osuohay ile ilgili olarak yapılan pek çok çalışmada dans sırasında söylenen sözler pek yer verilmemiştir. Bu konuda ulaşabildiğimiz tek çalışma Aleksandra Tatarinova’ya aittir. Günümüzde Rusya Bilimler Akademisi Sibirya Bölümü Sosyal Araştırmalar Bölümünde çalışan araştırmacı, 1977 tarihli bir alan araştırmasında kaydedilmiş sözleri vermiştir. Bu makalede Saha Türkçesi sözlerin transkripsiyonu ve genel olarak Türkçe çevirisini vermeye çalıştık. Ayrıca dansın melodik yapısını gösteren nota kaydı da Fazila Nabiyeva’nın çalışmasından alınmış ve “Ek” olarak makalenin sonunda verilmiştir.

Saha Türkçesi metin:

Ohuokaydır ohuokay

Ehiekeydiir ehiekey!

En’eeritten ılsıhammit

Kelin’ segerder, ohuokaydır onn’uubar.

Tardı kömüş dabıdaltan tardıhıag’ın

Kutuu kömüş xotog’oyton xolbohon

Argıy naalaan ten’n’ e illaan legletien’

Biirge ilan beybetien’

Unaar sayımmıt unaarıyan tiyen kelle

Samaan sayımmıt baraxsan sabaraydaan tiyen kelle

Xan’as öttük öttüber ag’ıs kıha caxtar araldıttaax

Un’alır öttüber uol og’o aralcıttaax (oruolcuttaax).

Ohokaydaan erebin

Elley ehebit baraxsan etillibit ehiekey (e)

Omog'oy baay sag'attan on'ohullubut ohuokay

Çeyiin' segerder kelin' bertex! (s. 68).

Metnin Türkçe aktarımı:

Ohuokaydır ohuokay,

Ehieyekdiir ehiekey!¹

Yüksek sesle el ele tutuşup

Buraya, osuohay dansına gelin arkadaşlar.

Dümdüz altın kanatlar şeklinde uzanalım

Kendi altın tüylerimizi bir araya getirip.

Şarkıya başlayalım,

Hep birlikte şarkıya başlayalım.

Uzun bir yaz geldi,

Bereketli yaz geldi, kapladı.

Sol yanda eşlik eden sekiz kız

Sol yanda eşlik eden dokuz delikanlı.

Osuohaya başlıyorum.

Elley tarafından söylenen esiekey,

Omogoy tarafından yaratılan osuohay.

Haydi, arkadaşlar buraya gelin!

DEĞERLENDİRME

Osuohay dansına genel olarak bakıldığında, Türk halk dansları içinde özgün bir yeri olan halaya benzemektedir. Benzer dans şeklinin Sibirya halklarının yanı sıra hemen hemen bütün dünyada örnekleri vardır. Geçmişte Yakutistan topraklarında uzun süren kıştan sonra gerçekleşen ve yaz bayramı olarak da tanımlanan ısıah, coğrafi koşullar yüzünden uzun süre kopuk ilişkiler yaşayan toplumun kaynaşma bayramıdır. Bu bayramın ayrılmaz bir parçası olan osuohay dansı ise bir araya gelen toplum bireylerinin kaynaşması için bir araç olmuştur. Genel olarak kendi boyları içinden evlenmeyi tercih etmeyen Saha gençleri, bu ortak bayram ve dans sırasında farlı boydan bir kızla tanışma ve aile temellerini kurma imkanına da sahip olmuşlardır.

¹ İlk iki dizedeki sözlerin anlamı günümüzde bilinmemektedir.

Günümüzde osuohay dansının icra etmek için belirli koşullar gerekmemektedir. Kış dönemindeki bir etkinlik veya herhangi bir kutlama için bir araya gelen toplum bireyleri dansı bu etkinliği taçlandırmak için de icra etmektedirler.

Osuohay dansıyla ilgili araştırma yapan bilim adamları dansın bölgesel varyantları olduğunu, fakat hızla küreselleşen dünyamızda bölgesel farklılıkların yok olmaya yüz tuttuğunu belirtmektedirler. Herhangi bir kültürel oluşumun diğer varyantlarının göz ardı edilmesi, yok sayılması her halkın kültürel zenginliği için bir tehlike oluşturmaktadır. Osuohayın bölgesel varyantlarının kayıt altına alınması, Saha Türkleri'nin dans kültürünün korunması ve geliştirilmesi açısından oldukça önemlidir.

Bugün Saha Cumhuriyeti'nde halkının kültürel zenginliğini kayıt altına almak isteyen araştırmacılar, osuohayın varyantlarını derleme çalışmalarına devam etmektedirler. Bu tür çalışmalar, Saha Türkleri'nin sadece sözlü halk edebiyatı alanında değil, aynı zamanda dans alanında da zengin bir kültür birikimine sahip olduklarını gösterecektir.

KAYNAKLAR

- Aleksey, Nikolay Alekseyeviç (2008). "Folklor i Traditsionnie Obryady Yakutov", *N. A. Alekseyev, İzbrannye Trudi. Etnografiya i Folklor Narodov Sibiri*, Novosibirsk: 429- 461.
- Atasoy, Emin ve Abdullah Soykan (2011). "Saha (Yakut) Cumhuriyeti: Coğrafi Kimlik Analizi Denemesi", *Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (İLKE)*, Güz, S. 21: 33- 60.
- Gömeç, Sadettin (1998). "Tarihte ve Günümüzde Saha Türkleri", *DTCF Tarih Araştırmaları Dergisi*, C. 19, S. 30, Ankara: 175- 203.
- Hudiyakov, İvan Aleksandroviç (1969). *Kratkoe Opisanie Verhoyanskogo Okruga*, Leningrad.
- Kulakovskiy, Aleksey Eliseviç (1979). *Nauçnie Trudi*, Yakutsk.
- Lindenau, Yakov İvanoviç (1983). *Opisanie Narodov Sibiri (Pervaya Polovina XVIII Veka)*, Magadan.
- Lukina, Angelika Grigoryevna (2009). "Krugovoy Tanets Osuohay: Idei, Obrazi, Simvoli", *Olon'ho Ihiag'in Siere- Toma*, Yakutsk: 115- 122.
- Middendorf, Aleksandr Federoviç (1878). *Puteşestvie Na Sever i Vostok Sibiri*, SPeterburg.
- Nabiyeva, Fazila Ramiz kızı (2014). "Krugovie Tantsı Kak Proyavlenie Kul'ta Solntsa", *Gramota*, No 10: 151- 154.
- Sleptsov, Platon Alekseyeviç (1972). *Yakutsko- Russiy Slovar*, Moskova.
- Şçukin, Nikolay Semenoviç (1833). *Poyezdka v Yakutsk*, SPeterburg.
- Tatarinova Aleksandra Dmitrievna (2015). "Yakutskiy Krugovoy Tanets Ohuoxay v Dorevolyutsionnii İzdaniyah", *Vestnik KemGUKİ*, 31: 13- 20.
- _____ (2014). "Vstupitel'nyy Razdel Krugovogo Tantsa Ohohay v İspolnenii İ. M. Kutanova (zapis SMFE 1977 goda)", *Traditsionnaya Kultura Koçeviy Narodov V Sisteme Hudojestvennogo Obrazovaniya*, Yakutsk: 67- 75.

EK: Osuohay dansının nota kaydı

О - хуо - хай - дыыр о - хуо - хай, э - хиэ - хэй - диир э - хиэ - хэй!

Чэ - йиэ э - рэ, сэ - гэр - дэр, э - дэр - чэ - биэн ыч - чат - тар,...

... Ти.гэ - хэ сүө - һү ти - риэ - тэ тэ - рэг - сэ - лиир э - тэр - бэс

Тэл - лэн тү.һэ-рин кэ - рэ.йиэ - мэнг тэ - йэн - тэ - бэн биэ - риэ - биэ!

(Nabiyeva 2014: 154)

DIŞAVURUMCU SANAT TERAPİSİNDE TÜRK HALK DANSLARI KULLANIMI*

Use of Turkish Folk Dances in Expressive Art Therapy

Cemal ACET*

ÖZET

Sanat terapide kullanılan yöntemler, yaratıcı sürecin psikolojik yönünü harekete geçirerek, kullanılan sanat materyalleriyle duygusal özellikleri anlama yetilerini geliştirir ve psikoterapi teknikleri içerisinde bunları araştırır. Sanatta yaratıcılık, kişinin duygusal süreçlerini harekete geçirerek, kişiye cesaret bulduğu terapi ortamında ürünlerini gerçekleştirme imkânı sunar. Yaratıcılığını harekete geçirme cesaretini bulan kişi mücadele etmeyi de öğrenir; duygusal, fiziksel ve düşsel farkındalıklarıyla yaşadığı sürece tutunur ve bundan doyum sağlar. Dansın sanat terapi süreçlerindeki yaratıcılık üzerine etkileri düşünülürse, beden imgelerini kullanarak kinestetik hafızayı harekete geçirmesi ve bu sayede terapötik ortamda farkındalık kazandırıp kişinin kendini ifade etme yollarını açmasını sağlar.

Niceliksel ve niteliksel olarak değerlendirilen bu çalışmada, Türk halk danslarının dışavurumcu sanat terapide kullanım alanları araştırılmıştır. Araştırma sürecinde uygulanan ölçeklerden alınan verilere ve uygulanan çalışmalardan çıkan temalara bakıldığında, psikotik hastalarla yapılan dışavurumcu sanat terapilerinde halk danslarının kullanımının yararlı olduğu görülmektedir. Bu yararlar; fiziksel farkındalığın artması, hareketin anlamlandırılması ve sözel ifadeleri güçlendirme, görsel dans motifleriyle kinestetik hafızayı harekete geçirme, birlikte hareket ederek grup içi iletişimin sağlanması, güven ve güvenilirlik duygularını geliştirme, öğrenme yetisini harekete geçirme, özgüvenin artması ve ruhsal iyileşmeye katkı olarak sıralanabilir.

Anahtar Kelimeler: Dışavurumcu sanat terapisi, kinestetik hafıza, sanat terapi, Türk halk dansları, yaratıcılık.

ABSTRACT

* Bu çalışmada kullanılan verilerin bir kısmı, 2016 yılında İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesi Sanat Psikoterapileri Rehabilitasyon programında, Doç. Dr. Nurhan Eren ve Uzman Dışavurumcu Sanat Terapisti B. Yasemin Kaya danışmanlığında, Cemal Acet tarafından tamamlanmış olan "Psikotik Bozukluğu Olan Kişilerde Yapılan Dışavurumcu Sanat Terapisinde Türk Halk Danslarının Kullanımı" bitirme projesinden alınmıştır.

* Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Çağdaş Dans Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi, cemal.acet@gmail.com

The methods used in art therapy develop the ability to understand the emotional characteristics of the artistic materials used by moving the psychological direction of the creative process and investigate them within a psychotherapeutic framework. Creativity in art offers the possibility to perform its products in a therapeutic environment where the person has the courage to act through his emotional processes. The person who feels that he has the courage to put his creativity into action does not struggle, he learns to hold on as long as he lives with emotional, physical and imaginary awareness, and gives satisfaction. If the dance's effects on the creativity of art therapy process are considered, it enables the kinesthetic memory to be activated by using body images, thereby enabling awareness in the therapeutic environment and opening the way for self-expression. In this quantitative and qualitative study, the use of Turkish folk dances in expressive arts was investigated. It is seen that the use of folk dances in expressive art therapies made with psychotic patients is seen to be beneficial when considering the data obtained from the scales applied in the research process and the themes emerging from the applied studies. These benefits include increasing physical awareness, strengthening the meaning of movement and strengthening verbal expressiveness, activating kinesthetic memory with visual dance patterns, ensuring intercommunal communication by acting together, enhancing learning ability, increasing self-confidence, and contributing to overall psychological well-being.

Key Words: Art Therapy, Creativity, Expressive Art Therapy, Kinesthetic Memory, Turkish Folk Dances.

GİRİŞ

Dansın sanat terapi süreçlerindeki yaratıcılık üzerine etkileri düşünülürse, beden imgelerini kullanarak kinestetik hafızayı harekete geçirmesi ve bu sayede terapötik ortamda farkındalık kazandırıp kişinin kendini ifade etme yollarını açmasını sağlar.

Temelde oyun olarak vurguladığımız halk dansları yaratıcılıkla ilişkilidir. Türk kültüründe oyun kavramını inceleyen Metin And'a göre; "Çocuk oynarken, oyununda kutsal bir içtenlik vardır ama oynamaktadır ve bunun oyun olduğunun bilincindedir. Sporcu da kendini tam vererek oynar ama gene de oyun bilinci içindedir. Sahnedeki oyuncu yarattığı kişiliğe ne kadar kendini kaptırırsa kaptırsın gene de oyun bilincindedir" (And 2003:30).

Oyun öz türkçe bir kelimedir ve temeldeki anlamı duygu ve düşüncenin hareketle ifadesidir. Örf, adet ve gelenekleri, duygu ve düşünceleri, inanışları ifade eden tabiat ve canlılarla olan ilişkileri anlatan özellikleri içerir. Oyun kavramını içine alan Halk Oyunları da ait olunan toplumun coğrafi, iklim yapısı, tarihi, müziği ve kıyafetleri gibi kültürel yaşam formları çerçevesinde o toplumdaki insanın karakteristik özelliklerini hareket ve figürlerle yansıtır. Halk kültürünü kendine özgü yapı içinde kullanarak kişinin bedensel ve ruhsal olarak tatmin olmasını sağlar.

Winnicott oyun oynamanın önemli bir özelliği olduğunu savunur. Çocuğun ve

yetişkinin sadece oyun oynarken yaratıcılıkta özgür bırakıldığını söyler. Geçiş nesnesi kuramını öne sürerek iç ruhsal gerçekliğin zihinde, karında, kafada ya da bireyin kişiliğinin sınırları içinde herhangi bir yerde olduğunu; dış gerçeklik denen şeyin ise bu sınırların dışında yer aldığı halde oyuna ve kültürel deneyime yer vererek ancak anne ile bebek arasındaki potansiyel mekan kavramını kullandığımızda mümkün olabileceğini söyler. Oyun kavramıyla ilişkilendirdiğimizde psikoterapi, hastanın ve terapistin oyun alanlarının örtüştüğü yerde yapılır. Eğer terapist oyun oynamıyorsa bu işe uygun değil demektir. Eğer hasta oynamıyorsa o zaman hastayı oyun oynayabilecek hale getirebilecek bir şey yapılması gerekir ve psikoterapi ancak ondan sonra başlayabilir. Oyun oynamanın bu kadar temel bir önem taşımasının nedeni hastanın ancak oynarken yaratıcılığıdır (Winnicott 1971:71-115).

Oyun, zararlı eğilimlerden kurtulmanın bir yolu olarak hareket etmeye yönelten bir eğilimdir. Gerçek hayatta gerçekleştirilmesi olanaksız arzuların giderilerek kişisel benlik duygusunun korunmasını sağlamaktadır. Kültürden önce var olan, kültüre eşlik eden ve başlangıcından yaşadığımız döneme kadar süregelen, gündelik hayattan farklı bir eylem niteliği taşımaktadır (Huizinga 2006:16-22). Faaliyet biçimi olarak toplumsal işlevi olan çok sayıda somut biçimi bulunmaktadır. Halk danslarının tür ve biçimlerinde gördüğümüz gibi gerçeğin belli bir temsili olarak farklı imgelerle karşımıza çıkmakta, kültürel hayatın unsurlarını kavramamıza yardımcı olacak nitelikte örnekler sunmaktadır.

Halk dansları içinde değerlendirdiğimiz geleneksel oyunlar, bir toplumun kültürel yaşamından esinlenilerek oluşturulmuş anlam yüklü hareketlerdir. Dansların toplum için taşıdığı anlam ve değer, toplumun sosyal yapısıyla yakından ilgilidir. Kültürün dinamik yapısından dolayı bir toplumun kültürel değerlerinin diğer kültürlerle sürekli bir etkileşim içinde olması, danslarda da aynı doğrultuda bir değişimin meydana gelmesine neden olmaktadır (Özbilgin 2016: 51). Bu tanımdan yola çıkılarak, olduğu yerden kopuk bir ruh haliyle yaşamını sürdüregelen psikiyatri hastasının, halk danslarına katılımıyla yerin ve zamanın kültürüyle kendini bağdaştırma ve toplumun diğer üyeleriyle bağlantı kurmayı deneyimleyeceği düşünülebilir.

Dans gelenekleri günlük yaşamdan gelen inanç ve değerlerle birlikte etkili olduğu kanıtlanmış beden ve hareket gibi ifade araçlarıyla kültürel öğeleri gerçekleştirmektedir. Toplumda danslar, halk dansları ya da yerel danslar gibi herhangi bir sınıflandırma yapılmadan günlük yaşam ve inançların bir parçası olarak bölgesel ve yerel danslar olarak adlandırılmışlardır. Yerel danslar, toplum inanç ve ifadelerine uyumlu olduğu sürece potansiyel olarak her şeyi içerebilir. Her biri farklı analitik perspektiflere göre saptanmış olan, seçilmiş kriterler tarafından sınırlandırılan halk dansı ve popüler dans; yerel dansın alt kümesidirler. Halk dansı terimi, aynı zamanda 19. yüzyılda halkın içinden gelen saf ulusal ruhun koruyucusu ve halk kültürünü de çok eski dini ayinlerden gelen adetlerin kaynağı olarak gören bakış açısına bağlıdır (Özbilgin 2016: 35).

Halk danslarını geleneksel oyun olarak değerlendirdiğimizde kültürler arasındaki ilişki gibi halk oyunlarının kişiler arasındaki oyun ve yaratıcılık yoluyla

ortaklaşa şekil verme çabasına dayandığı söylenebilir. Bu yönüyle bakılırsa halk dansları içerisinde, oyun alanında yaratıcılık kavramının kişilik oluşumu, sosyalleşme ve düşünme becerilerini geliştirdiği düşünülebilir. Psikiyatrik sorunlar yaşayan kişilerde karşılaştığımız soyutlanma, birliktelik, aidiyet duygusu, temas yoksunluğu, sosyal izolasyon, ifade yoksunluğu gibi durumlarla karşılaşmaktadır. Araştırma içeriğinde farklı sanat alanlarıyla birlikte işlenen halk danslarıyla; bedensel hareket formlarını benzetme ve anlamlandırma, oyun alanı yaratma ve hikayeye dönüştürme, özgürlüğün kısıtlı olduğu düşüncesiyle kullanılmayan bedensel formları harekete geçirerek beden farkındalığı sağlama, kendi alanının dışına çıkarak merak ettiği farklı alanlara geçiş sağlama, grup içinde bireysel ve toplu hareket çalışmasıyla iletişim sağlama, doğaçlama hareketi deneme, partnerle çalışma becerileri kazanarak güvenilirlik, yardımlaşma, liderlik ve takip edebilme yetisini geliştirme konularında işlevsellik alanları açılmaktadır.

Sanat psikoterapileri; sanatın farklı dillerinden sadece birindeki ifade sürecine odaklanarak çalışılan Görsel Sanat Psikoterapisi, Dans Hareket Terapisi, Drama Terapi, Müzik Terapisi, Şiir Terapisi ve Biblioterapi ile birden fazla sanat dilinin birlikte ve anlamlı geçişlerle kullanıldığı Intermodel dışavurumcu sanat terapisi gibi farklı branşlara ayrılmaktadır (Eren 1998: 1-3).

Dışavurumcu sanat terapi, sanat terapinin alt dalı olarak tanımlanmış; sanatın ve psikolojinin kendi çerçeveleri içinde birbirini destekleyen, kişinin resim, müzik, dans, tiyatro, şiir, yazı, fotoğraf gibi sanat alanlarını birlikte kullanarak sanat disiplinleri arasında geçişlerle yaratıcılığını ifade edebildiği, ruhsal anlamda iç ve dış dünyasının farkına varabildiği, dışavurum sürecinde duygu, düşünce ve hayal gücünü harekete geçirerek kendini ifade edebildiği bir tedavi yöntemidir. Türkçe terminolojisi de birleşik sanat yaklaşımı (intermodalite intermodel transfer) (sanatlar arası geçiş) adı verilen, akıcı bir biçimde bir sanat dalından diğerine geçişi içeren yaratıcı süreci esas alır. Sanat psikoterapileri literatüründe temel bir kavram olan dışavurumcu sanat terapisi; birden fazla sanat dalının art arda, ilintili olarak veya anlamlı bir bütün halinde kullanıldığı ifade şekline verilen genel isimdir. Dans/hareket terapisinde yaygınca kullanılan modellerden otantik hareket (authentic movement) çalışmalarında olduğu gibi, doğaçlama ağırlıklı drama ve müzik terapisi çalışmalarında ifadenin zamana dayalı doğasından ötürü uçup giden yaratıcı deneyimi somutlaştırmak ve belgelemek amacıyla seans sonlarında yaratıcı ve izdüşümsel (reflective) yazı ve resim çalışmalarına yer verilmesine rağmen intermodalite sıklıkla dışavurumcu sanat terapisi (expressive arts therapy) ve fenomenolojik yaklaşımla birlikte anılır (Adalı 2012: 1-2).

Bu çalışma, halk danslarının dışavurumcu sanat terapisi içerisinde nasıl işlev gördüğünü araştırmaktadır. Halk danslarını diğer sanat alanlarıyla birlikte işleyerek bireysel ve grup çalışmalarındaki fiziksel farkındalığı arttırmak, hareket anlamlandırmak ve sözel ifadeleri güçlendirmek, görsel dans motifleriyle kinestetik hafızayı (Posner 1967:103) harekete geçirmek, birlikte hareket ederek grup içi iletişimi güçlendirmek, güven ve güvenilirlik duygularını geliştirmek, öğrenme yetisini harekete geçirerek özgüveni ve ruhsal iyileşmeye katkı sağlama konularında egzersiz, gözlem

ve değerlendirmelere yer verilmiştir.

Çalışma, Turgutlu Devlet Hastanesi Toplum ve Ruh Sağlığı Merkezinde (TRSM) ayakta tedavi gören hastalarla Sanat Atölyesi çalışma grubu olarak yürütüldü. Haftada bir kez iki saat süren atölye çalışmalarıyla sekiz oturum tamamlandı. Oturumlar; giriş ve ısınma, uygulama süreci, paylaşım süreci ve kapanış olarak şekillendirildi. Oturumlardaki uygulamalarda İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesi Psikiyatri Anabilim Dalı Sanat Psikoterapisi ve Rehabilitasyon Programı (SPR) Psikiyatri Kliniği Vakfı 2014-2016 ruhsal bozukluklarda sanat psikoterapileri kursunun ilk yılında, Dışavurumcu Sanat Terapisti Bihter Yasemin Kaya ile deneyimlediğim dışavurumcu sanat terapileri örnek çalışmalarına yer verildi. Bazı oturumların başlangıç süreçlerinde ısınmayla birlikte, P. Asena Yurtsever, Sanat Psikodrama (Yurtsever, 2014) kitabından seçilen bir psikodrama oyunu kullanıldı. Oyun ve ısınma sonrası hazır olan grup, planlı taslaktaki uygulama sürecini gerçekleştirdi. Tüm oturumlara halk dansları ve halk müziğinden seçilmiş örnekler dahil edildi. Seçilen örnekler oturumlarda işlenen konulara uyacak şekilde belirlendi. Çalışma sürecindeki uygulamalara göre halk danslarının bazen asıl formu öğretildi, bazen de dansların müzikle doğaçlama çalışmalarına yer verildi.

Uygulama

Grup, iki kadın üç erkek olmak üzere toplam beş üyeden oluşmaktadır. Oturumlar bir erkek dans eğitmeni atölye yürütücüsü, bir kadın hemşire yardımcı yürütücü ve bir kadın psikolog gözlemci tarafından uygulandı. Bir kadın katılımcı, çalışma sürecinden sağlık problemi nedeniyle ayrıldığından, oturumlar dört katılımcıyla tamamlandı. Oturumlarda tüm üyelerin süreçleri yazılmış olup, veri analizlerinde dört kişinin değerlendirilmesi yapıldı.

Turgutlu Toplum ve Ruh Sağlığı Merkezinde ayaktan tedavi gören, dışavurumcu sanat terapisi atölyelerine ve bu araştırmaya gönüllü olarak katılan psikiyatri servisi hastalarına çalışma başlangıcında ve sonunda İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesi Psikiyatri Anabilim Dalı Sanat Psikoterapi Rehabilitasyon Programı (SPR)'ndan temin edilen hasta bilgi formu, Duygu Düzenleme Güçlüğü Ölçeği (DDGÖ), Stresle Başa Çıkma Tarzları Ölçeği (SBTÖ) ve Beck Anksiyete Ölçeği uygulanmıştır. Uygulama süreci sonunda, ek olarak grup sürecini değerlendirme anketi yapıldı. Ölçeklerden alınan veri sonuçları ve değerlendirmeler, aşağıda verildi. Sekiz oturumluk çalışmada bir oturum 90-120 dakika arasında tamamlandı. Oturumların başlangıcı ve bitişinde katılımcıların günlük durumları değerlendirilerek, sonlanma süreçlerinde grup yürütücüleri ve gözlemciler tarafından değerlendirme toplantısı yapıldı.

Bu çalışma, deneysel bir araştırma olarak İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesi Psikiyatri Anabilim Dalı Sanat Psikoterapisi ve Rehabilitasyon Programı Psikiyatri Kliniği Vakfı 2014-2016 Ruhsal Bozukluklarda Sanat Psikoterapileri Kursunun bitirme projeleri kapsamındadır. Dışavurumcu sanat terapisi içerisinde halk danslarının kullanımına yönelik önceden yapılandırılmış, planlı fakat süreç içerisinde spontane olarak grubun işleyişine ve kişilerin ihtiyaçlarına göre uygulamalar biçimlendirilmiştir.

Oturumlar

Birinci oturum, grup üyelerinin çalışma sürecini kavraması için giriş konuşması yapılarak başlatıldı. Bu konuşma içeriğinde grup sürecinin işleyişi, düzeni ve verimliliği için grup kuralları belirlendi. Isınma ve nefes egzersiziyle birlikte sanat materyalleriyle tanışan grupta bireysel kimliklerini fark etmelerini sağlamak için isim etiketi oluşturuldu. Bedensel aktivitelere giriş yapmak ve oyun kavramını hatırlatmak için müzikli balonlar oyunu, sanat alanları arasındaki geçişi deneyimlemek için ise isim etiketine hareketle estetik tepki (hareketin fiziksel kanunu) (Joyce 1980:251) verildi. Son olarak beden taraması uygulamasında Afyon yöresi Çiyil Çiyil müziği (Erkan 2008:15-16) kullanılarak doğaçlama hareket çalışması tamamlandı. Paylaşım süreci sonrası değerlendirmede, bazı katılımcılar sanat ürünü yaratmada güçlük çekti ve kişiler arasında iletişim sorunları yaşandı. Müzikli balon oyununda çocukluktan gelen çağrışımlar ve anılar paylaşıldı. Partnerli çalışmanın katılımcıların sosyal ilişkilerindeki tutumuna etkisini gözlemlemek mümkün oldu. Beden analizi ile yapılan doğaçlama hareket çalışmasında kullanılan müziğin dans formunda, dairesel ve partnerli bölümler bulunmaktadır. Bu formun yaratıcı süreçteki şekline bakıldı. Hareket süreci her katılımcının kendi yaratıcılığına bırakılıp bilinen asıl dans formu öğretilmedi. Dansta kullanılan müziğin grup sürecine etkisi incelendi ve dansın sahadaki formuyla olan ilişkisi araştırıldı. Katılımcılar, beden farkındalığı çalışmasında kendi fiziksel özelliklerine ve kapasitelerine dair bilgiler edinerek hem bireysel hem de grup olarak hareket etmeyi öğrendiler.

İkinci oturum, katılımcıların ilk oturumdan bu oturuma kadar geçen sürede nasıl hissettikleriyle ilgili paylaşımlarla başlatıldı. Isınma sürecinde nefes egzersizleriyle birlikte beden parçalarını hatırlamaları için yönergeler verilerek fiziksel farkındalık çalışması yapıldı. Çalışılan mekânı keşfetmek için yürümek ve yürünen zemini algılamakla ilgili sözel ifadelerle yer verildi. Katılımcıların mekân içinde kendilerini rahat hissettikleri, hareket edebilecekleri bir yer seçmeleri istendi. Bulundukları yerde kendi alanlarını keşfetmelerini sağlayacak kinesfer (kendi alanını yaratma) (Guest 1984:94-111) egzersizi uygulandı. Bu egzersize el, kol, ayak, bacak koordinasyonunu sağlamak ve hareket alanını keşfetmek için doğaçlama hareket çalışması eklendi. Kinesferin bir küre olduğu tarifi verilerek bu küre içinde hareket yönergeleri verildi ve mekân içinde alan keşfi deneyimlenmesi istendi. Bu çalışma birkaç dakika müziksiz yönergeler eşliğinde uygulandıktan sonra Bitlis yöresi Harkuşla müziği (Erkan 2008:86) ile yavaş ve hızlı olarak çalınmış müzik formu içinde, iki hız kavramını da deneyimlemeye yönelik doğaçlama hareket çalışması yapıldı. Hareket süreci sonrasında her katılımcı kağıt ve kalem alarak daire formunda sandalyelerine oturdu. Deneyimlenen tüm sürecin yönergeleri hatırlatıldı. Çalışmayla ilgili birkaç kelime yazmaları ya da bir çizim yapmaları istendi. Bu oturumda hastalarda dokunma sıkıntıları, kendini sözel ifade etmekte güçlük, özgürlüğün kısıtlanması, sağlıklı ve umutlu olmak gibi konuların öne çıktığı görüldü. Paylaşım sürecine bakıldığında bedensel aktivite içindeki alan çalışmasının ve sözel paylaşımlardaki çağrışımların farklı konular arasında geçişlere neden olduğu görüldü. Aynı zamanda bu yolla katılımcıların eksik oldukları alanları görmeleri sağlandı. Kinesfer çalışmasının

katılımcıların farkındalıklarını keşfetmeleri sürecinde de etkili olduğunu söylemek mümkündür.

Üçüncü oturum başlangıcında katılımcılardan üç adet çizgisiz kağıt alarak mekanda kendi seçtikleri yere yerleştirmeleri istendi. Daire formuna gelerek nefes ve diyafram çalışması yapıldı. Ellerin iç ve dış formu incelenirken, birbirine sürtünen ellerdeki ısı farkındalığı çalışması yapıldı. Verilen yeni yönergeyle tüm mekânda serbest yürüyüş yapıldı. Bu yürüyüş sürecinde vücutta acı ya da ağrı hissini andıran bir yer seçilmesi istendi. “Bu yer düşünülerek hareket edin.” yönergesi verildi. Doğaçlama hareketlerle tüm beden hareket egzersizi yapıldı. Bedendeki hareket sürecini düşünerek seçilen ilk kağıda bir resim çizildi. Yeni bir yönergeyle daire formunda yön ve alan çalışmasını içine alan İçel yöresi halk dansı Türkmen Kızı (Erkan 2008:241) temel adımları aynalama tekniğiyle (Schmais vd. 1983:42-54) sözel ifade kullanılmadan gruba öğretildi. Bu süreçte hareketi anlamlandırmaya yönelik sözel paylaşım yapıldı. Dans, müzik eşliğinde birkaç dakika tekrarlandı. Bu deneyimlerden yola çıkarak ikinci kağıda katılımcılardan resim çizmeleri istendi. Çizim sonrası mekân merkezinde daire formunda tekrar buluşuldu. Farklı bir müzik başlatılarak doğaçlama hareket çalışması yapıldı. Deneyimledikleri süreci üçüncü kağıda çizmeleri istendi. Resim çalışması bitirildikten sonra tüm katılımcılar kendi resimlerinin yanında durarak gruba resimlerini anlattı. Egzersiz sonunda kollarıyla kendi bedenlerine sarılmaları, sevgilerini bedenleriyle paylaşmaları ve kollarını daire merkezine açarak gruba da sevgilerini iletmeleri istendi. Katılımcılar sözel olarak sevgi sözlerini gruba paylaştı. Çalışmada kullanılan dansla ilgili bilgi verilmemesine rağmen hareketleri anlamlandırma, canlandırma ve sözel ifadeler dans formlarının içeriğiyle benzerdi. İlk iki oturumun aksine kızgınlık, yapamama kaygısı gibi sorunlar yaşanmadı. Çocukluk anılarından söz edildi. Hareket ve çizimleri üçgen, kare, yıldız, bulut, hamur, yayık gibi farklı nesnelere benzetmeler oldu. Geçmişten gelen kültürel hafızayla hatırlanan geleneksel yaşamdan örnekler paylaşıldı. Hareket sürecinde hızlı düşünüp anlamlandırmalar yapılarak geçmiş zamandaki kültürel öğeleri şimdiki zamanla karşılaştırmaya dair sözel paylaşımlara yer verildi.

Dördüncü oturum “bir hikâye anlatılacağı ve bu hikâyede grup olarak bir aktivite yapılacağı” yönergesi verilerek başlatıldı. Hikâyede grubun birlikte yaptığı piknik etkinliği anlatıldı. Grup kohezyonunu arttırmak ve spontaniteyi beslemek için uygulandı. Hikâye sürecinde dans etkinliği yapıldı. Bu etkinlikte Hakkâri yöresi Dolabe ve Keje (Erkan 2008:34-207) halk dansları kullanıldı. Dansların Türk halk dansları halay türünden olup gruba birlikte hareket etmeyi, kohezyonu artırıp spontaniteyi güçlendirmeyi kolaylaştırdığı gözlemlendi. Dans süreci sonrası katılımcılar mekân merkezine kurulan masadaki büyük boy çizgisiz kağıt üzerine ortak bir resim çalışması yaptı. Bu resim süreciyle kohezyonu arttırmak ve spontaniteyi güçlendirmek imajinasyon sürecinde de somut olarak görüldü. Çalışma sonunda öncelikli olmak arzusu, fark edilmek, özgür olmak, yardımlaşmak, doğaya ait nesneler özellikle hayvanlarla ilgili temalar ön plana çıktı. Bu çalışmada grup içinde takip ve gözlemi sağlayan, katılımcıların birbirleriyle bağlarını güçlendiren dans egzersizlerinin yardımcı materyal olarak kullanılan ip ile yapılması önemli bir ayrıntıdır. Psikotik gruplarla

temas çalışmaları öncelikle bu şekilde uygulanmaktadır. Sözel paylaşımlarda imajinasyon sürecinde yapılan kuş figürlerinin özgürlük olarak tanımlandığı görüldü. Hareket süreçlerinin önceki oturumlardaki paylaşımlarında da aynı tema görüldü. Bu oturum sonunda bir katılımcının süreci sonlanacaktı. Süreç öncesinde grup yöneticisi dışında kimseyle gideceğini paylaşmadı. Grup sürecini etkilemeden sözel paylaşım sürecinde durumunu açıkladı. Katılımcı, bu çalışmada grup lideriyle diğer üyeler arasında köprü görevindeydi. Bir katılımcı doğaya ait nesnelerle birlikte bedendeki kalp ve iç organlarla ilgili sözel ifadeler kullandı. Bu paylaşımın bedeni algılamakla ilgili özellikle duygusal alanlara temas eden çağrışımlara dokunduğu söylenebilir. Aynı katılımcı grup lideri tarafından yapılan bir kuş figürüne yenilerini eklediğini paylaştı. Grup içinde yardımlaşma teması ve kendi alanının dışına çıkarak farklı kişilerin alanlarına da dahil olabilmek yetisinin de geliştiği gözlemlendi.

Beşinci oturum daire formunda nefes egzersizleri yapılarak başladı. Hareket egzersizleriyle fark edilen ve seçilen beden alanını düşünerek bu yere bir kelimeyle isim verildi. Bu kelimeyle beden perküsyonu çalışması yapıldı. Bedendeki ritme, sesle eşlik edilerek her katılımcının sürecini tüm grup birlikte uyguladı. Bir sonraki çalışmada grup lideri yönergeleriyle katılımcılar sırayla grup merkezine davet edildi. Bu süreçte daire merkezinde duran kişi heykel gibi poz verdi. Diğer katılımcılar merkezdeki heykel rolündeki kişinin beden parçalarını sırayla birkaç kez değiştirerek yeni pozlar almasını sağladı. Bu çalışma sonunda hastalara aldıkları en son pozu hatırlamaları ve mekânda istedikleri bir yere giderek bu pozu tekrarlamaları istendi. Pozlar alındıktan sonra Türk halk dansları müziğinden Aydın yöresi Zeybek türü Kocaarap (Erkan 2008:74) dansının iki farklı biçimde yorumlanmış müziği çalınarak müzikle doğaçlama hareket çalışması yapıldı. Bu hareket sürecinde tüm katılımcıların hareket formlarıyla ilgili gözlem yapıldı. Nefes egzersizi ve beden farkındalığı egzersizlerinde katılımcıların bedenlerine odaklanmakta güçlük çektikleri görüldü. Bu soruna rağmen yönergeleri anlayıp uygulama sürecini tamamladılar. Tüm katılımcıların seçtikleri kelimelerin, beden perküsyonu ve seslendirme çalışmasının gruba birlikte uygulanarak iletişim süreci ile grup sürecine odaklanma ve dahil olma yetilerini arttırdığı gözlemlendi. Heykel oyunu sürecini katılımcılar birbirlerinin hareket yönergelerine karşı çıkmadan tamamlandı. Dokunma sorunu yaşayan bir katılımcı da bu sürece dahil olabildi. Oyun sonunda bir katılımcı haricinde diğer katılımcılar son pozlarını hatırladılar. Hatırlanamayan hareketler yönergelerle tekrarlanarak hatırlanması sağlandı. Müzikle doğaçlama sürecinde dinletilen müzik daha önce gruba dinletilmedi ve hareketleri öğretilmedi. Buna rağmen zeybek türünün kültürel formlarının, danışanların bilinç altında öğrenilmiş kültürel karakter ve figürsel yapısı arasında benzerlikleri olduğunu gösterdi. Bu oyunda önceki oturumlarda yapılan yön ve beden parçaları çalışmalarındaki hareketleri tekrarladıkları görüldü. Çalışmada temalar; karşıdaki bedene şekil verme sürecinde özgürlük, güven, birlikte hareket etme, yönlendirme olarak belirlendi. Bu süreçlerde dokunmak ve dokunulmaya izin vermek, sabit bir pozda bir süre beklemeyi deneyimlemek ve beden üzerinde yapılan hareketleri heykel üzerinde görmeyi deneyimlemek konuları ele alındı. Bu süreçte bedendeki pozlar, görsel hafızanın kinestetik hafızayla olan ilişkisiyle pekişerek deneyimlendiği düşünülebilir. Halk

dansları müziğiyle olan doğaçlama hareket çalışmalarında kültürel figürlerin ve hareketin kinestetik hafızayla ilişkisini incelemek mümkün olabilir. Kinestetik hafızayla hatırlanan kültürel formların öğretilmemiş olmasına rağmen kendiliğinden ortaya çıkması sonucu bu durumun dans figürleri hakkında önemli gözlemler sunduğunu görebilmekteyiz.

Altıncı oturum mekânda yürüyerek esneme ve nefes egzersizleriyle başlatıldı. Katılımcılar yönergelerle göre ısınma egzersizleri yaparak bedenlerini hazırladı. Süreç sonunda eşleşerek gölge oyunu başlatıldı. Tüm katılımcılar gölge oyunu sürecinde lider, gölge ve izleyen olarak süreç içinde görevlerini tamamladı. Hareket sürecinin ilk aşamasında sessiz, sadece gözlem ve izlemeye dayalı bir çalışma yapılarak paylaşımlarda bulunuldu. Paylaşımlarda bedenin aktivitedeki durumları konuşuldu. Türk halk dansları müziklerinden Zeybek türüne ait Satioğlu Muğla-Bodrum, Kaba hava / İzmir, Eski Harmandalı / Manisa-Turgutlu, Çökertme Muğla / Bodrum (Erkan 2008:255-264-265-328-329-346) olmak üzere her hareket süreci için dört farklı müzik kullanıldı. Müzikle birlikte hareket süreci tekrarlandı. Müziğin hareket sürecine getirdiği ritimsel ve ezgisel yapının hissedildiği noktalar üyelerin yürüyüş duruş ve hareket sahasını genişletti. Denemeye ve bedeni farklı alanlara gitmeye yönlendirdi. Müziksiz yapılan dansın işlevselliğinin müzikle uygulanan sürece göre daha düşük olduğu gözlemlendi. Günlük hayatlarında, özellikle ataklarında ortaya çıkan hareketleri kullandıkları gözlemlendi. Duvara asılmış olan kağıtta yapılacak resim çalışması için verilen yönergeleri anlayarak uygulamaya geçilmesi sağlandı. Resim süreç boyunca yapmak için hevesli ve dikkatli davranıp uzun bir süre sessiz kalarak sürece devam ettiler. Kendi alanları dışına çıkmamalarına rağmen diğer üyelerin alanlarına dahil olmasına izin verdiler. Dahil olunan alanlardaki bölümleri görerek tamamlamaya çalıştılar. Düşsel süreçlerinde ve halüsinasyonlarında gördükleri birçok nesne bu resimde de görüldü. Güvenli alanlarından çıkmadan çizimlerini tamamladılar. Grup sürecindeki liderlik, güvenli alan, güvenilirlik, paylaşım, partnerle çalışma becerileri kazandırılarak süreç tamamlandı. Oyun içinde iki katılımcı olduğu için grup yöneticisi ve yardımcı yönetici de tüm süreçlere dahil oldu. Çalışma sürecinden çıkan temalar; tereddüt, ürkek, düşünceli, çekingen davranışlar, doğaya ait nesneler ve nesneleri başka materyallere benzetme, dokunamama, kinestetik hafızayla gelen kültürel hareket ve imajlar, liderlik olarak sıralayabiliriz. Bu temaların birçoğu hareket süreçlerinde ortaya çıktı.

Yedinci oturumda uygulanan bu çalışmada imajinasyon ve spontaniteyi geliştirmek hedeflendi. Yere serilmiş olan, büyük bir uçan halı figürünü andıran örtünün çevresinde sohbetle sürece başlandı. "Geçen çalışmadan bugüne neler oldu? Nasıl hissediyoruz?" sorularıyla paylaşım istenilenlerin paylaşılması söylendi. A katılımcı ve E katılımcı geçen çalışmadaki süreçlerinden söz ettiler. Nefes ve stretching egzersizleriyle ısınma süreci tamamlandıktan sonra çalışmanın içeriği üyelere anlatıldı. Sihirli halıyla yapılacak olan bir yolculuk içinde gidecekleri yerlerin gruba anlatılacağı yönergesi verildi. Tüm üyeler uçan halı üzerine davet edildi ve üyeler yerlerini alarak süreç başlatıldı. Oyun içinde katılımcılar grubu götördükleri yerleri geçmişte yaşadıkları anılardan, kendi hayatlarına ait bölümlerden seçtiler. Yapılan Türk halk

danslarının kültürel geçmişleriyle ilişkisine bakıldı. Düşsel hafızalarının kinestetik hafızayla arasındaki bağlantıyı incelerken, dansın hikâye sürecinde yardımcı unsur olarak kullanılmasının mümkün olduğu söylenebilir. Katılımcıların kendi memleketlerinde yaptıkları yolculuklarında çevre, doğa, insan ilişkileri konularıyla kültürel hafıza arasındaki ortak alanlara değinildi. Kendi hikayelerini anlatmak ve paylaşmak katılımcıların özgüven, iletişim, kişilere olan güven duygularını pekiştirdi. Katılımcıların yolculuklarının birbirleriyle bağlantı kurmalarına ve yaşadıkları hikâyeye ulaşmalarında yardımcı unsur olduğu görüldü. Çalışma sürecinde öne çıkan temalar da rehberlik etmek, hayale ortak olmak, insan ilişkileri, tarihsel hikayeler ve cinsiyet kavramı olarak sıralanabilir.

Sekizinci oturum, son çalışma olarak bitiriş aşamasında grup yaşantısı yoluyla elde edilen farkındalık, değişim ya da kazançların somut olarak bilince getirilmesi amaçlanarak hazırlandı. 'Üç değerli şey' oyunuyla katılımcılardan süreç boyunca yaşadıkları deneyimleri düşünerek üç tema belirlemeleri istendi. Belirlenen üç temanın sanat malzemeleri ile sembolik bir materyale de dönüşebilir olması söylendi. Yaratım süreci sonrasında Artvin yöresi Çift Jandarma ve Döne dansları (Erkan 2008:31-34) yapıldı. Danslar, aynalama tekniğiyle daire formunda öğretildikten sonra müzikle birlikte birkaç kez tekrarlandı. Paylaşım süreçlerinde öne çıkan temalar; güven ve güvenilirlik, arkadaşlık, dostluk, yardımlaşmak, geçmişten gelen düşüncelerde değişim, dokunmak, farkına varmak, sevgi, mutluluk, konuşmak, ruhsal iyileşme, cinsiyet, doğaya ait nesneler, yaş olarak sıralanabilir. Bu çalışmada katılımcılar tarafından tüm oturumlardan bir tema süreç içinde paylaşıldı. Katılımcılar kendilerindeki değişimlerde fiziksel farkındalıkla birlikte harekete geçen duyuşsal ve düşsel farkındalıklarının da arttığından, grup bilincinin ve paylaşımının faydalarından söz ettiler.

Dışavurumcu sanat terapide halk dansları ve müziği kullanılarak uygulanan tüm oturumlarda yapılan çalışmalar; kişiler üzerindeki ana konu olarak fiziksel farkındalık, aynı zamanda kinestetik hafıza, spontanite, kinesfer (kişisel alan), imajinasyon yetisi ve grup süreci değerlendirmeleriyle ilgili bilgi vermektedir. Folklorik öğelerin ve kültürel formların kullanımına değinen bu çalışma, halk danslarının dışavurumcu sanat terapisindeki kullanımına örnek olacak niteliktedir.

Bulgular

Çalışma biri (%25) kadın, üçü (%75) erkek olmak üzere toplam dört hasta ile yapılmıştır. Hastaların yaşları 26 ile 51 yıl arasında değişmekte olup, ortalaması $37,75 \pm 10,72$ yıldır.

Bay E; erkek ve 51 yaşında olduğu, medeni durumunun boşanmış olduğu, çocuk sayısının bir olduğu, ailede ikinci çocuk olduğu, eğitim durumunun lise olduğu, emekli olduğu, herhangi bir işte çalışmadığı, tedavi biçiminin ayaktan takip olduğu saptanmıştır. Hastanın kişisel özellikleri değerlendirildiğinde kendisini mutlu olarak ifade ettiği saptanmıştır. Hasta; fotoğraf çekmek, müzik dinlemek, spor yapmak, basketbol ve voleybol oynamak gibi hobilerle uğraşmaktadır. Hastanın herhangi bir

alışkanlığı bulunmamaktadır. Hastanın yeme özellikleri değerlendirildiğinde her şeyi yiyebildiği saptanmıştır. Hastanın herhangi bir fiziksel hastalığı bulunmamaktadır. Hastanın annesinde psikiyatrik hastalık olduğu saptanmıştır. Hastanın daha önce yatış yaparak psikiyatrik yardım aldığı saptanmıştır. Hasta daha önce ilaç tedavisi ve EKT görmüştür.

Bay M; erkek ve 26 yaşında olduğu, medeni durumunun bekar olduğu, çocuk sahibi olmadığı, ailede ilk çocuk olduğu, eğitim durumunun lise olduğu, herhangi bir mesleğinin olmadığı, herhangi bir işte çalışmadığı, tedavi biçiminin ayakta takip olduğu saptanmıştır. Hastanın kişisel özellikleri değerlendirildiğinde kendisini hassas olarak ifade ettiği saptanmıştır. Hasta, polisiye, macera kitapları okumak ve filmlerini izlemek gibi hobilerle uğraşmaktadır. Hastanın herhangi bir alışkanlığı bulunmamaktadır. Hastanın yeme özellikleri değerlendirildiğinde kilo vermek için diyet yaptığı saptanmıştır. Hastanın herhangi bir fiziksel hastalığı bulunmamaktadır. Hastanın ailesinde herhangi bir psikiyatrik hastalık olmadığı saptanmıştır. Hastanın daha önce ayakta takip olarak ve yatış yaparak psikiyatrik yardım aldığı saptanmıştır. Hasta daha önce ilaç tedavisi ve psikoterapi görmüştür.

Bayan A; kadın ve 34 yaşında olduğu, medeni durumunun bekar olduğu, çocuk sahibi olmadığı, ailede üçüncü çocuk olduğu, eğitim durumunun ilkokul olduğu, herhangi bir mesleğinin olmadığı, herhangi bir işte çalışmadığı, tedavi biçiminin ayakta takip olduğu saptanmıştır. Hastanın kişisel özellikleri değerlendirildiğinde kendisini rahat ve sinirli olmayan olarak ifade ettiği saptanmıştır. Hasta, temizlik, boyama, resim, el işi gibi hobilerle uğraşmaktadır. Hastanın herhangi bir alışkanlığı bulunmamaktadır. Hastanın yeme özellikleri değerlendirildiğinde her şeyi yiyebildiği saptanmıştır. Hastanın herhangi bir fiziksel hastalığının olmadığı saptanmıştır. Hastanın ailesinde herhangi bir psikiyatrik hastalık olmadığı saptanmıştır. Hastanın daha önce yatış yaparak psikiyatrik yardım aldığı saptanmıştır. Hasta daha önce ilaç tedavisi görmüştür.

Bay H; erkek ve 32 yaşında olduğu, medeni durumunun bekar olduğu, çocuk sahibi olmadığı, ailede beşinci çocuk olduğu, eğitim durumunun ortaokul olduğu, herhangi bir mesleğinin olmadığı, herhangi bir işte çalışmadığı, tedavi biçiminin ayakta takip olduğu saptanmıştır. Hastanın kişisel özellikleri değerlendirildiğinde kendisini mutlu fakat bazen halsiz olarak ifade ettiği saptanmıştır. Hasta, futbol maçı izlemek gibi hobilerle uğraşmaktadır. Hastanın herhangi bir alışkanlığı bulunmamaktadır. Hastanın yeme özellikleri değerlendirildiğinde her şeyi yiyebildiği saptanmıştır. Hastanın herhangi bir fiziksel hastalığı bulunmamaktadır. Hastanın ailesinde herhangi bir psikiyatrik hastalık olmadığı saptanmıştır. Hastanın daha önce yatış yaparak psikiyatrik yardım aldığı saptanmıştır. Hasta daha önce ilaç tedavisi görmüştür.

Ölçekler ve Alt Boyutları		Beck Anksiyete Ölçeği			
		İlk Test		Son Test	
		r	p	r	p
Stresle Başa Çıkma Tarzları Ölçeği	Kendine Güvenli Yaklaşım	0,800	0,200	0,001	1,000
	İyimser Yaklaşım	0,894	0,106	-0,211	0,789
	Çaresiz Yaklaşım	0,316	0,684	0,800	0,200
	Boyun Eğici Yaklaşım	0,200	0,800	0,800	0,200
	Sosyal Desteğe Başvurma	0,738	0,262	0,800	0,200
Duygu Düzenleme Güçlüğü Ölçeği	Farkındalık	-1,000	0,001**	-0,600	0,400
	Açıklık	0,800	0,200	0,949	0,048*
	Kabul Etmeme	-0,400	0,600	0,400	0,600
	Stratejiler	0,600	0,400	0,600	0,400
	Dürtü	0,800	0,200	0,600	0,400
	Amaçlar	0,600	0,400	0,949	0,048*

"Tablo 1: Hastaların ilk test ve son testteki Beck Anksiyete Ölçeği ile Stresle Başa Çıkma Tarzları Ölçeği ve Duygu Düzenleme Güçlüğü Ölçeği puanlarının korelasyon değerlendirmesi"

Spearman Korelasyon Analizi * $p < 0,05$ ** $p < 0,01$

"İlk testteki Beck Anksiyete Ölçeği ile Farkındalık alt boyutu puanları arasında negatif yönde, %100 düzeyinde ve istatistiksel olarak anlamlı ilişki bulunmaktadır ($r = -1,000$; $p = 0,001$; $p < 0,01$)."

Çalışmada elde edilen bulgular değerlendirilirken istatistiksel analizler için IBM SPSS Statistics 22 (IBM SPSS, Türkiye) programı kullanıldı. Çalışma verileri değerlendirilirken, tanımlayıcı istatistiksel metodların (Ortalama, Standart sapma, Frekans) yanı sıra ilk test ve son testteki ölçek puanlarının değerlendirilmesinde Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi kullanıldı. Ölçekler arasındaki ilişkilerin değerlendirilmesinde Spearman Korelasyon Analizi kullanıldı. Anlamlılık $p < 0,05$ düzeyinde değerlendirildi.

Çalışmada ilk test ve son test olarak Stresle Başa Çıkma Tarzları Ölçeği, Duygu Düzenleme Güçlüğü Ölçeği ve Beck Anksiyete Ölçeği kullanıldı. Oturumlar, deneysel bir araştırma projesi için tasarlanıp dört kişilik kapalı bir grupta sekiz oturum olarak gerçekleştirildi. Çalışmaya katılan hastalar randomize olarak seçilmediler. Bu çalışma

Toplum Ruh Sağlığı Merkezindeki sanat atölyelerine gelen ve gönüllü olarak çalışmaya katılmak isteyen hastalarla yapılmıştır. Çalışmaya ek olarak bu araştırmada bir kontrol grubu yoktur.

Çalışmanın içeriğine uygunluğu düşünülerek çıkan veri analizlerine yukarıdaki tablodan bir sonuç verilecek olunursa; *"İlk testteki Beck Anksiyete Ölçeği ile Farkındalık alt boyutu puanları arasında negatif yönde, %100 düzeyinde ve istatistiksel olarak anlamlı ilişki bulunmaktadır (r: -1,000; p: 0,001; p < 0,01)."*

Bu sonuca göre; Beck Anksiyete Ölçeğiyle Farkındalık alt boyu arasında negatif yönde bir ilişki olmasının farkındalığın düşüklüğünün, anksiyetenin artışıyla ilişkili olabileceği düşünülebilir.

Niceliksel değerlendirmede ölçeklerden elde edilen verilerde ön test Beck Anksiyete Ölçeği ile Duygu Düzenleme Güçlüğü Ölçeği alt boyutu arasında negatif yönde (r: -1.000, pc.001) ve Açıklık alt grubunda ise pozitif yönde (r: 0,949, pc.05) istatistiksel olarak anlamlı bir ilişki bulunmuştur. Niteliksel olarak değerlendirildiğinde çalışmadan çıkan temalar; çocukluk, yaş, cinsiyet, doğaya ait nesneler, kültürel hareketler ve imajlar, bedensel ve sözel ifadede özgürlük, güven ve güvenilirlik, sosyal ilişki ve aidiyet olarak belirlenmiştir.

SONUÇ

Bu çalışmada, dışavurumcu sanat terapisi ve yöntem içinde kullanılan dans hareket terapisinin farklı yaş gruplarında öz-saygı, kaygı, psikiyatrik bozukluklar ve beden farkındalığını arttıracak ön görülmüştür. Örneklem gurubu üzerinde, sanatın iyileştirici gücünün farklı rahatsızlıklarda ve yaşlarda etkili olduğu, hastaların psikolojik ve fiziksel işlevselliklerini arttırdığı ve fiziksel güveni kazandırmak için bir araç olması durumu sınanmıştır.

Bedenle çalışılan dışavurumcu sanat terapilerinde, bu gibi amaçlar daha da çeşitlendirilerek, farklı temalar üzerinden terapötik çalışmalar şeklinde uygulanabilir. Bu çalışmadan elde edilen sonuçlara göre; dışavurumcu sanatlar terapisinin alt modelleriyle yürütülen çalışmalar, sanatın iyileştirici gücünün farklı rahatsızlıklarda ve yaşlarda etkili olduğunu kanıtlar niteliktedir. Alınan sonuçlarda nitel analizlerin yanı sıra nicel analizlerden de yararlanılmıştır. Çalışmanın temellerinin atıldığı süreçte, her seferinde yeniden yapılandırılan bir şekilde, 50 farklı oturum yazılmıştır. Yapılandırılmış çalışmalar, işleyiş olarak danışanların günlük hayattaki anlık durumlarına göre spontane olarak değişmiştir.

Çalışılan dört hasta, uygulanan otumlardan sonra niceliksel değerlendirmede ölçeklerden elde edilen verilerde, ön test Beck Anksiyete Ölçeği ile Duygu Düzenleme Güçlüğü Ölçeği alt boyutu arasında negatif yönde (r: -1.000, pc.001) ve açıklık alt grubunda ise pozitif yönde (r: 0,949, pc.05) istatistiksel olarak anlamlı bir ilişki bulunmuştur. Niteliksel olarak değerlendirildiğinde çalışmadan çıkan temalar çocukluk, yaş, cinsiyet, doğaya ait nesneler, kültürel hareketler ve imajlar, bedensel ve

sözel ifadede özgürlük, güven ve güvenilirlik, sosyal ilişki ve aidiyet olarak belirlenmiştir.

Halk danslarının kullanımını çeşitli sanat alanları arasında geçişlerle deneyimlemek ve kullanılabilirliğini görebilmek için içerik olarak birbirinden farklı oturumlar tasarlanmıştır. Alınan sonuçlara göre; Türk halk danslarının dışavurumcu sanat terapisinde kullanılabileceği kanıtlanmıştır. Yapılacak yeni çalışmaların daha spesifik şekillerde uygulanması için seçilen dans ve müziklerin kültürel alt yapıları ve terapötik süreçlerde kullanım biçimleri ayrıntılı olarak incelenmelidir. İnceleme süreçleri hareket analizi çalışmalarıyla güçlendirilerek dans hareket terapisi kapsamında hangi temalar ve konularda işlenebileceği araştırılmalıdır.

Anadolu halk dansları zengin bir hareket ve içerik çeşitliliğine dayanmaktadır. Kendi içinde ayrı ayrı incelenerek terapi süreçlerine uygun hale getirilmesi koşuluyla, dışavurumcu sanat terapisinde etkin ve efektif biçimde geleneksel oyun türlerinden yararlanılabileceğini savunmaktayım.

KAYNAKLAR

- Adalı, Bihter Yasemin. (2012). 'İntermodalite ya da Birleşik Sanat Yaklaşımı'
http://www.sanatpsikoterapileridernegi.org/uploads/6/4/5/5/6455557/birlesik_sanat_yaklasimi_ya_da_intermodalite.pdf (E.T: 31.05.2017)
- And, Metin (2003). *Oyun ve Bugü Türk Kültüründe Oyun Kavramı*, Yapı Kredi Yayınları.
- Eren, Nurhan (1998). "Psikotik ve Borderline Hasta Gruplarında Sanatla Psikoterapi Sürecinin İncelenmesi". Yayınlanmış doktora tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü, Hemşirelik AD, 1-3.
- Erkan, Tarkan (2008). *Türk Halk Oyunları Müziklerinden Örnekler*, Sade Matbaacılık Yayınları, İzmir.
- Guest, A. H. (1984). *Dance Notation: The Process of Recording Movement on Paper*. New York: Dance Horizons, 94-111.
- Huizinga, Johan (2006). *Homo Ludens Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Joyce, Mary (1980). *First Steps in Teaching Creative Dance to Children*. Mayfield Publishing Company.
- Özbilgin, M. Öcal (2016). "Ege Üniversitesi Devlet Müziği Konservatuarı Türk Halk Oyunları Tarihi Dersi. Basılmamış ders notları. İzmir: Ege Üniversitesi.
- Posner, Michael. I. (1967). "Characteristics of visual and kinesthetic memory codes". *Journal of Experimental Psychology*, 75(1), 5-103.
- Schmais, Claire ve Aaron SCHMAIS (1983). "Reflecting Emotions: The Movement-Mirroring Test". *Journal of Nonverbal Behavior*, 8(1), 42-54.
- Winnicott, Donald Woods (1971). *Playing and Reality*. Psychology Press, By Routledge, USA.
- Yurtsever, P. Asena (2014). *Sanat Psikodrama*, Okuyan Us Yayınları, İstanbul.

GİRİT MÜBADİLİ TOPLUMLARDA GELENEKSEL DANSLAR

Traditional Dances of Crete Refugees

Mehmet Öcal Özbilgin^{*}, Muhammet Aykut Mis^{**},
Barış Sarıkaya^{***}

ÖZET

Sosyal toplumların karmaşık örgüt sistemlerinin tanımlanmasında, anlaşılmasında ve kavranmasında, dans ve icra ortamları önemli bir veri kaynağıdır. Özellikle ekonomi-politika ilişkisinin yol açtığı endüstriyel, kapitalist, ulus-devlet, vb. gibi düzen ve koşullarda şekillenen toplumsal ve kültürel olgular, geleneksel ya da modern yaşamı algılayış biçimimizin bir parçası olarak, dansla ifade edilebilir. Çeşitli kimliklere mensup halkların yaşamakta olduğu Anadolu coğrafyasında birbirinden çok farklı dans ve müzik formları görülmektedir. Halk oyunları tür sınıflamaları açısından bakıldığında, sosyal, siyasal ve ekonomik nedenlerle dansın sürekli değişime uğrayarak çeşitlendiği görülür. Göçle gelen 'mübadil'lerin, yerleştikleri bölgelerdeki toplumlarla yaptıkları kültürel alışveriş nedeniyle, oyun kültüründe birbirine benzer yeni değerler oluşturdukları gözlemlenmiştir. Bu çalışmada, Osmanlı Devleti'nin dağılması sürecinde nüfus değişim programları sonucu, zorunlu göçe tabi tutulan Girit Müslüman halkının geleneksel danslarının Anadolu'daki süreci, farklılaşan ortama bağlı olarak analiz edilmeye çalışılacaktır. 2000-2008 yılları arasında, Yunanistan'da ve Türkiye'de, mübadele göçmeni toplumlar üzerine gerçekleştirdiğimiz alan araştırmaları, İzmir Girit Mübadil Dernekleri, İzmir-Selçuk, İzmir-Tire-Turgut köyü, Mersin-Tarsus Melemez köyü Girit Mübadil toplumlarıyla yapılan çalışmalar, Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı ve Etnoğrafya Müzesi kapsamında Girit Türklerinin oyunları ve oyun ortamları hakkında yaptığımız araştırmalar, bu çalışmanın temelini oluşturmaktadır. Bu yazıda Mersin Tarsus İhsaniye mahallesi-Melemez Girit mübadil köyü'nde yaptığımız derleme çalışmasına dayanarak, Girit Türk mübadillerinin geleneksel oyunları ve dans ortamları Etnokoreoloji yöntemleri kullanılarak tespit edilmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Dans geleneği, Girit, göç, kültürel bellek, kültürel miras.

^{*} Prof.Dr. , Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Türk Halk Oyunları Bölümü.
Bornova/İzmir/Türkiye ocal.ozbilgin@ege.edu.tr

^{**} Öğretim Görevlisi , Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Türk Halk Oyunları Bölümü.
Bornova/İzmir/Türkiye muhammet.aykut.mis@ege.edu.tr

^{***} Öğretim Görevlisi , Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Türk Halk Oyunları Bölümü.
Bornova/İzmir/Türkiye baris-sarikaya-@hotmail.com

ABSTRACT

Dance and performance environments are important elements in understanding, determining and grasping the concept of complex organizations systems of social folks. Especially created by the conditions of economy and politics colliding, capitalist, industrial and cultural phenomenons as a part of our traditional or modern way of living and understanding of such, can be expressed through dance. An astounding number of different dance and music forms can be seen in Anatolia where folks of different identities live harmoniously. Folk dance, viewed in a type-classifying aspect, can be seen to continuously evolve as a result of social, political and economic causes. As a result of the cultural exchange between the refugees and natives, new and shared values can be seen to emerge in their dance culture. In this study, the traditional dance of Muslim folks of Crete that were subjected to the process of mutual exchange of citizens in the process of the Ottoman empire's dispersion, will be analyzed in consideration of their changing environment. The field studies of Crete people's dance and dance environment we have conducted between the years of 2000-2008 on the refugee exchanges of Greece and Turkey, İzmir-Crete Refugee Unions, İzmir-Selçuk, İzmir-Tire-Turgut Village, Mersin-Tarsus Melemez Village crete refugees, as Ege University State Conservatory of Turkish Music and Ethnography museum are the basis for this study. In this paper, taking the study we have conducted on Mersin-Tarsus İhsaniye Street-Melemez Crete Refugee Village in consideration, the traditional folk dance and dance environments of Crete Turk Refugees will be analyzed using ethnochoreography methods.

Key Words: Crete, cultural heritage, cultural memory, dance tradition, migration.

GİRİŞ

Dans, toplumda iletişimi sağlayan, fiziksel ve sosyo-kültürel bir ifade yoludur. Her toplum için geçerli olan semboller içeren özellikler gösterir. Bu bakış çerçevesinde geleneksel dans; sosyal, tarihi ve çevresel faktörlerin, bireylerin fiziksel, psikolojik ve ruhsal özellikleriyle kenetlendiği kültürel bir "kavram" olarak görülebilir. "Halk oyunları sadece koreografik bir yapı değildir, aynı zamanda folklor, sanat, eğitim, politik vb. verilerin, dansın iletişim kanallarıyla, sosyal etkileşime neden olan bir "çerçeve işlevi" de görmektedir. Bütüncül bir bakış açısından bakıldığında, bir dans performansında sosyo-iletişimsel ilişkinin önemi görülür. Bireyleri ya da değişik sosyal, politik ve etnik açıdan bağlı grupları kaynaştırma gücüne sahiptir. Birleştirici güç paylaşılan dans dilinde yatar." (Özbilgin vd. 2014: 268)

Zorunlu Göç Kavramı

Bir toplumun nüfusundaki sayısal ve yapısal değişiklikler, doğum, göç ve ölüm süreçleri ile ilişkilidir. Birey; doğum yada göç yoluyla bir topluma dahil olur, ölüm yada göç yoluyla o toplumun nüfusundan ayrılır. Belirli bir coğrafi bölgede yaşayan toplumların yerel sosyo-ekonomik ve kültürel özellikleri, demografik nüfus hareketleri

nedeniyle değişime uğrayarak farklılaşır. Toplum bilimleri, farklılaşmayı cinsiyet, aile yapıları, etnisite, meslek ve gelir değişkenlerine dayanarak açıklamaktadır. Etnisite/ırk olgusu, toplumsal farklılaşmayı gösteren en önemli değişkenlerden birisidir. Kültürel sınırları karmaşık bir kavram olan etnik grupların kendilerine özgü danslarını tanımlamak ve sınıflandırmak, etnokoreoloji alanının en zorlandığı çalışma konularından birisidir. Etnik kültürler ve baskın kültürler arasındaki eşitsizlikler, ırklar arasındaki aidiyet ve sahiplenme çatışmaları, ekonomik dengesizlikler, siyasi ve kültürel baskılar, geleneksel dans kültürüne çeşitli bileşenler halinde yansımaktadır.

Göç, bireysel ve kitlesel olarak siyasi, toplumsal ve/veya ekonomik nedenlerle yaşanan yerin değiştirilmesi eylemidir. Toplumsal sistem içinde yada dışında olması durumuna göre 'iç göç' yada 'dış göç' biçiminde tanımlanmaktadır (Tekeli ve Erder 1978:17). Ayrıca; göçler kişilerin kendi iradesiyle serbestçe gerçekleştirdikleri, 'gönüllü göç' niteliğinde yada bir otoritenin dayatmasına bağlı 'zorunlu göç' şeklinde olabilir.

Zorunlu göç, savaş, doğal afet ya da baskı nedeniyle, nüfusun kendi isteği dışında, bulunulan yerleşim alanından ayrılarak, başka bir bölgeye yerleşmesidir. Türklerin MS. 1000 yıllarında yerleştiği kabul edilen Anadolu'nun, hemen hemen her döneminde zorunlu iç ve dış göçler görülmektedir. Özellikle Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde yoğunlaşarak, Anadolu ve Balkanlar'da yeni devletlerin kurulması sürecinde zorunlu pek çok toplumsal göç gerçekleşmiştir. Bu süre içerisinde milyonlarca kişi 'etnik grup' tanıımıyla yer değiştirmiştir.

Mübadele; değiş-tokuş etmek anlamındadır. Türkiye Cumhuriyeti döneminde *mübadele* terimi, Anadolu ve Balkanlar arasında büyük nüfus değişiminin yaşandığı zorunlu göçleri çağrıştırmaktadır. 19. ve 20. yy. da zorunlu göçlerin başlıcaları, 1877-1878 yıllarındaki Osmanlı-Rus savaşı sonrası Balkanlar ve Kafkasya, 1912-1913 yıllarındaki Balkan Savaşı sonrası Balkanlar ve Anadolu ve 1. Dünya Savaşı sonrası 30 Ocak 1923 tarihinde imzalanan 'Lozan Mübadele Antlaşması' nedeniyle gerçekleşen nüfus hareketleridir. Mübadele kapsamında Türkiye-Yunanistan arasında yaşanan nüfus değişiminin çok büyük bir bölümü 1923-1924 yıllarında gerçekleşmiş, ancak 1930 yılına kadar zorunlu göç uygulamasına devam edilmiştir. Mübadele nedeniyle Girit merkez ve köylerinden Türkiye'ye gelen Müslüman nüfus, Anadolu'da Rum azınlığının ayrılığı ile boşalan yerlere yerleştirilmişlerdir. Girit mübadillerinin yoğun olarak iskân edildikleri başlıca bölgeler Batı Anadolu ve Akdeniz Bölgesidir.

Zorunlu göçlerin Anadolu'nun çok kültürlü yapısını etkilemesi nedeniyle, sosyal, siyasi ve ekonomik ilişkilerde olduğu gibi, oyun türlerinde de çok çeşitli yeni değerler ortaya çıkmıştır. Girit'ten gelen mübadil Türklerin getirdikleri müzik ve oyun kültürü, özgün yapısıyla Anadolu'ya yeni bir çeşitlilik kazandırmıştır. Mübadele olayı aynı zamanda Girit göçmeni toplumlar için yeni bir "Giritli" kimlik tanımlaması yaratmıştır. Günümüzde Girit mübadillerinde, özellikle son kuşakta "Giritli Kimliği" giderek vurgulanan ve tanımlanmaya çabalanan dinamik bir yapı kazanmıştır. Bireyin kendini tanımlama şekli zamana, mekâna, deneyimlere, iç ve dış dinamiklere göre değişimler gösterebilir. Mübadil yaşam biçimi içerisindeki dans geleneğinin işlevlerini daha iyi

analiz edebilmek için, Anadolu coğrafyasındaki Girit mübadillerinin kültürel kimlik yapısını sosyal ve demografik süreç açısından incelemek yararlı olacaktır.

Girit Geleneksel Dansları

Oldukça eski bir yerleşim merkezi olan Girit, tarihte çeşitli milletlerin himayesi altına girmiştir. 1645 yılında Osmanlı Devleti hâkimiyetine girmiş; en büyük şehri Kandiye ise 24 yıl süren kuşatma sonunda Venedikliler'den 1669 yılında alınmıştır. 1897 yılında Osmanlı Devleti'ne bağlı muhtariyete dönüşen Girit 1912 yılında Yunanistan'a bağlanmıştır. Osmanlı döneminde Girit adasında, müslüman toplumların Girit geleneksel dans repertuarı, sirtos, karşılama, zeybekiko, aptaliko ve kasaposerviko vb. gibi dans tiplerinden oluşmaktaydı. Genel olarak Girit Adası geleneksel dans ve müziğinin hareket, ezgi ve ritim yapısı, Pontus halklarından ve Yunan ada kültürlerinden etkilenmiştir.

Farklı ve renkli yapısı nedeniyle Girit geleneksel dansları, günümüz Yunanistan geleneksel oyun repertuarında ayrıcalıklı bir yer tutmaktadır. Özellikle erkeklerin çevik, zıplamalı ve beceri gerektiren sekmeli hareketlerle kendi ayaklarını dövmeleri, Yunanistan oyun kültürü içerisinde en ilgi çeken başat oyun kalıplarıdır. Girit Heleni Kültür Merkezi'nde oyun eğitmeni Vangelis Stalilas'la ve Girit Alaçatılılar Derneği'nde yapmış olduğumuz çalışmalarda Kritikos, Valos, Hanya Havası, Alaçatı Karşılması, Karai, Sirtos, Sousta, Pentozali, Pidiktos oyunları kayıt altına alınmıştır. Görüşme ve gözlemlerimizde Girit yerel oyunlarının 4 ve 6 zamanlı ölçülerde oynandığı, tür bağlamında geleneksel dans yapısının hora türü el ele tutuşmalı, çizgi ve yarım daire formlarında icra edildiği tespit edilmiştir. Oyunlar kadın, erkek ve birlikte oynanmakla beraber, tek erkek, tek kadın ya da eşli icra edilebilmektedir. Oyun adımları senkoplu detaylar içerir. Solo yapılan doğaçlama hareket icraları, dans motifleri oldukça hareketli, zorluk derecesi yüksek bir yapıda, izleyeni etkileyen, daha karmaşık bir hal almaktadır. Tavırsal bir özellik olarak bedenin dik durduğu asil görünümlü ifadesel davranış biçiminin, Girit oyunlarını, diğer benzer oyun hareket kalıplarından farklı bir görünüme büründüğü görülmektedir.

Girit Mübadili Melemez Köyü'nde Oyun Kültürü

Bu yazıya konu olan araştırma; 6-9 Nisan 2017 tarihlerinde Mersin'e bağlı Tarsus ilçesi-Melemez Köyü'nde oyun, müzik ve geleneksel giyim kuşam kültürü üzerine yapılmıştır. Araştırma grubu Prof. Dr. M. Öcal Özbilgin, Öğretim Görevlisi M. Aykut Mis, Öğretim Görevlisi Barış Sarıkaya ve Girit Mübadili Öğretmen Gülay Tüner'den oluşmaktadır. 8 Nisan 2017 tarihinde Mersin Büyük Şehir Belediye Başkanı Burhanettin Kocamaz'ın da katılımıyla yapılan derlemelerin amacı; Girit Türk kültürüne ait oyun, müzik, geleneksel giyim kuşam ve bunlara bağlı geleneklerin saptanması, kayıt altına alınması ve arşivlenmesidir. Bu çalışmada görüşme tekniği kullanılmış olup, tarihsel ve karşılaştırmalı yöntemlerden yararlanılmıştır.

Melemez Köyü 19. yy.'ın sonlarında Girit'ten zorunlu göç eden ve Anadolu'ya yerleşen Türkler'in iskân ettikleri bir yerleşim yeridir. Melemez Köyü'nde şu anda

yaşayanlar 1897 yılından sonra, şartların iyice zorlaşmasıyla göç etmek zorunda kalan Türkler'in çocuklarıdır.

Girit toplumlarının genelde Bektaşî inancına sahip Müslüman toplumu olmaları ve Anadolu'ya geldiklerinde ana dillerinin Girit lehçesi olması ve hiç Türkçe bilmemeleri, yerel toplumlarda kabul görmemiş sosyal ilişkilerinde sorunlara yol açmıştır. "Öteki" nitelemesinden uzaklaşmak için yerel toplumlara bir an önce adapte olmaya çalışan Girit mübadilleri, kendi geleneklerini yaşatmaları konusunda gerekli sosyal ve politik desteği alamadıklarını belirtişlerdir. Girit mübadilleriyle yapılan görüşmelerde, cumhuriyetin ilk yıllarda dışı kapalı geleneksel tören ve kutlamalarda geleneksel oyunlar yoğun bir şekilde yer alırken, evlilik ve sosyal kabullenmeler gibi çeşitli nedenlerle dışı açılım sağlandıkça, zamanla dans pratiklerinin değiştiği veya kaybolduğu bilgisi alınmıştır.

Girit dans kültürünün temel çalgısı olan "Lira" sazının son icracısı İsmail Şen'in 1980 yılında vefatına kadar geleneksel dans uygulamalarının sürdürüldüğü bilinmektedir. Melemez halkı kendi oyunlarının günümüz Girit Adası Yunan halklarının geleneksel dans kültürü ile birebir örtüştüğünü söylemektedirler. Günümüzde lira çalan kalmadığı için dans örneklemelerinde Girit'den edindikleri kayıtları kullanmışlardır. Ayrıca Girit oyunları ile ilgili detaylı bilgi edinebilmemiz için ellerindeki Yunanistan'da kayıt edilmiş etnoğrafik ve dökümanter görüntü kayıtlarını izlememizi salık vermişlerdir.

Melemez Köyü'nde 1950 yıllarından itibaren yerli halklarla yapılan evlilikler neticesinde Mersin bölgesi yerel davul-zurna çalgı takımları geleneksel eğlence kültürü içerisinde yer almaya başlamıştır. İlk kez davul-zurnadan oluşan çalgı takımı 1959 yılında Melemez Köyü'ndeki bir düğünde Çukurova Bölgesi müzik kültürünü icra etmiştir. Günümüzde düğünlerde halay tarzı oyunlar, çiftetelli ve Akdeniz Bölgesi'nde yaygın görülen 'çek deveci oyunu' ve bunun gibi 'kadın sürümleri' oynanmaktadır. Yaşı atmış üzerinde olan kişiler dışında, Melemez Köyü'ndeki genç ve orta yaş kuşağın geleneksel Girit oyunlarının icrası hakkında detaylı bir bilgisi olmadığı görülmektedir.

Kültürel belleğinde oyunları net hatırlayan yaşlı kuşak kaynak kişiler oyun ortamları ve oyun müzikleri hakkında net bilgiler vermelerine rağmen, yaşlılıktan kaynaklı hareket kısıtları nedeniyle, oyunları tarif edebilmiş ancak oynayamamışlardır. Örneğin, İbrahim Karabulut 'Pidiktos' adlı oyun hakkında bilgiler vererek oyunu sözel olarak tarif etmiştir. Hatta elindeki bastonunu kemeçe gibi kullanarak ezgisini mırıldanmıştır. Ancak, oyunun temel adımı dışında bahsedilen varyant adımlarını gösterememiştir. Pidiktos oyunu köyde yaygın olarak bilinmektedir. Girit'te 2008 yılında Heleni Kültür Merkezi'nde yapmış olduğumuz saptamalardan farklı olarak; halaya benzer şekilde, serçe parmaklardan tutularak oynadıkları bu oyun, Melemez'de iki adım cümlesinden oluşmaktadır. Pidiktos oyunu hakkındaki araştırmalarımız doğrultusunda, Rumlar'ın ve Türkler'in oynadıkları bu oyunun Girit'den ve Melemez köyünde Fatma Yıldız'dan derlediğimiz ritm ve müzik notaları aşağıdaki gibidir.

Derleme Yeri: Mersin İhsaniye Mah/ Melemez Köyü

Derleyen: M.Ö. Özbilgin, M.A. Mis, B. Sarıkaya

Kimden Alındığı: Fatma YILDIZ (*Yöre Ağzıyla*)

Derleme Tarihi: 08.04.2017

Notalayan: A. Tufan GÜLDAŞ

PİDİKTOS



Deleme Yeri: Mersin İhsaniye Mah/ Melemez Köyü

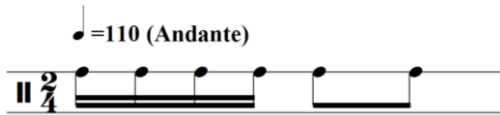
Derleyen: M.Ö. Özbilgin, M.A. Mis, B. Sarıkaya

Kimden Alındığı: Fatma YILDIZ (*Yöre Ağzı ile*)

Derleme Tarihi: 08.04.2017

Notalayan: Dr. E. Cenk AYDIN

PİDİKTOS RİTM NOTASI (*Yöre Ağzı ile*)



Deleme Yeri: Mersin İhsaniye Mah/ Melemez Köyü

Derleyen: M.Ö. Özbilgin, M.A. Mis, B. Sarıkaya

Kimden Alındığı: Fatma YILDIZ (*Tepsi Çalma*)

Derleme Tarihi: 08.04.2017

Notalayan: Dr. E. Cenk AYDIN

PİDİKTOS RİTM NOTASI (*Tepsi Çalma*)



Kaynak kişilerden 'Pidiktos' oyununun dışında 'Pentozali' oyununa ait saptamalar yapılmıştır. Oyun sadece bir adım cümlesi olarak icra edilmiştir. Yunanistan'da ise Pentozali yani 'beş adım' anlamına gelen bu oyun, Girit'e has bir oyun olarak, dans toplulukları tarafından yaygın bir şekilde icra edilmektedir. Oyunun kahramanlık ve savaşı anlattığı ve 4 zamanlı adımlardan oluştuğu belirlenmiştir. El ele tutuşarak sıra şeklinde oynanan oyunda baştaki oyuncu hünerini sergiler ve sona geçer. İkinci sıradaki oyuncu durarak solo yapan oyuncuya sıçramalarında koluyla destek olur. Tüm oyuncular böyle bir döngüyle hünerlerini sergiler ve oyun sona erer.

Melemez Köyü'nde yapılan görüşmelerde, sergilenen oyunlarda geleneksel bir oynama sırası olmadığı bilgisi alınmıştır. Erkeklerin yer aldığı geleneksel dans ortamlarında, düğünlerde, kına törenlerinde, çeyiz değiştirmelerde, asker davullarında, sünnet törenlerinde belli bir oyun sırasının olmadığı belirtilmiştir.

Melemez Köyü'nde oyun kültürünün yaşanamamasının en önemli sebebi, yerel çalgıcıların bitmesi nedeni ile oyun kültüründe temel belirleyici unsur olan geleneksel müzik kültürünün gelecek kuşaklara aktarılamamasıdır. 1960'lı yıllarda köyde Lira çalan iki kişi varken, sonrasında yerel müzisyen yetişmemiştir. Genç kuşakların köyden göç etmesiyle kültürel belleğin aktarımı kesintiye uğramıştır. Girit geleneksel dans icralarının canlılığını yitirmesiyle; aidiyet, benlik ve kültürel kimlik gibi kültürel belleğin dans aracılığıyla perçinlendiği kavramlar, geleneksel Girit yemekleri geleneği vb. gibi farklı 'Giritlilere özgü' gelenekler üzerinden genç nesile aktarılmaktadır. Günümüzde, Girit Mübadil dans kültürü pratikte tamamen uygulamadan kalmıştır. Ancak, son yıllarda örgütlenerek kültür dernekleri kurmak yoluyla bu konuda gerekli çalışmalara başlandığı görülmektedir. Girit Türkleri'nin geleneksel dans icralarına yönelik kayda değer ilk çalışma, İhsaniye-Melemez Girit Kültürünü Yaşatma ve Dayanışma Derneği Başkanı Hüseyin Cahit Arseven'in girişimleriyle başlatılmıştır. Yeniden canlandırma hareketi olarak nitelendirilebilecek bu çalışma, *Mersin Büyükşehir Belediyesi Halk Dansları Topluluğu Belediye Halk Dansları Halk Oyunları Topluluğunun* Girit adası üzerine Yunan kaynaklı yapılan çalışmalara dayanarak oluşturduğu, Girit halk dansları ekibidir. Topluluk henüz 'Topuk Halayı' ve 'Pentozali' oyunlarını sahneleme aşamasındadır. Ancak iki oyunu daha sahnelenmek üzere, çalışmalarına devam ettiklerini bildirmişlerdir.

Melemez Köyü Geleneksel Oyunlarına Eşlik Eden 'Lira' Çalgısı

Lira, Girit Adası'nda halkın sosyal kimliğini oluşturan ve onların bir kimlik altında birleşmesini sağlayan, önemli bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Mersin İhsaniye Mahallesi Melemez Köyü'nde yaptığımız araştırmalar sonucunda, Girit kültürünü temsil eden temel unsurlar; geleneksel Girit yemekleri, Lira ve onların eşlik ettiği dansçı öğeleridir.

Girit'te 'Lyra' olarak adlandırılan çalgının tarihine bakıldığında armudi biçiminde ve tellerle tırnak teması suretiyle çalınan yaylı çalgı 10. yüzyılda Bizans'ta Lyra *Dicta* adıyla çalınmış. 13. Yüzyılda *Rebec* adıyla Avrupaya taşınmış, 15. yüzyılda

Lyra olarak Girit'e ve civar adalara gelmiş, 18. yüzyılda Osmanlı İstanbulu'nda önce Lyra, sonra Kemençe olarak var olmuştur.

Rönesans döneminden sonra zamanla halk arasında kullanılmaya başlanan ve Bizans İstanbul'undan Girit'e ulaşan çalgı, bu bölgenin müzikal yaşamında en belirgin şarkı türü olan *Rizitika*'ların ve bugün daha çok Ege Adaları'ndaki halk şairlerinin itibar ettiği *Mantinada*'ların icrasında düşünlerde ve dansa eşlikte kullanılmış, buradaki toplumun temel düşüncesini ifade ederek geleneğin devamının en otantik kanıtı olmuştur (Çolakoğlu ve Karahasanoğlu, 2008:61).

Konu ile ilgili güncel çalışmalardan, Girit Müziği uzmanı Kevin Dawe'in, 'Music and Musicians' in Crete' adlı kitabında şu bilgiler verilmektedir. "Düşünler ve kutlamalardaki performans öğeleri, müzisyenlerin günlük yaşamlarını, halkı, ayrıca sosyal etkileşim, müzakere, yönetim becerileri ve diploması dahil bununla ilgili tüm elemanları içinde barındırır" (Dawe 2007:871).

Girit ruhunun sembolü olan lira ve eşliğinde icra edilen danslara bakıldığında ritmik yapının 2, 4 ve 6 zamanlı olduğu, oyunların ise hoplamalı ve yerden toz çıkarırcasına vurguların yerden şiddetli ve seri ayak hareketleriyle yapıldığını görülmektedir. Özellikle eğlence ortamlarında çalınan "Lira" ve "Deblek" ile coşan köylülere oyunlarda yerel müzisyenler eşlik ederlerdi.

Girit Mübadillerinin Geleneksel Oyun Ortamları

Düşünler en önemli eğlence ortamlarıydı. Kaynak kişi Fatma Yıldız'ın anlatımına göre, düşünler Cuma günü başlar ve 3 gün sürerdi. Cuma günü çeyiz gönderme günüdür. Çeyizle beraber bir sele kurabiye, ekmek ve Kuran giderdi. Çeyiz erkek evine giderken Lira eşliğinde oynanan erkek eğlencesi olurdu. Gün boyu süren kutlamaların kadın eğlencelerinde Fatma Yıldız da "Deblek" çaldığını belirtmiştir. Akşam meydana ateş yakılmakta, etrafında dans edilmekte, Sin Sin oyunu oynanmaktaydı. Köy eğlencelerinde teatral öğeler içeren kostüm ve aksesuarlarla hazırlanmış seyirlik oyunların da icra edildiği bilinmektedir. Cumartesi günü kına gecesinde gelin ağılatma Lira ve Deblek eşliğinde Girit Rumca şarkılarıyla olurdu. Pazar günü gelin kendisine verilen pirinci bereket getirmesi anlamında köye dağıtırdı. Gelin evine geldikten sonra damat sağdıçlarıyla eğlenmeye götürülür ve sonrasında Lira ve Deblek eşliğinde şarkılarla gerdeğe gönderilirdi.

Kapalı toplumlarda kültürel bağların etkisinin güçlendirilmesinde, organize edilmiş dans ortamlarının çok önemli bir işlevi olduğu bilinmektedir. Giritli mübadiller danslı eğlenceler sayesinde evlerde toplanarak, birbirlerini ziyaret etmek yoluyla ilişkilerini ve iletişimlerini geliştirerek sosyalleştiklerini belirtmektedirler. Bir sebebe dayanmadan organize edilen geleneksel erkek eğlencelerinin bazen üç gün sürdüğünü belirten kaynak kişiler, toplanılan evde eğlence süresince kadınlar tarafından masa hiç boş kalmayacak şekilde ikramlarla dolu tutulduğunu söylemektedirler. Katılımcıların kısa süreli ara uyumalar dışında eğlence günleri boyunca sohbet ortamında, Girit Türküleri söyleyerek gurubun birlikteliğini temsil eden ezgilerle, lira çalgısı eşliğinde dans ettikleri belirtilmiştir.

SONUÇ

Girit mübadillerinde zorunlu göç kavramı, sonradan benimseyerek yurt edinilen vatandan ayrılmak ve ana vatana geri dönmek olgularını içeren iki yönlü karmaşık bir yapı içerir. Bu nedenle günümüzde Girit mübadilleri bir yandan ulusalcı ve milliyetçi görüşle Türk Kültürü değerlerine sıkı sıkıya sahip çıkarken, diğer yandan diasporik bir davranışla Girit'ten edinilmiş kültürel değerlerini özlem dolu ve çok derin bağlılıkla anımsamaktadır. Girit mübadili toplumlarında, mekânsal uzaklaşmaya bağlı olarak, anavatana olan özlem ve bağlılık çerçevesinde kültürel değişimin olduğu gözlenmektedir. *"Diasporik kimlikler çoğu zaman belirli bir anavatanla ilişkilendirilir. Ancak aidiyetin kurulan teritoryanın net bir biçimde tanımlandığı ve bu teritorya ile ilişkisinin niteliği ortaya konulmadığı sürece bu kimlik muğlak kalır. Bu muğlaklığın giderilmesi için kimliğe ilişkin referans gösterilen mekânların tanımlanması zorunlu hale gelir."* (Ersoy, 2010, s. 13). Girit Türk toplumları için "zorunlu göç" olayı, gerçekleşen mekânsal değişiklikten kaynaklanan ortam farklılıkları nedeniyle, yeni bir kültürel kimlik yaratmıştır. Mübadil kimliği ile Türkiye'ye yerleşen toplumların getirdikleri halk kültürüne ilişkin bilgiler, kendilerinden sonraki kuşaklarda giderek belirsizleşirken, göç ve yaşanan zorlukların hikâyeleri, daha da kuvvetlenerek toplum belleğinde sosyo-politik bir biçimde derinlikli yer edinmiştir. Günümüzde geleneksel uygulama ortamlarının çoğu kentleşme ve melezleşmeyle yitirilmiş olmasına rağmen, "mübadil kimliği" giderek vurgulanan ve tanımlanmaya çabalanan dinamik bir yapı kazanmıştır. Yapılan farklı görüşmelerde; geleneksel yaşantının, âdetlerin ve eski alışkanlıkların eskisi gibi olmadığı ortak görüştür. Özellikle geleneksel danslar hakkında yapılan alan çalışmalarında, dansları bilenlerin sayısının azaldığı görülmektedir. Erken Cumhuriyet döneminde sosyo-politik nedenlere, ikinci dönemde ise, kentleşmeye dayalı olarak modernliğe geçiş evresi nedeniyle, genç nesile geleneksel oyun kültürünün aktarılamadığı anlaşılmaktadır.

Girit'ten gelen göçmenlerin bazıları hiç Türkçe konuşamamaları nedeniyle, ilk geldiklerinde uyum problemleri yaşadıklarını dile getirmişlerdir. Bir an önce uyum sağlamak amacıyla öncelikle ana dillerinden uzaklaşmışlardır. Sonrasında yerli halklarla başlayan evlilikler nedeniyle düşün, tören ve çeşitli geleneksel eğlenceleri, yerli kültür yönünde dönüşmeye başlamıştır. Geleneklerinin yok olmaya başladığını düşünen Melemezli göçmenler, Girit mübadil derneklerinin çok geç kurulması nedeniyle, kültürel yapıyı korumaya ve yaşatmaya yönelik örgütlenme içerisine giremediklerini belirtmişlerdir. Dans ve müzik kültürlerindeki yok oluşu kültürel hatırlamalara yönelik yeterli toplu faaliyet yapamamalarına bağlamaktadırlar. Ancak Girit mübadillerinin 2017 yılında bir federasyon altında birleşerek, geleneksel kültürlerini, toplumsal kimlik ve belleklerini ortaya çıkarmaya yönelik çabaları, önemsenmesi gereken gelişmedir.

Belli bir kültürel kimliğe sahip topluluklar, ortaklaşa oluşturulmuş ve kendilerince anlamlı kabul ettikleri ritüelleri, gelenekleri, kuralları kültürel belleklerinde saklarlar. Bir kültür ögesi ancak sosyal toplum içerisindeki işlevini koruyorsa, uyanlar sayesinde hafızadan geri çağrılarak çağrışimsal ve esinsel şekilde

harekete geçmektedir. Girit mübadil toplumları için 'kültürel belleğini yitirmek kimliğini yitirmektir'. Bu nedenle Girit mübadilleri kültürel kimliklerinde özel önem taşıyan geleneksel dans olgusunu canlı tutarak, diğer nesillere aktarmayı istemektedirler. Yapılan görüşmelerden alınan geri bildirimler doğrultusunda, kültürel bellek ve sözlü tarih çalışmaları sayesinde, kaybolmak üzere olan Girit oyun kültürünün yeniden canlandırma yoluyla topluma geri kazandırılabilmesine inancımız artmıştır. Resimler, resmi evraklar, mektup gibi her türlü ses, görüntü ve yazılı belge geleneksel dansın yeniden ortaya çıkarılmasında veri ihtiyacını gidermeye yönelik önemli veri kaynağıdır. Son yıllarda toplum belleğine yönelik verileri toplayan merkezlerin sayısının arttığını görmek sevindiricidir. İzmir Selçuk Belediyesi "Kent Belleği" arşivinde bulunan Girit mübadillerine yönelik arşiv bu konuya iyi bir örnek teşkil etmektedir. Hızla değişen ve küreselleşen sosyal yaşamlar nedeniyle, sözlü tarih ve kültürel bellek çalışmaların toplandığı üniversite, özel ve resmi kurum arşivlerinin artırılması öncelikli kültür politikası olmalıdır. Konuya ilişkin nitelikli arşivleri oluşturan yetkin uzmanların desteği ile Girit mübadillerinin kültürel belleğinde bulunan geleneksel dans kültürünün yeniden canlandırılması mümkün olacaktır. Böylece; Girit toplumları dans kültürü verilerinin tarihi, sosyal ve kültürel analizi, Anadolu ve Balkan coğrafyasının çok kültürlü yapısının aydınlatılmasına katkı sağlayacaktır.

KAYNAK KİŞİLER

Zehra Şen	1965	İhsaniye Mahallesi Muhtarı
İbrahim Karabulut	1941	
Mustafa Şen		1940 (Babası Ali Şen Lira çalardı)
Yaşar Göl	1946	(Babası Ali Göl-Yemen Ali- Deblek çalardı)
Ali Cevat Göl		1932
Halil İbrahim Yalçın	1932	
Perihan Yalçın		1937
Cemile Şen	1958	
Kemaliye Göl		1944
Fatma Yıldız		1947

KAYNAKLAR

- Çolakoğlu, Gözde ve Songül Karahasanoğlu (2008). *Armudi Kemeçe: Farklı Toplamlar, Farklı İşlevler ve Farklı Sosyal Kimlikler* (Cilt 5). İstanbul: İTÜ.
- Dawe, Kevin (2007). *Music and Musicians in Crate*. England: The Scarecrow Press.
- Ersoy, İlhan (2010). *Kırım Tatar Ritüeli "Tepreş" Ekseninde Diaspora, Kimlik ve Müzik*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Özbilgin, Mehmet Öcal vd. (2014). *Rodos ve İstanköy Türk'lerinde Oyun Geleneği*. İzmir: Meta Basım Matbaacılık.
- Tekeli, İ., & Erder, L. (1978). *Yerleşme Yapısının Uyum Süreci Olarak İç Göçler*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.

SANAT ve ZANAAT KAVRAMLARI BAĞLAMINDA GELENEKSEL DANS

Traditional Dance in Relation with the Concepts of Art and Crafts

Kadri DALLI*

ÖZET

Tarih boyunca "sanat" kavramının tanımlanması "zanaat" kavramıyla karıştırılmış, tartışmalı bir konu olduğundan konu ile ilgili çok çeşitli çalışmalar yapılmıştır. Neyin sanat olduğuna dair düşünce ve fikirler her dönemde sürekli tartışılmıştır ve değişmiştir. Bu anlamda önceleri sanat, zanaat kavramı ile açıklanmıştır. Sarayların, Şatoların, kiliselerin ve önemli binaların süslemelerini yapanlar zanaatkâr olarak adlandırılmıştır. Zaman içerisinde insanlığın geçirdiği evrim, sanata bakış açısını ve dolayısıyla sanatın biçimlerini ve tanımını ortaya koymuştur. Bu tartışmaların sonucunda, sanat konusundaki tüm tanımların ortak noktasının yaratıcılık, estetik ve duygu olduğu görülmektedir. Zanaat ise, kişilerin para kazanmak ve hayatlarını sürdürebilmek için ustalık ve hüner isteyen işleri yapması anlamını almıştır. Bu çalışmada sanat ve zanaat kavramlarının kapsadığı çerçeve, zaman içerisinde tanımlamada meydana gelen değişiklikler, profesyonellik olgusu da göz önüne alınarak değerlendirilecektir. Ayrıca geleneksel dansın bu kavramların neresinde bulunduğu, geleneksel ortamda dans edenlerin bu kavramların ne kadar farkında olduğu ve önemsedikleri ve geleneksel dansın bu farkındalıktan ne oranda etkilendiğisorularına cevap aranacaktır.

Anahtar Kelimeler: Geleneksel dans, profesyonellik, sanat, zanaat.

ABSTRACT

Throughout history, the definition of art has been confused with the craft and several studies have been done on this subject because of its contradictory nature. Thoughts and opinions about what constitutes art have been discussed constantly and have changed in every period. In the beginning, art has been defined with the term of craft. Skilled craft workers who decorated palaces, castles, churches and important buildings were called artisans. Evolution of mankind has revealed his perspective on art and also the definition and the forms of art. As a result of all these discussions, it is seen that common ground of all definitions about art is creativity, aesthetics and emotion. On the other hand, craft means that a profession that requires particular skills and knowledge of skilled work which is done by people who want to make money and maintain their lives. In this study the framework embracing the terms of art and craft, is examined in terms of the changes in description that happened within and the concept of professionalism

*Ege Üniversitesi DTMK Türk Halk Oyunları Bölümü yüksek lisans öğrencisi, kadri.dalli@yandex.com

as well. Furthermore, the answers to questions like “what is the place of these terms in traditional dance?”, “How people are aware of these terms and care about them while they dance in traditional environments” and “How much this awareness affects the traditional dance?” will be searched for .

Key Words: Art, craft, professionalism, traditional dance.

GİRİŞ

Çalışmanın temel konusunu oluşturan sanat ve zanaat kavramlarının irdelenebilmesi için öncelikle *sanat* ve *zanaat* kelimelerinin kökenlerine bakıp, anlamlarının ortaya konması gerekmektedir. Çünkü bu kavramlar tarih boyunca anlam ve kullanım bakımından hem Avrupa’da, hem de Osmanlı’da birbirleri yerine kullanılmışlar, tarihi süreç içerisinde insanlığın gelişimi ile birlikte değişen yaşam biçimleri, hayata bakışları ve sanat biçimlerini algılamaları hem değişiklik göstermiştir. Bu anlamda her dönemde ve her toplumda sanat ve zanaat kavramları farklı şekillerde tanımlanmıştır.

Avrupa’daki eski sanat anlayışına göre, insanların sanat faaliyetlerinin karşısı zanaat değil, doğaydı. 18.yy’da geleneksel sanat kavramı bir bölünme yaşadı ve ikiye ayrıldı. Bir tarafta yeni güzel sanatlar (şiiir, resim, heykeltcilik, mimarlık, müzik), karşısında ise zanaatlar ve popüler sanatlar (ayakkabıcılık, nakışçılık, hikâye anlatıcılığı, popüler şarkılar vs). Artık, güzel sanatlar esin ve deha ile ilgili bir meseleydi. Hâlbuki zanaatların ve popüler sanatların icrası için beceri ve kuralların varlığı yeterliydi. Amaç sadece kullanım için üretmek ve eğlenceydi (Shiner 2013:22).

Osmanlı’da ise, sanat kavramının kullanıldığı ve günümüze kadar geldiği söylenebilir ancak günümüzde içeriğinin değiştiği ve Osmanlı’da kullanıldığı anlamdan uzaklaştığı anlaşılmaktadır. Çünkü Osmanlı’da sanat algısı zanaat ile birlikte düşünülmekte ve kullanılmaktaydı; sanat ve zanaat terimlerinin Osmanlı’da birlikte düşünüldüğünü ve kullanıldığını gösteren kaynaklar vardır. “Şemsettin Sami, Kamusi Turki adlı eserinde Arapça kökenli “sanat” kelimesinin üç anlamını verir: 1. *İhtiyacat-ı beşeriyyeden birinin imali hususundamümarese ile öğrenilen ve icra olunan iş: dülgerlik, kuyumculuk, hakkaklık* 2. *Ustalık, hüner, marifet*. 3. *Kelamda cinas ile istihare gibi oyuncaklara riayet*” (Tuğcu 2016:242). Bu tanımların birincisine bakıldığında, sanat kavramı kapsamına alınan dülgerlik, kuyumculuk, hakkaklık gibi meslekler, günümüzde belli bir ihtiyacı karşılamak için yapılan işler olarak tanımlanan zanaat kavramı içinde kullanılmaktadır.

Sanatın ve zanaatın birbirinden ayrı düşünülmesini gerektiren yaklaşımlar, konunun anlaşılmasında önem taşımaktadır. Bu bakımdan kavramları etimolojik, felsefi, eğitsel ve ekonomik açıdan incelemek yarar sağlayacaktır.

Etimolojik Açıdan

Sanat ve zanaat sözcüklerin kökenlerini, kapsadığı anlamı ifade eden noktaları belirleyebilmek açısından etimoloji önemlidir. “Kelime anlamı ve kökeni olarak sanat,

Arapça **şn** kökünden gelen **şan**at "imalat, işçilik, ustalık, hüner" sözcüğünden türemiştir. Tarihte **şan**at kelimesine ilk defa 1330 yılında Aşık Paşa'nın Garib-name adlı eserinde (gizli kalmaz ılm-ü şan at) rastlanmıştır" (Etimoloji Türkçe, 2016:1).

İngilizce'deki **"art"** sözcüğü de sanata karşılık gelmektedir ve at terbiyeciliği, şiir yazma, ayakkabıcılık, vazo ressamlığı ya da yöneticilik gibi her türlü insani beceriyi ifade etmek için kullanılan Latince **"ars"** ve Yunanca **"techne"** sözcüklerinden türetilmiştir (Shiner 2013: 22).

Zanaat kelimesi de tıpkı sanat kelimesi gibi Arapça kökenli bir kelimedir. Arapça **şn** kökünden gelen **şnā**at "imalat, işçilik, ustalık, hüner" sözcüğünden türemiştir. Tarihte ilk defa 1330 yılında Aşık Paşa'nın Garib-name adlı eserinde **şnā**atolarak, 1533 yılında ise Filippo Argenti, *Regola del Parlare Turcho* (Türkçe'nin Konuşma Kuralları) adlı eserinde **zanaat/zenaat** kelimesi olarak geçer (Etimoloji Türkçe 2016:2). Kısaca zanaat, "el ustalığı isteyen işler" olarak tanımlanabilir (Türk Dili ve Edebiyatı 2016:1). Türk Dil Kurumu sözlüğüne göre zanaat, sanat kelimesinin tanımlarından biridir. Bu tanımlardan anlaşılacağı gibi sanat ve zanaat kelimelerinin anlamlarını kimi durumlarda karıştırmak mümkündür.

Felsefî Açıdan

Sanat, bir duygu ve düşüncenin en güzel ve en estetik haliyle görsel ve işitsel bir maddede vücut bulmasıdır. Genel anlamıyla da, yaratıcılığın ve/veya hayal gücünün ifadesidir (Yolcu 2015:26-27).

Felsefe açısından sanatın önemini, değerini ve yerini daha iyi kavrayabilmek için düşünürlerin sanata ve sanatsal faaliyetleri nasıl değerlendirdiklerine kısaca değinmek gerekir. Bu bağlamda sanatın tanımı, kökeni ve kaynağı konusunda filozoflar, farklı görüşler ortaya atmışlardır (Türk 2016:1).

Aristoteles, Platon ve A.G.Baumgarten, insanların taklit yeteneklerini kullanarak "doğayı" ve "duyguların" özünü taklit ettiklerini ve böylece sanatçı olduklarını vurgulamıştır. Bu filozoflara göre, sanatçı taklit edendir. Ayrıca sanatçı, sanatsal yaratımını çevresiyle etkileşim sonucunda oluşur. Dolayısıyla da çevre sanatçıyı besler, sanatçı da çevreyi değiştirir.

Bazı filozoflara göre ise, sanatın kaynağı eğlence ve oyundur. İnsanlar zorunlu ihtiyaçlarını karşıladıktan sonra amaçsız olarak, hoşla giden bir takım oyun faaliyetlerinde bulunur. Bu faaliyetler, hem bedeni dinlendirir, hem de hoşla gider. Bu tür faaliyetlerin bir sonraki adımı, kendini süsleme ve yakın çevresini hoşla gidecek, beğenilecek bir şekilde getirmedir. İşte burada da sanat ortaya çıkar.

Bu görüşlerden farklı olarak Croce, "Sanat, oyun değilse de o türden bir faaliyet" demektir; çünkü sanatın özü ve amacı oyundan oldukça farklıdır. Sanat yalnız taklit etmez; değiştirir ve yaratır. Bu değiştiricilik ve yaratıcılığın arkasında o çok takdir edilen sanatçı özgürlüğü vardır.

Bunların dışında Kant ise, "sanatın kendi dışında hiçbir amacı yoktur. Onun tek amacı kendisidir ve güzel sanatı ancak deha yaratabilir." demiştir.

Ekonomik ve Eğitsel Açılardan

Sanat ve zanaat kavramlarının tanımları ve anlamlarının tartışmalı olmasının yanında, bu her iki kavram da profesyonellik kavramıyla ilintilidir. Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlüğe göre **profesyonellik**; profesyonel olma durumu. **Profesyonel** ise; 1. Bir işi kazanç sağlamak amacıyla yapan (kimse), amatör karşısı. 2. Ustalaşmış, uzmanlaşmış terimleri olarak açıklanmıştır (Türk Dil Kurumu 2016: 1). Türkiye’de profesyonel deyince kimi zaman yaptığı işten kazanç sağlayan kimse, kimi zaman da uzmanlaşmış kişi anlamı herkesin kafasında yer etmiştir. Yani hem sanatçı, hem de zanaatkâr profesyonel olabilir. Profesyonel olarak kabul edilebilmek için öncelikle uzmanlık ve ustalık şarttır. İster para kazansın, isterse kazanmasın.

Kelime anlamları incelendiğinde profesyonellik kavramının, meslek, meslekleşme gibi kavramlarla eş anlamlı kullanıldığı görülür. ...Fakat bu kavramı akademik olarak tanımlamaya kalktığımızda aslında sanattan spora, hukuktan sosyolojiye pek çok alanda anlam açısından farklılıklar olduğu görülür (Kızmaz 2015: 147-154). Bu alanların hepsinde profesyonellerin kazanç elde etmek dışında en önemli işlevlerinden biride uzmanlaştıkları ve/veya ustalaştıkları alanlarda kendilerinden sonra gelecek olanlara bu birikimlerini ve deneyimlerini aktarmalarıdır.

Profesyonellik dinamik ve çaba harcamayı gerektiren bir süreçtir. Bireyin profesyonel olup olmadığı ilgili olduğu çalışma alanına yönelik kriterleri ne ölçüde karşıladığı ile değerlendirilir. Profesyonellik ise ancak bu kriterlerin yerine gelmesi bağlamında tanımlanabilir (Altınok ve Üstün 2014:151-155).

Geleneksel Dans Bu Kavramların Neresindedir?

Aslında geleneksel ortamda dans edenler için bu kavramların pratikte her hangi anlamı yoktur. Çünkü geleneksel ortamda dans edenler bu kavramların kaygılarını taşımazlar. Onları kaygıları farklıdır. Bu kaygılara örnek vermek gerekirse kaygı, kimi zaman toplumsal kabul, kimi zaman aile kurmaktır.

Bir toplumun önemli kültürel değerlerinden birisi olan geleneksel danslar o topluma ait insanların kolektif yaratıdır. Planlanmadan ve topluma ait bir tema üzerinden yola çıkarak sanat olgusundan uzak, gelişi güzel, sıradan bir eylem olarak meydana gelirler. Farklı etkenlere bağlı olarak değişirler ve gittikçe kompleks bir yapıya dönüşerek, bilinçsizce oluşturulan değerli bir sanat eseri halini alırlar (Elcik 2009: 13).

Halk kültürü ürünleri arasında çok önemli bir yere sahip olan dans için profesyonellik kavramının tanımlanması çok yönlü bir yaklaşımı gerektirir. Somut olmayan geleneksel kültüre ait ürünler bir topluluğun toplumsal yapısı içindeki ihtiyaçlara uygun olarak gerçekleşir. Manevi olarak değerlidirler, neredeyse hiç ekonomik değere sahip değildirler (Özbilgin 2016: 165-172). Geleneksel ortamda dans eden bireyler genel olarak maddi karşılık beklemezler. Beklentileri çeşitli sosyal kazanımlardır. Örneğin, eş bulmak ve karşı cinse kendini beğendirmek amaçlı olarak erkekler, köy meydanında dans ederler ve genç kızlar pencerelerden izlerler. Genç

kızlar ise, bayanların ortamında oğlan annelerine kendilerini göstermek için dans ederler. Bu bireylerin geçmişten günümüze sosyal kazanımları beğeni almak ve aile kurmaktır. Kimileri ise, toplum içinde farklı bir yer edinmek için dans ederler. Bu bireylerin de sosyal kazanımları saygınlık kazanmak ve aranılan kişi olmaktır. Geleneksel ortamdaki bu dansçılar aslında profesyonel ve profesyonellik kavramları tanımlarındaki “ustalaşmış, uzmanlaşmış” tabirlerinin gereklerini tam anlamıyla yerine getiriyorlar. Danslarını en iyi şekilde icra etmek ve sosyal kazanımlarını elde etmek için öncelikle geleneksel ortamdaki dansçılar geleneksel öğrenme biçimleri ile aile, yakın çevre ve arkadaşlarından dansları öğrenirler, çeşitli ortamlarda geliştirirler, uygun ortamlarda sergilerler ve gelecek kuşaklara aktarırlar.

Günümüz kent yaşamına gelindiğinde geleneksel ortamda yapılan dansların kentsel yaşamda farklılaştığı görülür. Kent yaşamında geleneksel danslar farklı da olsa iki şekilde yaşamaya devam eder. Birincisi kentli bireyler yine geleneksel ortamda olduğu gibi benzer sosyal kazanımlar için dans ederler. İkincisinde ise bireyler, çeşitli dans toplulukları, okullar, kulüpler, dernekler ve halk eğitim merkezlerinde dans ederler. Bu kurumlarda dansın aktarımı yöresel ve kentli öğreticiler tarafından gerçekleştirilir. Bu ortamlarında da dansçılar genellikle profesyonellik tanımının tüm kriterlerini karşılarlar. Ancak bu kurumlarda dansçıların kazanımları iki türdür. Birincisi yine geleneksel dans ortamında olduğu gibi sosyal kazanımlardır. İkincisi ise, bireyler artık dansı meslek olarak kabul etmiş ve yaşamlarını dans ederek sürdürmektedirler. Bu çerçevede dansın kazanımı maddi kazançtır. Artık dans geleneksellikten çıkmıştır ve tüketiciye sunulan bir sanat haline gelmiştir. İşte burada sanatsal kaygılar devreye girmekte. Yapılan işin, seyirci tarafından kabulü önem kazanır. Bunun sonucunda dansı sahneleme ve koreografi çalışmaları devreye girer. Ve dans performansının değerlendirmesi tüketiciye yani seyirciye aittir.

İşte bu aşamada geleneksel dansın ve kentsel yaşamdaki uzantısının sanat mı, yoksa zanaat mı olduğu, her iki kavramın da profesyonellik kavramı ile olan ilintisi tartışılmaya başlanabilir.

Bu anlamda, Laura Morelli'nin “Sanat ve Zanaat Arasında Bir Fark Var mıdır?” başlıklı görüntülü anlatımı² görsel sanatlara değer biçilmesinin tarihini içermektedir. Sanat ve zanaat kavramlarının ayrımını, tarihsel bir bakış açısıyla değerlendirerek bu çalışmaya, sonuca dayalı bir değer kattığı düşüncesiyle ele almak yerinde olacaktır. Morelli *görsel sanatlar* ifadesinde birleştirmek istediği kavramları şu şekilde açıklamıştır:

Sanat sözcüğü duyulduğunda akla ne geliyor? Monalisa gibi bir tablo mu? Yoksa ünlü bir heykel mi? Ya da belki de bir bina... Bir vazo, bir yorgan ya da bir keman için ne düşünülüyor? Bunlar da birer sanat ürünü müdür? Yoksa zanaat mı? Öyleyse sanat ve zanaat arasındaki fark ne olabilir? Bu sorunun öyle çok da kolay verilebilecek bir cevabı yoktur. Bir kaşık ya da eyer, ustalıkla yapılmışken, bir heykel hiç de **ilham**

² Laura Morelli, “Sanat ve Zanaat Arasında Bir Fark Var mıdır?”, <https://www.youtube.com/watch?v=BvB4oKKB8jA&t=313s>, Erişim Tarihi: 29.12.2016.

verici olmayabilir. Aynen, her müzik aletinin **kullanışlı** ve her tablo ve heykelin de kendi iyiliği için yapılmış olmaması gibi... Eğer sanatı zanaattan ayırmak bu kadar zorsa objeler neden bu şekilde sınıflandırılıyor? Bunun tarihsel bir gelişimin ürünü, olayların dramatik tarihi dönüm noktalarının sonucu olduğu söylenebilir. Bugün Da Vinci ya da Michelangelo gibi insanları efsane sanatçılar olarak görüyor olabiliriz. Gerçekten sıra dışı yeteneklere sahiptiler ancak bunun yanı sıra doğru yerde ve doğru zamanda yaşadılar; çünkü doğumlarından çok kısa bir zaman önceye kadar sanatçı diye bir kavram yoktu. Ortaçağda bir Avrupa atölyesini ziyaret etme şansı olsaydı, birbirine benzer sahnelere tanık olunacaktı. Atölye kime ait olursa olsun ister bir taş ustasına, altın ustasına, şapka ustasına ya da fresk ressamına; ustabaşı, lonca yasalarını birebir takip ederek, çırak ve yamakların yıllar sürecektir olan çalışma hayatlarında düzenli bir şekilde ilerlemelerini, elde etmeleri gereken statüleri almalarını ve böylece **geleneklerin nesilden nesile aktarılmasını** sağlardı. Patronlar ise bu üreticilere birey olarak değil, topluluk olarak yaklaşıyorlardı ve Murano camından yapılmış kadehlerden Flemenk danteline kadar her şey, sosyal statü simgesi olarak **güzellikleri ile değil, geleneklere olan bağlılıkları ile değer kazanıyordu**. Bir marangozluk şaheseri olan bir sandalye, taş bir heykel, altın bir kolye ya da kocaman bir bina, yapılan her neyse, bunu yaptıran yani masrafları karşılayan kişi, her zaman çalışmayı yapanlardan daha çok takdir ediliyordu. 1400'lü yılların başında insanlar sanat ve zanaat arasında ayrım yapmaya başladı. İtalya'nın Floransa şehrinde, daha sonra Rönesans Hümanizm'i olarak adlandırılacak yeni bir kültürel ideal gelişmeye başlamıştı. Floransalı entelektüeller **bireysel yaratıcılığın kolektif üretimden üstün tutularak**, eski Roma ve Yunan çalışmalarının yeniden düzenlemesi fikrini yaymaya başladılar. Yüzyıllar boyu metrekaresine başına ücret alan birkaç cesur ressam, patronlarını yeteneklerine göre hak ettiklerini ödemesi konusunda ikna ettiler. Bir jenerasyon içerisinde, insanların objeler ve yaratıcıları hakkındaki fikirleri inanılmaz şekilde değişti. 1550'de aynı zamanda Michelangelo'nun da arkadaşı olan Giorgio Vasari, "En Muhteşem Ressam, Heykeltıraş ve Mimarların Hayatı" adında bir kitap yayımladı, kitap bu sanatçıları hayatlarıyla ilgili paylaşılan ilginç detaylar sayesinde adeta bir süper star statüsüne çıkarmıştı. Halkın gözünde **resim, heykel ve mimari artık sanat**; bunlarla uğraşanlar ise, **sanatçıydı**. Bu arada, lonca geleneğini koruyarak **şamdan, seramik kap, altın mücevher ya da dövme demir bahçe kapıları yapanlar** da halk tarafından **zanaatkâr** olarak görülüyordu. Zanaatkârların çalışmalarının **ufak ya da dekoratif sanat olarak kabul edilmesi, daha düşük bir statüdeymiş** gibi görülmesine sebep olurken, Batılı dünyada hala var olan sanat ve zanaat arasındaki ayrımı da derinleştiriyordu. Rembrandt veya Picasso'nun bir tablosu sanat olarak düşünülürse, bir Afrika maskesi bir Çin porselen vazosu ya da bir Navajo halısı için ne söylenebilir? Sanat tarihinde **yeniliğe** değer verilmesi bir kural değil, yalnızca bir istisnayı. Dünyadaki pek çok kültürde, sanat ve zanaat arasında aslında bir fark yoktu. Hatta zanaat olarak kabul edilen bir Peru halısı, bir Ming Hanedanı vazosu, bir totem direği, o **kültürün en önde gelen görsel formlarıydı**. 19. yüzyılın sanat tarihçileri Batılı olmayan kültürlerin sanat anlayışlarının bin yıllar boyu değişmediğini görünce, bu kültürlerdeki sanatçıların **yenilik** yapmadıkları için sanatçı olarak kabul edilemeyeceklerine karar vererek bu çalışmaları ilkel olarak sınıflandırdılar. Gözden

kaçırdıkları nokta ise, bu insanların zaten yenilik peşinde olmadıklarıydı. Çalışmaları **görsel gelenekleri korudukları için değerlendiriliyordu, değiştirdikleri için değil...** Son birkaç yılda yorganlar, seramikler ya da ağaç oymaları, sanat tarihi kitaplarında kendilerine daha fazla yer bularak müzelerde resim ve heykellere eşlik etmeye başladı. O halde belki de artık sanat ve zanaat gibi belirsiz kelimeleri bırakıp, **estetik anlayışını ön planda tutan daha geniş bir üretimi içine alan** görsel sanatlar terimini tercih etmeye başlamalıyız. Objeler ya da yaratıcıları ile ilgili fikirlerimiz kültür ve tarihimiz tarafından belirleniyorsa, belki de sanat ve sanatın tanımı sadece ona bakan gözlerin belirleyeceği bir şeydir.

Morelli'nin bu çıkarımıyla oluşturulan vurgulu noktalara ve konuyla ilgili yapılan çalışmaların sonuçlarına dayanarak, sanat ve zanaat kavramları birbirlerinden Anahtar Kelimeler yardımıyla aşağıdaki tabloda bir araya getirilmiştir:

Sanat/Sanatçı	Zanaat/Zanaatkâr
İlham verici	Gereksinimlere dayalı
Yenilik	Kullanış
Estetik	Geleneklere bağlılık
Bireysel yaratıcılık + ustalık	Kolektif üretim + ustalık
Aktarım yok	Nesillere aktarım var
Bireysel karakterinin yansıması	Kültürel karakterin yansıması
Soyut	Somut
Maddi kazanç belirsizdir	Maddi kazanç bellidir
Biriciktir	Benzerleri çoktur
Doğuştan	Sonradan kazanılabilir

"Tablo 1: Sanat ve Zanaat Kavramları için Anahtar Kelimeler"

SONUÇ

Çalışmada ele alınan kavramların değerlendirilmesinin ardından yukarıda verilen tablo bu kavramların aydınlatılması hususunda bir sonuç sayılabilir. Bu tabloda sanat ve zanaat kavramlarının zıtlıkları verilmiştir. Sanat kavramında ne kadar bireysellik, yaratı, estetik, yenilik ve ilham varsa, zanaat kavramında kolektiflik, geleneksellik, ihtiyaç ve ihtiyacı karşılamak amaçlı üretim vardır. Belki de ortak noktaları ustalık yani profesyonellik denilebilir. Kısaca bu tablo sanat ve zanaat kavramlarını açıklamada ve karşılaştırmada bize çok kısa bir özet yapma fırsatını vermektedir.

Geleneksel dans ait olduğu ortamda toplumsal değer kazanır. Geleneksel ortamda dans edenler yaptıklarının sanat mı yoksa zanaat mı olduğu konusunda bir kaygı duymazlar, onlar sadece dans ederler ve sosyal kazanımları vardır. Bu durum günümüzde dahi gelenekselliğin yaşandığı ve korunduğu yerlerde devam ettirilmektedir. Yaptıkları bu geleneksel danslar ile aslında, sanat/zanaat kavramlarını özetleyen yukarıdaki tablodaki Anahtar Kelimeleri tümüyle ya da bir kısmı ile karşılarlar.

Geleneksel ortamın dışında ise, geleneksel dansların icrasında sanat ve profesyonellik kaygıları ön planda tutularak uygulamalar yapılmaktadır. Bu uygulamalarda;

- Sanatsal öğeler gözetilerek geleneksel dansı sahne sanatı olarak kabul ettirmek,
- Profesyonel anlamda meslek olarak tescil ettirmek,
- Dansların geleneksel yapısının ve özelliklerinin aynen korunarak gelenek nesillere aktarılma kaygı ve çabaları,
- Dansın hem eğitsel, hem de terapi maksadıyla kullanım amaçları aynı anda mevcuttur.

KAYNAKLAR

- Altınok, Hatice Öner, & Üstün, Besti(2014). Profesyonellik: Kavram Analizi. *Dokuz Eylül Üniversitesi Hemşirelik Yüksekokulu Elektronik Dergisi*, s.151-155.
- Elcik, Pınar. (2009). "Ekin" Gösterileri Örneğinde Halk Danslarının Gösteri Danslarına Dönüştürülmesinde Sahne Etmenlerinden Yararlanma Bıçimleri. İzmir, Türkiye: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, s.13
- Etimoloji Türkçe*. (2016, Aralık 22). Etimoloji Türkçe: <http://www.etimolojiturkce.com/kelime/zanaat>
 _____ (2016, Aralık 22). Etimoloji Türkçe: <http://www.etimolojiturkce.com/kelime/sanat>
- Kızmaz, İlke. (2015). Halk Danslarında Profesyonelleşme; Öncü Bir Örnek Olarak Moiseyev Ekolo. *Yaratıcı Drama Dergisi*, s.147-154.
- Özbilgin, Mehmet Öcal (2016). Professionalism in the traditional dance environments. *Music and Dance in Southeastern Europe: New Scopes of Research and Action* (s. 165-172). Belgrade - Serbia: Colografx.
- Shiner, Larry. (2013). *Sanatın İcadı Çev. İsmail Türkmen*, s.22 İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Tuğcu, Emine. (2016, Aralık 21). *Academia.edu*. Academia.edu:
https://www.academia.edu/8501983/Sanat_Zanaat_ve_Sanatci_Zanaatci_Kavramlarinin_Isginda_Osmanli_Divan_Edebiyatinda_Siir_ve_Sair_Kavramlarini_Yeniden_Dusunmek
- Türk Dil Kurumu. (2016, Aralık 26). Türk Dil Kurumu:
http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.58617060370623.95414618
- Türk Dil Kurumu. (2016, Aralık 28). Türk Dil Kurumu:
http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.593678f4b86705.85277568
- Türk Dili ve Edebiyatı. (2016, Aralık 22). <https://www.turkEDEbiyatı.org/sanat-ve-zanaat-arasindaki-farklar/>
- TÜRK, Çağdaş (2016, Aralık 6). *Felsefe açısından sanat nedir*. Akproje: http://www.akproje.org/madde/834-felsefe-acisindan-sanat-nedir.html?haber=834&puan=5&puan_submit=Puan+Ver adresinden alındı, s.1
- _____ (2016, Aralık 6). *Resim, heykel, mimari, müzik, edebiyat, tiyatro, sinema, fotoğraf gibi birçok sanat dalı, çeşitli bilimlerce incelendiği gibi felsefe açısından da incelenmektedir*. Akproje:
http://www.akproje.org/madde/834-felsefe-acisindan-sanat-nedir.html?haber=834&puan=5&puan_submit=Puan+Ver
- _____ (2016, Aralık 6). *Resim, heykel, mimari, müzik, edebiyat, tiyatro, sinema, fotoğraf gibi birçok sanat dalı, çeşitli bilimlerce incelendiği gibi felsefe açısından da incelenmektedir*. Akproje:
http://www.akproje.org/madde/834-felsefe-acisindan-sanat-nedir.html?haber=834&puan=5&puan_submit=Puan+Ver
- Yolcu, Alaattin Ali (2015, Ocak). "Sanat Nedir? Sanatçı Kimdir? Kime Sanatçı Denir?" *Tmmob Emo Ankara Şubesi Haber Bülteni*, s. 26-27.

OSMANLI DÖNEMİNDE KÖÇEKLER

Köçeks in the Ottoman Period

Seher ERKAN*

ÖZET

Anadolu toprakları üzerinde birçok uygarlığın yaşamış olması ve bu uygarlıkların birbiriyle etkileşim halinde olması, bu topraklar üzerindeki kültür çeşitliliğini de beraberinde getirmiştir. İnsanın var oluşuyla ortaya çıkan dans da her toplumda farklı biçimlerde şekillenmiş, önemli bir kültür ögesi durumuna gelmiştir. İçgüdüsel bir davranış olarak karşımıza çıkan dans, kültürleşme sürecinde çeşitli boyutlar kazanmıştır.

Osmanlı dönemi eğlence ve şenliklerde de karşımıza çıkan dansların başında köçekler yer almaktadır. Kadının dans etmesinin uygun karşılanmadığı bu dönemde, erkeklerin kadın giysileri ile dans etmesi yaygınlık kazanmıştır. Makalede yazılı kaynaklardan alınan bilgilerle köçeklik deneyimi ve köçek kimliği açıklanacaktır.

Anahtar Kelimeler: Dans, köçek, Osmanlı.

ABSTRACT

Many civilizations that existed and interacted with one another in Anatolia, paved the way for the immense cultural variety in the area. Having emerged concurrently with the rise of the humankind, dance has become a substantial cultural element varying between communities. Declaring itself as an instinctive behaviour of a human being, dance mutated itself through the process of acculturation.

In the Ottoman period, the köçek was one of the most known forms of dance exhibited in entertainments and festivals. That men dancing by cross dressing in feminine attire, gained wide currency where it was inappropriate for women to dance in the period. This essay is to cover the identity and experience of köçek by the information acquired from written sources.

Key Words: Dance, köçek, Ottoman

GİRİŞ

İnsanın doğuşuyla var olan, insanın kendi içgüdü, duygu ve düşüncelerini ifade edebilmesine ve toplumla iletişim kurabilmesine yardım eden dans, estetik ve ritmik özelliğe sahip hareketlerle yaratılan fiziksel davranışlardır (Aktaş 2006:6).

* Ege Üniversitesi DTM Konservatuarı Temel Bilimler Bölümü öğretim görevlisi, seherkan@hotmail.com

Curt Sachs ise dansı şöyle tanımlar: dans bütün sanatların anasıdır. Müzik ve şiir zaman içinde yaşar, resim ve arkeoloji boşlukta, ama dans aynı zamanda hem boşlukta hem de zaman içinde yaşar (Sachs 1963:3).

Bir sanat dalı olarak dans ise; düşüncelerin, duyguların ve hislerin vücudun değişik ve ilginç şekillere sokulmasıyla meydana getirilen değişik hareketlerle anlatımıdır (Diamondstain 1955:702).

İçgüdüsel bir davranış olarak dans, tarihsel süreç içerisinde her toplumun kendi yaşam tarzını yansıtan işlevsel özellik kazanmıştır. Evlenme, ölüm, doğum, savaş hazırlığı, bayram, avlanma, mevsim değişikliği gibi toplumsal ve doğal olaylar, dansın işlevleri olarak sıralanabilir. Bir toplumda danslar, oynanma nedenlerine göre: geleneksel danslar, sosyal danslar, sportif danslar ve sanatsal danslar olarak dört kategoride toplanır (Aktaş 2006:9).

Makalemizin konusu olan köçek dansları geleneksel ve sosyal dans kategorisinde yer alır. Osmanlı dönemi saray ve sokak eğlencelerinde yaygın olarak görülen köçekler, hareket, müzik ve kostüm açısından hem geleneksel öğeler içerir hem de izler kitleyi eğlendirme amacı taşır.

Köçek

Terim olarak köçek, birçok kaynakta küçük, yavru anlamında kullanılır. Popescu'ya göre Osmanlı dönemindeki yazarlar, erkek dansçılar için "rakkas", kadın dansçılar için "rakkase" terimini kullanırlardı. Ancak 17.yy da Türkçe terim olarak köçek; Osmanlı İmparatorluğu'nun askeri ve siyasi kadrosuna katılmış, Yeniçeri gruplarından gelen genç ya da kıdemli dervişlere çıraklık yaparak eşlik eden genç erkeklere denirdi. Bu terimin, köçek kelimesinden türediği düşünülür. Köçek, Farsça bir terim olup aynı zamanda Klasik Türk Müziği'nde bir makam adıdır. Popescu'nun "Türk Kültürü'nde Köçek ve Çengi" konulu çalışmasında, 17.yy'da Osmanlı'da eğitmen olarak çalışmış olan Dimitri Kantemir'in köçek terimine ait şu açıklaması yer alır: "Her dervişin 'kiocek' adı verilen 12 ya da daha büyük genç erkek yardımcısı vardır. Derviş bu gençle yemeğini, yatağını paylaşır, ona edebiyat, şiir, sanat ve diğer bilimleri öğretirdi. Bu genci oğlu gibi sever, onu korur, besler ve tavsiyelerde bulunurdu" (Popescu 1982:27).

Köçek teriminin buna benzer olarak birden fazla tanımı bulunmaktadır. Eğlencelerde ve şenliklerde kadın kıyafeti giyerek, kadın görünümünde ve müzik eşliğinde oyun oynayan ya da dans eden genç erkeklere verilen addır (Melek 2006:55). Köçek, ocağa yeni girmiş yeniçeriler, kıdemsiz Mevlevi derviş, deve yavrusu, civelek, köçekçe oynayan oyuncu anlamında da kullanılmıştır (Demirsipahi 1975:301).

Osmanlı Eğlencelerinde Köçeklik

15. yy sonlarına doğru Osmanlı saray ve sokak eğlencelerinde görülen köçekliğin, kadının İslam içindeki konumu gereği, erkek eğlencelerinde çıktığı tahmin edilir. İslamiyet'in kabulünden önce Türk toplumunda kadın ve erkeğin bir arada eğlendiği bilinmektedir. Ancak İslamiyet'in kabulünden sonra, kadının toplum içindeki

muhafazakâr yapısı, erkek ve kadın eğlencelerini ayırmıştır. Bu ayırım sonucu, erkek eğlencelerinde kadın dansçıların yerini erkek dansçılar almaya başlamıştır. Özellikle Lale Devri'nde popüler olan köçeklik, saray, konaklar, mesire yerleri, meyhaneler ve kahvehanelerde düzenlenen eğlencelerde, görülür. Ayrıca, orta oyunu, bayramlar ve padişah düşünlerinde yer almıştır. Köçeklik 1856 yılında Sultan Mahmut tarafından İrade-i Seniye (padişah emri, buyruğu) yasasıyla yasaklanır. Yasaklamanın nedeni; köçeklerin eşcinsel eğilimleri olduğu ve toplumun huzurunu kaçırdığı düşüncesidir. Ancak yasak nedeniyle Suriye'ye, Mısır'a ve Anadolu'ya kaçan köçekler, yasaklamaya rağmen mesleklerini devam ettirmişlerdir. Osmanlı'da da yasaklama olmasına rağmen, konaklarda ve meyhanelerde gizlice köçek oynatılmıştır. Bugün Anadolu'da sürmekte olan köçeklik geleneğinin bu dönemlerden süregelen bir halk eğlencesi olduğu düşünülmür.

İngiliz gezgin Dr. Covel 1675 yılında Edirne'de IV. Mehmet'in oğullarının düğünü için yapılan şenlikte gördüğü köçekleri şöyle anlatır; *"Bunların iyicesi çok gösterişli ya altın ya gümüş sırmalı, ipekliden giyinirlerdi. Giyimleri bedenlerine tıpatıp uyar, bu dizlerine kadar gelir, kolları kapalı ve bellerinde keselerine ve zevklerine göre zengin bir kuşak bulunurdu, bunun altında da çok geniş, bol ve topuklarına kadar uzanan bir etek giyerlerdi; bu etekler de açık renkte ve çok gösterişli olurdu. Saçlarını kesmezler, yanlarında çepeçevre güzel güzel saç lüleleri bırakırlardı, kimi saçlarını örterler, kimi de aşağı sarkıtıp veya örtülü olarak arkalarından omuzlarına dökerlerdi. Genel olarak başlarına ipek bir başlık (küçük ve tas biçiminde) veya kalpak denilen kürklü başlık geçirirlerdi. Bunlar arasında 10 yaşlarında bir güzel oğlan çocuğu bulunuyordu, saçları bir kadının ki kadar uzundu. Onunla birlikte dinç, yakışıklı 25 yaşlarında bir delikanlı dans etti. Ustaca, sessiz, tuhaf bir bayağılıkta akla gelebilecek her türlü çapkınca, kösnük duruşlara başvururdular. Geriye kalanlar 4, 6 ve kimi kez 8 kişilik takımlarda dans ettiler. Bu daha çok bedenın kırılması (utandırıcı bir duruş) adımları yavaşça, yuvarlakça kaldırmaya, durmaya, dönmeye dayanıyordu. Kol hareketi, dans hareketi, el hareketi gibi belirli bir hareketleri yoktu. Ya yarım veya tam halka olurlar, bir ezgiden öteki ezgiyi, bir güldürüden öteki güldürüye geçerler, en sonunda canlı bir müziğe ayak uydurarak uzun uzun dönerler (dervişler gibi) durunca eğilip selam verirler ve hep yanlarında olan çalgıcıların yanına koşarlar"* (And 1969:61).

Metin And'ın "Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları" adlı kitabında, yabancı gezginlerin tanık olduğu bir saray eğlencesinde, su üstünde salları üzerinde dans eden köçeklerden söz edilir. Bu dansta köçekler, yuvarlak tahta bir duba üzerinde, etekleri dubayı örtecek şekilde tutturulmuş dururlar. Eteklerin ucunda dengeyi sağlamak amacıyla kurşun ağırlıklar takılmıştır. Dubalar su altından halatlarla çekilince, dubalar gözükmeyeği için köçekler su üzerinde dans ediyormuş gibi görünür (And 1982:181-183).

Aynı kaynakta bu gösteriyle ilgili Mehmet Hazin'in kaleminden bir alıntı vardır: *"...üş adet dibi kurşunlu ve ortası tablalı şamandure tabir olunan ağaçları bend ve tablaları resen üzerine gelip ve raks oğlanları ayakların tablasına basıp ve mezbur ağacın tabladan yukarı olan kaddinemiyanlarını bend edip raksederek resenimezburun nihayetine*

guya kendileri yürürler gibi sanatla altından resen-i diğer ile çekip erİştirdiler ve yine bu hal üzere avdet edip huzur-ı hümayene yakın geldiklerinde rakkasın biri seyri gayr-ı melhuz için kendini deryaya attı.” (And 1982:182).

Osmanlı dönemi saray ve sokak eğlencelerinde yaygın olarak görülen köçekler, belli bir eğitim süreci sonunda dans etme becerisi kazanır. Metin And’a göre; 17-18 yaşlarında kadın giysileri giyerek dans eden erkek çocukların 7-8 yaşlarında, yüzü genç kız simasını andıran, güzel görünümlü, ince vücut yapısına sahip yetenekli olanları seçilip, belli bir eğitim sürecinden geçirilerek “köçek” düzeyine erişirler. Köçek genellikle azınlık ve gayrimüslimlerden (Rum, Yahudi ya da çingene çocukları) oluşur. Uzun zaman çengilik yapmış kadınlar “meşkhane”adı verilen yerlerde köçek yetiştirmek üzere ustalık yapar, bu çocukları köçek olarak eğitirler. Bir köçek meşkhane de uzun zaman ustasına çıraklık yaparak onu taklit eder, müzik ve ritm becerisi, gerdan kalça kıvrırma, zil vurma, dönme gibi hareketleri öğrenirken, bu hareketlerin izleyiciler tarafından beğenilmesini sağlayacak estetik düzeye erişmeyi hedefler. Kariyerlerinin başlarında fasıl aralarında kısaca görünür, hünelerini kostümleriyle nazikçe sunarlar. Zamanla, sanatlarında yavaş yavaş ustalaşır, daha titiz rolleri öğrenirler. Bilinen köçek dansları; “kaytan oyunu”, “tura oyunu”, “fes oyunu”dur (And 1976:62).



"Şekil 1: Osmanlı'da Köçek"

Osmanlı'da uzun bir süre ilgi gören köçeklerin yaşamları, yaşadıkları dönemde kazandıkları üne göre, kimi yazar ya da şairlere ilham kaynağı olmuştur. Enderunlu Fazıl Hüseyin, köçekler üzerine Çenginame ve Defter-i Aşk adlı iki şiir kitabı yazmıştır. Enderunlu Fazıl Bey'in şiirlerinden bir örnek:

Büyük Afet, o güzel Yorgaki

Sime benzer o vücudı paki

O eda, o reviş, çalaki,

Sanma dünyada anın benzeri var (Koçu 2003:63)

Popescu, “*Köçek and Çengi in Turkish Culture*” isimli çalışmasında köçeklerden söz eder. Çoğunlukla toplu dans eden köçeklerin, zaman zaman solo dans ettikleri de bilinir. Köçek performansları, kendi yaratmış oldukları iki bölümlü kompozisyonlardan oluşur. İlk başta yavaş tempoda dönerek, kalça, göbek ve omuzları hareket ettirirler. İkinci bölümde ise daha canlı ve hızlanarak dans ederler. Bazı bölümlerde peçe ya da şal kullanırlar. Gösterileri boyunca çeşitli şarkılar çalınır ve bölümlerin ortasında şarkı söylerler. Uygulanan ritimler basittir. Gösterilerinin en üst noktasında, şarkı söyleyen solist çeşitli doğaçlamalar yapar. Dansçıların canlandırdıkları rollere göre, bazı dansların özel isimleri vardır: Kaytan Oyunu, Tura Oyunu, Fes Oyunu (Popescu 1982:28).

Köçeklerde “Kol”

Köçeklik Museviler tarafından “kol” adı verilen oyuncu esnaf takımları içerisinde yer alır. Kol deyimi; oyuncu topluluğu, takım, ekip anlamına gelen bir tiyatro terimi olarak kullanılmıştır. Kol oyunu ise, bir kola mensup sanatçılar tarafından takım halinde icra olunan çeşitli oyunlar anlamına gelir. Her kolda sarı çizme giyen bir *kolbaşı* ve bir yardımcısı bulunur. Kol takımı adını kolbaşının adından alır. Sözelimi; Ahmet Kolu, Cevahir Kolu, Edirneli Kolu, Halil Kolu gibi. Evliya Çelebi, bazı köçeklerin takma isimlerinin olduğundan söz eder. Mazlum Şah, Sülüm Şah, Şeker Şah, Küpeli Ayvaz Şah, Fitne Şah, Nazlı Yusuf gibi.

Kollar sırayla yer değiştirerek farklı seyirci gruplarının tüm kolların gösterilerini izlemesini sağlardı. Metin And bir kitabında, üç kolun yer değiştirmesiyle ilgili Abdi Surnamesi’ndeki bilgiyi şöyle aktarır: “*Ahmet Kolu ile Cevahir Kolu padişahın köşkü önünde türlü oyunlar göstermeye başlıyorlar ve bunları geceye kadar sürdürüyorlar. Daha sonra Cevahir Kolu padişahın köşkü altında, Edirne’nin Yahudi Kolu padişahının önünde, Ahmet Kolu da büyük vezir önünde oyunlarını gösteriyorlar, her üçü de inanılmayacak şeyler yapıyorlar. Başka bir gün okuyucuların başı Ahmet Kolu vezirlerin önünde, Yahudi Kolu padişahın köşkü altında, Cevahir Kolu padişahın önünde. Yeniden değişiyorlar*” (And 1982:182).

Evliya Çelebi Kâğıthane’de yapılan şenlikleri şöyle anlatır: “...her gece her ayân çadırında hanendeler, sâzendeler, mutribler, köçekçelerle Ahmet Kolu, Cevahir Kolu, Baba Nazlı Kolu, Garibani Kolu, Akide Kolu, Zümrüt Kolu, Postalcı Kolu” (Uzun 1993:30).

Kol takımında köçek sayısı 3-12 arasındadır. Bu köçeklere eşlik eden çalgı takımı vardır. Bu çalgı takımı kemençe, lavta, def, zilli maşa ve gür sesli birkaç solistten oluşur. Bazı köçekler, çalpara adı verilen iki elin avuç içine yerleştirilerek çalınan çalgıyı kullanma hünerleriyle de tanınırlar. Çoğunlukla toplu dans eden köçeklerin zaman zaman solo dans ettikleri de bilinir. Köçek gösterileri kendi yaratmış oldukları iki bölümlü kompozisyonlardan oluşur.



“Şekil 2: Osmanlı Saray Eğlencesinde Köçek Takımı”

Osmanlı’da uzun bir süre ilgi gören köçeklerin yaşamları, yaşadıkları dönemde kazandıkları üne göre kimi yazar ya da şairlere ilham kaynağı olmuştur. Enderunlu Fazıl Hüseyin köçekler üzerine “*Çenginameve Defter-i Aşk*” adlı iki şiir kitabı yazmıştır. Enderunlu Fazıl Bey’in şiirlerinden bir örnek:

Büyük Afet, o güzel Yorgaki

Sime benzer o vücudipaki

O eda, o reviş, çalaki,

Sanma dünyada anın benzeri var (Koçu 2003:63)

İngiliz gezgin Dr. Covel, 1675 yılında Edirne’de IV. Mehmet’in oğullarının düğünü için yapılan şenlikte gördüğü köçekleri şöyle anlatır; “*Bunların iyicesi çok gösterişli, ya altın ya gümüş sırmalı, ipekliden giyinirlerdi. Giyimleri bedenlerine tıpatıp uyar, bu dizlerine kadar gelir, kolları kapalı ve bellerinde keselerine ve zevklerine göre zengin bir kuşak bulunurdu, bunun altında da çok geniş, bol ve topuklarına kadar uzanan*

bir etek giyerlerdi; bu eteklerde açık renkte ve çok gösterişli olurdu. Saçlarını kesmezler, yanlarında çepeçevre güzel güzel saç lüleleri bırakırlardı, kimi saçlarını örterler, kimi de aşağı sarkıtıp veya örtülü olarak arkalarından omuzlarına dökerlerdi. Genel olarak başlarına ipek bir başlık (küçük ve tas biçiminde) veya kalpak denilen kürklü başlık geçirirlerdi. Bunlar arasında 10 yaşlarında bir güzel oğlan çocuğu bulunuyordu, saçları bir kadının ki kadar uzundu. Onunla birlikte dinç, yakışıklı 25 yaşlarında bir delikanlı dans etti. Ustaca, sessiz, tuhaf bir bayağılıkta akla gelebilecek her türlü çapkınca, kösnük duruşlara başvurdular. Geriye kalanlar 4, 6 ve kimi kez 8 kişilik takımlarda dans ettiler. Bu daha çok bedeninin kırılması (utandırıcı bir duruş) adımları yavaşça, yuvarlakça kaldırmaya, durmaya, dönmeye dayanıyordu. Kol hareketi, dans hareketi, el hareketi gibi belirli bir hareketleri yoktu. Ya yarım veya tam halka olurlar, bir ezgiden öteki ezgiyi, bir güldürüden öteki güldürüye geçerler, en sonunda canlı bir müziğe ayak uydurarak uzun uzun dönerler (dervişler gibi) durunca eğilip selam verirlerve hep yanlarında olan çalgıcıların yanına koşarlar”(And 1969:61).

Metin And'ın “Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları” adlı kitabında yabancı gezginlerin tanık olduğu bir saray eğlencesinde su üstünde salları üzerinde dans eden köçeklerden söz edilir. Bu dansta köçekler yuvarlak tahta bir duba üzerinde, etekleri dubayı örtecek şekilde tutturulmuş dururlar. Eteklerin ucunda dengeyi sağlamak amacıyla kurşun ağırlıklar takılmıştır. Dubalar su altından halatlarla çekilince dubalar gözükmeyi için köçekler su üzerinde dans ediyormuş gibi görünür. (And 1982:183).

Aynı kaynaktan bu gösteriyle ilgili Mehmet Hazin'in kaleminden bir alıntı vardır: “...üç adet dibi kurşunlu ve ortası tablalı şamandure tabir olunan ağaçları bend ve tablaları resen üzerine gelip ve raks oğlanları ayakların tablasına basıp ve mezbur ağacın tabladan yukarı olan kaddinemiyanlarını bend edip raksederek resenimezburun nihayetine guya kendileri yürürler gibi sanatla altından resen-i diğer ile çekip erıştirdiler ve yine bu hal üzere avdet edip huzur-ı hümayene yakın geldiklerinde rakkasın biri seyri gayr-i melhuz için kendini deryaya attı” (And 1982:182).

Köçek Dans Müzikleri (Köçekçeler)

Köçek ya da köçek takımının dansına eşlik eden kıvrak müzik parçalarına köçekçe denir (Demirsipahi 1975:305). Köçekçeler geçen yüzyılın sonuna kadar saray, konak, meyhane, kıraathane, orta oyunu ve halk eğlencelerinde köçeklerin dans etmesi için düzenlenmiştir. Çalgısal ve sözel köçekçeler, makam ve usul geçkileri, parlak aranağmelerle birbirine bağlanan fasıldan oluşur. Bu fasıla “Köçekçe Takımı” adı verilir. Onur Akdoğan Köçekçe Takımı'nı şu şekilde tanımlamıştır: “Mutlak suretle ağırdan en hızlıya gidecek şekilde, köçeklerin oynaması amacıyla yazılmış ve köçekçe adı verilen aynı makamdaki eserlerin ardı ardına sıralanmasıyla oluşturulmuş bir türdür. Eserler aynı fasıl şarkılarında olduğu gibi, aranağmeler ile birbirlerine bağlanırlar. Andante ve allegro bölmeleri oluşturacak şekilde bestelenirler. Andante bölmesine 'ağırlanma' denilmiştir. Dans amaçlı olduğu kadar, eğlence topluluklarında dinleti amaçlı da seslendirilmiştir”(Akdoğan 2003:340).

“Ağırlama” adı verilen bölüm, oyun ritmine uygun usullerle bestelenmiş aranağmelerle başlar. Her şarkı arasında aranağme çalınır. Aranağmeler köçekçelerde belirleyici özellik taşıyan bölümlerdir. Kıvrak, uzun, bezekli ezgilerden oluşur. Köçekçelerin yürük çalınan ilk bölümüne, “Abdal” adı verilir. Bazen daha hızlı çalınır ki bu bölüme de “Büyük Abdal” adı verilir. Son aranağmeler ise “Aydın” adı verilen daha hızlı bir tempo ile çalınır. Aralarda ritmsiz seslendirilen bölümler dansçıları, taksimler ise çalgı takımını dinlendirmek amacıyla. Köçekçe takımlarında farklı usullerde eserler vardır. En çok kullanılan usuller: Aksak (9/8), Devr-i Tûran, Devr-i Hindi (7/8, 7/4), Türk Aksağı (5/8), Sofyân (4/4), Nim Sofyân (2/4), Curcuna (10/8) ve Düyek (8/8).

Bilinen köçekçe takımları şunlardır: Karcığâr Köçekçe, Gerdâniye Köçekçe, Hicâz Köçekçe, Gülizâr Köçekçe, Muhayyer Köçekçe, Hüseyinî Köçekçe, Hüzzam Köçekçe, Tâhir Köçekçe, Hicazkâr Köçekçe, Sûzidil Köçekçe, Mâhur Köçekçe ve Şedd-i Arabân Köçekçe.

Şeyma Ersoy tez çalışmasında, köçek müziği notalarının ilk defa Abdülaziz (1861-1876) döneminde var olduğundan söz eder. Abdülaziz Mısır’ı ziyaret ettiğinde kendisine, II. Mahmut zamanındaki baskı ve zulümden kaçarak Mısır’a sığınan oyuncu dolayısıyla köçek repertuarı hediye edilmiştir. Bu repertuarın içinde yer alan Gerdâniye Köçekçe notalarının da olduğu sanılmaktadır. Günümüzde icra edilen şekli ise Dr. Suphi Ezgi tarafından 1940’lı yıllarda yayımlanan uyarlaması sayesinde öğrenilebilmektedir (Ersoy 1999:110).

Köçekçeler seslendirilirken kullanılan çalgılar küçük topluluklarda, kemençe, iki lavta, birkaç def ve zilli maşa, büyük topluluklarda ise bu çalgılara ilave olarak keman, cümbüş, bağlama, kanun, darbuka, def, kaşık ve zildir.

Köçek Kostümleri

Başlarına ipek kumaştan yapılmış külâh ya da küçük fes takarlardı. Bu başlığın etrafında sırma işli çevre vardı. Gövdelerine **penbezar** adı verilen sırma işlemeli saçaklı ipek kumaştan elbise giyerler. Üzerine ipek işlemeli gömlek, bele tokalı, süslü ipek kumaşla altın suyuna batırılmış kemer, onun üzerine som sırma ile işlenmiş kadife ya da çuha yelek giyerlerdi. **Atlas, diba, şib, zerba, zerdüz, çarkbab** gibi kumaşlardan yapılmış, kırmızı, mor lacivert, mavi renkte **dört beşli** adı verilen etek giyerlerdi. “*Dört beşli; bir kadın entarisi çeşididir. Basit bir entarinin gözde kısmı ön ve arka iki parça olarak kesilir, yandan birer dikişle eklenir. Entarinin belden aşağı kısmını bolca yapmak için iki yan dikişi arasına kendi kumaşından üçgen şeklinde bir parça eklenirdi. ‘peş’ denilen üçgen şeklindeki bu parçalar da, kadesi entari hizasını tutmak ve üçgenin başı yukarı gelmek üzere eklenirdi. Entarinin belden aşağı kısmına daha zengin bir dökünüş sağlamak için de biri öne biri arkaya aynı şekilde iki peş daha ilave edilirdi...*” (Koçu 1967:44).

Ayaklarına ise **filâr** biçiminde üstten kurdeleyle bağlanan ince tabanlı bir tür çarık giyerlerdi. Bazı köçeklerin çıplak ayakla dans ettikleri de bilinir. Çıplak ayakla dans ettiklerinde ise mutlaka halhal takarlardı.



"Şekil 3: Levni Çelebi'ye ait Osmanlı'da Köçek Minyatürleri"

SONUÇ

Köçeklik, Osmanlı İmparatorluğu'nun XVI. ve XVII. yüzyıllarında en parlak dönemini yaşar. Köçekler bu dönemde saray eğlenceleri, bayramlar, padişah düğünleri, meyhane ve kıraathane eğlencelerinin vazgeçilmezi olmuştur. Bu nedenle Osmanlı döneminde köçekler ile ilgili çok sayıda yazılı kaynaklara rastlanır. Yerli ya da yabancı gezginlerin yazmış olduğu seyahatname, anı, günlük, mektup ve manzum eserlerden oluşan bu kaynaklar, dönemin eğlence anlayışını yansıtır. Köçekler, birçok araştırmacı tarafından toplumsal cinsiyet bağlamında da ele alınmıştır. Özellikle Osmanlı döneminde köçeklik yapanların kadın ve erkek dışında başka bir cinsiyetle tanımlanması durumu vardır. İslamiyet'in kabulüyle erkek ve kadın eğlenceleri birbirinden ayrılmış, erkek eğlencelerinde kadın kılığında erkek dansçılar ortaya çıkmıştır. Köçekler, eğlence ortamlarında erkek bedeninde kadın görseiliği yaratarak, kadın kılığında ve kadın tavırlarıyla dans etmişlerdir. Bu eğlencelerde, güzel yüzlü, zarif, narin yapılı oğlan çocukların köçek olarak seçilmesi, üçüncü cinsiyet unsuruna eğilimi belirginleştirmiştir.

Osmanlı'dan günümüze değin yaşamakta olan köçeklik geleneği, Türk halk kültürümüz içinde farklı bir konuma sahiptir. Osmanlı döneminde belirli bir süre yasaklanmış olsa bile, belli bir süre sonra Anadolu'nun çeşitli yerlerinde devam etmektedir.

KAYNAKLAR

- Akdoğu, Onur (2003). *Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler*. İzmir: Meta Basım.
- Aktaş, Gürbüz (2006). *Dans'a İlk Adım*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- And, Metin (1976). *A Pictorial History of Turkish Dancing*. Ankara: Dost Yayınları.
- _____ (1969). *Geleneksel Türk Tiyatrosu "Kukla Karagöz Ortaoyunu"*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- _____ (1982). *Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Demirsipahi, Cemil (1975). *Türk Halk Oyunları*. Ankara: İş Bankası Yayınları.
- Ersoy, Şeyma (1999). "Osmanlı'da Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Köçekler, Çengiler". Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Diamondstain, G. (1955). *The International Encyclopedia of Curriculum*. New York.
- Judetz, Eugenia Popescu (1982). *Koçek And Çengi In Turkish Culture*. Jersey: Published By The Centre For Dance Studies.
- Koçu, Reşat Ekrem (2003). *Eski İstanbul'da Meyhaneler ve Meyhane Köçekleri*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Sachs, Curt (1963). *World History of the Dance*. New York: W.W Norton and Company.
- Uzun, Hülya (1993). "Köçekçeler". Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. İzmir: Ege Üniversitesi.

TÜRK ATASÖZÜ ÖRNEKLERİNDE MÜZİK UNSURLARI ÜZERİNE BİR İNCELEME

An Analysis on the Musical Elements in Turkish Proverb Examples

Ahmet UTKU*

ÖZET

Kuşaktan kuşağa aktarılacak günümüze gelen sözlü kültür ürünleri ulusların öz varlığının bir yansımasıdır. Bu ürünlerden biri olan atasözleri, ait oldukları ulusun kültürünü, geleneklerini, inançlarını, ahlak anlayışını ve bunun gibi birçok özelliğini yansıtan kalıplaşmış ve anonim sözlerdir. Deneyimlere ve gözlemlere bağlı olarak ortaya çıkmış olan atasözlerini işledikleri konular bağlamında değerlendirecek olursak oldukça geniş bir alanı kapsadıklarını görürüz. Aile, dostluk, sağlık, görgü, maddi değerler, hayvanlar vb. konular, öğüt verici, yol gösterici ve uyarıcı nitelikteki bu kalıp cümlelerin işlediği konulardan sadece bir kısmıdır. Söz sanatı unsurlarının ustaca kullanıldığı, çoğu bir ya da iki cümleden oluşan atasözlerinde az kelime ile çok şey ifade edilmektedir. Kısa ancak anlatım gücü yüksek olan atasözleri psikoloji, sosyoloji, felsefe vb. birçok disiplin tarafından incelenmeye ve değerlendirilmeye açıktır. Bu makalede Ömer Asım Aksoy'un "Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü – I Atasözleri"nde yer alan atasözlerinden müzik unsurları içerenleri seçilerek, bunların, atasözlerinin anlamlarını ortaya koymadaki rollerini belirlemek için bir çözümleme yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Atasözleri, çalgı, müzik, Ömer Asım Aksoy, Türk kültürü.

ABSTRACT

Oral cultural products which have been transmitted from generation to generation, are the reflections of the nobility of the nations. One of these products, namely proverbs, are stereotyped and anonymous words that reflect the many characteristics of a nation's culture, traditions, beliefs, morality and so on. We can see that proverbs, which have come to exist based upon experiences and observations, have a considerably large scope if we evaluate them according to their topics. Family, friendship, health, manners, material values, animals, etc. are only a part of the advisory, guiding and cautionary topics they cover. Proverbs, in which rhetoric is used skillfully, are composed of one or two sentences, and a deep meaning is expressed by only a few words. Proverbs are short but have high expression power and they are open to examination and evaluation by many disciplines like psychology, sociology, philosophy etc. In this article, after choosing

* Dr. Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı, ahmet.utku@ege.edu.tr

the proverbs that contain musical terms in Ömer Asım Aksoy's *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü – I Atasözleri* (Proverbs and Idioms Dictionary-I Proverbs), we will make an analysis to determine these terms' roles in revealing the meanings of the proverbs.

Key Words: Music, musical instrument, Ömer Asım Aksoy, proverbs, Turkish culture.

GİRİŞ

Sözlü kültür ortamında yaratılmış olan ürünleri kapsayan halk edebiyatı içerisinde yer alan mit, efsane, masal, destan, fıkra, halk hikâyesi vb 'Anonim Halk Edebiyatı' ürünleri dilden dile kulaktan kulağa aktararak uluslarla birlikte varlıklarını sürdürmektedirler. Bunlardan biri olan ve sözlü halk kültüründe önemli bir yeri bulunan atasözleri bir toplumu oluşturan insanların deneyimlerine bağlı olarak ortaya çıkmış olan, öğüt verici, bir işi yapıp-yapmamayı söyleyen, öğretici ve eğitici nitelikte kısa ve özlü sözlerdir. "Türkçe' de manzum ve mensur olarak, çeşitli edebi sanatlarla meydana getirilmiş olan atasözleri Şükrü Elçin tarafından 'Nazım, nesir, her iki şekil ile, eski tecrübeleri 'tam bir fikir' kompozisyonu içinde teşbih, mecaz, kinaye, tezâd. gibi edebi sanatların kudretinden faydalanarak süslü, kapalı olarak veya bâzen açık, mecazsız hususuyla yetişecek gençlere aktaran' sözler diye tanımlanmaktadır" (Oğuz vd. 2005: 148). Ortaya çıktıkları tarihler kesin olmamakla birlikte insanlık tarihinin en erken çağlarından beri var oldukları düşünülen atasözleri "beşer cemiyetiyle beraber doğmuş, onunla birlikte oba, boy ve oymak olarak asırlarca göçebe hayatı yaşamış ve nihayet gelişip özleşerek de ulus haline yükselmiş, medenîleşmiş törelerdir" (Dilçin 2000: XV). Günümüz Türkçesinde 'atasözü' olarak adlandırılan bu tür, 11. Yüzyıl öncesi Türkçe eserlerde 'sav', Divan-ı Lûgat-it Türk'te Arapça 'mesel' kelimesine karşılık olarak 'sav', Divan Edebiyatı'nda ve Osmanlıcada 'mesel' veya 'darbimesel' kelimelerinde karşılık bulmaktadır.

Farklı milletlere bakıldığında kanatlı söz, ibret verici söz, altın söz, halk mektebi, halk hikmeti vb. isimler ile anılan atasözlerinin Türk dünyasında, Azeriler tarafından *atalar sözü* veya *eskiler sözü*, Saha ve Yakutlar tarafından *xohoono*, Tuvalar tarafından *ülgercomak*, Tobollarca *takmak*, Sagaylarca *takpak* ve diğer Türk boylarında *söspek*, *tabma*, *makalı*, *nakılı*, *samahı* ve *comak* gibi isimlerle anıldığı bilinmektedir (Türk Dünyası Edebiyat Tarihi 2003: 152-153, Güzel ve Torun 2003: 202).

Şekil olarak kısa olsalar da taşıdıkları anlamlar derin olan ve bu nedenle olsa gerek ki, Azeri Türklerinin "Atasözlerinin her biri bir destandır" dediği bu kalıp sözler işledikleri konular itibarıyla toplumsal kuralları, inançları, gelenekleri, alışkanlıkları kısaca ait oldukları toplumun öz benliğini gözler önüne sererler. Toplumla ve toplumun yaşantısıyla bu derece sıkı bir bağı olan bu halk kültürü ürünleri halk tarafından sıkça kullanılarak daima yaşatılırlar. Savunulan bir düşüncüyü veya içinde bulunulan bir durumu desteklemek ya da pekiştirmek veya tam tersi, eleştirmek, tenkit etmek amacı taşıyan bu sık kullanımın, atasözlerinin ortaya koyduğu yargının toplumda kabul görmesiyle bağlantılı olduğu düşünülebilir. Bunun sonucunda da

atasözleri bizi geçmişimize bağlayan sözlü kültür ürünleri arasında, günlük yaşantımızda bizimle en sık birlikte olan türlerden biri durumuna gelmektedirler.

Konuları ve temaları bakımından atasözleri oldukça geniş bir açılıma sahiptir. Yiğitlik, mertlik, komşuluk, dostluk gibi Türk milleti için oldukça önemli değerleri tema edinmiş olan atasözleri yanında, hayvanlar, bitkiler, kadın, erkek, çocuk gibi varlıkları konu edinmiş olan atasözleri de ayrı birer araştırma konusu olarak incelemeye ve değerlendirmeye açıktır. Bu makalede ise içerisinde müzik unsurları yer alan atasözleri üzerine bir inceleme yapılacaktır.

Müzik insan doğasında mevcut olan ahenk ve melodinin varlığının bir sonucu olarak insanoğlunun varoluşuyla birlikte toplumlarda yerini almıştır. "Müzik, ilkel toplumlardan itibaren toplumsal bir anlam ve anlatım aracı olmuştur. ... Bir toplumda müzik bazen birleştirici, eğitici ve beğeni düzeyini yükseltici, kişilik belirtici, dinlendirici, eğlendirici, tüketimi arttırıcı olarak işlevler görebilir" (Taraç 2001:112-113). Birçok kültürde olduğu gibi Türk topluluklarında da tarihin erken dönemlerinden itibaren önemli bir yere sahip olan müzik, önceleri daha çok dini törenlerde kendine yer bulurken zamanla devlet törenlerine, orduya ve savaş alanlarına, nişan, düğün, sünnet, bayram, av partisi gibi eğlencelere taşınmış, dolayısıyla halkın günlük yaşantısına girmiştir. İnsanoğluyla bu derece özdeş tarihe sahip olan ve tıpkı atasözleri gibi eğitici ve birleştirici özelliği bulunan müziğin, sözlü kültürümüzün her an içimizde yaşayan bir türü olan atasözlerindeki yerini saptama düşüncesi bu çalışmanın çıkış noktasını oluşturmıştır.

İlk olarak bu konuda daha önce yapılmış olan çalışmalar araştırılmış ve Göktürk Erdoğan'ın "Türk Atasözleri ve Deyimlerinde Müzik Kültürümüz" başlıklı makalesine ulaşılmıştır. Erdoğan'ın çalışmasında, farklı kaynaklar taranarak tespit edilen müzik konulu Türk atasözleri ve deyimleri listelendikten sonra bu listeden seçilen örnekler 'Türk Müziği Çalgıları', 'Müzikli Eğlence Kültürü' ve 'Müzisyenlik Mesleği ve Müziğe Bakış' başlıkları altında değerlendirilmiştir. (Erdoğan 2015) Çalışmanın amacı Türk halkının günlük yaşamında hangi çalgıları kullandığını, müziğe yüklediği anlamları ve halkın müziğe nerelerde yer verdiğini incelemektir.

Literatürde atasözleri-müzik ilişkisi konusunda başka bir akademik çalışmaya rastlanmamıştır. Alana katkıda bulunmak düşüncesiyle, müzik unsurlarının Türk atasözlerindeki yerini ve atasözlerinin anlamlarını ortaya koymadaki rollerini belirlemek amacı taşıyan yeni bir inceleme yapılmıştır. Çalışmada, kaynak tarama yöntemi kullanılarak, Türk Atasözleri üzerine yayınlanmış olan yazılı kaynaklar taranmış, bunlardan Arif Hikmet Par'ın "Atasözleri", E. Kemal Eyüboğlu'nun "On Üçüncü Yüzyıldan Günümüze Şiirde ve Halk Dilinde Atasözleri ve Deyimler", F. Fazıl Tülbentçi' nin "Türk Ata Sözleri", Milli Kütüphane Genel Müdürlüğü'nün "Türk Atasözleri" ve Ömer Asım Aksoy' un "Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü – I Atasözleri" adlı kitaplarında yer alan müzikle ilgili unsurların bulunduğu atasözleri saptanmıştır. İlk atasözlerinin yer aldığı 11. Yüzyıl eseri Divan-ı Lûgat-it Türk' ten başlayarak 17. Yüzyıl divan edebiyatı şairlerinden Edirneli Hıfzı' nın yazdığı ve kitap olarak basılmış ilk eser olan Manzume-i Durub-i Emsâl ve 19. Yüzyıl'ın önemli yazarlarından Şinasi' nin

derlediği ve gerçek anlamdaki ilk atasözleri kitabı olan Durub-i Emsâl-i Osmaniyye gibi birçok yayının derlenmesi ve geliştirilmesiyle oluşturulmuş bu çalışmalarda saptanan atasözleri gözden geçirildikten sonra Ö. Asım Aksoy'un çalışması esas kaynak olarak belirlenmiş ve burada yer alan müzik unsurları içeren atasözleri alfabetik sıraya göre dizilerek değerlendirilmiştir.

Müzik Unsurları İçeren Atasözleri

Aksoy' un kitabında yer alan müzik unsurları içeren Türk atasözlerinin alfabetik dizilişi şöyledir;

- Anlayana sivrisinek saz, anlamayana davul zurna az.
- Çengi ölüsü çalgı (daire, tef) ile kalkar.
- Davul dengi dengine diye çalar.
- Davulun sesi uzaktan hoş gelir.
- El elin eşeğini türkü çağırarak arar.
- Herkes davul çalar ama çomağı makama uyduramaz.
- Kırkıktan sonra saza başlayan kıyamette çalar.
- Kızı gönlüne bırakırsan ya davulcuya ya zurnacıya kaçır.
- Nefesin el verirse borazancıbaşı ol.
- Parayı veren düdüğü çalar.
- Zurnada peşrev olmaz, ne çıkarsa bahtına (Aksoy 1984).

İlk atasözümüz olan "Anlayana sivrisinek saz, anlamayana davul zurna az" ifadesinde; anlayışlı bir insanın ufak bir sözden dahi söylenmek isteneni anlayacağı, anlayışsız bir kimseye ise ne söylenirse söylensin yetersiz olacağı anlatılmak istenmektedir. Söz konusu atasözü konumuzla ilintili olarak incelendiğinde, müzik aletlerinden saz, davul ve zurnanın yer aldığı görülmektedir. İfadede bulunan 'anlayan' ve 'anlamayan' kavramlarının birbirine zıt iki kavram olduğu bilincinden hareketle cümledeki müzikal terimlere bakıldığında, bağlama, cura ve divan gibi telli çalgıların genelini kapsayan saz (Özbek 1998: 161) ile davul ve zurna arasında da zıtlıklar olduğu görülmektedir. Burada sazın, eski Türk boylarında kullanılan ve Dede Korkut Hikâyelerinde adı çok sık geçen "kopuz" adlı çalgının zaman içerisinde madeni teller takılıp, gövdesinin ahşaba dönüştürülerek, sapının uzatılması ile oluşturulan bağlama ile özdeş olarak kullanıldığı düşünülür. Bağlama, sesi diğer birçok müzik aletine göre daha ince ve bir hayli zayıf olan bir çalgıdır. Yine oldukça eski geçmişleri olan davul ile zurna ise sazın (bağlama) aksine oldukça gür sesli çalgılardır. Say'ın da belirttiği üzere zurna oldukça yırtıcı ve çarpıcı ve beklenmedik derecede büyük bir sese sahiptir (Say 2002: 599). Dolayısıyla birbiri ile uyumlu olan ve hatta birbirini tamamlayan bu iki çalgı saz ile zıt kümelerde yer alırlar. Atasözünde bu zıtlık 'anlayan' ve 'anlamayan' kavramlarının birbirlerine olan uzaklıklarının tanımlanmasında tamamlayıcı unsur

olarak kullanılmıştır. Söz konusu müzik aletlerinin tınısal özellikleri bakımından bu denli zıt olarak seçilmelerinde de 'anlayan' ve 'anlamayan' arasındaki farkı güçlendirme amacının güdüldüğü düşünülmektedir.

İkinci atasözümüz olan "Çengi ölüsü çalgı (daire-tef) ile kalkar" ifadesinde bir önceki atasözümüzün aksine birbiri ile ilintili hatta birbirini çağrıştıran, tamamlayan iki müzik terimiyle karşılaşılmaktadır. Beşiroğlu'nun da ifade ettiği gibi Osmanlı'nın ilk dönemlerinde, raks edenler için kullanılan "çengi" terimi, sonraları kadın raksçılar için kullanılmıştır. "Daire" ise söz konusu çengilerin raks ederken kullandıkları "çeng, zil" gibi çalgılardan biridir (Beşiroğlu 2006: 112-115). Bu atasözümüzde çengi, "çalgi" genelmesi altında "daire" ve Arapça karşılığı olan "tef" ile birlikte anılarak zihinde birbirine uyumlu bir olgu yaratma yoluna gidilmiştir. Kısacası bu atasözümüzde verilmek istenen 'zevk ve sefa içinde yaşamış kişinin en sıkıntılı gününde dahi eğlenceden ayrılmayacağı' mesajı birbirine uyumlu, biri diğerini hatırlatan müzik unsurlarına yer verilerek oluşturulmuştur.

Üçüncü atasözümüz olan "Davul dengi dengine diye çalar" da 'evlenecek kimselerin birbirleriyle denk olmaları gerektiği anlatılmak istenmektedir. Bu atasözümüzde de daha önce karşımıza çıkan davul ile karşılaşıyoruz. Birinci atasözünde sesinin gürlüğü bağlamında saza karşı bir tezat yaratmada kullanılan davul bu kez kullanımı ile ilgili bir özelliğiyle karşımıza çıkmaktadır. Bu da vurma bir çalgı olan davulun çalınırken çıkardığı sesin, kendi içinde gösterdiği ahenk örnek verilerek yapılmaktadır. Ömer Asım Aksoy'un belirttiği şekli ile davul çalınırken 'dengi dengine' sözünü andıran bir ses duyulmaktadır (Aksoy 1984:197). Bu birbirine uyumlu iki sözcük gibi birlikte yaşayacak/evlenecek kimselerin de birbirlerine uyumlu olmalarının, bir başka deyişle denk olmalarının gerekliliği belirtilmektedir.

Dördüncü atasözümüz olan "Davulun sesi uzaktan hoş gelir", içinde bulunulan sıkıntılı bir durumun, yaşayan kişiyi rahatsız ederken uzaktaki kişiler için özendirici olabileceği anlamını taşımaktadır. Bir kere daha davul ile karşılaşılan bu atasözünde, davulun sesinin gürlüğü üzerinden bir gönderme yapılmaktadır. Davulun yakınındayken rahatsız edici gürlük ve güçte olan sesinin kendisinden uzaklaşıldıkça hoş geleceği hatırlatılarak atasözünün asıl anlamı vurgulanmaktadır.

İlk dört atasözünde karşımıza çıkan müzik çalgılardan sonra beşinci atasözünde müzikte bir tür olan "türkü" ile karşılaşılmaktadır. "El elin eşeğini türkü çağırarak arar". Bir insan başka birinin derdine, sıkıntısına çözüm ararken, bunu kendi keyfinden ödün vermeden, üzüntüsünü derinden hissetmeden yapar. Şimdiye kadar ağırlıklı olarak, bir çalgının çalınması veya bir çalgıdan çıkan sesle ilgili durumlar üzerinden göndermeler yapıldığı görülürken bu atasözünde birebir insan doğasından çıkan ses ve oluşturduğu müzikal form, yani Türk halk müziğinin en bilinen şekli olan "türkü" terimi görülmektedir. Buna bağlı olarak türetilen "türkü çağırma" eylemi insanın genellikle mutlu, huzurlu olduğu anlarda yaptığı bir iş olmanın yanı sıra; o esnada insanın zihninde herhangi bir soruna pek yönelmediği, umursamaz bir ruh halinde bulunduğu bir durumdur. Bu atasözünde vurgulanmak istenen umursamazlık durumu da müzikteki "türkü çağırma" gibi bir kültürel eylem üzerinden verilmiştir.

Altıncı atasözümüzde bir kere daha davula yer verildiği görülmektedir. “Herkes davul çalar ama çomağı makama uyduramaz”. Bu kez davulun çıkarmış olduğu ‘ses’ değil, doğru ve ustaca icra edilmesi üzerine bir vurgulama görülmektedir.

Davul, sağ el ile kullanılan ve ana ritmi yani kuvvetli zamanları (düm) vurgulayan “tokmak” ve sol el ile kullanılan ve zayıf zamanları (tek) vurgulayan “değnek/çubuk/çırpak” ile çalınan bir müzik aletidir (Öztuna 1990:211). Önemli olan her iki aracı belli bir ahenk içerisinde davula vurarak düzenli bir tempo tutturmaaktır. Atasözümüzde ise tek bir araç ismi görülmektedir ki, bu da “çomak” tır. Eyuboğlu’nun Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü adlı kitabından edinilen bilgiye göre, çomak kelimesi Moğolca *çomağ* kelimesinden türemiştir ve ucu topuzlu sopa anlamı taşımaktadır (Eyuboğlu 2004:151). Esasen Anadolu’da bazı bölgelerde de tokmak yerine çomak kelimesi kullanılmaktadır. Dolayısıyla atasözümüzde ‘çomağın makama uydurulması’ kalıbı kullanılarak, davul çalınırken olması gereken, ahenk/uyum beklentisi çağrıştırılmaktadır. Öte yandan davul Anadolu’da çoğu zaman zurna, kemençe gibi çalgılara eşlik etmede de kullanılır. Bu tip icralarda davulun kendi içinde uyumlu olması gereken ritmik yürüyüşünün yanı sıra eşlik ettiği çalgıya uyumu da önem kazanır. Eğer tüm bunları göz önünde bulundurarak bir değerlendirme yapılacak olursa; çomak teriminin, müzikal bir unsur olan ve çıkarılan seslerin birbirine uyumlu ve belli özelliğe sahip bir melodiyle duyurulduğu “makam” terimi üzerinden “makamına uydurma” kalıbı ile birlikte kullanıldığı ve böylelikle davul icrasında olması gereken ustalığın öneminin vurgulandığı görülür. Böylelikle herkesin iş yapabileceği ama o işin gerektirdiği ustalığı gösteremeyeceği anlamını taşıyan atasözümüze gönderme yapılmaktadır.

Yedinci atasözümüz olan “Kırkından sonra saza başlayan kıyamette çalar” ifadesinde yine bir çalgının icrası üzerinde durulduğu görülmektedir. Atasözünde, yaşlandıktan sonra yeni şeyler öğrenmek ya da yapmak isteyen kimsenin bunu başarmaya ömrünün yetmeyeceği anlatılmak istenmektedir. Kısacası, vurgulanmak istenen ‘bir şeyi yapmaya geç kalmış olma’ durumudur. Bu araştırma sırasında İskender Pala’nın “İki Dirhem Bir Çekirdek” adlı kitabında ‘Kırkından sonra saza başlamak’ kalıbının atasözümüzden ayrı bir deyim kalıbı olarak değerlendirildiği ve “saza başlamak” ifadesinin bir çalgı çalmaya başlamak değil ‘sazlı sözlü eğlenceye gitmeye başlamak’ olarak açıklandığı ve hatta deyim aslının ‘Kırkından sonra saza başlayanı teneşir paklar’ şeklinde olduğunu belirttiği görülmüştür (Pala 2004: 48). Söz konusu deyim haliyle doğru olabileceği düşünülen kalıp cümle, bizim atasözümüzde ‘çalmak’ eylemi ile tamamlandığı için bahsi geçen ‘saza başlama’ eylemini ‘saz çalmaya başlamak’ olarak değerlendirmenin doğru olacağı düşünülmektedir.

Geleneksel Türk toplumunda saz çalmaya başlamak genellikle ilk gençlik ya da gençlik yıllarında olur ki, bu da olgun bir yaş olan 40’lı yaşlardan oldukça öncedir. Genç yaşta saz çalmaya başlayan kişi kendisini geliştirmek, olgunlaştırmak için uzunca bir zamana ihtiyaç duyacak, usta-çırak ilişkisinin getirisi olarak etkilendiği ustasının tekniğinden sıyrılıp kendi tarzını oluşturup özgün bir kimlik yaratma şansına ancak bu uzun süreçte sahip olabilecektir. Ancak bu durum ileriki yaşlara, hatta atasözümüzde

söylendiği gibi 40 yaş sonrasına kalacak olursa kişinin sazında başarı elde etmesi mümkün olamayacaktır. Atasözümüzde de saz çalma ile ilgili bu durum üzerinden yapılan gönderme ile bir işi yapmak için erken davranmanın önemi vurgulanmaktadır.

Sekizinci atasözümüz “Kızı gönlüne bırakırsan ya davulcuya ya zurnacıya kaçar”. Türklerin ilk çalgılarından biri olan davul, eski Türk devletlerinden beri kültürümüzde önemli bir yere sahip olmuştur. Şaman törenlerinde kutsal amaca hizmet etmesi, devletin ve bağımsızlığın simgesi olarak görülmesi, orduda, haberleşmede, avcılıkta, yağ törenlerinde, düğünlerde ve eğlencelerde kullanılması bu önemin göstergesidir. Zurna da çoğu zaman davul icralarının vazgeçilmez bir parçası olmuş meydanlarda davul ile birlikte yer almıştır. Bu bilgilere göre bir değerlendirme yapılacak olursa; tarih boyunca toplumun yaşamında bu denli öneme sahip olmuş çalgıları icra eden kişilerin de aynı derecede önemli sayılmaları gerekmektedir. Ancak atasözümüze bakıldığında tam tersi bir yaklaşımla karşılaşılmaktadır.

Davul ve zurnanın bir arada kullanılmış olması söz konusu çalgıların ağırlıklı olarak eğlencelerdeki icrasını akla getirmekte ve dolaylı olarak da müzisyenliğe bir gönderme yapıldığını düşündürmektedir. Halk tarafından pek de geçerli bir meslek olarak görülmeyen müzisyenliğin ve buna bağlı olarak da davulculuk veya zurnacılığın bir kızın eş adayının mesleği olmaması gerektiği hissettirilmektedir. Evlenme çağındaki bir kızın, ailesi tarafından başıboş bırakılırsa, gönlüne yenik düşebileceğinin ve kendisine uygun olmayan bir evlilik yapabileceğinin ifade edildiği bu atasözünde, ailenin razı gelmeyeceği bir evlilik türünün söz konusu olduğu kızın kaçacağı belirtilerek, “uygun olmayan evlilik” ise davulcu ve zurnacı terimleri kullanılarak işaret edilmektedir.

Dokuzuncu atasözümüz “Nefesin el verirse borazancıbaşı ol” kalıbında, başarabileceğine inancı olan insanın büyük işlere girmesi önerilmektedir. Bu atasözümüzde üfleme bir çalgı olan “borazan” ile karşılaşılmaktadır. Borazan, Türkçe *boru* Yunanca *poros* ile Farsça *zén* (zeden/ vurmak, çalmak) kelimelerini birleşmesi ile “boru-zen, boru çalan” anlamına gelmektedir. “Borazancıbaşı” da Osmanlı’da orduda borazancıların başında bulunan görevli olarak bilinmektedir. (Eyuboğlu 2004:96). Borazanı çalabilmek için gelişmiş; iyi bir nefes performansına sahip olunması gerekliliği üzerinden, bir işi yapmaya yeterli olup-olmamaya ve dolaylı olarak da insandaki cesaret duygusuna bir gönderme yapılmaktadır.

Onuncu atasözümüz olan “Parayı veren düdüğü çalar” hepimizin bildiği bir Nasreddin Hoca hikâyesinin neticesi olarak söylenmektedir. Pazara giderken kendisine düdüğü ismarlayan çocuklardan sadece para verenine düdüğü getiren Nasreddin Hoca, söz konusu kalıp cümleyi çocuklara söylemiştir. Hikâye ile birlikte kullanıldığında veya hikâyenin bilinmesi durumunda bir anlam ifade eden atasözünde parayı veren kimsenin istediği şeyi elde edebileceği vurgulanmaktadır. Atasözünde bahsi geçen düdüğü yerine Nasreddin Hoca hikâyesinde başka bir nesne olsaydı söz konusu atasözünde de düdüğü yerine o nesnenin kullanılacağı düşünülmektedir.

“Zurnada peşrev olmaz, ne çıkarsa bahtına” yani gelişigüzel, plansız yapılan işlerde usul, yöntem aranmaz. Son atasözümüzde bir çalgı olan zurna ve müzikte bir form olan “peşrev” terimlerinin kullanıldığı görülmektedir. Taner kendisiyle yaptığımız görüşmede Gazimihal’i de referans göstererek bu atasözünün doğrusunun ‘Boruda peşrev olmaz’ şeklinde olması gerektiğini; çünkü zurna için yazılmış olan ve mehterde çalınan peşrevler olduğunu belirtmiştir (Taner 2017). Yine bir mehteran sazı olup sağ elle tutularak çalınan ve dudakla yapılan değişik hareketlerle ses çıkarılan boruların ise peşrevleri baştan sona çalamadıkları ve bu yüzden daha çok dem tuttukları bilinmektedir (Çokamay, 2012: 453-454, Güner, 2007: 111). Buradan yola çıkarak atasözümüz “Boruda peşrev olmaz” şekli ile değerlendirildiğinde görülür ki, borunun serbest çalınmaya yönelik kullanımı kastedilmekte; buna karşılık olarak da peşrev gibi büyük ve kuralı olan bir müzik formu getirilerek bir tezat yaratılmakta ve söylenmek istenen “rastgele yapılan işlerde yöntem kural olmayacağı” düşüncesi çağrıştırılmaktadır.

SONUÇ

Sözlü kültür ürünlerimizden atasözlerinin müzikle ilişkisinin değerlendirildiği bu çalışmada öne çıkan ilk sonuç çalgıların atasözlerinde sıkça yer aldığıdır. Bu çalgılardan farklı atasözlerinde tekrar tekrar karşımıza çıkan çalgı “davul” dur. Türk topluluklarının en eski dönemlerindeki ibadetlerinden başlayarak zamanla devlet törenlerine, savaş alanlarına ve günlük eğlencelerine kadar giren ve günümüz halk kültüründe de önemli bir yere sahip olan davul gerek çıkardığı sesin özelliği gerek çalınış şekli ve gerekse bıraktığı etki gibi çeşitli yönleriyle atasözlerinde işlenmiştir. Yine karşımıza birden fazla kere çıkan çalgı “saz” dır. Destan, halk hikâyesi, türkü vb. sözlü Türk halk kültürü ürünlerinin sunumunda oldukça önemli yeri olan saz, genelde çalgılara verilen ad, özelde ise bağlama anlamıyla iki kere karşımıza çıkmaktadır. Atalarına hemen hemen ilk Türk topluluklarından itibaren rastlanan ve yine Türk halk kültüründe önemli bir yeri olan zurna da atasözlerimizde iki kere karşımıza çıkmakta, bunlardan birinde çıkardığı ses dışında icra özelliğiyle atasözümüze anlam kazandırmaktadır. Bunların dışında Türk kültür tarihinin farklı evrelerinde önem kazanmış olan “çengi, çalgı, türkü, peşrev, düdük” gibi müzik unsurlarının da çeşitli özellikleri ile atasözlerinde yer aldıkları görülmektedir. Saptanan bir diğer sonuç ise, incelenen atasözlerinde büyük ölçüde çalma eylemi üzerinde durulduğu; buna karşın söylemenin geri planda kaldığı, yaratıma ise değinilmediğidir.

Bu bağlamda bir değerlendirme yapıldığında; Türk kültüründe her zaman önemli olan ve din, sosyoloji, tıp, felsefe gibi birçok alanla ilişkisi bulunan müziğin Türk atasözlerinde de farklı unsurlarıyla kendine yer edindiği ve atasözlerinin anlamlarının ortaya konmasında önemli bir yere sahip olduğu sonucu ortaya çıkmaktadır.

KAYNAKLAR

- Aksoy, Ömer Asım (1984). *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü 1: Atasözleri*. Ankara: TDK Yayınları.
- Beşiroğlu, Ş. Şehvar (2006). "Müzik Çalışmalarında 'Kimlik', 'Cinsiyet': Osmanlı'da Çengiler, Köçekler". *Folklor/Edebiyat: Halk Oyunları Özel Sayısı*. C.12. S.45. ss.111-128.
- Çokamay, Bahadır (2012). "Türklerde Bakır Çalgı Olarak Boru'nun İlk Kullanımı ve Tarihçesi". *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*. S.31. ss.445-459.
- Dilçin, Dehri (2000). *Edebiyatımızda Atasözleri*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Erdoğan, Göktürk (2015). "Türk Atasözleri ve Deyimlerinde Müzik Kültürümüz". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. S.38. ss.174-182.
- Eyüboğlu, İ. Zeki (2004). *Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü*. İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- _____ (1973). *On Üçüncü Yüzyıldan Günümüze Kadar Şiirde ve Halk Dilinde Atasözleri ve Deyimler*. İstanbul: Doğan Kardeş Matbaacılık.
- Gazimihal, Mahmut R. (1955). *Türk Askeri Mızıkaları Tarihi*. İstanbul: Maarif Basımevi.
- Güner, Süleyman Sırrı (2007). "Osmanlı Musikisi ve Mehter". *Karadeniz Araştırmaları*. S. 14. ss.101-130
- Güzel, Abdurrahman ve Ali Torun (2003). *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Milli Kütüphane Genel Müdürlüğü (1971). *Türk Atasözleri*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Odabaşı, Fatma (2014). "Türk Toplum Hayatında Müziğin Yeri". *Yeni Türkiye: Türk Musikisi Özel Sayısı*. S.57. ss.1436-1444.
- Oğuz, M. Öcal vd. (2005). *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*. Ankara: Grafiker Yayıncılık.
- Özbek, Mehmet (1998). *THM El Kitabı I – Terimler Sözlüğü*. Ankara: AKM Yayını.
- Öztuna, Yılmaz (1990). *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi I*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayını.
- Pala, İskender (2004). *İki Dirhem Bir Çekirdek*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Say, Ahmet (2002). *Müzik Sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Taraç, Berrak (2001). *Müziğe Yazınsal Dokunuşlar*. İzmir: Meta Basım.
- Taner, Yaşar (2017). *Birebir Görüşme*. İstanbul.
- Tülbentçi, F. Fazıl (1963). *Türk Atasözleri*. İstanbul: Tan Matbaası.
- Türk Dünyası Edebiyat Tarihi*. C.3 Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını, 2003.

TÜRK MÜZİĞİNDE DİLHAYAT KALFA VE GİZLİ KALMIŞ BİR MAKAM: MÜSELLES MAKAMI*

Dilhayat Kalfa and a Hidden Makam in Turkish Music: Müselles

Ufuk DEMİRBAŞ**

ÖZET

Bu makalede, Türk müziği tarihinde kadın bestekârlar arasında eserleri ve terkîp ettiği düşünülen "Müselles makamı" ile öne çıkan "Dilhayat Kalfa" üzerine bir inceleme yapılmış olup makamın karakteristik özellikleri, bestekâr tarafından ne şekilde kullanıldığı hakkında ayrıntılı bilgiler içermektedir. Dilhayat Kalfa'nın yaşamını, müzisyen ve besteci olarak müzik yolculuğunu, müzik kültürüne katkılarını ve literatürde çokça rastlanmayan "müselles" adlı makamın teknik irdelemesini içerir. Bu eksenle bu makale, tarihsel bir yöntem ile Dilhayat Kalfa özelinde Osmanlı dönemi müzik kültürümüzde kadın temasını ele alır. Bu ele alış, yöntem bakımından Türk müziği nota dağarının incelenmesi, Türk müziği kuramına ilişkin yayınlanmış olan eserlerin gözden geçirilmesi ve bu alandaki sesli/kayıtlı arşiv malzemesinin çözümlemeli olarak değerlendirilmesi yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Dilhayat Kalfa, Müselles makamı, müzik, Türk müziği.

ABSTRACT

This article focuses on Dilhayat Kalfa who stands out in Turkish music history amongst the female composers with her works and the makam Müselles which is attributed to her. Also information on the characteristic features of the makam and how they were used by the composer are given. The article also includes Dilhayat Kalfa's life and her musical journey as a composer/musician, her contributions to the music culture and the technical analysis of the not so often encountered makam Müselles. In this axis, femininity in Ottoman era music culture via Dilhayat Kalfa is handled in the article through historical approach. The written Turkish musical repertoire was analyzed, Turkish music theory publications were scanned and audial archive materials were examined and evaluated.

Key Words: Dilhayat Kalfa, the makam Müselles, music, Turkish music.

* Bu yazı, 13-15 Mart 2015 tarihinde Şanlıurfa'da düzenlenen "Halk Kültüründe Kadın Uluslararası Sempozyumu"nda, sözlü olarak sunulan bildirinin, makale formatına dönüştürülmüş, güncellenmiş ve geliştirilmiş metnidir.

** Öğr. Gör. Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı, Ses Eğitimi Bölümü,
ufuk.demirbas@ege.edu.tr

GİRİŞ

Osmanlı toplumunda kadın, genel-geçer bir anlayışla, mahrem bir nesne olarak görülmüş ve bu minvalde çıkarılan çeşitli fermanlarla, kadının yaşamı, özellikle sosyolojik zeminde kimi kısıtlamalar ile manipüle edilebilen bir unsur haline dönüştürülmüştür. Yine aynı dönemde kadının ekonomik bir etkinlikte var olması ise çoğu zaman meşru görülmüştür. Önemli bir ifade kültürü olan sanatta ise kadınlar, minyatür, müstensih, edebiyat, hat gibi faaliyetleriyle bu alanda görünürlük kazanmışlardır. Müzik özelinde ise, kadınların yoğun olarak katılımcı oldukları söylenebilir. Özellikle dönemin kırsal kesiminde kadınların düğün ve eğlence ortamlarında (kaşık, def tencere vb. gibi vurmali) çalgıları çaldıkları bilinmektedir. Saray çevresinde ve şehirler gibi merkezi yerlerde de kadınların aktif bir biçimde müzik yaptığı, hatta çoğu zaman müzikle ilgili dersler aldıkları ve bu alanda profesyonelleştikleri, müzik literatürlerindeki kadın besteciler ve müzisyenlerin varlığı ile ortadadır. Dilhayat Kalfa, Osmanlı sarayına girişi, oradaki hiyerarşik düzendeki sistemli yürüyüşü ve müzik geleneğinde önemli katkılarıyla dikkat çekici bir figür olmuş kadın bestecilerinden birisi olarak, Osmanlı müzik kültürü içinde önemli bir konumdadır.

Türk Kültüründe Kadın ve Müzik

Türk halk kültürü ve Türk müziği tarihi bütüncül bir yaklaşımla irdelendiğinde “kadınların kültürel üretimleri” bakımından tarihsel verilerden önemli bilgiler elde etmemiz mümkündür. Bu anlamda, ilk tarihsel verilere göre; sözgelimi, 15. yy. Osmanlı tarihçisi Âşık Paşazâde, Anadolu’da dört zümrenin yaşam tarzından söz eder:

1. Gaziyan-ı Rum (Gaziler, savaşıcı sınıfı)
2. Ahiyan-ı Rum (Ahiler, zanaatkâr sınıfı)
3. Abdalan-ı Rum (Abdal dervişleri)
4. Bacıyan-ı Rum (Bacılar, kadınlar)

Âşık Paşazâde tarihinin “Bacıyan-ı Rum” yani “Anadolu Kadınları” olarak nitelediği teşkilatın varlığı, Anadolu’da ve Türk geleneklerine uygun teşkilatlanma biçiminde önemli roller oynayan, belirleyici ve daha ziyade bir iç teşkilatlanmanın olduğunu da göstermektedir (Altınay 2012: 184).

Osmanlı sarayında yaşamış olup saraydaki konumları bakımından kadınları üç grupta toplayabiliriz:

1. Valide Sultan, Padişahın hanımları ve kızlarının oluşturduğu yüksek tabaka
2. Haremin idaresi ve haremdeki cariyelerin eğitiminden sorumlu; kalfa, kethüda kadın, haznedar, dadı vb. kişilerin oluşturduğu bir kesim
3. Haremin çeşitli birimlerinde hizmet eden cariyeler (Argıt 2011: 3-4).

Osmanlı toplumunda kadın tam anlamı ile mahrem bir nesne olarak görülmektedir. Bu sebeple çıkarılan çeşitli fermanlarla kadının yaşamı içerisine çok kısıtlamalar getirilmiştir. Osmanlı Devleti'nde kadınların (şehirli), toplumsal aktivitelerde bulunması hoş karşılanmaz ve hatta kimi zaman yasaklanırken, ekonomik yaşama katılmasına karşı çıkılmamıştır. (Çevik vd. 2011: 609-638). Osmanlıda kadınlar minyatür, müstensih, edebiyat, hat gibi sanat dallarıyla uğraşmışlar ama müzik onların daha çok ilgilendikleri bir alan olmuştur. Kırsal kesimde kadınların düğün ve eğlence ortamlarında kaşık, def, tencere vb. gibi vurma sazlar çaldığı bilinmektedir. Ancak şehirlerde kadınların daha aktif bir biçimde müzik ürettikleri; hatta çoğu zaman müzik alanında dersler alarak bestekârlık, saz çalma gibi özellikleri ile erkekler kadar uzmanlık gerektiren müzik faaliyetlerini yürüttükleri görülür.

Türk müziğinde kadın bestekârların yeri konusunda yayımlanmış olan bazı çalışmalar konuya ilişkin olarak detaylı bilgi edinmemizi sağlamaktadır. Bu yayınlardan birinde şu bilgiler yer alır:

"Kadın bestekârlara ait belirlenebilmiş en eski musiki eseri, 17. yüzyılın sonu ve 18. yüzyılın başında Kantemiroğlu tarafından yazılmış Kitab'ül İlmü'l musiki alâ Vechü'l Hurufat adlı eserde bulunan Saba-i Reftar olarak kaydedilmiş saba makamında bir peşrevdir. ... Sultan Abdülmecid'den başlayarak V. Murad, II. Abdülhamid, V. Mehmed Reşad, VI. Mehmed Vahideddin hepsi Batı musikisi eğitimi almış, bu padişahların kızları ve hanımları da piyano ve Batı musikisi ile ilgilenmiştir. II. Abdülhamid'in hanımı Nazik-Eda, kızları Refia, Naime, Şadiye ve Zekiye Sultanlar iyi piyanistti... 18. yüzyılda (Sultan I. Mahmud döneminde) saray kadınları arasında musiki zevkinin oldukça yüksek olduğu bilinmektedir. Sultan I. Mahmud döneminde sarayın Enderun erkek kısmı kadar kadın kısımlarında da musikinin hem musiki bilgini hem de öğrencisinin yetiştiği, kadınların da erkekler kadar musikide önde olduğu bir dönemdir... 19. yy. sonu ve 20. yy başından itibaren özellikle Darüelhan, özel okul ve cemiyetlerde öğretici olarak kadınların musiki hayatı içinde daha da aktif bulunduğu bilinse de böyle bir yapının bile kadınların geçmişte musiki hayatında geniş bir şekilde yer almış olmalarıyla mümkün olabileceği düşünülebilir... Nitekim daha önceki yüzyıllarda kalfalık payesinde çok sayıda hanım besteci ya da icracı müzisyenin Harem'de ders verdiği bilinmektedir. Bunlardan en çok bilinenleri Dürr-i Nigâr Hanım, Şöhret Kalfa, Levnifer Kalfa, Peyamnigâr Kalfa, Arife Kadriye Sultan (1895-1933), Fehime Sultan (1875-1950), Hatice Sultan (1870-1950), Fatma Nuri Hanım (?-1925), Ayşe Sultan (1886-1960)'dır" (Çevik vd 2011: 609-638).

Bu bilgilerin ardından, Osmanlı Sarayı ve çevresinde kadın bestekârlar konusunda öne çıkan isimlere yer verildiği de görülür. Bunlar arasında başlıca kadın bestekârlar olarak "Adile Sultan (1826-1899), Ayşe Sultan-Ayşe Hamide Osmanoğlu (1887-1960), Dilhayat Kalfa (1710-1780?) Esma Sultan (1778-1848), Fatma Gevheri

Sultan–Gevheri Osmanoğlu (1904–1980), Gülfer Kalfa (?-1825?), Hadice Sultan (1870-1938), Arife-Kadriye Sultan (1895-1933), Leyla (Saz) Hanım (1850-1936), Menekşe Kalfa (?-1925?), Münire Sultan (1844-1862), Naciye Sultan (1896-1957), Naime Sultan (1876-1945), Nazik-Eda Baş-Kadın Efendi (1851?-1895), Reftar Kalfa (17.yy sonu-18. yy başı), Rukiyye Sultan (1885-1971), Rukiyye–Sabiha Sultan (1894-1971), Fatma-Ulviye Sultan (1892-1967), Zekiyye Sultan (1872-1950)” sayılabilir (Çevik vd 2011: 609–638).

Dilhayat Kalfa'nın Yaşam Öyküsü

Osmanlı sarayında, harem içindeki hizmetli kadınların yükselebileceği en yüksek seviye, padişahın hizmetini görme makamıdır ki, buna “kalfalık” denir. Osmanlı sarayında yaşayan kalfalardan biri olan “Dilhayat Kalfa”, Sultan IV. Mehmed zamanında yaşadığı düşünülen “Reftar Kalfa”dan sonra yaşamış Türk müziğinde ikinci kadın bestekârdır. Dilhayat Kalfa'nın yaşadığı döneme ait farklı görüşler bulunmaktadır. Y. Öztuna (1990: 226), Dilhayat Kalfa'nın 1760–1820 tarihleri arasında, T. Mert (1999: 68-73) ise Dilhayat Kalfa Terekesini⁴ (Dilhayat Kalfa'nın Mirası) günümüz Türkçesine çevirdiğinde belgenin (Hicrî 1150) 1737 tarihli olduğunu ve Dilhayat Kalfa'nın ölüm tarihinin 1737 olduğunu belgelemektedir. Dolayısıyla Dilhayat Kalfa'nın III. Selim döneminde yaşamadığı, Sultan III. Ahmed döneminde yaşamış olacağı tahmin edilmektedir.

Dilhayat Kalfa'nın saraya girişine ilişkin olarak ise kaynaklarda şöyle bir rivayet yer almaktadır:

“Dilhayat Kalfa'nın babası Macar tüccarıymış. Annesini küçük yaşta kaybettiği için babası onu yanından ayırmaz, gittiği her yere onu da götürürmüş. İstanbul'da Macar kumaşları o dönemde fazla ilgi gördüğü için yanlarına yüklüce bir kervan alıp yola düşmüşler. Edirne civarına geldiklerinde haramiler kervanlarına saldırmış, mallarını yağma etmeye başlamışlar. Kalfanın babası işin fenalığını anlayınca, en güvendiği adamını yanına çağırmış. Kızını geri götürmesi için ona yüklüce bir keseyle altın vermiş. Ancak, adam kızı esir pazarına götürüp satmak istemiş. Şans eseri Edirne'de bulunan Valide Sultan şehri gezerken, kalfanın haykırışlarını duymuş ve adamlarını işin aslını öğrenmeleri için mezata yollamış. Adamları ağırlamaktan yorulmuş Kalfa, Validenin huzuruna getirilmiş. İşin aslını küçük kızıdan soran Valide, emanete hıyanet eden alçağın cezasını orada verdirerek, Kalfa'yı mahiyetine dâhil edip İstanbul'a dönmüş. Böylelikle saraya giren Dilhayat, burada “Kalfalık” mertebesine kadar yükselmiş ve almış olduğu müzik eğitimi ile önemli bir yere gelmiştir” (Ünal 2015).

Konuya ilişkin bir başka kaynakta da şu bilgiler yer almaktadır:

“Dilhayat Kalfa'nın hayat çizgisinin tahminleri, Evcârâ makamının musikimizde kullanılmaya başladığı yıllara dayanıyor. Bugün birçok kaynak

⁴ Tereke; hukuk terimi olarak ölen kimselerin mal varlığı, hak ve borçlarına ilişkin bilgilerin tümüdür. Bir tür miras, ölen kimsenin geride bıraktığı mal ve mülke verilen isimdir.

bu makamın Sultan III. Selim tarafından bulunduğunu ileri sürüyor; bir eserde ölüm tarihi 1780 olarak gösteriliyor. Sultan III. Selim 1761 yılında doğduğuna göre bestekârimızın ölüm tarihinde padişahın 19 yaşında olması lâzım gelir. Dilhayat Kalfa ölümsüz ve abidevi eserlerini herhalde ömrünün son yıllarında besteledi. 19 yaşında bir delikanlının henüz yetişme dönemlerinde böyle bir makamı terkip etmesi zaten uzak bir ihtimaldir. Evcârâ makamını bu padişaha mâl etmek ya da etmemek, ne bu dâhi insanın dehasını arttırır, ne de sanatına gölge düşürür. Bu nedenle Dilhayat Kalfa'nın hayat süresini bu yıllara kadar uzatmakta bir yarar yoktur. Pek çok araştırmacının kanaati Sultan IV. Mehmed'in saltanatının son yıllarında doğduğu noktasında birleşiyor. Sultan III. Süleyman, Sultan II. Ahmed, Sultan II. Mustafa, Sultan III. Ahmed dönemlerini yaşadıkdan sonra 1740 yıllarına yakın bir tarihte İstanbul'da öldüğü sanılıyor. Eski güfte mecmualarında, bu tarihi doğrulayacak şekilde eserlerine rastlanmıştır. "Lale Devri" gibi ileri bir sanat ve kültür anlayışının geliştiği yıllar, hiç şüphesiz Dilhayat Kalfa'nın üzerine büyük bir etki yapmıştır" (Özalp 1986: 177).

Dilhayat Kalfa'nın "Hacı Sadullah Ağa (1730-1807) tarafından iyi bir musikişinas olarak yetiştirildiğini İrtem'den (1999: 290) öğreniyoruz. Ayrıca Aksüt de (1993: 55) müziği "... Hârem'de değerli hocalardan öğrendiğini ve iyi bir tanburî olduğunu" ürettiği eserlerden anlaşılabileceğini aktarır.

Saray yaşamında Aydın'ın (2004:50) aktardığı şu anektot ta Dilhayat Kalfa'nın saray içinde müzisyen kimliği hakkında önemli bir veridir:

"Selâtîn-i izâm hazretininbir çırağı fenn-i celîl-i mûsikîye mensûp ve bazıları tanbur çalardı. Ezcümle fikr-i teceddüd ve terakkî-pervânesiyle meşhûr olan cennet-mekân Sultan Selîm-i Sâlis Hazretleri gâmız-ı mûsikîyevâkîf pek iyi tanbûr çalan padişahlardandı. Sûz-i Dilârâ faslını besteledi. Sarây-ı Hümâyûn sâzendegânına talîm edildi. Bu şâhÂne parçalar bütün sarâyı nefhe-i şevk ve şâdi ile doldurmaktaydı. Evcârâ Peşrevi bestekârı ser-sâzende Dilhayât Kalfa mezkûr bestelerden birinin ufak bir nağmesini değiştirmişti. Fakat koca bir pâdişâhın eserinin Dilhayât Kalfa tarafından tashîh edilmiş olması sarây terbiyesiyle kâbil-i tevîk bir hareket olmadığından buna bir sûret-i hal buldular. Tashîh edilmiş olan nağmeye ayrıca (kız nağmesi) nâmını verdiler."

Dilhayat Kalfa'nın saraydan ayrılıp yaşamını devam ettirdiği; Sultan III. Ahmed'in kendisine hediye olarak verdiği ve ömrünün son günlerini geçirdiği konak, günümüzde İstanbul Sultanahmet'te *Dilhayat Kalfa Oteli* adıyla hizmet vermektedir.



"Fotoğraf 1: Dilhayat Kalfa Otelı"

Dilhayat Kalfa'nın Terkip Ettiği Düşünölen Müselles Makamı

"Müselles" Arapça kökenli bir sözcük olarak "selâse"den türetilmiş olup üçleştirilen, üçlü, üç anlamlarına gelmektedir (Devellioğlu 2001: 739). Türk musikisi makamlarının teorik olarak yer aldığı ve makamların karakteristik özelliklerinin açıklandığı 20. yy. müzik kuramcılarının kitaplarının biri dışında, Müselles makamına ilişkin herhangi bir bilgiye rastlanmaz. Bununla birlikte musiki ilminin kuramsal olarak tespit edilmeye başlandığı "edvâr" dönemlerine ilişkin bazı kaynaklar incelendiğinde; Müselles makamını oluşturan "Selmek" makamının açıklandığı, bu makamda örnek eserlerin verildiği görülür (Tura 2001: 104).

Y.F. Kutluğ "Müselles Makamı" hakkında şu bilgileri verir:

"Büyük bir olasılıkla tamburi Dilhayat Kalfa'nın bir buluşudur. Çünkü eski musiki kitaplarında ve güfte mecmualarında müselles makamı olarak bir buluşa rastlamış değiliz. Bugüne dek bir sözlü eser de elimize gelmemiştir. Son yüz sene içinde Muallim İsmail Hakkı Bey, Neyzen Rıza Bey, Haham Nesim Sevilye ve özellikle tamburi Refik Fersan bu makamdan eserler bestelemiş ve makamı yeniden tanıtmak için çaba göstermiş iseler de, bu

eserler musikiciler arasında rağbet görmemiş ve makam unutulmuştur. Müselles makamı çıkıcı bir nitelik gösterir. Selmek makamına yerinde bir Hicaz makamının katılmasıyla meydana getirilmiştir. Selmek makamı, Rast ve biraz da Saba makamının katılmasıyla meydana getirilmiş olmasına göre Müselles a. Rast b. Saba c. Hicaz makamlarının katılımlarıyla kurulmuş olmaktadır. Müselles makamı, Selmek makamının gösterilişiyle ve çıkıcı olarak bir seyir gösterir. Rast makamı oldukça doyurucu şekilde gösterilir. Yine Rast perdesinde verilen bir asma karardan sonra Saba makamına geçilir, bu makam üzerinde fazla durulmaz ve Dügâh perdesinde verilen bir asma karardan sonra Hicaz makamına geçki yapılır, bu geçki sürekli olur ve Dügâh perdesinde Hicaz çeşnisiyle karara varılır. Makamın güçlü perdesi, Selmek'in güçlü perdesi olan Çargâh perdesidir. Hüseyini perdesi önemli bir asma karar perdesi olarak görev almıştır ve önemli vurgulamalar yapılan bir perdedir. Hicazda ise Nevâ perdesi yine önemli bir asma karar ve vurgulama perdesi olarak bulunur. Müselles makamı donanımda, Rast makamının arıza işaretleriyle gösterilir, makam değişikliklerinde ilgili makamın arıza işaretleri kullanılır" (Kutluğ 2000: 392-393).

RAST MAKAMI DİZİSİ



SABA DÖRTÜSÜ ZİRGÜLELİ HİCAZ DİZİSİ



MÜSELLES MAKAMI DİZİSİ



SABA MAKAMI DİZİSİ

HİCAZ MAKAMI DİZİSİ

"Şekil 1: Müselles Makamı"

Dilhayat Kalfa ve dönemi paylaştığı "Neyzen Emin Dede (1745), Hızır Ağa (1760), Hüseyin Dede (Eyyubi-1740), Hüseyin Efendi (1720), Buhurizâde Mustafa İtrî (1712), Kantemiroğlu (1727), I. Mahmud (1754), Tanburî Mustafa Çavuş (1770), Osman Dede Efendi (Kutb-ı Nâyi-1729), Reftar Kalfa (1700), Zaharya (1740 - ?)" gibi bestekârların üretimlerinde müselles makamına rastlanmamıştır

Yukarıdaki açıklamaların ışığında, bu makamı terkîb ederek, eser bestelemiş olduğu düşünölen Dilhayat Kalfa'nın söz konusu makamda bir peşrev ve bir de saz semaisi vardır.

Usûl: Sakîl

MÜSELLES PEŞREV

Beste: Dilhayat Kalfa
(1760?-1820?)

1.Hâne



§ Teslim



2.Hâne



3.Hâne



4.Hâne



Usûl: Aksak Semâî

MÜSELLES SAZ SEMÂÎ

Beste: Dilhayat Kalfa
(1760?-1820?)

1.Hâne

3

5 § Teslîm

7 2.Hâne

9 §

11 3.Hâne

13 §

15 4.Hâne

20 § 2.

SONUÇ

Türk müziği tarihi kaynaklarının referansında; 17.yy sonu 18.yy başları arasında yaşamış olduğu tahmin edilen Dilhayat Kalfa'nın çocukluk döneminden itibaren Valide Sultan'ın himayesinde Osmanlı sarayında eğitim aldığı ve burada "kalfalık" mertebesine kadar yükseldiği tespit edilmiştir.

Türk müziği tarihinde yaşadığı dönem itibariyle, Osmanlı İmparatorluğundaki sosyo-kültürel yapı göz önüne alındığında; günümüz için bile örnek teşkil edebilecek yaratıcı ve yenilikçi bir kadın olarak sanat tarihimizde yerini alan Dilhayat Kalfa'nın müzik ve sanat alanında var oluşu oldukça dikkat çekici ve önemli görülmektedir. Bu önemi oluşturan müziksel edimleri şu şekilde sıralayabiliriz:

- Osmanlı sarayında 17. yy da yaşamış olan Reftar Kalfa'dan sonra gelen ilk kadın bestekâr olduğu anlaşılmaktadır.
- Dilhayat Kalfa'nın eserleri incelendiğinde Evcâra, Evç, Rast, Mahûr, Saba, Sipîhr, Bûzûrg, Neresin, Hüseyini ve Müselles makamlarından eser bestelemiş olduğu görülür.
- Dilhayat Kalfa'nın günümüze ulaşan eserlerinin sayısı 10 tanedir.
- Neresin makamı gibi günümüze ulaşmayan bir makamı terkip ettiği ve bu makamdan bir peşrev ve bir saz semai bestelediği bilinmektedir (Öztuna 1990: 226).
- Dilhayat Kalfa'nın eserlerine baktığımızda Peşrev, Beste ve Saz Semai türünden eserler bestelemiş olduğu görülür.
- Dilhayat Kalfa'nın özellikle Evcâra makamı başta olmak üzere Türk müziğinde az kullanılmış makamlarda eser bestelemesi yönüyle öne çıkan bir bestekâr olduğu anlaşılmaktadır.
- Dilhayat Kalfa'nın Türk müziğine en önemli katkısı terkip ettiği düşünülen Müselles makamıdır.

KAYNAKLAR

- Aksüt, Sadun (1993). "*Türk Musikisinin 100 Bestekârı*". İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Altınay, F. Reyhan (2012). "Türk Halk Bilimi ve Türkülerde 'Kadın' Olgusu ve Bulgaristan'dan Derlenen Türkülerdeki Yansımaları". *Türk Halk Müziği Makaleler Kitabı*:179-197
- Aydın, M. Beste (2004). "Älem-i Mûsikî (Çeviri Yazım ve İnceleme) Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. İzmir: Ege Üniversitesi.
- Argit, Betül İpşirli (2011). "18. Yüzyılda Harem-i Hümayun'dan Çırağ Edilen Cariyeler". *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*. S. 25:1-35
- Çevik, A. Emsal ve M.Y. Kaltakçı (2011). "Türk Musiki Geleneğinde Kadın ve Kadın Bestekârlar". *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*. S. 29: 609-638
- Devellioğlu, Ferit (2001). *Osmanlıca – Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara: Aydın Kitabevi.
- İrtem, S. K. (1999). *Osmanlı Sarayı ve Haremin İçyüzü Muzıka-i Hümayun ve Saray Tiyatrosu*. (Haz: Osman Selim Kocahanoğlu). İstanbul: Temel Yayınları.
- Kutluğ, Yakup Fikret (2000). *Türk Musikisinde Makamlar (İnceleme)*. İstanbul: YKY.
- Mert, Talip (1999). "Dilhayat Kalfa Terekesi". *Musiki Mecmuası*. S. 466: 68-72
- Özalp, M. Nazmi (1986). *Türk Musikisi Tarihi*. C.1, Ankara: TRT Basılı Yayınlar Müdürlüğü.
- Özkan, İsmail Hakkı (2011). *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleleri*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Öztuna, Yılmaz (1990). "Dilhayat Kalfa". *Türk Musikisi Ansiklopedisi*, C. 1: 226
- Tura, Yalçın (Yayına hazırlayan) (2001). *Kantemiroğlu (Kitâbu İlmi'l Mûsikî Alâ Vechi'l Hurûfât) Musikiyi Harflerle Tesbît ve İcrâ İlminin Kitabı*. C. 1, İstanbul, YKY.
- Ünal, Ümmet. (2015). "Dilhayat Kalfa". <http://www.hikayeler.net/yazilar/182695/dilhayat-kalfa/>. (Erişim Tarihi: 18.02.2016)

İZMİR'DEKİ TÜRK SANAT MÜZİĞİ AMATÖR KOROLARINA KATILMA DİNAMİKLERİ VE İNSAN İLİŞKİLERİ

Human Relations and Dynamics of Participation in Amateur Turkish Art Music
Choruses in Izmir

Fatih COŞKUN*

ÖZET

İzmir'de oryantasyonu Türk Sanat Müziği olan dinleyicinin, müzik beğenisine hitap eden ve müzik dinleme ihtiyacını karşılayan kurumların ezici çoğunluğu, amatör müzik topluluklarıdır. Bu makalenin amacı, elli tane koronun konser öncesi provalarına ve konserlerine katılarak, gözlem, görüşme ve anket yöntemiyle elde edilen enformasyonun sosyalleşme, kentleşme, yalnızlık, statü, rekabet, ego kavramlarıyla analiz edilerek insanların söz konusu ortamlardaki varlık sebebini ve yaşanan insani ilişkilerini anlamaya, açıklamaya çalışmaktır. Bu makale, 2007 yılında "Sosyalleşme Bağlamında İzmir'deki Amatör Türk Sanat Müziği Koroları ve Toplu Müzik Pratikleri" adlı doktora tezindeki veriler güncellenerek yazıldı. Aralarında yapı, nitelik ve işlev açısından herhangi bir fark bulunmamasına rağmen amatör müzik toplulukları kendilerini koro, dernek, cemiyet, topluluk olarak tanımlamaktadır. Bu sebeple metin içinde koro, dernek, cemiyet, topluluk sözcükleri eş anlamlı kullanılmıştır. Çalışmada hiçbir koro şefinin ve koronun ismini deşifre etmeme şartıyla görüşme yapıldığı için isim ve mekân belirtilmemiştir.

Anahtar Kelimeler: Benlik, kentleşme, rekabet, sosyalleşme, statü, yalnızlık.

ABSTRACT

The overwhelming majority of the institutions that meet the needs of the Turkish art music oriented audiences in Izmir are the amateur music ensembles. The purpose of this article is to comprehend the existence of the chorus members and their relations with each other through analyzing the information obtained by observation and interview methods performed in the rehearsals and the concerts of fifty choruses. The concepts of socialization, urbanization, loneliness, status, competition and ego are applied to the afore-mentioned data. This article is based on the data presented in my PhD thesis titled "Amateur Turkish Art Music Choir in Izmir in the Context of Socialization and Collective Music Practices". Although there is no difference between them in terms of structure, quality and function, amateur music communities define themselves as choirs, associations, societies

* Dr. Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvan, Temel Bilimler Bölümü,
fatih.salih.coskun@ege.edu.tr

and communities. For this reason, chorus, association, community words are used synonymously in the text. No names and places have been specified in the study as the choirs and conductors were guaranteed that no names were going to be deciphered.

Key Words: Ego, competition, loneliness, socialization, status, urbanization.

GİRİŞ

Türk müziğini kuramsal ve pratik yönüyle öğretmek için ortaya çıkan musiki cemiyetleri, tarihsel süreç içinde köklü değişim geçirerek eğitim kurumu olma özelliğini yitirmiş ve günümüzde insanların, müzik yapmanın yanı sıra sosyalleşme amacıyla katıldıkları birer performans kurumu haline gelmiştir. Gözlemlenen elli tane amatör koro, birer performans / seslendirme topluluğu olup, çalışmalarını bütünüyle konsere hazırlıktan ibarettir. Amaç İzmir'in müzik yaşantısında yer almak, var olmaktır.

İzmir'de sayısı yüzü geçen ve günden güne çoğalan bu topluluklara insanlar, müzik öğrenmek için değil, müziğin dışında kendilerine koymuş oldukları bir takım hedeflere ulaşmak için katılırlar. Sosyalleşme başlığı adı altında sayabileceğimiz arkadaşlık, çevre edinme, stres atma, terapi, boş zamanı değerlendirme, yalnızlığı giderme gibi ihtiyaçların karşılanması konusunda müzik, insanlar tarafından kullanılmaktadır. İnsanlar ancak bir grup / topluluk içinde bulunarak yaşayabilecekleri sosyalleşme süreçleri sayesinde kendilerini ifade etme imkânına sahip olduklarından, amatör topluluklarda müzik yapıyor olmak, insanları bir araya getiren, buluşturan, onların sosyalleşmesini sağlayan bir olgu olup, bu topluluklar söz konusu ihtiyaçların giderilmesi konusunda insanlar için en elverişli ortamlardır. Çünkü müzik, insanın psikososyal olarak kendini ifade etmesinden, geriliminin giderilmesine, çevre ve arkadaş grubu edinmekten, prestij kazanmaya, katharsisten⁶ bireyselleşmeye kadar sayabileceğimiz sosyalleşme sürecini destekleyen birçok amaca hizmet eder. Bu olgu müziğin pragmatik anlamı ve kullanımı olarak açıklanır (Keammer 1993: 93-106).

Birlikte müzik yapmak insanda, toplumsallaşma süreçlerinin temelindeki bilgi, görgü, duyarlık, sabır, sorumluluk, başka insanların davranışlarına dikkat etme, birbirini anlama, insanlarla ses, söz, mimik, jest gibi uygun tekniklerle iletişim kurabilme, kendini kabul ettirme, topluluk içinde mutlu yaşama gibi davranışları kazanmasına yardımcı olur. İnsanların müzik yaparak dinletiler verip dinleyicilerle buluşmaları, bütünleşmeleri, müzikte buluşarak yaşama örnekleridir. Üyelerin provalara, dinletilere, günlük yaşamın düzenlenmesinden dinleti sonrası mutluluklara dek her aşamada, hem kendisinin kusursuz olarak hazır olması hem de şartlar ne olursa olsun (fizibilite) toplulukla birlikte başarıya ulaşma zorunlulukları vardır. Bireyin

⁶Sözcük anlamıyla "temizlenme" ya da "arınma"yı gösteren katharsis terimi, psikodinamik bakımdan, temel gerginlikleri ve endişeleri azaltan duyguların atılmasını anlatmaktadır (Marshall 1999: 393)

müzik aracılığı ile ait olduğu gruba uyum sağlamış olması, müzik dışı gündelik yaşantısında da (gezi, konukluk, tatil, hobi vb.) kişisel mutluluklara gölge düşürmeyen, bu konuda özenli bir yaşam sürmeyi gerektiren davranışlar sergilemesi de toplumsallaşma ile ilgilidir (Günay 2006:195-196). Birey, toplu müzik pratiği yapan bir grubun içinde yer alarak sosyalleşme sürecine ilişkin temel dinamikler olan uyma ve farklılaşma yoluyla sosyal kimliğini geliştirir (Bilgin 1994:112). Grup içinde gerek konser öncesi yapılan provalarda gerekse konser anında yapılan seslendirmenin herkesçe gözlemlenebilir olması, bireyin topluluk içinde sürekli kendini denetim altında hissetmesine sebep olur. En iyi olmak, hata yapmamak, gülünç duruma düşmemek için sürekli tetiktedir. Bu da herkesi titiz ve dikkatli olmaya zorlar. Bunun yanında performans kalitesi açısından en iyiyi sunabilmek için bireylerin birbirleriyle söz, mimik, jest aracılığıyla iletişim kurarak tek ruh, tek beden olma zorunluluğu vardır. Bu zorunluluk sayesinde birey beden dilini kullanmayı ve bu dile ait kodları da öğrenmiş olur.

Modernleşmenin ve kent yaşamının birey üzerinde kurmuş olduğu baskı, stres, yalnızlık, yabancılaşma gibi sebepler insanların bu tip ortamlara olan ihtiyacını her geçen gün arttırmaktadır. Birey, bu ortamlar sayesinde şikayetçi olduğu gündelik yaşama katlanabilecek enerjiyi sağlamakta, ruh sağlığını korumakta, kendini ifade edebilmekte, kendi varlığını duyumsayıp kaybolmuş duygusundan uzaklaşmakta, hayata tutunmaktadır. Korolardaki insanların çoğunluğu eş vefatı, boşanma ya da hiç evlenmemiş olma gibi sebeplerden ötürü yalnız yaşayan ve yalnızlığın getirdiği ruhsal sorunlarla mücadele eden insanlardır. Çoğu üye hafta içi en az üç farklı koroya giderek zamanının büyük kısmını bu ortamlarda geçirmeye çalışmaktadır.

Korolardaki bireylerin hiçbirinden yaptıkları işe yönelik şikâyet duyma ihtimali yok gibidir. Çünkü bu topluluklar gönüllü birlikteliklerdir. Kimse herhangi bir işe memur edilmemiştir. Bu sebeple amatör korolardaki insanların işlerinden haz alıyor olmaları süreklilik arz eder. Bu ortamlar bireylerin aidiyet duygusunun karşılandığı, müzik yaparak mutlu olduğu, moral kazandığı, kendisini işe yarar hissederek hayata bağlandığı, özsaygılarının tazelenmesi konusunda önemli bir işleve sahiptir.

Cinsiyet Değişkeni

Müzik yaşamındaki cinsiyet ayrımının sebepleri net olmayıp, yerine göre farklılıklar gösteren bir olgudur. Bu konudaki farklılıklar toplumdaki genel cinsiyet farklarıyla yakından ilişkilidir. Anaerkil bir toplumda kadının egemenliği, ataerkil toplumda erkeğin egemenliği üzerinden işleyen model, kadının ve erkeğin toplumsal yaşamdaki yerini belirler (Keammer 1993:32). Bu modelin müzik yaşamında da belirleyici olması son derece normaldir. Ataerkillik önceki yüzyıllara kıyasla tarihsel süreç içinde geleceğe yönelik geçici bir kategoriyken müzik başta olmak üzere (özellikle çalgı müzisyenliği) ve bir çok alan hâlâ erkeklerin egemenliğindedir. Amatör topluluklara bu açıdan bakıldığında çalgı icracılığının erkek egemen, vokal icracılığın kadın egemen olduğu görülür. Vokal korist pozisyonunda bırakın erkek sayısının fazlalığını cinsiyet olarak sayıca eşit bir koro bulmanız çok nadirdir. Konser esnasında erkek vokal korist sayısı dengesi başka korolardan takviye edilerek sağlanır.

Söz konusu topluluklar cinsiyet değişkeni ölçüt alınarak değerlendirildiğinde vokal koristlik açısından net bir şekilde kadın topluluğu olarak adlandırılabilir. Bu toplulukların kadın egemen topluluklar olmasında derneklerin kadınları karakterize eden ilgi ve davranışların yaşandığı, sergilendiği alanlara dönüşmüş olmasının büyük payı var. Amatör müzik toplulukları müzik topluluğu olmasının yanında kadınların kabul günü toplantılarıdır. Her provaya kadınlar evde yaptıkları yiyecekleri getirerek çalışma bittikten sonra yiyecek ve içecek servisiyle günlerini sohbet ederek, dedikodu yaparak, eğlenerek geçirir.

Statü-ego ilişkisi

Kadınların arasında kurum içinde korolara getirdikleri yiyecekten, şık olmaya, şık olmaktan solo icra almaya kadar yaşanan gerek müzik-dışı, gerek müzik-içi güçlü bir rekabet vardır. Rekabet konusu olan şeylerden en önemlisi kadınların solo icra alma konusundaki hırsları ve bu konuda şefleri bunaltan, zor durumda bırakan tutumlarıdır. Birçok şefin “ben bu yüzden tansiyon hastası oldum, saçlarımı bu solo yüzünden ağarttım” şeklindeki yakınmaları bu durumun üyeler için ne derece önemli olduğunun çarpıcı örneğidir. Üyenin çok istemesine karşı şefin kendisine solo vermediği durumlarda birey sosyal engellenmeyle karşı karşıya kalır. Sosyal engellenme kişide öfke, kızgınlık ve hırçınlığa sebep olabildiği gibi küsme, içine kapanma, ağlama gibi davranışlara da sebep olabilmektedir. Şefe hediye almak, onu öven sözler söylemek, sayıca en çok bileti sattığı için solo almayı hak ettiğini iddia etmek, imzasız mektup yazarak hakkının yendiğine ilişkin sitemde bulunmak, şefi intihar etmekle tehdit etmek, koroyu terk edip başka koroya gitmek, şefin aleyhinde konuşarak yeni katıldığı grupta şefi kötülemek, şefi işinden etmek için çaba göstermek, tanıdık bir doktor bulup hastaneye yatarak çocuğunu şefe gönderip “annem solo vermediğiniz için hastanelik oldu” dedirtip şefi zor durumda bırakmak olarak sayabileceğimiz daha nice davranış, solo alabilmenin üyeler için ne kadar önemli olduğunun ve bu konudaki güçlü egonun göstergesidir.

Solo alma konusundaki bu ısrarcılık yalnızca kişisel tekilliğini gösterme, bireysel olarak kendini ifade etme ile ilgili olmayıp buna eşlik eden *statü endişesiyle* de yakından ilgilidir (Botton 2005:3-5). Statü, en dar anlamıyla kişinin toplumdaki / gruptaki mesleki ya da resmi pozisyonunu, duruşunu işaret ederken daha geniş anlamıyla da kişinin, bir grubun / toplumun gözündeki değeri, önemi anlamına gelir. Diğer bir deyişle de bireylerin birbirlerine göre konumlarını ifade eder. Bireyin kendi konumuna ilişkin düşüncesi, dikkate aldığı değer verdiği kişilere bağlıdır. Birey bu kişilere bakarak kendi statüsünü tartar; bu kişiler onun referans grubudur. Statü bize başkaları tarafından değer verildiğimiz, önemsendiğimiz hissini yaşatır. Bunun davranış olarak yansıması, iltifat, övgü, takdir, saygınlıktır. Bunlar kişiyi kendine özel ve önemli hissettirir. Birey bu duygunun kesintiye uğramasından hoşlanmadığı için sürekli kılmak ister. Kaybetme endişesi taşıdığı anda panik içine girerek sözünü ettiğimiz davranışları sergiler. Amatör topluluklar statü, statü endişesi, ego açısından değerlendirildiğinde, zamanında ses sanatçısı olmak isteyip de çeşitli sebeplerle bu isteğini gerçekleştirememiş, arzuları içinde kalmış birçok insanın bu konudaki

ertelenmiş, tatmin edilmemiş egolarının tatmin edildiği ortamlardır. Bu tip insanlarda solo alma tutkusunu hem kendine hem etrafına zarar verecek boyuttadır. Şefin her üyeye solo vermemesi üyenin bu konudaki yetersizliği ve konserde grubun başarısına gölge düşüreceği kaygısından kaynaklanmakta olup, üyelerin bunu anlaması mümkün görünmemektedir.

Şeflerin çoğu bu konuyu şu şekilde çözmektedir: solo yapılacak eseri kim solo yapmak ister şeklinde topluluğa sorarak grup önünde isteyen herkese tek tek okutup seçimi grubun oylamasına sunar. Bunun en demokratik yöntem olduğunu ve kendilerini töhmet altında bırakmadığını ifade ederler. Kimi şef bu konuda daha radikal davranarak solo seçimine kendisinin karar vereceğini ve bu konuda hiçbir itirazı kabul etmeyeceğini bildiren bir maddeyi yönetim kurulu kararı maddesi haline dönüştürmüştür. Fakat bu yöntem pek işlememektedir. Azınlıkta olarak bazı şefler de "burası amatör koro, bu insanlar buraya mutlu olmak için geliyor, o mutluluğu herkesin yaşaması taraftarıyım" düşüncesiyle ses güzelliği aramayıp eseri doğru okumak şartıyla herkese solo verebilmektedir.

Cemiyetler ve İzlerkitle İlişkisi

İzmir'de oryantasyonu Türk Sanat Müziği olan dinleyicinin ezici çoğunluğunun müzik beğenisine hitap eden ve müzik dinleme ihtiyacını karşılayan kurumlar amatör topluluklardır. Kültürel süreklilik ve kitlenin müzik dinleme ihtiyacının karşılanmasında bu açıdan tek aktör cemiyetlerdir. Bu olgu, seçilen repertuarla ilintilidir. İzmir'de ve aslında Türkiye'deki sanat müziği dinleyicisi 1950'den itibaren başlayan gazinoculuğun hüküm sürdüğü dönem içinde üretilmiş eserlerin dinleyicisinden oluşan bir kitledir. Bu repertuar aynı zamanda yaşanmışlıkla da kodlanmış olduğundan dinleyicinin doğal olarak ortak hafızasını oluşturmaktadır. Onlar için bu eserlerin anı değeri vardır. Hepsisi gençlik dönemlerine denk gelip dinleyerek büyüdükleri repertuarı seslendirmekten ve dinlemekten hoşlanmaktadır. Amatör korolardaki bireylerin ve dinleyici kitlesinin çoğunluğunun elli yaşın üzerinde kişilerden oluştuğunu dikkate aldığımızda sanat müziği dinlemek bu kuşak için diğer bir yönüyle simge-değerdir. Her konuda hızlı bir değişim ve dönüşümün yaşandığı bizim gibi toplumlarda yaşlı kuşak ve gençler arasında değer, inanç, zevk, yaşam biçimi gibi konularda büyük farklılıklar oluşur. Kuşak kimliği ile ilişkili, oryantasyonu sanat müziği olan bu dinleyici için söz konusu sebeplerden dolayı eskiye tutunma, eski olana sahip çıkma, eski ile ilgilenme, onu rahatlatan, hızla değişen ortamda kendi yerini belirlemesine yardımcı olan, kaybolmuş olma hissinden uzaklaştıran bir davranıştır. Korolardaki bireylerin kültürümüze sahip çıkıyoruz, onu yaşıyoruz ifadesi kuşak kimliği ile ilintilidir.

Konserlerin Yeri ve Önemi

Sosyalleşmenin bir parçası olan konserler, koroların üç-dört ay boyunca yaptığı titiz çalışmaların sonucu olarak müzikal açıdan geline en son noktanın seyirci ile paylaşıldığı; sosyalleşmenin çapı açısından düşünüldüğünde en büyük açılımın gerçekleştiği yaşandığı en heyecanlı ve en mutlu müzik olaylarıdır. Her konser, üyeler için kişisel tatmin ve mutluluk aracı olmakla birlikte derneğin prestiji, saygınlığı

yönünden de vitrin olma özelliği taşır. Konserde yer alacak üyelerin kostümlerinden sahnedeki davranışlarına kadar nasıl olmaları gerektiği konusunda göstermiş oldukları titizlik, duyarlık topluluğun seyirci/izlerkitle üzerinde bırakmak istediği olumlu etki arzusunun göstergesidir.

Konser sonrası yapılacak olan ilk çalışma, konserin kritiğine ayrılır. Müzikal tınıdan, sahnedeki hal ve tavırlara, yapılan yanlışlara kadar herkesin görüş bildirdiği, fikir alış-verişinde bulunduğu, hatta seyirciden repertuara ilişkin yapılan eleştirilerin dile getirilerek bir sonraki repertuarın bu istek doğrultusunda oluşturulması kararının alındığı ortamlar olan dernekler, bu sayede üyelerin bireysel kimliklerini sergileme imkânı verir.

Konserler seyirci cephesinden bakıldığında son derece coşkulu geçmektedir. Seyirci, coşkusunu alkışla ve özellikle geçilen repertuara eşlik ederek, katılarak sergiler. Bu sebeple repertuar çok önemlidir. Seyirci, ezberinde olan ve eşlik edeceği repertuarı tercih etmektedir. Aksi halde sıkılarak şefe repertuarı değiştirmesi gerektiğini konser bitiminde söylemektedir. Amatör koroların izleyicisi konsere çocuğunu getiren, konser esnasında yanındakiyle konuşan, salondan dışarı çıkıp-giren, cep telefonu çalan bir izleyicidir. Bu konserlerde Klasik Müzik konserlerinde olduğu gibi salonda kimse yokmuşçasına, soluğunu tutarak konser izleyen bir seyirciyle karşılaşamazsınız.

SONUÇ

Kırsal kesimden kent merkezine doğru yaklaştıkça geleneksel sıcak ikili insani ilişkiler çözülmeye başlar. Modernleşme ve kent yaşamı insanı yalnızlaştırıp kendinden koparıp yabancılaştırmıştır. Çağın hastalığı olarak kabul edilen depresyon, kentli insanın hastalığıdır. Kent yaşamının insan üzerindeki baskısı, insanın kendine vakit ayıramayışı, kendi istediklerini değil de sistemin istediklerini yerine getirmekten, yapmaktan başka bir şey yapamıyor olması onu, etten robota dönüştürerek ruh sağlığını yitirmesine, mutsuz olmasına neden olmuştur günümüzde.

Bu durum, insanı kendi varlığını hissedebileceği, kendini ifade edebileceği, ruh sağlığını koruyabileceği, yalnızlığını giderip sosyalleşebileceği toplumsal grupların içinde olmaya itmiştir. Bu gruplar insanın soluk alıp verebileceği, kendini mutlu, değerli, işe yarar hissedebileceği oluşumlardır. Bu açıdan bakıldığında, İzmir'deki Türk Sanat Müziği Amatör Toplulukları da insanların saymış olduğumuz ihtiyaçlarının karşılanmasında, sıkıntılarının giderilmesinde elzem kurumlardır.

Türk Sanat Müziği Amatör Toplulukları, yönetici ve sazende açısından değerlendirildiğinde birçok kişi için günümüzde ek gelir kaynağıdır. Yöneticiler bu konuda birden fazla sayıda koro çalıştırma çabası ve yarışı içindedir. Söz konusu yarışta, birbirlerinin korosunu elinden almaya kadar uzanan çirkin davranışlara tanık olunmaktadır.

Repertuar açısından dinleyici yönelimiyle belirlenen ve icra edilen bir repertuar mevcuttur. İcra edilen repertuar ve müzik faaliyetiyle amatör topluluklar, müzik

geleneğini koruyan, yaşatan, süreğenlik kazandıran, kültürel bellek ve mirasın aktarımında en hayati kurumlardır.

Söz konusu topluluklar kadın egemen olmaları sayesinde kadınlara dair kadınsı rekabetin kıyasıya yaşandığı bazen üzücü bazen komik insani ilişkilerin yaşandığı toplu müzik grupları olarak İzmir'in müzik yaşantısına büyük katkı sağlayan vazgeçilmez renkli yapılar olarak varlığını sürdürmektedir.

KAYNAKLAR

- Bilgin, Nuri (1994). *Sosyal Bilimlerin Kavşağında Kimlik Sorunu*. İzmir: Ege Yayıncılık.
- Botton, Alain De (2005). *Statü Endişesi*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Coşkun, Fatih (2007). "Sosyalleşme Bağlamında İzmir'deki Amatör Türk Sanat Müziği Koroları ve Toplu Müzik Pratikleri".Yayımlanmamış Doktora Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü.
- Günay, Edip (2006). *Müzik Sosyolojisi*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Keammer, John E. (1993). *Music in Human Life Antropological Perspectives on Music*. Çev. Yetkin Özer (Basılmamış), Austin: University of Texas Pres.
- Marshall, Gordon (1999). *Sosyoloji Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

LEVON BOGOSYAN GÖZENOĞLU 1935 YAPIMI GİTARIN RESTORASYON RAPORU

Restoration Report of a Guitar which was Made by Levon Boğosyan Gözenoğlu in
1935

Ali Maruf ALASKAN*

ÖZET

Bu çalışmada, 1935 yılında üretilmiş bir romantik gitarın restorasyon süreci anlatılmıştır. Bu süreç içerisinde gitarın yapımcısı, yapım dönemi ve yapım teknikleri ile malzeme bilgisi hakkında bilgiler verilerek çalgının ölçüleri ve detaylı planları çıkarılmıştır. Sonrasında ise çalgının restorasyon süreci aşamaları ile anlatılmıştır. Çalışmanın sonunda gitar çalınır duruma getirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Ağaç, çalgı yapım, müzik, Romantik gitar, restorasyon.

ABSTRACT

In this study, the process of restoration on a romantic guitar which was built by Levon Bogosyan Gözenoğlu in 1935 was explained. In this report, information about the maker, construction period, techniques and material of the guitar were given. Also the plan and sizes of the instrument were drawn out. Then, the restoration process of the instrument was explained step by step. Finally, the guitar was made ready to be played.

Key Words: Instrument making, music, Romantic guitar, restoration, wood.

GİRİŞ

15.11.2015 yılında Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Çalgı Yapım Bölümüne restore edilmesi için getirilen, Metin ARILAN'a ait 1935 yılı Levon BOĞOSYAN GÖZENOĞLU yapımı bir gitar bölüm öğretim üyesi Yrd. Doç. Dr. Ali Maruf ALASKAN tarafından 14 ay devam eden bir restorasyon süreci sonrasında, yeniden kullanılabilir duruma getirilmiştir.

Gitarın Yapımcısı, Model özellikleri, Genel Yapısı ve Yapım Dönemi

Levon BOĞOSYAN GÖZENOĞLU 1900 yılında Diyarbakır'da doğmuş Ermeni asıllı bir T.C vatandaşıdır. Sonradan İstanbul'a göçmüş ve 1979 yılında İstanbul'da ölmüştür. Ülkemiz çalgı yapımcılık tarihi içerisinde yer alması önemli bir ustadır. 1900

* Yrd. Doç. Dr., Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı, Çalgı Yapım Bölümü, m_alaskan@yahoo.com

’l  yılların başında birçok meslektaşı gibi onun da atölyesi (ticarethanesi) Beyazıt Uzun Çarşıbaşı’ndadır. Çalgı yapım mesleğini babalığı Kirkor Kahyayan’dan öğrenmiştir ( ng r 1948). Boğosyan, genellikle ud ve keman, ender olarak da gitar ve mandolin üretmiştir. Üretmiş olduğu çalgılarda yapım tarihi ve seri numarası kullanmıştır. Elimizdeki  alğının ses tahtası (Courtnall 1993) ve arka kapağında (Courtnall 1993), sanatçının kendi el yazısı ile atmış olduğu imzası mevcuttur. Bu imza uygulaması, butik üretim yapan ustaların ürettikleri çalgıların kendi el yapımları olduğunu belirtmek için kullandıkları geleneksel bir yöntem olarak bilinmektedir. Elimizdeki  algı içerisindeki orijinal etikette Türkçe ve Ermenice, sanatçının adı, adresi, ve  alğının yapım tarihi ve seri numarası matbu olarak basılı durumdadır. Bununla birlikte etiketin tarih kısmında son rakamın boş bırakılmış ve güncel yapım tarihine göre elle yazılmış olduğu görülmektedir.  alğının yapımında, sap ve yanlıkların gürgen ağacı, arka kapağının gürgen kontraplak, ses tahtası ve barlarında ladin ağacı kullanıldığı görülmüştür. I  mukavemet ve bağlantı takozlarında ise i lamur ve ladin ağaçları kullanıldığı tespit edilmiştir.

Boğosyan’ın bu çalgıyı Fransız gitar yapım tekniğinde yaptığı, restorasyon sırasında sapın gövdeye kırılancı geçme yöntemi ile takılmasından anlaşılmaktadır. Gitar yapımında dünyada İspanyol ve Fransız yapım teknikleri kullanılmaktadır. İspanyol tekniğinde sap ve ses tahtası tamamlandıktan sonra yanlıklar ve arka kapak montajı gerçekleştirilir. Fransız yapım tekniğinde ise gövde tamamlandıktan sonra sap montajı yapılır. Bu  alğının sap dibindeki topuk formu incelendiğinde ve gövde formuna bakıldığında, onun bir romantik gitar olduğu anlaşılmaktadır (Alves 2015). Sapın arka formu burguluğun u  kısmından başlayan ve topuğa kadar yay şeklinde işlenmiştir. Bu yöntem gitar yapımında çok rastlanan bir uygulama değildir. Bu formun BOğOSYAN tarafından kullanılan bir form olduğu düşünülebilir. Burgular orijinal el yapımı olarak tespit edilmiştir. Ancak yapımcısına ait bir işaret veya marka izine rastlanmamıştır. Ses tahtasında kullanılan bar (kiriş ya da balkon) sistemi 3’l  bar (harmonic bar) sistemi olarak uygulandığı tespit edilmiştir. Courtnall Making Master Guitars adlı kitabında; ses tahtası eksenine dik yerleştirilen bar sistemine harmonic bar sistemi adının verildiğini ifade etmiştir (1993). Harmonic bar sistemi romantik gitar ve viğ elada günümüzde de kullanılan bir sistemdir. Sözünü ettiğimiz sisteme göre, eşiğin arkasında bir tane, ses deliğinin  n ve arakasına birer adet bar kullanılmıştır. Barlar eksen noktasında, 5mm kalınlık, yükseklik 17mm ve uçlarda 5mm olarak uygulanmıştır. Gövdenin arka kapağında yine geleneksel olarak eksene dik   l  bar sistemi uygulanmıştır. Barlar eksen noktasında 17mm ve uçlarda 5 mm ve kalınlıklarda yine 5 mm olacak şekilde bir yay formunda işlenmiş olduğu tespit edilmiştir.

Gitarın Mevcut Durumunun Değerlendirilmesi ve Restorasyon Planı

 alğının ilk incelemelerinde, orijinal halinin korunmuş olduğu daha önceden herhangi bir tamir veya restorasyon geçirmediği anlaşılmıştır.  alğının ses tahtasının büyük bir kısmının gövdeden ayrılmış ve iç kısmındaki kirişlerin(bar) bazılarının da yapıştırıcılarının bırakmış olduğu görülmüştür. Kirişlerden özellikle ortadaki kirişin büyük oranda kurt ve mikroorganizmaların tahribatına uğramış olduğu tespit edilmiştir. Yanlıkların özellikle alt form kısmında ciddi kırıklar ve ayrılmalar görülmüş

alt takozun neredeyse tamamen boşta kaldığı belirlenmiştir. Arka kapağın tamamına yakın kısmının gövdeden ayrılmış ve kirişlerin tamamının arka kapaktan ayrılmış olduğu tespit edilmiştir. Sap'taki birleşim kısmında açılmalar ve kırıklar olduğu belirlenmiş, tuş kısmında ise bazı perdelerin eksik olduğu belirlenmiştir. Arka kapak bombesi barların olduğu bölgelerde mevcut durumunu korumuş ancak gövde bütününde deformasyonların olduğu görülmüştür. Alt ve üst kapakların mukavemetini güçlendirmek için yanlıklara bütün olarak değil, belli aralıklarla mukavemet elemanları kullanıldığı görülmüştür. Ancak bazılarının zaman içerisinde bozulup döküldüğü görülmüştür. Gitarın tamamında yapıştırıcı olarak glüten tutkalı kullanıldığı tespit edilmiştir. Glüten tutkalı geleneksel çalgı yapım ve ahşap işlerinde kullanılan organik bir yapıştırıcıdır (Alaskan 2004). Yine çalgının cilasının geleneksel gomalak cila (shellac) kullanıldığı anlaşılmaktadır (Lit 2002).

Restorasyon çalışması süresince çalgının orijinal hali korunmaya çalışılmıştır. Deforme olan parçalar zarar görmeyecek şekilde sökülüp gerekli düzeltme ve iyileştirme çalışmaları yapıldıktan sonra aslına uygun bir şekilde yeniden monte edilmiştir. Sap geçmeleri ve mukavemet çıtaları gibi bazı kısımlarında eksik olan ve ya kullanılamayacak durumdaki parçaların yerine çalgının malzeme karakterine uygun ağaçlar kullanılarak protezler yapılmıştır.

Çalgının sap, yanlık ve ön kapak restorasyonları öncelikli olarak tamamlanmıştır. Bu işlemler sırasında, ses tahtasındaki barlar ve kapak üzerindeki kırık ve yarılmalarda gerekli protezler ve iyileştirmeler yapılmıştır. Sap takozundaki kırılma geçme, protezlerle desteklenerek sağlamlaştırma yapılmıştır. Sonrasında arka kapaktaki barlar kapaktaki orijinal bombe ölçüsüne göre yeniden yapıştırılarak arka kapak montajı da tamamlanmıştır. Romantik gitar denge oranlarına göre çalgı yeniden çalınabilir bir dengeye getirilmiştir. Gitarın tuş kısmındaki eksik olan perdeler (fret), çalgının orijinal perde modeline göre elde işlenerek tamamlanmıştır. Çalgının tamamında, restorasyon sırasında da geleneksel boncuk (glüten) tutkal kullanılmıştır. Çalgının cilası da yine aslına uygun olarak, gomalak cila ile restore edilmiştir.

Form ve Ölçüleri

Ses deliği merkezi: 145mm

Ses deliği çapı: 84 mm

Eşik ölçüleri: 30x180x 85 mm

Perde sistemi: 17 'li perde kullanılmıştır.

Ses tahtası: iki parça köknar

Kalınlık:18 mm.

Arka kapak tahtası tek parça gürgenkontra plak

Yanlıklar: gürgen

Sap ağacı: gürgen

Tuş: gürgen

Sap boyu: 303mm

Form boyu: 468mm
 Alt Form eni: 344 mm
 Orta form eni: 176mm
 Üst form eni: 234mm
 Tel boyu: 606mm
 Burguluk boyu: 170mm
 Burguluk kalınlığı: 14mm
 Topuk form derinliği: 100mm
 Alt form derinliği: 100mm
 Baş eşik sap genişliği: 42mm
 Sapdibi 12 perde genişliği: 54mm
 Alt Eşik tel yüksekliği 12mm
 Birinci perde sap kalınlığı (tuşe dahil): 25mm
 9. perde(tuşe dahil) sap kalınlığı: 27mm
 Burguluk açısı: 12°
 Cila geleneksel gomalak cila kullanılmıştır.

SONUÇ

Boğosyan'ın ender rastlanan bir üretimi olan bu gitar, yapılış yılı göz önüne alındığında dönem açısından önemli bir örnek olarak kabul edilebilir. Ülkemizde o yıllarda ağırlıklı olarak bağlama, ud, lavta, tanbur, kemençe ve benzeri çalgıların yapımı üzerinde yoğunlaşma olduğu bilinmektedir. Gitar gibi bir çalgının o yıllarda ülkemizde üretimi çok rastlanan bir durum değildir. Bu yüzden Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Çalgıyapım Bölümünde restorasyonu yapılmış olan gitarın o dönemdeki çalgı yapımında kullanılan malzeme ve işçilik açısından önemli ipuçları verdiğini söylemek mümkündür.

Restorasyonu yapılmış olan gitarın detaylı fotoğraflarından örnekler ve gitarın çizimi ekte verilmiştir.

KAYNAKLAR

Alaskan, Ali Maruf (2004). *Ut Yapımında Belli Başlı Önemli Noktalar ve Yeni Yapım Teknikleri*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 2004, s.18-19.

Alves, Júlio Ribeiro (2015). "The History of the Guitar Its Origins and Evolution" *A Handbook for the Guitar Literature Course at Marshall University*, Marshall Digital Scholar, s.68-72.

Courttnall, Roy,(1993). *Making Master Guitars*, London, Great Britain.

Lit, Ireno, L. (2002). *Morphology of the Unique Structures of Adult Female Lac Insects* (Hemiptera: Coccoidea: Kerriidae). Philipp. Agric. Sci. 85: 25-38

Üngör, Ethem Ruhi (2000). "Geçmişten Günümüze Türk Lütiyeleri", *Musiki Mecmuası*, S. 469: 17-22.

Ek 1: Restorasyon sürecinden örnek fotoğraflar



"Fotoğraf No. 1"



"Fotoğraf No. 2"



"Fotoğraf No. 3"



"Fotoğraf No. 4"



"Fotoğraf No. 5"



"Fotoğraf No. 6"



"Fotoğraf No. 7

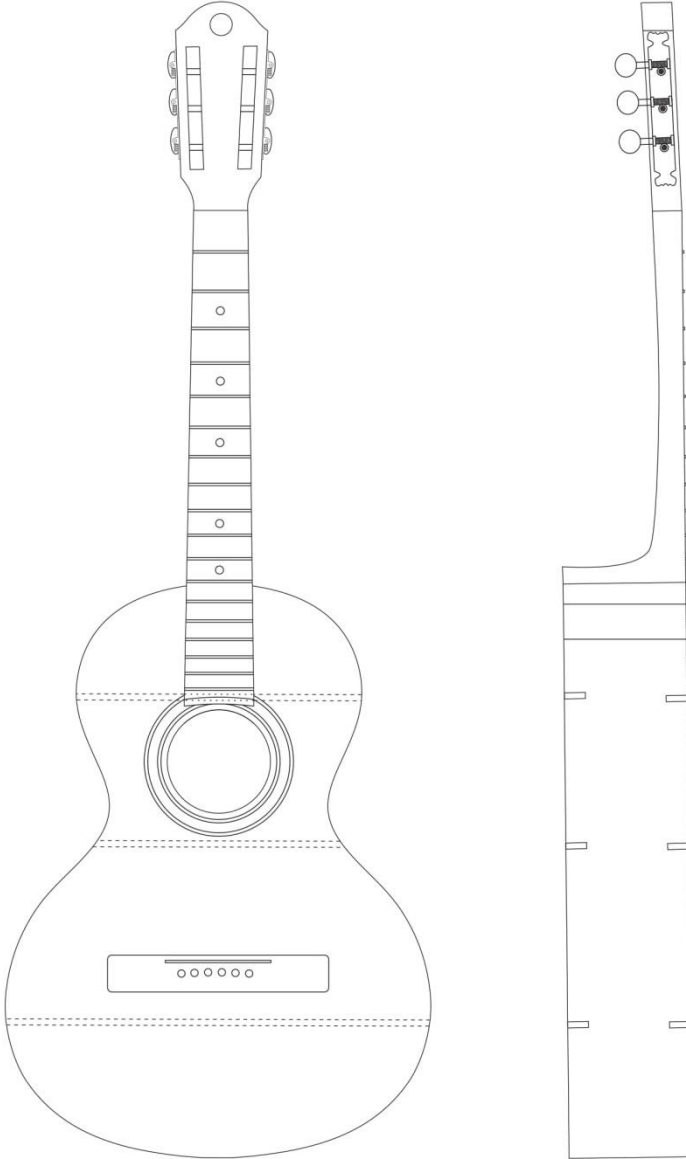


"Fotoğraf No. 8"

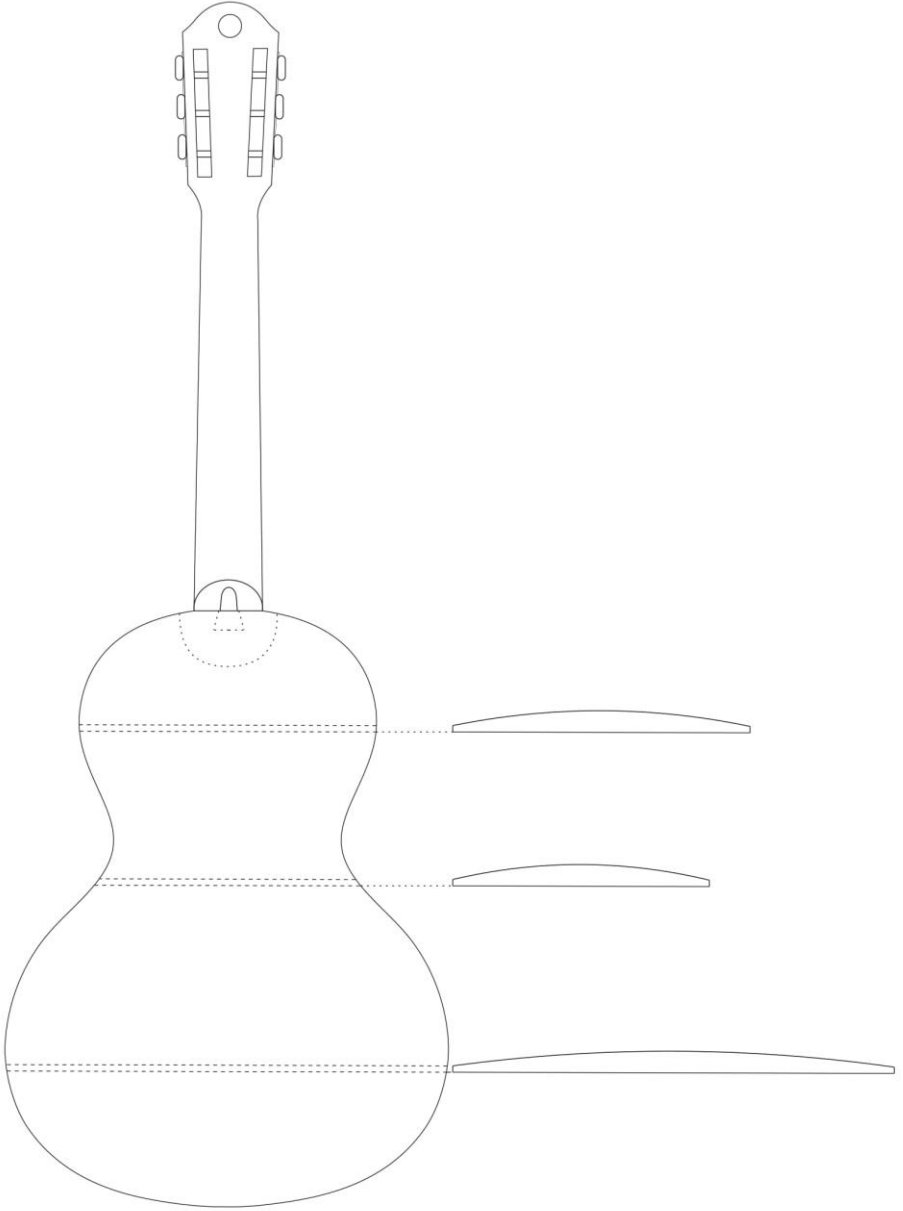


"Fotoğraf No. 9"

Ek 2: Gitarın Çizimi



"Şekil No. 1"



"Şekil No. 2"

Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi Yayın İlkeleri

Genel İlkeler: Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi, 2012 yılından bu yana yayımlanmakta olan ulusal hakemli bir dergidir. Haziran ve Aralık ayları olmak üzere yılda iki kez Türkçe ve İngilizce dillerindeki makalelerin yayımlandığı dergimiz ilgililerine yayım tarihini takip eden 30 gün içinde ödemeli kargo ile ulaştırılır. Açık erişim ilkesi ile yayın yapan dergimizin geçmiş yıllara ait sayılarına <<http://konservatuvar.ege.edu.tr/d-1520/sayilar.html>> ile <<http://dergipark.gov.tr/konservatuvardergisi>> adreslerinden ulaşılabilir.

Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi'nde yayımlanacak yazılarda daha önce hiçbir yerde yayımlanmamış olma ya da yayımlanmak üzere kabul edilmemiş olma şartı aranır. Sözlü olarak nerede sunulduğu belirtilmek kaydıyla, bildiriler yayıma kabul edilebilir. Bir araştırma kurumu/kuruluşu tarafından desteklenen çalışmalarda, söz konusu kurumun/kuruluşun ve projenin adı, varsa, tarihi ve sayısı dipnotla belirtilmelidir.

Amaç: a) Türkiye'de müzik teorisi ve analizi, müzik tarihi, müzikoloji, etnomüzikoloji, sahne sanatları, koreoloji, etnokoreoloji, müzik eğitimi, müzik teknolojileri ve çalgı bilim alanlarında yapılmış bilimsel çalışmalara ek olarak tüm alanlardan müzik araştırmalarına yarar sağlayan yazıları yayımlamak. b) Bilimsel anlamda nitelikli makaleleri yayımlayarak adı geçen alanların gelişimine katkıda bulunmak. c) Türkiye'de müzik araştırmalarının ulusal ve uluslararası alandaki temsilcilerinden biri olmak.

İçerik: Alanındaki bir boşluğu dolduracak araştırmaya dayalı özgün makaleler; alanın gelişimine katkı sağlayacak tanıtım, eleştiri yazıları, çeviriler ve çeviri yazılar; alandan veya yazılı kaynaklardan yapılan derlemeler.

Gelen Yazıların Değerlendirilmesi: Yayımlanmak üzere gönderilen yazılar ilk olarak Editörlük Birimince amaç, konu, içerik ve yazım kuralları açısından incelenir. Belirtilen kriterlere uygunluğu açısından olumlu görüş alanlar Yayın Kurulu üyelerinin görüşü ile bilimsel değerlendirilme için alanında kabul görmüş iki hakeme gönderilir. Kör hakemlik uygulaması gereğince hakemlere gönderilen yazıların yazar adları gizlenir, yazarlara da hakemlerle ilgili bilgi verilmez. Hakem raporlarından birinin olumlu, diğerinin olumsuz olduğu durumda, yazı üçüncü bir hakeme gönderilebilir ya da son karar Yayın Kurulu tarafından mevcut raporlara göre verilir. Hakem raporları iki yıl süreyle saklanır. Yazarlar, hakemlerin ve Yayın Kurulu'nun eleştiri, öneri ve düzeltme talepleri doğrultusunda yazılarında gerekli düzenlemeleri yaparlar. Söz konusu eleştiri ve önerilere katılmayan yazar görüşlerini gerekçeleriyle birlikte bir rapor halinde Yayın Kurulu'na sunabilir. Yayımlanmasına karar verilen yazılar dergi yönetimince uygun görülen bir sayıda yayımlanır. Dergimiz tarafından, hakemlik süreçlerini tamamlamış ve yayımına karar verilen yazı için "yayımlanacaktır" içerikli yazı verilmemektedir.

Genel Kurallar

A) Başlık: 12 kelimeyi aşmamalı, bold ve büyük harflerle yazılmalı ve ikinci dildeki karşılığı küçük harflerle başlığın altında yer almalıdır.(Makale Türkçe ise ikinci dil İngilizce, makale İngilizce ise ikinci dil Türkçe olmalıdır.)

B) Yazar Adı: Başlığın altına yazılmalı, görev unvanı, kurum adresi ve e-posta bilgileri bir yıldızla soyadına ilintilendirilerek ilk sayfada dipnot olarak verilmelidir.

C) Özet: En az 150 kelime olmalıdır ve yazının içeriğini özlü bir şekilde vermelidir. Özet içinde kaynak, şekil, çizelge, nota vb. bulunmamalıdır. Özeti hemen altında beş anahtar kelime verilmelidir. Özet ve Anahtar Kelimeler Türkçe ve İngilizce dillerinde hazırlanmalıdır.

Ç) Makale Metni: Yazılar bilgisayarda 1,5 satır aralıkla ve 12 punto ile yazılmalı, ortalama 5000 kelimeyi geçmemelidir. Yazılar, MS Word programında ve Times New Roman yazı karakteri ile yazılmalıdır. Makale, yazının hipotezinin verildiği giriş bölümüyle başlamalı; veri, gözlem, görüş, yorum ve tartışmaları içeren gelişme bölümü ile devam etmeli; varılan sonuçlar ve varsa önerilerin sunulduğu sonuç bölümü ile bitirilmelidir. Alıntı oranı %30'dan fazla olmayan makaleler özgün makale olarak değerlendirilir.

D) Tablo ve Şekiller: Tablo ve şekil açıklaması, "Tablo 1:" şeklinde 8 punto ile yazılmalı ve ortalımalıdır. Tablo içi metinlerde yazı karakteri 8 punto, satır aralığı tek, paragraf aralığı 0 nk olmalıdır ve tablo sayfaya ortalımalıdır.

E) Kaynak Gösterme: Kaynak gösterme, metin içinde (Akdoğan 1991:15) şeklinde yapılmalı ve kesinlikle dipnot kullanılmamalıdır. Bir yazarın aynı yıl yayımlanan birden fazla eseri kaynak gösterilmişse (Akdoğan 1991a, Akdoğan 1991b...), birden fazla kaynağa atıfta bulunuluyorsa (Akdoğan 2009, Behar 1992, Aksoy 1994) şekillerinde verilmeli; çok yazarlı yayınlarda ilk yazarın soyadı (Ekici vd. 2014) kullanılmalı, görülemeyen bir yayın kaynak gösteriliyorsa (Aksoy 1994, Konuk 1899'dan) şeklinde aktarılmalı, sözlü kaynak kullanılıyorsa kaynak kişi bilgileri "Adı, Soyadı, Görüşme Tarihi ve Yeri" bilgilerini içermelidir.

F) Kaynakça: Makale metninin sonunda verilmeli ve yazarların soyadına göre alfabetik olarak düzenlenmelidir. Birden çok yayını olan yazarların eserleri yayım tarihlerine göre sıralanmalı, bir yazara ait aynı yılda basılmış yayınlar var ise (1980a, 1980b) şeklinde gösterilmelidir.

Kitap: Gazete, dergi, ansiklopedi, antoloji, roman, oyun ve film gibi yapıtlar ile öykü ve şiir kitapları künyede eğik yazı ile gösterilir. Kullanılan kaynaktaki eserin yayımlandığı yer belirtilmiyorsa, künyede bu bilginin bulunması gereken yerde "Yyy" (yayım yeri yok), yayımlandığı yer belirtilmemişse "yy (yayımcı yok), yayımlandığı tarihe ilişkin bilgi yer almıyorsa "ty" (tarih yok) kısaltmaları kullanılır.

Tek yazarlı kitaplar: Tek yazara ait yapıtların künyesi aşağıdaki gibi olmalıdır. Akdoğan, Onur (2009). *Zeybekler*. İzmir: Sade Matbaacılık.

İki (ya da üç) yazar: İki (ya da üç) yazarlı eserlerin künyesi aşağıdaki gibi olmalıdır.

Reinhard, Ursula, ve Kurt Reinhard (2007). *Türkiye'nin Müziği*. Çev. Sinemis Sun, C. 1, Ankara: Sun Yayınevi.

Üçten fazla yazar: Üçten fazla yazara ait bir kitabın künyesinde ya bütün yazar adları kitaptaki sırasıyla verilir ya da ilk yazar adından sonra "ve diğer" ifadesi kullanılır.

Ekici, Metin vd. (2014). *İzmir’de Yaşayan Âşıklar Antolojisi*. İzmir: İzmir Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yay.

Makale vd.: Makale, kitap bölümü, mektup, konferans, konuşma, söyleşi ve kişisel görüşmelerin başlıkları çift tırnak içinde yazılır. Makaleler, yayımlanmamış tezler ve söyleşiler için künye örnekleri aşağıdaki gibidir.

Solis, Gabriel (2012). “Thoughts on an Interdiscipline: Music Theory, Analysis, and Social Theory in Ethnomusicology”. *Ethnomusicology*. C. 56, S. 3: 530-554.

Küçükebe, Murat (2008). “Batı ve Türk Müziği Üsluplarında Anlam Üretme Aracı Olarak Kemanın Sonolojik Analizi”. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.

Tüfekçi, Nida (2011). “Nida Tüfekçi ile Söyleşi”. Söyleşi yapan: İlhan Ersoy. *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Dergisi*. S. 1: 61-75.

Aynı Yazara Ait Birden Fazla Yapıt: Bir yazarın birden fazla eserine yer verildiğinde yazar adı ve soyadı yerine (—, şeklinde) yan yana iki uzun çizgi ve bir nokta koyulur; ardından eserin adı ve diğer bilgiler verilir.

Behar, Cem (1992). *Zaman, Mekân, Müzik (Türk Musikisinde Eğitim, İcra ve Aktarım)* İstanbul: Afa Yayıncılık.

— (2005). *Musikiden Müziğe (Osmanlı / Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Elektronik Ortamdaki Metinler: Elektronik ortamdaki metinlerin kaynak olarak gösterilmesinde, güvenilirlik açısından, yazarı, başlığı ve yayım tarihi belirtilmiş olanlar tercih edilmelidir. Künye bilgileri ise; yazar adı, varsa kaynağın tarihi, metnin başlığı, sitenin adresi ve erişim tarihi sırası ile verilmelidir.

Uslu, Recep. (23.03.2016). “Müzikoloji ve Meragî’nin Besteleri”.

http://www.musikidergisi.com/yazar-143-muzikoloji_ve_meragi_nin_besteleri....html Erişim Tarihi: 2 Mart 2017.

Ses ve Görüntü Kayıtları: Ses ve görüntü kayıtlarına yapılan göndermelerin künye bilgileri yazılırken, katkısı öne çıkarılacak kişinin (yönetmen, senarist, oyuncu, yazar, besteci, şarkıcı, vb.) soyadı ve adından sonra yapım tarihi, yapının başlığı, katkısı bulunan diğer kişi ya da kurumlar, formatı (plak, videokaset, VCD, DVD, vb.) ve yayın ya da dağıtım bilgileri verilir.

Akay, Ezel, yön. (2006). *Karagöz Hacivat Neden Öldürüldü?*. Sen. Ezel Akay, Levent Kazak. Oyun. Beyazıt Öztürk, Haluk Bilginer, vd. DVD. Özen Film.

Yabancı Dillerdeki Yayınlar: Türkçe dışındaki kaynakların künyelerinde, editörü, çevirmeni, cilt, baskı sayısı ve basım yerini gösteren ifadeler Türkçeleştirilmelidir.

G) Dipnot: Kaynak gösterme haricindeki açıklamalar birden başlayarak dipnot kullanılarak yapılmalı ve 10 punto yazılmalıdır.

H)Yazıların Gönderilmesi: Belirtilen ilkelere göre hazırlanan yazılar, eudtmk@gmail.com adresine e-posta yoluyla veya CD içinde yazışma adresimize gönderilir. Hakemler tarafından düzeltme istenmiş ise, yazar düzeltmelerin yapıldığı metni en geç 10 gün içinde gönderir. Yayımlanamayan makalenin CD’leri yazar(lar)ına geri verilmez; bu konuda idarî ve adlî sorumluluk kabul edilmez.

İ) Editörlük Düzeltmeleri: Editörlük Birimi yayım hazırlığında yazının esasına yönelik olmayan küçük düzeltmeleri yapmakta özgürdür. Bu düzeltmeler TDK Yazım Kılavuz ve Sözlüklerine göre yapılır.

İ) Telif Hakkı: Yayınlanan yazıların her türlü telif hakkı Ege Üniversitesi DTM Konservatuvarı Dergisi'ne, düşünsel ve bilimsel sorumluluğu yazarlarına, çeviri ve aktarmaların ise hukuki sorumluluğu çevirmenlerine/aktaranlarına aittir. İki ve daha fazla yazarlı yazılarda yazının telif sorumluluğu birinci yazara aittir. Dergiye makale gönderen yazar, bu ilkeleri kabul etmiş sayılır. Bu ilkelere uymayan makaleler kesinlikle değerlendirilmeye alınmayacaktır. Dergide yayınlanan yazı ve fotoğraflardan kaynak gösterilerek alıntı yapılabilir.

İÇİNDEKİLER

(Sayı 10, 2017)

ARAŞTIRMA MAKALELERİ

YAKUT/SAHA TÜRKLERİNİN GELENEKSEL DANSI: OSUOHAY Muvaffak DURANLI.....	1
DIŞAVURUMCU SANAT TERAPİSİNDE TÜRK HALK DANSLARI KULLANIMI Cemal ACET.....	11
GİRİT MÜBADİLİ TOPLUMLARDA GELENEKSEL DANSLAR Mehmet Öcal ÖZBİLGİN, Aykut MİS, Barış SARIKAYA.....	25
SANAT ve ZANAAT KAVRAMLARI BAĞLAMINDA GELENEKSEL DANS Kadri DALLI.....	35
OSMANLI DÖNEMİNDE KÖÇEKLER Seher ERKAN.....	45
TÜRK ATASÖZÜ ÖRNEKLERİNDE MÜZİK UNSURLARI ÜZERİNE BİR İNCELEME Ahmet UTKU.....	57
TÜRK MÜZİĞİNDE DİLHAYAT KALFA VE GİZLİ KALMIŞ BİR MAKAM: MÜSELLES MAKAMI Ufuk DEMİRBAŞ.....	67
İZMİR'DEKİ TÜRK SANAT MÜZİĞİ AMATÖR KOROLARINA KATILMA DİNAMİKLERİ VE İNSAN İLİŞKİLERİ Fatih COŞKUN.....	81

VAKA TAKDİMİ

LEVON BOGOSYAN GÖZENOĞLU 1935 YAPIMI GİTARIN RESTORASYON RAPORU Ali Maruf ALASKAN.....	89
---	----

