



T.C.

Ardahan Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

Türk Halk Edebiyatı Bilim Dalı

**ABDALLIK GELENEĞİ ÇERÇEVESİNDE EKREM ÇELEBİ:
HAYATI, SANATI VE İCRA TAHLİLİ**

Kemal ÖZAVCI

Prof. Dr. Bülent KURTİŞOĞLU

Doktora Tezi

Ardahan, 2022

ABDALLIK GELENEĞİ ÇERÇEVESİNDE EKREM ÇELEBİ:
HAYATI, SANATI VE İCRA TAHLİLİ

Kemal ÖZAVCI

Danışman

Prof. Dr. Bülent KURTİŞOĞLU

Eş Danışman

Dr. Öğr. Üyesi Selami AKIŞ

Ardahan Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

Türk Halk Edebiyatı Bilim Dalı

Doktora Tezi

Ardahan, 2022

KABUL VE ONAY

Kemal Özavcı tarafından hazırlanan “Abdallık Geleneği Çerçevesinde Ekrem Çelebi: Hayatı, Sanatı ve İcra Tahlili” başlıklı bu çalışma, 15/11/2022 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

[İ m z a]

Prof. Dr. Oğuz KARAKAYA (Başkan)

[İ m z a]

Prof. Dr. Bülent KURTİŞOĞLU (Danışman)

[İ m z a]

Prof. Dr. Erdoğan ALTINKAYNAK

[İ m z a]

Doç. Dr. Tolga KARACA

[İ m z a]

Dr. Öğr. Üyesi Serkan BALCI

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

Prof. Dr. Mustafa ŞENEL

Enstitü Müdürü

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Ardahan Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”** kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / Ardahan Üniversitesi Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. ⁽¹⁾
- Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ay ertelenmiştir. ⁽²⁾
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. ⁽³⁾

15/11/2022

Kemal ÖZAVCI

¹“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”

(1) Madde 6. 1. Lisansüstü tezle ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez **danışmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

(2) Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez **danışmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulunun** gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

(3) Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, **tezin yapıldığı kurum** tarafından verilir *. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, **ilgili kurum ve kuruluşun önerisi** ile **enstitü** veya **fakültenin** uygun görüşü üzerine **üniversite yönetim kurulu** tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

* Tez **danışmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** tarafından karar verilir.

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, Tez Danışmanının **Prof. Dr. Bülent KURTIřOđLU** ve **Dr. Öğr. Üyesi Selami AKIş** danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Ardahan Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.

Kemal ÖZAVCI

TEŞEKKÜR

Her anlamda zorlu bir süreci olan bu tez çalışmasında desteklerini esirgemeyen danışmanım Prof. Dr. Bülent KURTİŞOĞLU hocama, değerli vaktini bana ayırarak her türlü fikrini ve bilgisini benimle paylaşan, varlığını her zaman yanımda hissettiren hem dostum hem eş danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Selami AKIŞ hocama, doktora ders döneminde bakış açımı değiştirerek tezimin oluşumunda katkı sağlayan Prof. Dr. Erdoğan ALTINKAYNAK hocama, tez döneminde fikirleriyle destek sağlayan Doç. Dr. Fatih ŞAYHAN hocama, tezi savunma aşamasında hatalarımı olumlu yönde eleştirerek fikirleriyle katkı sağlayan Prof. Dr. Oğuz KARAKAYA, Doç Dr. Tolga KARACA ve Dr. Öğr. Üyesi Serkan BALCI hocama, tezimin müzikal bölümünde fikirlerinden istifade ettiğim meslektaşlarım ve dostlarım Dr. Öğr. Üyesi Turgay AKDAĞOĞLU, Öğr. Gör. Yusuf ALTUN ve Öğr. Gör. Halil İbrahim KÖROĞLU hocama, tezin yazım aşamasında ve teknik konularda fikirlerini, yardımlarını esirgemeyen meslektaşım ve dostum Dr. Öğr. Üyesi Emrah BİLGİN hocama, enstitüde ihtiyacım olan her konuda yardımlarını esirgemeyen enstitü müdürü Prof. Dr. Mustafa ŞENEL hocama, enstitü sekreteri Halil İbrahim BAŞTUĞ beyefendiye ve enstitü çalışanları Sedan ÇAKMAK ve Özge PARLAK hanımefendiye teşekkür ederim.

Çalışmamın ana konusunu oluşturan Kırşehir'in kıymetli sanatçısı Ekrem ÇELEBİ'ye, geleneksel bağlamda fikirlerinden istifade ettiğim değerli sanatçı Kamil ABALIOĞLU'na ve ihtiyacım olan her anda her türlü desteğini gördüğüm kıymetli ağabeyim Coşkun ÇELEBİ ve İsmail ALTUNSARAY'a teşekkürü bir borç bilirim.

Ayrıca hayatımın her anında olduğu gibi hayli yoğun geçen doktora tezimi hazırlama sürecinde sürekli varlıklarını yanımda hissettiğim annem Tercan ÖZAVCI, ağabeyim Bilal ÖZAVCI'ya ve varlığıyla dünyanın yaşanılabilir en güzel yanı olan kıymetli kızım Zeynep Su ÖZAVCI'ya sonsuz teşekkürler.

ÖZET

ÖZAVCI, Kemal. *Abdallık Geleneği Çerçevesinde Ekrem Çelebi: Hayatı, Sanatı ve İcra Tahlili*, Doktora Tezi, Ardahan, 2022.

Geçmişten günümüze abdallık geleneğinin Anadolu müzik kültürüne olan katkıları büyük önem taşımaktadır. Varlıklarını gösterebildikleri her ortamda abdallar hem geçmişten gelen birikimlerini yansıtarak hem de içinde bulundukları kültürü benimseyerek ortaya çıkardıkları müzikal olguyu özgün bir şekilde sergilemektedirler. Bu bağlamda abdal toplumunun “kültür taşıyıcısı” olarak nitelendirilmesi söz konusudur. Asırlar boyu süre gelen bu geleneğin, yerellik boyutundan çıkıp evrensel boyutta temsil edilmesi hem kendi iç dinamizminde hem de Anadolu kültüründe varlık alanlarını oluşturmalarıyla ilintilidir. Bu bağlamda geleneğin sürdürülebilirliği için, abdal kimliğine mensup olan ya da bu kimliğin dışında kalan kültür aktarıcılarının varlığına ihtiyaç duyulmaktadır. Bu aktarıcılar, geleneğin yaşatılması ve sonraki kuşaklara aktarılması yönünden önem arz etmektedir. Bu çalışmada; öncelikle abdal geleneğine değinilmiş, ardından abdal kimliğine mensup olmadığı hâlde gelenek içerisinde üretkenliği ve icracılığıyla kendi varlık alanını yaratmış olan Ekrem Çelebi’nin hayatı ve sanatçı kişiliği ele alınmış, sanatçının gelenekte başat rol olmasının altında yatan ve kendine özgü tavrının tespitine yönelik analizlerin yapılmasıyla somut ve bilimsel sonuçlar elde edilmiştir. Bu minvalde sanatçının icra ettiği bazı eserler Orta Anadolu müziği çerçevesinde değerlendirilmiş ve seçilen eserlerin icra biçimi analiz edilmiştir. Çalışmada Ekrem Çelebi’nin dışında abdal geleneğine mensup olmasa da gelenek içerisinde yer alan diğer isimler hakkında da bilgi verilmiştir. Orta Anadolu abdallık geleneği içerisinde yetişmiş ve Ekrem Çelebi gibi Türk halk müziği içerisinde besteleri ve kaynak kişilikleri ile yeri olan bu sanatçıların, bundan sonraki yapılacak çalışmalarda alandaki araştırmacılarca tanınması da amaçlanmıştır. Bu içerikte yapılan çalışmalarda genel olarak başvuru kaynak tarama, kişisel görüşme ile veri toplama, notaya alma, tahlil ve değerlendirme gibi yöntemlere müracaat edilmiş ve eserler hem teknik hem de icra yönünden analiz edilmiştir. Ayrıca teknik inceleme yapılırken genel yöntemlere kimi katkılarda da bulunulmuştur. Yapılan tetkik neticesinde Ekrem Çelebi’nin abdal geleneği içerisinde önemli bir yere sahip olduğu, bu köklü geleneğin

sürdürölmesinde önemli katkıları sağladığı ve eserlerinin hem muhteva hem de icra yönlerinden gelenek içerisinde sayılabileceğı ortaya konmuştur.

Anahtar Sözcükler:

Türk halk müziğı, Orta Anadolu müziğı, Abdal, Bozlak, Ekrem Çelebi, Neşet Ertaş, Muharrem Ertaş, Müzikal analiz, İcra tahlili.



ABSTRACT

ÖZAVCI, Kemal. *Ekrem Çelebi: His Life, Art and Performance Analysis in the Framework of Abdalism Tradition*, Doctoral Dissertation, Ardahan, 2022.

From the past to the present, the contributions of the abdal tradition to Anatolian music culture have been quite significant. In every environment where they can show their presence, abdals both reflect their accumulated knowledge from the past and adopt the culture they are in and display the musical phenomenon they have created in a unique way. In this context, the abdal society can be described as a “culture carrier”. The representation of this centuries-long tradition from the local dimension to the universal dimension is related both to its own internal dynamism and to the fact that they create their existence in Anatolian culture. Therefore, for the sustainability of the tradition, there is a need for the existence of culture transmitters who have the abdal identity or who are outside this identity. These transmitters are crucial in terms of keeping the tradition alive and transferring it to the next generations. In this study, first of all, the abdal tradition has been mentioned, then the life and artistic personality of Ekrem Çelebi, who has created his own realm of existence with his productivity and performance within the tradition, although he has not had the abdal identity, has been discussed, and concrete and scientific results have been obtained by analyzing the artist’s unique attitude underlying his leading role in the tradition. In this context, some of the works performed by the artist have been evaluated within the framework of Central Anatolian music and the performance style of the selected works has been analyzed. In addition to Ekrem Çelebi, the study also provides information about other names who do not belong to the abdal tradition, but still can be evaluated within the framework of the tradition. It is also aimed to enable the researchers in the field to recognize these artists, who grew up in the Central Anatolian abdal tradition and who, like Ekrem Çelebi, have a place in Turkish folk music with their compositions and source personalities, in future studies. In the study, methods such as literature review, data collection through personal interviews, notation, analysis and evaluation have been used and the works have been analyzed in terms of both technique and performance. In addition, some contributions to the general methods have been also made through the

technical review. As a result of the examination, it has been revealed that Ekrem Çelebi has an important place in the abdal tradition, that he has made important contributions to the continuation of this deep-rooted tradition, and that his works can be considered within the tradition in terms of both content and performance.

Keywords: Turkish Folk Music, Central Anatolian Music, Abdal, Bozlak, Ekrem Çelebi, Neşet Ertaş, Muharrem Ertaş, Musical Analysis, Performance Analysis.



İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	
ETİK BEYAN.....	
TEŞEKKÜR	
ÖZET.....	5
ABSTRACT	7
İÇİNDEKİLER	9
KISALTMALAR DİZİNİ	14
TABLolar DİZİNİ	15
ŞEKİLLER DİZİNİ	16
ÖN SÖZ.....	21
GİRİŞ	23
1. BÖLÜM.....	29
ABDALLAR HAKKINDA GENEL BİLGİLER	29
1.1. ABDAL TERİMİNİN ETİMOLOJİSİ.....	29
1.2. TARİHSEL SÜREÇ İÇERİSİNDE ABDALLAR.....	33
1.2.1. Ak Hun Devleti ve Eftalitler	34
1.2.2. Ak Hunların (Eftalitlerin) Kökeni ve Abdallar.....	36
1.2.3. Abdallar ve Türkmenlik.....	38
1.2.4. Orta Asya'dan Anadolu'ya Abdallar	41
1.2.5. Anadolu Abdalları (Abdalan-ı Rum)	43
1.3. İNANÇSAL BOYUT	45
1.3.1. Abdallar ve Alevilik/Bektaşilik	46

1.3.2. Abdallar ve Kalenderîlik.....	49
1.4. ABDALLARIN DİĞER ETNİK YAPILARLA İLİŞKİLERİ.....	51
1.4.1. Abdallar ve Çingenelik	51
1.4.2. Abdallar ve Romanlar	53
1.4.3. Abdallık Geleneğinden Etkilenen Kürtler	53
1.5. ABDAL DİLİ	55
2. BÖLÜM.....	59
EVRENSEL DUYUŞ TARZI VE ABDAL GELENEĞİ.....	59
2.1. ABDALLIK VE MÜZİK İLİŞKİSİNİN TARİHSEL ARKA PLANI	59
2.2. ABDALLIK GELENEĞİNİN KÜLTÜREL DOKUSU	62
2.3. ABDAL GELENEĞİNİN İCRA EDİLDİĞİ KÜLTÜR ÇEVRESİ	65
2.3.1. Abdal İcrasında Doğal Ortam	68
2.3.2. Abdal İcrasında Yapay Ortam	70
2.4. ABDALLIK GELENEĞİNİN SÜRDÜRÜLEBİLİRLİĞİ.....	72
2.5. ORTA ANADOLU ABDALLARI	74
2.5.1. Sosyal ve Kültürel Yaşamları	75
2.5.2. Kırşehir Abdallarında Müzik	78
2.6. ABDAL KİMLİĞİNE MENSUP OLAN TEMSİLCİLER	81
2.6.1. Muharrem Ertaş	81
2.6.2. Hacı Taşan	84
2.6.3. Çekiç Ali.....	87
2.6.4. Neşet Ertaş	88
2.7. ABDAL KİMLİĞİNE MENSUP OLMAYAN TEMSİLCİLER.....	90
2.7.1. Âşık Said.....	91
2.7.2. Ekrem Çelebi	92

2.7.3. Kamil Abalıoğlu	93
2.7.4. İsmail Altunsaray	95
2.8. BOZLAKLAR	97
2.8.1. Bozlak Etimolojisi	97
2.8.1.1. Anlatı Bağlamında Bozlak	99
2.8.1.2. Uzun Hava Bağlamında Bozlak	101
2.8.2. Bozlak İsimlendirmeleri	102
2.8.3. Orta Anadolu’da Bozlak	105
2.8.3.1. Bozlakların Ezgi Yapısı	105
2.8.3.2. Bozlaklarda Türü Belirleyen Unsurlar	108
2.8.3.2.1. Makamsal Dizi	108
2.8.3.2.2. Ses Aralığı	109
2.8.3.2.3. Konusu	109
3. BÖLÜM.....	110
ABDAL GELENEĞİ İÇERİSİNDE EKREM ÇELEBİ	110
3.1. HAYATI	111
3.2. SANATSAL YÖNÜ	113
3.3. ABDAL GELENEĞİNİN EKREM ÇELEBİ ÜZERİNDE ETKİSİ	116
3.4. EKREM ÇELEBİ’NİN ABDAL GELENEĞİNE ETKİSİ	117
3.5. EKREM ÇELEBİ’NİN İCRASINDA ARABESK ETKİSİ	118
3.8. ALBÜMLER.....	119
3.8.1. Plaklar	120
3.8.2. Kasetler	121
4. BÖLÜM.....	134
BULGULAR VE YORUM	134

4.1. EKREM ÇELEBİ’NİN BAĞLAMA İCRA ÖZELLİKLERİ.....	134
4.1.1. Kullandığı Teknikler.....	136
4.1.1.1. Parmak Tekniği.....	137
4.1.1.2. Akort Sistemi	137
4.1.1.3. Kapak (Göğüs) Alanında İcra	137
4.1.1.4. Dikey Çalış Tekniği	139
4.1.1.5. Kırık Akor.....	140
4.1.2. Mızrap Tekniği ve Tavrılar.....	141
4.1.2.1. Silifke Tavrı	141
4.1.2.2. Sürmeli/Yozgat Tavrı.....	142
4.1.2.3. Zeybek Tavrı.....	142
4.1.2.4. Art Arda Üst Mızrap	143
4.1.2.5. Ters Mızrap	143
4.1.2.6. Mızrapsız Çalış (Ruh mızrap).....	144
4.1.2.7. Tel Ayırma (Kıstırma)	144
4.1.3. Çarpma ve Süsleme Tekniği.....	145
4.1.3.1. Mızrapsız Çarpma.....	145
4.1.3.2. Vurkaç Çarpma	145
4.1.3.3. Tril.....	146
4.1.3.4. Tremolo.....	146
4.1.3.5. Glissando (Kaydırma).....	146
4.2. EKREM ÇELEBİ’NİN İCRA ETTİĞİ ÖRNEK ESERLERİN TAHLİLİ	147
4.2.1. Unutma Dost.....	148
4.2.2. Sızın Gardaşım.....	152

4.2.3. Duydun mu Anam.....	156
4.2.4. Bin Yemin (Sana Geliyom)	162
4.2.5. Deyi Deyi.....	166
4.2.6. Dinek Dağı.....	170
4.2.7. Allı Sunam.....	173
4.2.8. Kader (Bir Zaman Keyfini Yetiremedim)	176
4.2.9. Kızılırmak.....	179
4.2.10. Sinem Atışlara Yandı (Açış Bölümü)	182
4.2.11. Sinem Atışlara Yandı (Ritmik bölüm)	184
4.2.12. Ben Oldum (Açış Bölümü).....	188
4.2.13. Ben Oldum (Ritmik bölüm).....	190
SONUÇ ve ÖNERİLER.....	192
KAYNAKÇA	195
EK 1. NOTALAR.....	202
EK 2. Kaynak Kişiler.....	231
EK 3. Tez Çalışması Orijinallik Raporu.....	232
EK 4. Etik Komisyon Muafiyet Formu	233
ÖZ GEÇMİŞ.....	234

KISALTMALAR DİZİNİ

THM. : Türk Halk Müziği

M.Ö : Milattan Önce

M.S. : Milattan Sonra

vb. : Ve benzeri

vd. : Ve diğerleri

vs. : Vesaire

bkz. : Bakınız

s. : Sayfa

C. : Cilt

Çev. : Çevirmen

Sn. : Saniye

TABLOLAR DİZİNİ

Tablo 1. “Unutma Dost” eser künyesi.....	148
Tablo 2. “Sızın Gardaşım” eser künyesi	152
Tablo 3. “Duydun mu Anam” eser künyesi	156
Tablo 4. “Bin Yemin” eser künyesi	162
Tablo 5. “Deyi Deyi” eser künyesi	166
Tablo 6. “Dinek Dağı” eser künyesi	170
Tablo 7. “Allı Sunam” eser künyesi.....	173
Tablo 8. “Kader” eser künyesi	176
Tablo 9. “Kızılırmak” eser künyesi.....	179
Tablo 10. “Sinem Ataşlara Yandı” eser künyesi.....	182
Tablo 11. “Ben Oldum” eser künyesi	188

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1. THM nota yazım sistemine göre Karcığar makam dizisi	107
Şekil 2. “Başında pare pare karın var” bozlağında kullanılan dizi	108
Şekil 3. THM nota yazım sistemine göre Muhayyer – Hüseyini makamı dizisi	108
Şekil 4. THM nota yazım sistemine göre Kürdi makamı dizisi	109
Şekil 5. Tek manyetikli bağlama.....	136
Şekil 6. Tiz durak üzerinde icra alanı.....	137
Şekil 7. Kapak bölgesinde icra örneği.....	138
Şekil 8. Göğüs kısmı perdeli bağlama örneği	138
Şekil 9. Bağlama icrasında yatay çalış şekli (Kurubaş, 2020: 54).....	139
Şekil 10. Bağlama icrasında yatay çalış şekli (Kurubaş, 2020: 55).....	139
Şekil 15. Kırık akor	140
Şekil 11. Silifke mızrap vuruş şekli (Emnalar, 1998: 584).....	141
Şekil 12. Sürmeli/Yozgat tavrı ((Emnalar, 1998: 588)	142
Şekil 13. Zeybek tavrı (Emnalar, 1998: 586).....	142
Şekil 14. Art arda üst mızrap.....	143
Şekil 16. Ters mızrap örneği	143
Şekil 17. Mızrapsız Çalış (Ruh/t mızrap) örneği	144
Şekil 18. Tel ayırma (kıstırma) tekniği	145
Şekil 19. Çarpma örneği.....	145
Şekil 20. Mızrapsız çarpma.....	145
Şekil 21. Vurkaç çarpma	145
Şekil 22. Tril	146
Şekil 23. Tremolo.....	146
Şekil 24. Glissando	146

Şekil 25. Kapak (göğüs) alanında icra örneği	149
Şekil 26. Mızrapsız çarpma örneği	149
Şekil 27. Vurkaç çarpma örneği.....	150
Şekil 28. Kırık akor örneği.....	150
Şekil 29. Ters mızrap örneği	150
Şekil 30. Mızrapsız çarpma örneği	153
Şekil 31. Vurkaç çarpma örneği.....	153
Şekil 32. Glissando örneği	154
Şekil 33. Ters mızrap örneği	154
Şekil 34. Art arda üst mızrap örneği	154
Şekil 35. Dikey çalış örneği	155
Şekil 36. Kapak (göğüs) alanında icra örneği	157
Şekil 37. Zeybek mızrabı örneği	157
Şekil 38. Art arda üst mızrap örneği	158
Şekil 39. Tel ayırma örneği.....	158
Şekil 40. Ters mızrap örneği	158
Şekil 41. Mızrapsız çarpma örneği	158
Şekil 42. Vurkaç çarpma örneği.....	159
Şekil 43. Tril örneği	159
Şekil 44. Tremolo örneği.....	159
Şekil 45. Glissando örneği	160
Şekil 46. Mızrapsız (ruh mızrap) çalış örneği.....	160
Şekil 47. Kapak (göğüs) alanında icra örneği	163
Şekil 48. Silifke mızrabı örneği	163
Şekil 49. Tel ayırma örneği.....	163

Şekil 50. Mızrapsız çarpma örneği	164
Şekil 51. Tremolo örneği.....	164
Şekil 52. Glissando örneği	164
Şekil 53. Zeybek mızrabı örneği	167
Şekil 54. Mızrapsız çarpma örneği	167
Şekil 55. Art arda üst mızrap örneği	167
Şekil 56. Kapak (göğüs) icra örneği.....	168
Şekil 57. Tel ayırma ve tremolo örneği.....	168
Şekil 58. Vurkaç çarpma örneği.....	168
Şekil 59. Ters mızrap örneği	169
Şekil 60. Mızrapsız örneği	171
Şekil 61. Vurkaç çarpma örneği.....	171
Şekil 62. Tril örneği	171
Şekil 63. Sürmeli/Yozgat mızrabı örneği.....	172
Şekil 64. Mızrapsız çarpma örneği	174
Şekil 65. Vurkaç çarpma örneği.....	174
Şekil 66. Ters mızrap örneği	174
Şekil 67. Art arda üst mızrap örneği	175
Şekil 68. Kırık akor örneği.....	175
Şekil 69. Art arda üst mızrap örneği	177
Şekil 70. Mızrapsız çarpma örneği	177
Şekil 71. Ters mızrap örneği	177
Şekil 72. Kırık akor örneği.....	178
Şekil 73. Kapak (göğüs) alanında icra örneği	178
Şekil 74. Mızrapsız çarpma örneği	180

Şekil 75. Ters mızrap örneği	180
Şekil 76. Vurkaç çarpma örneği.....	180
Şekil 77. Mızrapsız çarpma örneği	183
Şekil 78. Vurkaç çarpma örneği.....	183
Şekil 79. Ters mızrap örneği	183
Şekil 80. Tel ayırma örneği.....	183
Şekil 81. Tremolo örneği.....	184
Şekil 82. Tril örneği	184
Şekil 83. Dikey çalış örneği	184
Şekil 84. Silifke mızrabı örneği	185
Şekil 85. Tel ayırma örneği.....	185
Şekil 86. Mızrapsız çarpma örneği	186
Şekil 87. Vurkaç çarpma örneği.....	186
Şekil 88. Tremolo örneği.....	186
Şekil 89. Glissando örneği	186
Şekil 90. Kapak (göğüs) alanında icra örneği	187
Şekil 91. Kapak (göğüs) alanında icra örneği	189
Şekil 92. Mızrapsız çarpma örneği	189
Şekil 93. Vurkaç çarpma örneği.....	189
Şekil 94. Silifke mızrabı örneği	189
Şekil 95. Kapak (göğüs) alanında icra örneği	190
Şekil 96. Mızrapsız çarpma örneği	190
Şekil 97. Tremolo örneği.....	190
Şekil 98. Silifke mızrabı örneği	190
Şekil 99. Sürmeli/Yozgat mızrabı örneği.....	191

Şekil 100. Tel ayırma örneği.....	191
-----------------------------------	-----



ÖN SÖZ

Abdallık geleneği, kendi çevreninde yarattığı aktarım imgeleri ve çağrışımlar bütünü bakımından evrensel düzeyde köklü bir “sanat düşünüşü”nü içerisinde barındırır. Kendine özgü sanatsal kodları ve çağrışım biçimi ile evrensel düzeyde bir aktarım biçimini barındıran (abdallık) sanat(ı); kullanılan çalgı aletlerinin sesin kuşatıcı yönüne eklenmesi ve günümüzde kitlelere duyurulması bakımından “özünü” evrensel boyuta -sanatçılar aracılığı ile- aktarmıştır.

Köklü bir gelenek olan abdallık geleneği hem kendi içinde yetişen icracılarla hem de o kültürün etkisi altında yetişen ve kendi farklılığını ortaya koyabilen abdallık kimliğine sahip olmayan sanatçılar aracılığıyla, zamansal boyutta aktarımı gerçekleştirerek sürekliliği sağlamaktadır. Orta Anadolu’da Yusuf Usta ve Bulduk usta ile başlayan süreç, Muharrem Ertaş, Hacı Taşan, Çekiç Ali ve Neşet Ertaş gibi isimlerle yerellikten evrensellik düzeyine ulaşmıştır. Abdallık kimliğine sahip olan bu sanatçılar, geçmişten gelen ve belleklerde taşınan atalar sesini günümüze aktararak abdallık kültürünün sürekliliğini sağlamışlardır. Bu süreç içerisinde gelenek, abdallık kimliğine sahip sanatçılar tarafından yaşatılmış; aynı zamanda abdallık kimliğine sahip olmadığı halde kolektif bilinç çerçevesinde geleneği benimseyen ve kültürel taşıyıcılık yapan başat roller tarafından da katkı görmüştür.

Abdallık kimliğine mensup olmayan fakat gelenek içerisinde önemli yeri olan isimlerin başında Âşık Said gelmektedir. Âşık Said’in pek çok şiir ve bestesinin abdallık geleneği içerisinde benimsenerek kullanılması, geleneğin beslenmesi bakımından önem arz etmektedir. Âşık Said’in abdallık geleneğinden ne derece etkilendiğine dair net verilerin olmayışı, karşılıklı etkileşim noktasında noksan kalmaktadır. Âşık Said ile başlayan süreç, devamında Ekrem Çelebi, Kamil Abaloğlu ve yeni kuşak temsilcilerden İsmail Altunsaray gibi isimlerle devam etmiştir.

Bu bağlamda çalışmanın ana konusunu, abdallık kimliğine mensup olmayan sanatçılardan biri olan Ekrem Çelebi’nin gelenek içerisindeki yeri oluşturmaktadır. Bu bakımdan bizi bu konuda çalışmaya iten en temel neden Ekrem Çelebi’nin abdallık geleneği içerisindeki yeri ve öneminin daha net ve belirgin bir şekilde anlaşılmasıdır.

Çalışma, girişten itibaren dört bölüm şeklinde düzenlenmiştir. Giriş bölümünde kısaca çalışmanın konusu, önemi, araştırma problemleri, amacı, araştırmayla ilgili sorunlar ve literatüre sağlayacağı katkı hakkında bilgi verilmiştir.

Çalışmanın birinci bölümünde, alandaki ilgili kaynaklardan faydalanılarak genel bir literatür taraması yapılmış ve abdallık geleneği ile abdalların tarihsel süreç içerisindeki yeri hakkında bilgi verilmiştir. Abdalların tarihsel süreç içerisindeki yaşantıları, Orta Asya'dan Anadolu'ya geliş süreçleri, inançları ve günümüzde de sürekli olarak bazı karışıklıklara yol açan etnik yapıları ve ilişkileri bu bölümde ele alınmıştır.

İkinci bölümde, abdallık geleneğinin tarihsel süreçte müzikle olan ilişkileri, geçmişten günümüze taşıdıkları kültürel dokudan icra çevresine kadar olan sosyokültürel ilişki boyutları yeniden okunarak/yorumlanarak farklı bir bakış açısı getirilmiştir. Ayrıca Orta Anadolu bölgesinde yaşayan abdalların sosyokültürel yaşantıları ve sanatsal kimlikleri dikey boyutta ele alınarak, geleneksel müziğin temsilcilerinin hayatlarına kısaca yer verilmiştir. Son olarak abdal kültürünün ürünü olan bozlaklara yer verilerek tanımı, tür ve biçimi incelenmiştir.

Üçüncü bölümde, çalışmamızın ana temasını oluşturan Ekrem Çelebi'nin hayatı, sanatı, eserleri ve abdallık geleneği içerisindeki yeri hakkında detaylı bilgi aktarılmış, ulaşılabilen kaset ve plakların künye bilgisi verilmiştir.

Dördüncü bölümde; Ekrem Çelebi'nin bağlama icra özelliklerine yer verilerek, bağlamada kullandığı teknikler tespit edilmiş ve açıklamaları, kullanılış şekli hakkında tespitler yapılmıştır. Ayrıca Ekrem Çelebi'nin icra özelliğini yansıttığını düşündüğümüz eserlerinin müzikal analizi yapılmış ve notalarla örneklendirilerek gösterilmiştir.

Sonuç ve Öneriler başlığı altında ise çalışmanın sonucunda elde edilen bulgular ve alana dair tespitler ortaya konulmuştur. Ayrıca bu bölümde Ekrem Çelebi gibi geleneğin içerisinde değerlendirilebilecek başka isimlerin de olduğu hakkında bilgi verilmiştir.

GİRİŞ

KONUNUN TAKDİMİ

Köklü bir tarihî geçmişe sahip olan abdallık geleneği, yaşadığı her dönem içerisinde varlık alanını oluşturarak geçmişten günümüze kendini aktarmayı başarmıştır. Aktarımın gerçekleşmesi için ihtiyaç duyulan kültürel kodlar, kolektif bilinç etrafında şekillenerek soyut kavramdan somut kavrama doğru evrilmektedir. Dönüşen bu algılama biçiminin sonunda ortaya çıkan durum, bireylerin “ben” kavramından çıkarak “biz” kavramıyla birlikte toplumsal varlık hâlinde yaşam alanı oluşturmalarının göstergesidir. Bu bakımdan abdal geleneğinin öteden beri taşıdığı kültürel unsurların bulunduğu çağa göre yeniden şekillenmesi, kültürel süreklilik bağlamında büyük önem taşımaktadır. Nitekim geleneğin kolektif bilinç doğrultusunda toplumun ortak malı olması, -kültürün varlığı ve sürekliliği bakımından- yine o toplumu ilgilendiren büyük bir sorumluluğu da beraberinde getirmektedir. Yaşadıkları her çevrede, hem o çevrenin kültürü etkisinde kalan hem de öteden beri taşıdıkları kültürü aksettirebilen abdal toplumu, karşılıklı etkileşim ve iletişimin somut örnekleri olarak karşımıza çıkmaktadırlar.

Orta Anadolu geleneksel müziği içerisinde önemli bir yer edinmiş olan abdallar, taşıdıkları geleneksel kültürü yaşadıkları bölgenin kültürü ile birleştirerek yöre müziğini farklı bir boyuta taşımışlardır. Bu bağlamda abdal toplumunun abdal kimliğine sahip olmayan fakat aynı kültürde yetişen başat rollerle etkileşim ve aktarımı sağlanırken bu icracılara geleneksel değerlerin taşınmasında bir misyon da yüklenmiştir. Bu misyonu yüklenen sanatçılardan biri de Ekrem Çelebi’dir. Gerek icra gerek üretim bakımından kendine özgü bir üsluba sahip olan Ekrem Çelebi, Orta Anadolu abdal müziği içerisinde varlık alanını oluşturan, hem abdal geleneğinden beslenen hem de geleneğin sürekliliğini sağlayan bir kimliğe sahiptir.

Elli yılı aşkın bir süredir Orta Anadolu geleneksel müziğine hizmet eden Ekrem Çelebi, gelenek bünyesinde icrasıyla ve üretici yönüyle abdal geleneği içerisinde adından söz ettirebilen ender sanatçılardandır. Çekiç Ali ve Neşet Ertaş sevgisi ile başlayan sanat hayatı, kendi tarzını oluşturmasıyla devam etmiştir. Sanatının ilk yıllarında keskin hafızası ve taklit yönüyle dinlediği sanatçıları bire bir taklit edebilen Çelebi, rol model

aldığı sanatçıların hepsinden aldığı geleneksel icra üslubunu kendi yetisi ile harmanlayarak kendine özgü icra biçimini oluşturmuş; böylece geleneğin yaşatılması bağlamında Orta Anadolu müziğine katkılar sağlamıştır.

AMAÇ VE ÖNEM

Abdallar ve Ekrem Çelebi üzerine yapılmış bu çalışmanın amacı; Orta Anadolu abdal geleneğinin geçmişten günümüze sosyolojik, sanatsal ve kültürel bağlamda incelenmesiyle abdal kimliğini taşımayan fakat abdal geleneği içerisinde yetişerek geleneğin taşınmasında misyon edinen Ekrem Çelebi'nin hayatı hakkında bilgiler verilerek icra analizlerinin yapılması ve tanıtılmasıdır.

Konunun kapsamı, temel hedefleri, hipotezi ve metodolojisi gereği aşağıdaki hususlar üzerinde durulmaya çalışılmıştır:

- Abdalların tanımı yapıp, tarihsel bağlamda ele alınmıştır.
- Orta Anadolu abdalları kültürel, sanatsal ve sosyolojik olarak incelenmiş, genel değerler dizgesi bağlamında yatay ve dikey arka plan okumaları yapılarak yorumlanmıştır.
- Orta Anadolu geleneksel müziği içerisinde yer alan Ekrem Çelebi'nin hayatı incelenerek, sanatsal yaşamı üzerinde bilgiler verilerek değerlendirme yapılmıştır.
- Ekrem Çelebi'nin Türk halk müziği içerisindeki yeri ve abdal geleneği ile olan bağlantısı irdelenerek eserleri hakkında bilgi verilmiştir.
- İcra ettiği kimi eserler notaya alınarak eserlerin müzikal analizleri yapılmıştır.
- Seçilen eserlerin icra biçimi tetkik edilmiş ve eserler tahlil edilmiştir.

Yapılan bu tezde; Orta Anadolu geleneksel müziği içerisinde gerek bağlama icrası gerek ürettiği eserlerle abdallık geleneğinin sürekliliğini sağlayarak gelenek içerisinde önemli bir yer edinen Ekrem Çelebi'nin, Türk kültürü ve sanatına yapmış olduğu katkıları gelecek nesillere sağlıklı bir şekilde aktarmak ve bu alanda daha sonra yapılacak olan çalışmalara kaynak niteliği kazandırmak bakımından önem arz etmektedir.

Nitekim çalışmanın sonucunda; Abdal geleneğinin etkisinde kalarak varlık alanını yaratmış olan Ekrem Çelebi'nin bağlama icrası incelenmiş, kullandığı teknikler tespit

edilmiş ve bazı eserleri notaya alınarak müzikal analizleri yapılmıştır. Orta Anadolu geleneksel müziği içerisinde böylesine önemli bir sanatçının katkıları, abdal geleneği ve geleneğin özelinde bilimsel bir çerçeveye oturtulmuştur.

KAPSAM

Bu tez çalışmasında genel olarak abdallar ve Orta Anadolu abdalları ele alınıp örneklem olarak abdal kimliğine sahip olmayan Ekrem Çelebi'nin sanat hayatı hakkında detaylı bilgiler verilerek, geleneksel ve kendine özgü tavrını yansıttığını düşündüğümüz 11 eserde geleneksel icra biçimi incelenmiştir. İncelemeye ilişkin olarak söz konusu eserlerden 8'i bozlak açışları kalan 3 eserde ise kırık havalardaki tavrı kaydedilmiştir. Bu eserlerde Çelebi'nin genel müzik ifadeleri ve özellikle yöresel bağlamda kullandığı teknikler tespit edilmiştir.

SINIRLILIKLAR

Bu tez çalışmasında, abdal geleneğine mensup olmayan fakat gelenek içerisinde yetişmiş temsilcilerin (Âşık Said, Ekrem Çelebi, Kamil Abaloğlu, İsmail Altunsaray) hayatı ve sanatı hakkında kısa bilgiler verilmiştir. Fakat Ekrem Çelebi üzerinde genişletip sınırlandırma yapılmıştır. Bunun sebebi ise Ekrem Çelebi'nin çalışmanın ana konusunu oluşturmasındandır.

Ayrıca çalışma, Ekrem Çelebi'nin tüm eserlerinin arasından; “Unutma Dost”, “Sızın Gardaşım”, “Duydun mu Anam”, “Kader”, “Kızılırmak”, “Allı Sunam”, “Deyi Deyi”, “Dinek Dağı”, “Ben Oldum”, “Bin Yemin”, “Sinem Ataşlara Yandı” eserleriyle sınırlandırılmıştır.

ÖZGÜN DEĞER

Çalışma; Ekrem Çelebi'nin hayatı ve sanatçı kişiliğinin detaylı bir şekilde incelenerek derli toplu bilgileri barındırması bakımından değer kazanmaktadır. Çalışma kapsamında sanatçının notaya alınan 11 adet eseri incelenerek icra tavrında ortaya çıkan yöresel teknikler “art arda üst mızrap, kırık akor, kapak (göğüs) alanında icra ve ters mızrap, mızrapsız çalış” gibi isimlendirmelerle sunulmuş, çalışmanın özgün değer taşıyan unsurunu oluşturmuştur.

ARAŞTIRMA SORULARI

Çalışmanın en temel amacı; Ekrem Çelebi'nin icrasındaki kültürel kodların tespiti ve abdal geleneğiyle aradaki sosyal ve kültürel bağların tespit edilerek müzikal analizlerinin yapılmasıdır. Bu doğrultuda bu çalışma vasıtasıyla şu sorulara cevap aranmış ve soruların cevapları ilgili bölümlerde ve başlıklarda detaylı şekilde açıklanmıştır.

Abdallık geleneği çerçevesinde abdalların tarihi, coğrafyası ve kültürü hakkında bilgi edinmek için abdallık nedir sorusuna cevap aranmış, abdalların tarihsel kökeni, etnik kökeni, inançsal yapıları ve müzikle olan ilişkileri nereye ve ne zamana dayandığına dair sorulara yönelik çalışmalar yapılmış ve ilgili bölümlerde açıklanmıştır.

Ülkemizde abdal kültürü olan müzikler özellikle hangi bölgelerde ortaya çıkmaktadır sorusunun cevabı aranarak o bölgelerin tespiti yapılmış, abdallarla bir anılan bozlağın ve bozlakların başında yer alan “Aydos/t” söyleminin etimolojik yönden ele alınmıştır.

Ekrem Çelebi kimdir ve onu farklı kılan özellikleri nelerdir sorusundan yola çıkılarak, abdal kimliğini taşımadan da abdal geleneği temsilcilerinden olup olunmayacağını cevapları aranmıştır. Bununla birlikte Ekrem Çelebi'yi özellikle Neşet Ertaş, Çekiç Ali ve yörede icrası ile ön plana çıkmış sanatçılardan ayıran icra farklılığı nelerdir sorusunun cevabı araştırılarak, abdal geleneğinin Ekrem Çelebi'ye etkisi ve Çelebi'nin abdal geleneğine etkileri araştırılmıştır.

YÖNTEM

Çalışmada öncelikle literatür taraması yapılarak konuyla ilgili yerli ve yabancı kaynaklar taranmış, elektronik kaynaklar incelenerek konuyla ilgili kısımlardan faydalanılmıştır. Alan araştırması yapılarak çalışmanın temelini oluşturan kişi/ler tespit edilip, bire bir görüşmeler yapılarak gerekli veriler toplanmıştır. Yüz yüze görüşülemeyen kişilerle teknolojik iletişim ağılar yardımıyla iletişime geçilerek görüşmeler yapılmıştır.

Çalışmamızın asıl bölümünü oluşturan Ekrem Çelebi'nin icrasındaki veriler, albüm kayıtlarından dinlenerek notaya alınmış ve elektronik nota yazım programıyla desteklenerek analizleri yapılmıştır. Notaya alınan eserlerden 10 tanesine “Spotify” ve

“Youtube” müzik uygulamasından ulaşılmış ve ulaşılan eserlerin erişim linkleri ilgili eserin başlığı altında dipnotla verilmiştir.

Notalarda tespit edilen unsurlar kesit hâlinde eserin başlığı altında verilmiştir. İlgili eserin içinde verilen unsurlara başlık açmadan, tekniklerin adı belirtilmiş, (Örn; Mızrapsız çarpma, Tril vb.) hangi ölçü/dizekte kullanıldığının örnek notası verilerek gösterilmiştir. Nota üzerindeki gösterilen teknik unsurlar, daha net anlaşılabilmesi için kare ve dikdörtgen kutularla vurgulanmıştır.

Eser başlığının altında eserin genel künyesi tablo hâlinde verilmiş, oluşturulan tablo örneğinde Savaş Ekici’nin “Elâzığ Harput Müziği” adlı çalışmasından yararlanılmıştır. Eserlerin analizinde ise Prof. Dr. Gülçin Yahya Kaçar’ın icra tahlil metodundan faydalanılmıştır. Eserlerin analizi yapılırken; genel bir icra tahlilinden ziyade Orta Anadolu bölgesi geleneksel müziğinde görülen unsurlar belirtilmiş ve açıklaması yapılmıştır.

Eserlerin notaya alınmasında tüm ayrıntıları doğru tespit edebilmek açısından “Amazing Slow Downer” programı kullanarak müzikler yavaşlatılmış ve notaya alınmıştır. Notaya alınan eserler “Finale Version 2014” programı yardımıyla elektronik ortama aktarılmış ve notalar üzerindeki ifade unsurları Türkçe isimlerle belirtilmiştir.

Ayrıca eser notaya alınırken kayıtların eskiliğinden kaynaklı ve net olarak duyulamayan bazı -eseri bozmadan- sesler inisiyatif kullanılarak değerlendirilmiştir. Bu değerlendirmeler yapılırken uzman kişilere başvurulmuş onların yönlendirmesi ve değerlendirmesi sonucunda müdahale edilmiştir.

Analizi yapılan eserler; Ekrem Çelebi’nin bağlama icrasına yönelik tespit amacı güttüğü için, eserlerin sadece söz bölümüne kadar olan saz kısımları notaya alınmıştır. Seçilmiş olan 11 eserde Ekrem Çelebi’nin yukarıda tanımlamalarıyla yer verdiğimiz mızrap, çarpma, tril, vb. teknik özellikler ve müzikal ifade unsurlar bağlamında ele alınmış ve notalar üzerinde icra tahlili yapılmış, eserlerin tamamı ise ekler bölümünde verilmiştir.

Bulgular ve yorum kısmında, incelenen eserlerin künyeleri oluşturulurken bu çalışmaya özgün bazı adlandırmalar yapılmıştır. Künye içerisinde “Eserin ses sahası” ibaresinin karşılığı olarak “oktav” yazılmış ve 1 oktavı aşan dizilerde “+” sembolü kullanılarak oktavı aşan notaların sayısı rakamla gösterilmiştir.

Ekrem Çelebi'nin icrasında tespit ettiğimiz ve Orta Anadolu bölgesine ait bazı teknikler adlandırılıp notayla gösterilmiş ve daha net anlaşılabilmesi için görsel olarak desteklenmiştir.

Ayrıca Ekrem Çelebi'nin hayatı hakkında aktarılan bilgilerin tümü 03/08/2022 tarihinde evinde kendisi ve oğlu Coşkun Çelebi ile yapılan görüşme kayıtlarından aktarılmıştır. Yine çalışma sırasında Coşkun Çelebi ile telefon görüşmeleri yapılarak ek bilgilerle çalışmaya katkı sağlanmıştır.



1. BÖLÜM

ABDALLAR HAKKINDA GENEL BİLGİLER

Çalışmanın bu bölümünde, Ekrem Çelebi gibi sanatçıların sanatsal yaşamlarını şekillendiren ve Anadolu kültürünün önemli bir kısmını temsil eden abdal toplumunun, tarihsel süreç içerisinde varlıklarından günümüze kadar olan yaşantıları incelenmiştir.

1.1. ABDAL TERİMİNİN ETİMOLOJİSİ

Kelimenin kökenine dair yapılan açıklamalarda karşımıza 4. ve 9. yüzyıl çıkmaktadır. Tarihte ilk olarak 4. yüzyılda Ak Hunlarla birlikte ortaya çıkmış olan kelime kökensel bir anlam ifade ederken sonraki yıllarda özellikle 9. yüzyıldan itibaren tamamen derviş anlamında kullanılmıştır.

Abdal kelimesinin ilk kullanımı ile ilgili farklı araştırmacılar farklı tarihlere göndermelerde bulunmaktadır. Esasen kelimenin ilk kullanımı yaklaşık olarak M.S. 5. ve 6. yüzyılları göstermektedir. Kaynaklarda Akhun tarihiyle ilişkilendirilen Abdal kelimesinin tasavvufi olarak 9. yüzyıldan önce 4. yüzyılda kullanıldığı görülmektedir.

Abdallarla ilgili yapılan çalışmaların kronolojik seyrine bakıldığı zaman “Abdal” kelimesinin kökenine dair verilen bilgilerin genellikle aynı olduğu gözlemlenmektedir. Bu bağlamda araştırmacıların dayandığı başlıca kaynak Fuat Köprülü’nün yaptığı çalışmalardır. Köprülü’nün söz konusu çalışmaları bütüncül bir dikkatle incelendiğinde pek çok yabancı kaynakların incelenmesi sonucunda ortaya çıkmış konuyla ilgili önemli bilgiler içermektedir.

Kelimenin kökensel boyutuna bakıldığında iki farklı önemli nokta dikkat çekmekte ve iki farklı yol karşımıza çıkmaktadır. Bu yollardan birincisi tarihsel süreçte kelimenin ilk ortaya çıkışını ve abdalların kökenine dair bir bilginin varlığını ortaya çıkarmaktadır. Bu varılan noktada abdal kelimesinin anlamsal göndermesi sadece etnik bir kimliği imlemektedir. İkinci izlenen yolda ise etnik bir kimlikten ziyade inançsal boyutta işlevsellik kazanmış ve yaygınlaşmış bir kelime karşımıza çıkmaktadır. Bu bakımdan kelimenin tarihsel süreç içerisinde ilk ortaya çıkışı “kökensel bağlam”, sonraki süreçte inançsal boyutta kullanılması ise “tasavvufi bağlam” olarak ele alınmaktadır.

Kelimenin kökenine dair yapılan açıklamaların çoğu aynı noktada buluşmaktadır. Gürkan’a göre Abdal kelimesine ilişkin açıklamalarda Akhun ve tasavvuf kökenli

olarak iki yaklaşım referans verilse de etimolojik olarak sadece tasavvuf perspektifinden ele alınmaktadır (Gürkan, 2019: 69-70). Bunun sebebini ise Eyüboğlu; “Abdal sözcüğüne Türk dilinde kesin bir köken bulma olasılığı azdır” şeklinde açıklamaktadır (aktaran Parlak, 2013: 42). Etimolojik olarak yapılan açıklamaların genel ortak görüşü tasavvuf olarak karşımıza çıkmaktadır.

“Abdal” kelimesinin kökü Arapça “BDL” sözcüğüne dayanmaktadır (Köprülü, 2014: 434). “Bedel, badal” kelimesi “bir şeyin yerine geçmek, yer değiştirmek, karşılık, adanan nesne” anlamlarına karşılık gelmektedir (Okumuş, 2005: 599). Köprülü yapmış olduğu tespitlerde, Arap gramerine göre *badal bedel* ve *bedil* kelimelerinin çoğulunun *budala* olması gerektiğini fakat *budala* yerine daha çok *bedil* kelimesinin kullanıldığını ifade etmektedir (Köprülü, 2014: 434-435).

Köprülü’ye göre; başlangıçta *Abdal* kelimesinin anlamsal göndermeleri ile *bedil* kelimesinin anlamsal göndermeleri aynı değildir ve *bdl* kelimesinin içerdiği anlamlarda “abit, zahit, münzevi” gibi manalar bulunmamaktadır. *Abdal* kelimesinin manası ve yapısı hakkında net bir şey söyleyemeyen Arap gramercileri, kelimenin tasavvuftan aldığı manadan faydalanarak “abit, zahit, münzevi” anlamlarının yüklendiğini ifade etseler de Köprülü bu savunmayı kabul etmemekte ve yakıştırma olarak görmektedir. Fakat zaman içerisinde *Abdal* kelimesi “abit, zahit” kelimelerinin yanı sıra “sofu, derviş” manalarını da içerisine alarak kapsamını genişletmiştir. Arapça *badal-bedel-bedil* kelimelerinin çoğulu olarak kullanılan *Abdal* kelimesi, ilk başlarda çoğul olarak kullanılsa da sonraki dönemlerde İranlılar ve Türkler tarafından tekil olarak kullanılmaya başlamıştır. Farsçada “Abdalân” olarak çoğul kullanılan kelime Türkçe’de “Abdallar” şeklinde kullanılmıştır (Köprülü, 2014: 434-435).

Mütercim Asım da “Kamus Tercümesi” adlı sözlüğünde kelimenin kökenine dair aynı bilgileri aktarırken, “bedil, bedel” kelimelerinin türevlerinden de bahsederek daha detaylı bilgiler vermektedir. Bedil kelimesinden hareketle “tebeddül, tebdil, istibdal, ibdal” gibi kelimelerin de genel olarak aynı anlama yani “değiştirmek” anlamına geldiğini belirtmektedir (aktaran Önler, 2014: 2). *Abdal* kelimesinin “tebeddül, istibdal, tebdil” kelimeleri ile yapı bakımından benzerlik göstermesi, hepsinin bedil kelimesinden kaynaklandığını göstermektedir.

Kelimenin kökenine dair ilginç bir çıkarımı Parlak şu şekilde ifade etmektedir;

“Abdal sözcüğü ile kelime kökeninde yer alan Arapça Abd kelimesi ile arasında bir bağının varlığı görülür. Kimi kaynaklarda kelimenin bünyesindeki *ibadet* ve *ubudiyet* olgusuna atfen *kulluk* ve *itaat* manalarına geldiği belirtilmektedir. Buna göre kulluk ve itaat Allah’a yapılırsa *abd hür insan*, kula itaat ediliyorsa *köle* manasındadır. Kamil abd mertebesindeki kul, Hakk’ın suretiyle zahir, bütünüyle Hak olmuş bir halktır. Abd’in bu tanımıyla varılan ve Abdal’a yansıyan mananın özü *Hak’tan başkasına kulluk etmeyen* olduğudur” (Parlak, 2013: 42).

Nitekim abdal zümrelerinin tarihsel süreç içerisindeki yaşam şekilleri incelendiğinde, kendilerini bütünüyle Allah’a adadıkları bilinmektedir. Abdal kelimesinin hem köken açısından hem de tasavvufta içerdiği derin anlam göndermeleri bakımından “nefislerini Allah’a adayan, bedel veren kişiler” olarak tanımlanması Parlak’ın tespiti ile uyum göstermektedir.

Söz konusu 9. yüzyıla dair göndermenin temel gerekçesi ise kelimenin hem tasavvuf kökenli olması hem de tasavvuf düşüncesinin kurumsallaşıp yayılmasıyla birlikte 9. yüzyıldan itibaren kelimenin yoğun olarak kullanılması gösterilmektedir (Köprülü, 2014: 430). 9. yüzyıldan itibaren abdal kelimesi tasavvuf zümreleri arasında oldukça benimsenmiş ve kullanılmıştır. Kelime, tasavvuf terminolojisine göre pek çok farklı anlamları bünyesinde barındırmaktadır. Tasavvuf terminolojisinde abdalın en temel karşılığı “kendisini Allah yoluna adayan ve dünyadan elini çeken kimseler” (Uludağ, 1988: 59) olarak tanımlanmaktadır. Bu bakımdan abdal kelimesinin kökeni ve ilk kullanım dönemine ait çalışmalar incelendiğinde, kelimenin M.S. 9. yüzyıldan itibaren terminolojik olarak ortaya çıktığı, tasavvufi düşünce biçiminin yerleşmesiyle birlikte anlam kazandığı ve “bedel verme” anlamına geldiği görülmektedir.

Tasavvuf literatüründe karşımıza çıkan “ricâlü’l gayb” telakkisi, abdallıkla tasavvuf arasındaki derin bağı en anlaşılır biçimde ortaya çıkarmaktadır. Sözlükte “erkek, mert ve yiğit” anlamına gelen bu terimin Türkçe karşılığı “gayb erenleri” olarak bilinmektedir ve tasavvufta iki şekilde açıklanır. Birinci tanımda; gizli oldukları, yerlerini Allah’tan başka kimsenin bilmediği, tevazu içinde yaşayan veliler, ikinci tanımda ise; Müslüman cin topluluklarıyla iletişim hâlinde olan ve rızıklarını gayb aleminden alan veliler olarak ifade edilmektedir (Uludağ, 1988: 81). Tanımın sonlarında özellikle vurgulanan “veliler” kelimesi, abdalın karşılığı ya da eş anlamlısı olarak kullanılmaktadır.

Mütercim Asım (1305) abdal tanımını yaparken onların; Allah katında ikamet eden ve Allahın izniyle halk arasında bazı işleri idare eden evliyaullah zümresinden bir cemaat olduğunu bildirmektedir (aktaran Önler, 2014: 2). Bu tanımın bir benzerini de Köprülü şu şekilde aktarmaktadır;

“Allah dünyanın manevi nizamının muhafazasına halkın bilmediği birtakım sevgili kullarını memur etmiştir. Herkesçe meçhul oldukları için kendilerine Rical-i Gayb denilen bu adamlar arasında muntazam bir mertebeler silsilesi vardır. Mertebelerin en yüksek derecesinde *kutbu'l-aktiib* bulunur, ondan sırasıyla *iki imam*, *evtiid*, *efriid*, *Abdal* gelir, onun altında da muhtelif silsileler vardır “(Köprülü, 2014: 430-431).

Köprülünün aktardığı bu bilgilerin bir benzeri de Gölpınarlı’nın Tasavvuf adlı eserinde karşımıza çıkmaktadır. Ricâlü’l gayb mertebelerinden yedi erenlerden olan Abdal zümresinin “kötü huylarını iyi huya tebdîl ettiklerinden, yahut diledikleri vakit, diledikleri yerlerde kendilerine bedel gösterebildiklerinden, yâni bir anda, birçok yerlerde göründüklerinden, yahut Kutb'un ölümü üzerine sol yandaki kutb eren ölünce, onun yerine evtâddan biri, evtâddan boşalan yere de abdâlden biri geçtiğinden bu adla anıldıkları söylenegelmiştir” (Gölpınarlı, 2000: 107-108) şeklinde ifade etmekte ve yapılan tanımlar doğrultusunda “ricâlü’l gayb” teriminin Abdalla olan bağlantısı net bir şekilde anlaşılmaktadır.

Bununla birlikte tasavvuf kaynaklarında, ricâlü’l gayb ve Abdal kelimesi arasındaki ilişki hakkında pek çok fikir sürülüp hadislere dayandırılrsa da Köprülü’nün tespitlerine göre ileri sürülen fikirler bazı din alimleri tarafından eleştirilmiş ve hadislerin sahih olmadığı yönünde iddiaların ortaya atıldığı görülmüştür. Fakat tasavvuf felsefesi İslam dünyasında köklü bir yerleşim sağladıktan sonra, yazılan tüm eserlerde ihtilafa düşülmemiş ve Abdal kelimesine yüklenen manalar olduğu gibi kabul edilmiştir (Köprülü, 1935: 24-25).

Bir tasavvuf terimi olan ve tasavvuf düşüncesiyle birlikte anlamını zenginleştiren Abdal kelimesi, çıktığı dönemden itibaren anlamsal açıdan derinlik taşıırken 12. Yüzyıl ve sonrasında bu derinliği yavaş yavaş yitirmeye başlamış ve olumsuz anlamlar yüklenmiştir. Bunun altında yatan temel sebep ise dillerin zaman içerisinde bir takım değişime uğramalarıyla açıklanabilir. Bu değişim sürecini Önler şu şekilde ifade etmektedir;

“Her dilde, zaman içerisinde, ses ve yapı açısından olduğu gibi anlam açısından da büyük değişimler görülür. Bir sözcüğün anlamında meydana gelen değişimler ve anlam çeşitlenmeleri çoğunlukla toplumsal gelişmelerin dile yansımalarıdır. Bir göstergenin başlangıçtaki gösterileni (anlamı), toplumsal değişimle birlikte farklı bir gösterilene (anlama) dönüşebilir. Bu değişimler sonucu yeni göstergeler ortaya çıkar. Sözcük aynı kaldığı halde başka bir anlam kazanır. Bu tür değişimleri genelde toplumsal nedenlere dayanır. Dil nasıl ki bireyin bilgi, kültür, kişilik özelliklerini yansıtıyorsa, toplumda da meydana gelen her eğilim ve değişim dile yansır” (Önler, 2013: 293-294).

Bu bağlamda Abdal kelimesinde görülen değişimin sebebi ise Melamilik, Kalenderilik ve buna benzer diğer zümrelerin içerisinde bulunan meczup dervişlerin sayıca fazla olmasından kaynaklanmaktadır. Zaman içerisinde Abdal kelimesi, İranlılar ve Türkler arasında bu dervişleri tanımlamak için kullanılmaya başlanmış, bunun sonucunda ise Abdal ve budala kelimelerinin karşılığı olarak “ahmak, şaşkın, meczup” anlamlarını almış ve sonraki yüzyıllarda kelimenin manası olumsuz olarak şekil almıştır (Köprülü, 1935: 27). Bununla birlikte Abdal kelimesi sadece anlamsal değişiklikle kalmamış kelimenin telafuzu da değişerek Türkçeye “Aptal” olarak geçmiş ve bütünüyle olumsuzluğu vurgulamak için kullanılmıştır.

Abdal kelimesine tarihsel süreç içerisinde kökensel anlamının dışında, değişen ve dönüşen etno-sosyolojik yaklaşımlarla farklı anlamlar yüklendiği gözlemlenmektedir. Kökensel dinamikleri bakımından “kendisini soyutlayan, dış dünya ile bağlantılarını koparan kişi” anlamlarına gelen abdal kelimesi, 9. yüzyılla birlikte Türklerin İslamiyeti kabulünden sonraki süreçte tasavvufi dinamiklerle anlam genişlemesine uğramıştır.

1.2. TARİHSEL SÜREÇ İÇERİSİNDE ABDALLAR

Tarih sahnesinde 4. 5. yüzyıllarda ortaya çıkan Abdallar, eski Hristiyan ve Hint kaynaklarında Ak Hun, Huna, Eftalit, Abdel, Abdal, Çin kaynaklarında Ye-Tha (Hoa), İslam kaynaklarında ise Heital ve Heyatile olarak adlandırılmaktadır (Köprülü, 1935: 53). Konukçu, İran ile yakından ilgilenen Süryani araştırmacıların Eptalit, Abdel, eski Yunan kitaplarında ise Leukoi Hunnoy, Eftalitailer ve Abdelai dediklerini aktarmaktadır. Ayrıca Yunanlılar Akhunları, Ceyhun nehri kuzeyinde yaşayan ve Sasanilerle mücadele eden Türkler olarak nitelendirmişlerdir. Yine Ermeni kaynaklarında Hep't'al/Hep't'alk, Farsçada Heftal, Heftalit, Hebtal, Hindistanda Huna, Hara-Huna olarak geçmektedir (Konukçu, 2002: 831). Köprülü'ye göre bu kavme Ak

Hun denilmesinin sebebi ise onları Hunlardan ayıran baskın özelliklerinin olmasıdır. Ten renklerinin diğer Hunlara göre daha beyaz olması ve yaşantılarının daha medeni olmasından kaynaklanmaktadır (Köprülü, 1935: 53). Konukçu ise eski Türklerin bulundukları alana göre ya da fiziki özelliklerindeki farklılıklara göre Akdağ-Karadağ, Akkeçi-Kara Keçi, Akkoyun-Karakoyun, Ak Tatar-Kara Tatar gibi isimlendirme yaptıklarını ifade etmektedir. Bu durumdan dolayı Hunlar da eski kaynaklarda Ak veya Kızıl olarak yer almaktadır (Konukçu, 2002: 827). O dönemlerde gerek ten renginden gerekse yaşam şekillerinden kaynaklanan tanımlamayla Ak Hunların tarih sahnesinde yer aldığı görülmektedir.

Konuyla ilgili yapılmış pek çok çalışmada ortaya çıkan ortak fikir Abdalların Orta Asya kökenli olduğunu ifade etmektedir. Ayrıca Abdal kelimesine ilişkin açıklamalarda biri Ak Hunlarla ilişkilendirilen etnik kimliği ifade eden anlamı diğeri ise dinsel bir kimlik olarak ifade edilen anlamıyla iki şekilde ele alınmaktadır.

1.2.1. Ak Hun Devleti ve Eftalitler

Abdalların tarihî kökenine dair bir araştırma yapıldığında, pek çok kaynaktan karşımıza çıkan isim Ak Hunlardır. Ak Hun devletini kuran Hun kolları içinde anılan kavimlerden bir tanesi Abdal olarak nitelendirilir ve isimleri ilk olarak Ak Hunlar tarihinde karşımıza çıkar.

Hun imparatorluğu kurulmadan önce zaten oldukça karmaşık olan bölgede kavimler, kendi arasında bölünmeler yaşamış ve devlet kurmaya yönelik çabalar içine girmişlerdir. Bu kargaşa ve karmaşıklığın sonucunda bazı Hun boyları Çin'e saldırarak Çin'in kuzey bölgesini ele geçirip, o bölgelerde Toba ve Tabgaç devletini kurmuşlardır. O dönemlerde Moğol Sienbi kavimlerinin elinde olan Hun bozkırı, sonrasında Türk-Moğol karışımından ortaya çıkan, Töles, eski Ti boylarından olan Avar/Apar ve Moğol kökenli boylardan oluşan Ju-Juan devletinin himayesi altına girmiştir (Necef ve Berdiyev, 2003: 97-98).

M.S. 400 yılında bazı Ti ve Hun boyları arasında bir de Ak Ti kökenli Hua, Uar/Var boylarından bahsedilmektedir. Bahse konu olan bu boylar tıpkı Töles boyları gibi Ju-Juanlar arasında varlıklarını sürdürmekteydi. Toba'ların 429 yılında Ju-Juanlara yaptığı darbe sonucunda Ju-Juanlar dağılarak aralarında bulunan ve adları Hua-Hun, Uar-Hun, War-Gun olarak adlandırılan Ak Ti-Hun boyları batıya yöneldiler. Bu boyların

çoğunluğunun Ak Tiler'den oluşması, tarihte Ak Ti/Eftalit/Aptalit/Heptalit adlarının ortaya çıkmasına neden olmuştur (Necef ve Berdiyev, 2003: 97-98). Çin kaynaklarına göre önce Ye-Tha, sonrasında ise Hoa olarak adlandırılan Abdallar/Eftalitler, kendi imparatorluklarını kurmadan önce Juan – Juanlara bağılıken, 425 yılında itibaren giderek güçlerini artırmış ve “Bend-i Türkistan, Türkistan-ı Sagir, Cenubî Türkistan” olarak adlandırılan bölgeyi ele geçirerek büyük bir devlet kurmuşlardır (Köprülü, 1935: 53). Kaynaklarda Ak Hun devletinin kuruluşuyla ilgili spesifik bir tarih verilemese de “450 yılından itibaren Eftalit adının yaygın biçimde İran ve Arap kaynaklarında geçmesi bu dönemde artık devletin oluşumunu tamamladığını” göstermektedir (Necef ve Berdiyev, 2003: 99).

Oldukça gösterişli bir imparatorluğa sahip olan Eftalitler, Amuderya'yı geçerek o dönemde Kuşanların bir kolu olan Yu-e-çilerin memleketini ele geçirmişlerdir (Togan, 1981: 42). Albert Herman'a göre; kuzeyde Çungarya sınırı, güneyde Hindistan'ı, doğuda Hotan, batıda cenubi Türkistan, Baktırya, Toharistan, Kabil ve Gazne'ye kadar olan bu bölgeleri imparatorluklarına dâhil etmişlerdir (aktaran Köprülü, 1935: 53). 470 yılından sonra Balh/Belh doğusunda Kunduz civarında bulunan Varvaliz/Valvaliç şehri başkentleri olmuştur (Köprülü, 1935: 53; Togan, 1981: 42). O dönem oldukça geniş bir bölgeye hâkim olan Ak Hunlar, 5. Asrın yarısından itibaren güçlerini kaybetmeye başlamışlardır. Bu zayıflamanın ardından Sasani ve Türk/Göktürk iş birliğiyle 557 yılında tamamen ortadan kaldırılmışlardır (Konukçu, 2002: 839). Togan'a göre Eftalitlerin 425 yıllarında kurulan devletleri yaklaşık 127 yıl kadar hüküm sürmüş ve 552¹ yılından sonra Göktürkler tarafından hâkimiyetleri sona erdirilmiştir (Togan, 1981: 43). Köprülü'nün verdiği bilgilerde yıkılış 563 – 567 tarihleri arasında, Necef ve Berdiyev'in verdiği bilgilerde ise 565 tarihine işaret edilmektedir (Köprülü, 1935: 53; Necef ve Berdiyev, 2003: 101).

Eftalit devletinin yıkılış tarihi ile ilgili araştırmacıların belirttikleri tarihler arasında büyük farklılıklar olmasa da farklı tarihlerin verilmesi göze çarpan bir durumdur. Genel olarak bakıldığında 5. yüzyılın yarısından sonra Ak Hun/Eftalit devleti yıkılmış ve Göktürk devletinin hâkimiyeti başlamıştır. Aktarılan bilgiler doğrultusunda Orta

¹ Yıkılış tarihi hakkında Köprülü 563-567 yıllarını (Köprülü, 1935: 53), Necef ve Berdiyev ise 565 yılını işaret etmektedir (Necef ve Berdiyev, 2003: 101). Araştırmacıların verdikleri farklı tarihler, Eftalit devletinin yıkılışıyla ilgili yaklaşık olarak 5. yüzyılın ortalarından sonra yıkıldığı anlaşılmaktadır.

Asya’da büyük bir devler kuran Ak Hunların geniş bir hâkimiyetinin olduğu görülmektedir.

1.2.2. Ak Hunların (Eftalitlerin) Kökeni ve Abdallar

Abdalların köken arayışı araştırmalarında, kaynakların çoğunlukla bizi Ak Hun/Eftalitlere götürdüğü görülmektedir. Bu kavmin hangi millettten olduğuna dair pek çok farklı görüşler mevcuttur. Oldukça geniş ve ayrıntılı bir çalışma isteyen bu konu hakkında biz sadece kısaca bilgi aktarmakla yetineceğiz.

Bazı araştırmacılara göre Ak Hunlarla Eftalitler arasında bazı farklılıklar vardır ve bundan ötürü ikisinin ayrı bir devlet olduğu düşüncesi karşımıza çıkmaktadır. Gzegledy’ göre Hyon adının Avesta ve Viştasp hikâyelerine konu olması, Hyon boyu tarihinin M.Ö. 1. yüzyıla kadar dayandırmaktadır (aktaran Necef ve Berdiyev, 2003: 92).

Ak Hunlar tarihinin erken dönemleri için faydalanılan en önemli kaynakların başında Çin hanedan tarihi ve seyahatnameler gelse de bu kaynaklar Ak Hunların milliyeti hakkında kesin bir bilgi içermemektedir. Fakat Taberî’nin aktardığı bilgilerden, birkaç Ak Hun kralının adı bilinmektedir ve bunlardan bir tanesinin adı “Ahşunvar” olarak geçmektedir. Bu kelimenin ise “kudret ve hükümdarlık” manasını içeren Sogdca “xs’wn, xsâvan” kelimelerinden çıkmış olabileceği düşüncesi olduğu gibi, Türkçe’de var olan “Aksungur” isminin aynısı olduğunu iddia edenler de olmuştur. Müller, esasen Ahşunvar’ın bir isim olmadığını aksine bir unvan olduğunu ifade etmektedir (Frye ve Sayılı, 1946: 125-126). Ayrıca Fridya ve Sayılı’nın Prokopios’u referans vererek aktardığı bilgilerde Prokopios, Ak Hunların Hun olduklarını ifade etmekte ve onları Hun olarak adlandırmaktadır. Ak Hunları Hunlardan ayıran özelliklerini ise Hunlardan uzak yerlerde yaşadıklarını ve onlara karışmadan (kız alıp vermeden) yaşayan, göçebe hayatı yaşamayan ve Hunlar gibi çirkin olmayan bir topluluk olarak ifade etmektedir. Bununla birlikte yine 6. yüzyılda yaşamış olan Yuhanna Malalas, Zahariah ve Ermeni tarihçi Moses Ak Hunlara Hun ismini vermişlerdir (Frye ve Sayılı, 1946: 126).

Köprülü, Ak Hun/Eftalit devletini kuran topluluğun arasında çeşitlilik bulunsa da Ak Hun devletine hâkim olan topluluğun hangi kavme mensup olduğu hakkında çeşitli varsayımlar ileri sürüldüğünü fakat bunlardan birçoğunun geçerliliğini yitirdiğini ve geriye sadece başlıca iki varsayımın kaldığını ifade etmektedir. İleri sürülen

varsayımların en güçlü olanlarından biri Moğol oldukları diğeri ise Türk oldukları iddiasıdır. Marquart, Eftalitlerin dillerinde kullandıkları bazı Moğolca “çağan (Ak)” gibi kelimelerden dolayı onların Moğol olduğunu düşünmektedir. Köprülü’ye göre sadece birkaç örnekten bu tezi öne süren Marquart, Eftalitlerin dillerinde bulunan “Tigin, Yabgu, Tengri Han” gibi Türkçe kökenli kelimeler bulunmasına rağmen bunları göz ardı edip, ısrarla Eftalitlerin Moğol olduğunu düşüncesini savunduğunu ifade etmektedir (Köprülü, 1935: 53). Aynı düşüncüyü P. Pelliot da bir dönem savunmuş ve Ak Hunların Moğolca konuştuklarını iddia etmiştir (Frye ve Sayılı, 1946: 126). Fakat arkeolojik kazılar sayesinde ulaşılan bilgilerde, Ak Hunların Türk olduğuna dair yaklaşımların daha fazla olduğu görülmektedir. Eftalit sikkelerinde yazan “ulue” kelimesinden dolayı E. Specht, Eftalitlerin Türk olduğunu düşünmektedir (Köprülü, 1935: 53).

Köprülü’nün yaptığı çalışmalar sonucunda Ak Hunların Moğol olmasından ziyade Türk oldukları yönündeki fikirleri daha ağır basmaktadır. Ki Bizans kaynaklarında genellikle Türk kavimleri için Hun denildiği bilinmektedir. Bizanslılar bu ismi Tukyular, Avarlar, Bulgarlar ve Hazarlar için kullanmış, Avar kralı Bayan’dan bahsederken “Hun kralı” diye bahsetmişlerdir. Bunun yanı sıra Vardan isimli Ermeni bir yazar Hazarlardan ve Kıpçaklardan Hun diye bahsetmiştir. Arapların, Ak Hunları kastederken kullandıkları Haytal kelimesi, Ermeniler tarafından Türklere ve Türklerin yaşadıkları yurtları belirtmek amacıyla kullanılmıştır (Frye ve Sayılı, 1946: 127). Yine aynı şekilde Şahname ve diğer eski İslam kaynaklarında Eftalitlerin Türk olarak geçtiği tespit edilmiştir (Köprülü, 1935: 53). Yunan kitaplarında Leukoi Hunnoy Eftalitleri “Sasaniler ile mücadele eden Ceyhun nehri kuzeyinde sakin Türkler” olarak tanımlamış ve bu tanımlamayla Ak Hunları kastetmiştir (Konukçu, 2002: 831). Togan’ın ifadesine göre Tiyanşan’ın (Tanrı Dağları) doğusunda yaşamış olan bu kavim Karluk ve Kencine Türklerinin de ataları sayılmaktadır (Togan, 1981: 42).

Bazı yabancı kaynaklarda Ak Hunların Türk olmadıkları ve Hun oldukları yönünde iddialar ileri sürülmüştür. Fakat gerek yerli araştırmacılar gerekse yabancı araştırmacılar Çin kaynaklarını ve Bizans kaynaklarını referans göstererek ileri sürülen iddiaların aksine Türk olduklarını ileri sürmektedirler. Genel olarak bakıldığında aksini iddia edenlerin azınlıkta oluşu, Ak Hunların Türk olduğu yönündeki fikirlerin daha da güçlenmesine zemin hazırlamaktadır.

1.2.3. Abdallar ve Türkmenlik

Tarihî kaynaklarda Ak Hunların isimleri zikredilirken farklı isimlerin de kullanıldığı görülmektedir. Kullanılan isimler arasında bizi asıl ilgilendiren abdal ismidir. Yukarda abdal adının ilk olarak Ak Hun/Eftalit tarihi içerisinde karşılaşıldığından bahsetmiştik. Kaynaklarda görünen o ki, abdallardan önce Ak Hunların Türk olup olmadıkları hep tartışma konusu olmuştur. Fakat çoğu araştırmacının yaygın ortak görüşü, Ak Hunların Türk oldukları yönündedir. Bu bağlamda Akhunların kökenleriyle ilgili yapılan çıkarımlar ise abdalların tarihî kökenini ortaya çıkarmaktadır. Araştırmacıların yaptığı çalışmalar abdalların, köken olarak Ak Hunlara/Eftalitlere dayanması ve bu dayandıkları kavmin Türk olması onların kökeni hakkındaki düşüncemizi daha da belirginleştirip onların Türk olduğu kanaatine varmamıza zemin hazırlamaktadır. Bu bağlamda abdallar Türk kimliğinden daha çok Türkmen kimliğiyle karşımıza çıkmaktadırlar. Bu durum karşısında Türkmen kimliğini ve tarihteki söyleminin neleri kastettiğini açıklamakla birlikte Abdallık ve Türkmen ilişkisi daha net anlaşılacaktır. Araştırmalarda Türkmen kelimesi hakkında farklı görüşler mevcut olduğu gözlenmiştir. Kaynaklar genel olarak Müslümanlığın yayılmasıyla aynı döneme denk gelen süreçte Türkmen adının kullanılmaya başladığını ifade etse de Müslümanlıktan daha önce kullanıldığını savunan görüşler de mevcuttur.

Genellikle Oğuzlarla birlikte anılan Türkmen kavramı Gürkan’a göre üç farklı anlamda yorumlanmaktadır. Birincisi “bir etnisite belirtmekten ziyade bir coğrafyayı-ülkeyi belirtmeye yarayan” anlamıdır. İkincisi, ilk anlamından çok farklı olmamakla birlikte “bir topluluğu” tanımlama şeklinde anlamlandırılmıştır. Üçüncüsü ise On İki İmam Şiiliği ve Orta Asya inançlarını barındıran inanç kimliğini tanımlayan anlamıdır (Gürkan, 2019: 30). Bu bağlamda Türkmen kelimesi tarihte ilk kez “Tökü-Möng” şeklinde karşımıza çıkmaktadır. İlk kez V. V. Barthold tarafından yapılan araştırmalarla gün ışığına çıkarılan bu bilgi, Dun-Dyan/Tun-Dyan adlı Çin yıllığında geçmektedir. Barthold, yıllıkta Sui ya da Sude (Türklerin ifadesiyle Suğdak ya da Sogdak Ülkesi) bölgesini kastetmek amacıyla “Tökü-Möng” kelimesinin kullanıldığını ve kaynağın 5. Yüzyıla ait olduğunu ifade etmektedir. Necef ve Berdiyev’e göre Barthold’un yanlış telaffuz ettiği kelimenin sonraki okumalarla “Tö-Kyu Möng” olduğu tespit edilmiştir. Çinlilerin bizzat Türklerin dillerinden aldıkları Tö-Kyu Möng kelimesi bir toprak parçasını ya da geniş anlamıyla bir ülkeyi ifade etmek amacıyla kullanılmıştır (Necef ve

Berdiyev, 2003: 33). Yine EL-Bîrûnî de 5. yüzyılda “Türkmen Ülkesi” diye tanımlandırılan Yedisu ile Sırderya bölgesine Türkmen Diyarı diye adlandırıldığından bahsetmektedir (Togan, 1981: 2012). Bu tanımlamayla coğrafi bir bölgeyi işaret ederek Türkmen kelimesinin birinci anlamını kapsamaktadır.

Türkmen kelimesinin ikinci anlamı ise bir yer belirtmekten ziyade bir topluluğu tanımlamak için kullanıldığı görülmektedir. Türkmen kelimesi hakkında kaynaklarda en çok karşılaştığımız ve en yaygın olan bilgi “Oğuzların içinde İslamiyet’i ilk kabul eden soydaşlarına verdikleri isim” olarak geçen bilgidir. Bu bağlamda Peter B. Golden, Türkmen kelimesinin Orta Asya Türklerinden İslamiyet’i kabul eden Oğuz ve Karluklarda kullanıldığını belirtmektedir (aktaran Necef ve Berdiyev, 2003: 28). Gürün, Türklerin içinden Müslüman olanlara zaman içerisinde Türkmen denildiğini söyler (Gürün, 1981: 292). Sümer, 5. yüzyılda Talas vadisinde Türkmen adını taşıyan bir kavimden bahseder ve bunların İslamiyet’i kabul eden ilk Türk kavmi olduğunu belirtmektedir (Sümer, 1980: 13).

Mukaddesî’nin aktardığı bilgilere göre, 5. Yüzyılda Balagun ve Taraz’ın doğusunda Ordu adlı şehirde bir Türkmen kavmi yaşamaktadır. Burada yaşayan Türkmenler muhtemelen korkuyla Müslümanlığı seçmişlerdi. Mukaddesî’ye göre o dönem Müslüman olan tek Türk kavmi Ordu şehrinde yaşayan Türkmenlerdir. Mukaddesî’nin bahsi geçen kaynakta Oğuzlarla ilgili konulara değinirken onların Müslümanlıklarından bahsetmemesini Sümer, orada yaşayan Türkmenlerin Oğuzlardan bütünüyle farklı bir kavim olabileceğine yorumlamaktadır (Sümer, 1980: 28-29). Bu düşüncesini ise şu şekilde açıklar; “*Mirki* ve onun batısındaki *Kulan*’ın Karluklar’ın ülkesinde olduğunu ve *Mirki*’de Karluklar’ın oturduğunu biliyoruz. Üstelik Kaşgarlı, Karluklar’a da Türkmen denildiğini haber verir. Bununla beraber, Türkmenler’in, Karluklar’dan da ayrı, bir kavmi teşekkül olması ve Türgişler’in veya On-Oklar’ın kalıntılarından bulunması pek muhtemeldir.” Ve Müslüman Oğuzlar’a *Türkmen* adının verilmesini de yine bu kavim ile ilgili olduğunu söyler (Sümer, 1980: 28-30). Köprülü de Kalaç ve Karluk kabilelerinin Eftalit devletinin kalıntılarından olduğunu düşünmektedir (Köprülü, 1935: 53).

Yine Türkes Günay’da Türkmen adının İspicab’ın kuzeydoğusunda yer alan Ordu kasabasında oturan Oğuzların özel adyken 11. Yüzyıldan itibaren Oğuzların Müslüman

olanlarına Türkmen denildiğini aktarmaktadır. Daha sonrasında ise Karluklar Oğuzlardan ayrıldıktan sonra Türkmen adı siyasi bir terim olarak Oğuzların hepsi için kullanılmıştır. Bunun sonucunda Türkmen adı yaygın olarak kullanılmaya başlamış ve Oğuz adı zaman içerisinde tamamıyla unutulmuştur (aktaran Türkeş, 2012: 201).

Türkmen kavramının üçüncü anlamı ise birinci anlamından bütünüyle farklı fakat ikinci anlamından kopuk değildir. Üçüncü anlamın işaret ettiği nokta ise yine bir topluluğu belirtse de bu defa inançsal boyutta yorumlanmaktadır. Anadolu'ya gelen Türkmenlerin yanlarında getirdikleri On İki İmam Şiiliği ve Orta Asya inançları, Anadolu'da yeni şartlar doğrultusunda şekillenen yeni bir kimlik ortaya çıkarmakta ve bu kimlik ise inançsal bir nitelik taşımaktadır (Gürkan, 2019: 31). Bu konuyla ilgili olarak Abdalların “İnanma Boyutu” başlığında bahsedilmiştir.

Araştırmacıların yaygın ve ortak görüşü yukarda görüldüğü üzere Türkmenlerin Oğuzlardan geldiğini işaret etmektedir. Eftalit devletinin Abdal adıyla anılması da Abdal-Türkmen ilişkisini daha anlaşılır hâle getirmektedir.

Köprülü, Eftalitlerin Abdal adını “bu devleti kuran sülaleden veya o sülalenin mensup olduğu kabileden” aldıklarını düşünmektedir. Ona göre Abdal sülalesi ya da kabilesi Eftalit devletinin hâkim sınıfıdır. Yani Eftalit devletinin soy yapısı farklı kavimlerden oluşmuş olsa da büyük çoğunluğu Türklerden meydana gelmektedir (Köprülü, 1935: 54).

Marquart ve Christensen Eftalit isminin aslında Heptal olması gerektiğini ifade etmektedirler. Tomaschek'e göre İslam kaynaklarında Hayalite olarak geçen isim de Abdal kelimesinin karşılığıdır ve bir nokta yanlışından dolayı Hayalite olarak okunmaktadır (aktaran Köprülü, 1935: 54). Bu bağlamda Köprülünün düşüncesi ise;

“Bütün bunlar Eftalit isminin aslında Abdal (Aptal) olduğunu kati surette anlatmaktadır; muhtelif Türk lehçelerinde *b*, *p* Mahmud Kaşgari'nin Türk *f*'den ayırmak için üstüne üç nokta koyduğu *f* ve *v* seslerinin birbirine ne kadar yakın olduğu ve çok defa nasıl tebeddül ettiği [başkalaştığı] düşünülürse, Eftalit ve Avdal şekillerinin de bunlardan başka bir şey olmadığı daha iyi anlaşılır” (Köprülü, 1935: 54-55).

Fuat Köprülü, Abdallar hakkında detaylı çalışmalar yaparak, Abdalların Türkmen olduğunu düşünen araştırmacıların başında gelir. Köprülüyle aynı görüşte olan bir diğer araştırmacı ise M. Şakir Ülkütaşır'dır. Ülkütaşır da Abdalların Türkmen olduklarını ve

günümüzdeki Anadolu Abdallarının (Tahtacılar, Çepniler, Kızılbaşlar) Babai Türkmenlerinin uzantısı olduklarını ifade etmektedir. Bir diğer araştırmacı ise Ahmet Caferoğlu'dur. O da yine Abdalların Türkmen olduğu görüşünü savunmaktadır (aktaran Gürkan, 2019: 34).

Abdalların kökeniyle ilgili bu görüşler yaygın olsa da Ahmet Yaşar Ocak bu düşüncelerin net olmadığı kanaatindedir. Abdal kelimesini anahtar olarak alan Ocak, İslam dünyasında var olan birçok dervişin Horasan kökenli oluşundan ve Horasan melametiliğinin etkisiyle yetişen dervişlere Abdal denildiğinden dolayı kökenlerini bir yere bağlamanın çok da doğru olmayacağı kanaatindedir. Ocak'ın gözlemlerine göre Türkiye'nin pek çok yerinde bulunan abdalların birbirlerinden fizyolojik olarak farklı olmalarını, aynı etnik kökenden olmadığının bir işareti olarak ifade etmektedir (aktaran Tokel, 2000: 222).

Tarihî verilere göre Ak Hunların Türk olduğu ve abdalların bu kavimler içinde yer aldığı düşüncesine bakılarak Türk olduğu düşüncesinin ortaya çıkması doğal bir sonuç olarak görülmektedir. Bunların neticesinde birçok araştırmacı da abdalların Türk olduğunu düşünmekte ve ortaya atılan tezlerin doğruluğunun örtüştüğü görülmektedir. Fakat Ahmet Y. Ocak ileri sürülen bu tezlerin aksine abdalların kökenlerinin Türklüğe bağlanmasının yeterli derecede doğru bulmamaktadır.

1.2.4. Orta Asya'dan Anadolu'ya Abdallar

Sultan Alparslan'ın Malazgirt zaferinden sonra Türklere açılan Anadolu kapıları, Türklerle birlikte Türkmenlerin de yeni toprakları olmaya başlamıştır. Bu Türkmen grup içerisinde var olan abdalların da onlarla birlikte Anadolu topraklarına geldiği düşünülmektedir. Anadolu'dan ziyade Orta Asya'da farklı ülkelerde de rastlanılan abdalların Türkmenlerden oldukları düşüncesi araştırmacılar tarafından kabul görülmektedir. Abdalların Anadolu topraklarına ne zaman ve nasıl geldiğine dair ulaşılmak istenen bilgilerin tespiti yine Türkmenlerle ilintilidir. Bu nedenle öncelikle Türkmenlerden yola çıkılmış ve istenilen sonuçlar elde edilmiştir.

Anadolu'nun Türklere açılmasından önce Türklerden, özellikle Türkmenlerden Anadolu'nun bazı yerlerine gelenler olmuştur. Selçuklu devleti kurulmadan evvel bazı Oğuz aşiretlerinin Horasan ve İran yolundan Azerbaycan ve Erivan topraklarına gelip yerleştikleri bilinmektedir. Bizans sınırlarına yerleşen bu Türklerin/Türkmenlerin

Anadolu'ya akınlarının başlamasıyla birlikte Malazgirt zaferinden önce Türkmenlerin küçük gruplar hâlinde Anadolu topraklarına yerleştirilmesi Selçukluların önemli devlet politikalarından biri olduğu bilinmektedir. 1071'den sonra Türkleri tamamıyla Anadolu'ya yerleşmeleri gerçekleşmiştir (Günay ve Güngör, 2003: 377).

Turan'a göre, Selçuklu devletinin kuruluşundan beri uğraştığı en mühim meselelerden bir de Türkmenlerin yer sorunuydu. Selçuklu devleti için disiplinsizlik eğiliminde olan sorunlu Türkmen gruplarını Anadolu'nun belirli kesimlerine yerleştirmek isteyen Selçuklu sultanları, Türkmenleri Anadolu topraklarına savaşa göndererek Bizanslılara karşı hem bir savunma hem de Türkmenlere yer ve geçim sağlayacak imkânlar yaratmaya çalışıyorlardı (Turan, 1980: 68). Türkmenlere sağlanan bu imkânlar beraberinde devletin güvenliğini sağlarken bir yandan da Anadolu'nun Türkleşmesine büyük ölçüde katkılar sağlıyordu (aktaran Parlak, 2013: 59).

Anadolu'nun Türklere açılmasında büyük rol oynayan Türkmen grupları, Malazgirt zaferinin ardından Bizans'ın gücü iyice zayıflamasıyla birlikte Anadolu'ya tamamen yayılmaya ve yurt kurmaya başladılar (Turan, 1980: 74). Bunun sonucunda Türkmenlerin Anadolu'ya hızlı bir şekilde yayılıp yerleşmeleri ve İslam'ın yayılmasıyla birlikte Abdal gruplar da Türkmenlerle birlikte Anadolu'nun pek çok bölgesine yerleşmişlerdir. Kendilerine özgü yaşayışları ve kültürel birikimleriyle Abdallar Anadolu'da yeniden şekillenerek varlıklarını hissettirmeye başlamışlardır (Parlak, 2013: 60).

Anadolu'nun Türklere açılmasıyla Türkmen gruplarla birlikte Anadolu'ya yerleşen Abdallar, eski Türk dini izlerini İslamiyet'le birlikte Anadolu'da devam ettirmişlerdir. Gerek ilk göçler gerekse Moğol istilalarından kurtulma arayışıyla Türkistan'dan, Buhara'dan, Irak ve İran'dan, kuzey Afrika ve Endülüs'ten gelen mutasavvıflar ve dervişler Anadolu'ya gelerek buraları yurt edinmişlerdir. Anadolu'nun Türkleşme sürecinde oldukça etkili faaliyetlerde bulunan bu dervişler Anadolu'da İslamiyet'in yayılmasında ve Osmanlı devletinin kurulmasında da büyük rol üstlenmişlerdir. Hatta İslamiyet'in Balkanlara kadar uzanmasında Alperenlerin ve Abdalların etkilerinin çok fazla olduğu görülmektedir (Günay ve Güngör, 2003: 395).

Eski tarihlerden beri karmaşık bir yapıya sahip olan Orta Asya'nın pek çok kavime ev sahipliği yaptığı görülmektedir. Bu bağlamda hem Orta Asya'nın karmaşık yapısı hem

de Türklerin yeni yurt arayışları neticesinde ortaya çıkan göçlerle birlikte Anadolu kapıları Türklere açılmış ve abdallar da Anadolu topraklarına yerleşmişlerdir. Müslüman olan Türkler arasında yer alan abdallar Orta Asya'dan aldıklarını da beraberinde getirerek Anadolu'da yeni bir kimlik ortaya koyarak yeni inanç dairesinde şekillenmeye başladıkları görülmektedir.

1.2.5. Anadolu Abdalları (Abdalan-ı Rum)

Anadolu'nun siyasi, sosyal, kültürel ve dini tarihî açısından büyük önem teşkil eden 13. yüzyıl, siyasi ve sosyal karmaşıklıklar gibi karanlık ve buhranlı dönemleri de beraberinde getirmiştir. O dönem siyasi ve kültürel değişimin getirdiği yenilikler Türk tarikatlarının da ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Mevlâna, Yunus Emre, Hacı Bektaş-ı Veli gibi büyük sufilerin yetişmesi bu döneme denk gelmiş ve beraberinde Mevlevilik, Babailik, Bektaşilik, Hurufilik, Abdallık, Kızılbaşlık, Kalenderilik ve Haydarilik gibi Türk tarikatlarını getirmesi Anadolu'nun genel ve dini tarihî açısından geçiş dönemi hâline gelmiştir (Günay ve Güngör, 2003: 400-401; Köprülü, 1976: 337).

14. yüzyıldan itibaren abdal adının Anadolu'da birçok Türk dervişi tarafından kullanıldığı bilinmektedir. Abdal Musa, Abdal Murad, Abdal Kumral Pir Sultan Abdal, Kazak Abdal vs. örneklerini gördüğümüz lakaplar Köprülü'ye göre tasavvuf terimi olarak kullanılan Abdal kelimesinden gelmektedir. Ayrıca klasik Türk ve İran şiirlerinde de kullanılan Abdal kelimesi Doğu Anadolu ve İran Türkleri arasında özel isim olarak da kullanılmıştır (Köprülü, 2014: 429). Köprülü, bu derviş Abdalların mensubu oldukları Babailik tarikatını ise Yeseviye, Kalenderiye ve Haydariye gibi bazı heterodoks grupların Anadolu'daki Türkmen geleneklerinin ve yerel hurafeliğin karışmasından doğan bir tarikat olarak nitelendirmektedir (Köprülü, 1991: 101).

Anadolu abdalları genel olarak tasavvuf erbabı olarak bilinseler de Türkmenlikten gelen savaşçı bir ruha da sahip olmaları da söz konusudur. Nitekim bunun tarihî vesikalarda kayıtları mevcuttur. 14. yüzyılın başlarında Bizans topraklarına yeniden akınlar düzenlenmesi ve bu akınlarda yer alan Türkmenlerin içinde abdalların da görülmesi savaşçı kimliklerini de ortaya çıkarmaktadır (Köprülü, 1991: 101). Osmanlı devletinin ilk dönemlerinde Orhan ve Murad Gazi ile yakın ilişki içerisinde olan lider abdallar (Geyikli Baba, Abdal Murad, Abdal Musa, Postinpuş Baba) dervişliklerinin yanı sıra savaşçı kimliğe de sahiptirler (Ocak, 1999: 83).

Âşık Paşazade 13. yy'da Rum diyarında tanınmış dört gruptan bahsetmektedir. Bunlar Gaziyân-ı Rum (Anadolu Gazileri), Ahîyân-ı Rum (Anadolu Ahileri), Abdâlân-ı Rûm (Anadolu Abdalları) ve Bâciyân-ı Rûm (Anadolu Bacıları)'dır (Ocak, 1999: 80).

Anadolu abdallarının inançsal kimlikleri açısından Ocak'ın yaptığı tespitler de Köprülü'nün yaptığı tespitler ile benzerlik göstermektedir. Rum Abdalları terimi sadece bir tarikatı kastetmemekle birlikte Yesevi, Kalenderi, Haydari ve Vefai tarikatlarını da içerisine alan ve Baba Resul (Babailer) isyanında yer alan Türkmen babalarını da ifade eden bir terim hâlinde kullanıldığı görülmektedir. Bu heterodoks derviş gruplarının tarihî kaynaklarda "Baba İlyas-ı Horasani, Muhlis Paşa, Hacı Bektaş-ı Veli, Sarı Saltuk ve Barak Baba gibi çevrelerin halife ve müritleri olduğu bilinmektedir (Ocak, 2011: 205). Gölpınarlı ve Boratav ise Abdal isminin her tarikatta kullanıldığını vurgulayarak "Bektaşî Abdalları", "Kalenderi Abdalları", "Rum Abdalları" gibi söylemlerin mutlak derviş manasında kullanıldığını ifade etmektedir (Gölpınarlı & Boratav, 2010: 137).

Başlangıçta siyasi ve sosyal bir isyan olarak nitelendirilen Babailer isyanı, sonraki yıllarda -sanılanın aksine- farklı dini grupları kendi bünyesinde toplayan bir dini akım olarak varlığını göstermesiyle Baba İlyas inanç fikriyle birleştirmeyi başarmıştır. Bununla birlikte Türkmen Babaları/Anadolu abdalları, Anadolu'nun muhtelif bölgelerine dağılarak Baba İlyas öğretilerini yaymışlardır (Ocak, 2011: 206).

Köprülü, şair Vahidî'den aldığı bilgilerle Anadolu abdallarının tanımını şu şekilde yapmaktadır;

"...sırtlarında yalnız bir tennure, adeta çıplak denecek bir şekilde, daima yalın ayak ve başları açık gezerlerdi. Bellerinde yün örgü bir kuşak, omuzlarında Ebu Müslim sancağı, ellerinde Baba Şüca çomağı, kuşaklarına asılı -kav, çakmak ve esrar taşımaya mahsus- iki cur'adân, tahtadan gayet büyük ve saplarına aşık kemiği asılı bir sarı kaşık ve bir keşkül vardı. Vücutlarında yanık yerleri, dövme Zülfikâr resimleri veya Ali'nin ismi, bazılarında yılan şekilleri bulunurdu. Ellerinde def, kudüm, boynuz gibi musiki aletleri bulunur ve zikir esnasında yahut yürürken bunları çalarlardı. Bunların başlıca merkezlerinin Seyyid Gazi olduğu, Osman Baba ve Baba Şüca'yı tarikatın büyükleri olarak tanıdıkları Vahidî'nin izahatından anlaşılıyor" (Köprülü, 2014: 442-443).

Osmanlı kayıtlarında Rum Abdallarının kılık kıyafetiyle ilgili bilgilerin geçmemesinden dolayı araştırmacılar bilgilere farklı kaynaklardan ulaşmaya çalışmışlardır. Şiirler, menkıbeler ve yabancı kaynaklardan ulaşılan bilgiler doğrultusunda Rum Abdallarının

giyim şekli tarif edilmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda Ocak, kayıtlarda net bilginin olmayışından ve sadece birkaç küçük bilgiden yola çıkıldığından bahsederek bazı tespitlerde bulunmuştur. Avrupalı gezginlerin 15 ve 18. yüzyıl gravürlerinden yola çıkılarak yapılan tespitte Abdalların genelde yarı çıplak ve hayvan postu giyen kişiler olduğu bilinmektedir. Ve bu geyik postuyla tarifi yapılan kişinin ise Geyikli Baba olması kuvvetle muhtemeldir. Yine üstüne hayvan postu örttüğü için Postînpûş -Post örtünen- olarak adlandırılan Postinpuş Baba da Rum abdallarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Ocak’a göre genelde yarı çıplak ve üstüne sadece hayvan postu örten bu Abdal dervişler, Kalenderilerle benzer özellikler sergilemektedirler (Ocak, 1999: 85-86). İlk insan Âdem’in sünnetine uymak düşüncesi ile çıplak gezen bu dervişler Muharrem ayında Kerbela şehitleri için matem tutarak bıçakla bedenlerinde yaralar açarlardı. Köprülü, inanç yönünden Aleviliği sergileyen bu zümrenin şekil itibarı ile Kalenderilere benzediğini ifade etmektedir (Köprülü, 2014: 443). Yine Gölpınarlı da Abdallar, Kalenderiler, Haydariler, Camiler, Bektaşiler ve Mevlevileri Melametten ayrılan ve giyim kuşamları da dâhil her yönüyle benzerlik olduğunun tespitinde bulunmuştur (Gölpınarlı, 1969: 257). Ortaya çıkan bu benzerlikler abdalların hangi tarikata mensup olduğu karmaşasının çıkmasına da zemin hazırlamıştır.

Genellikle 9. yüzyıldan sonra adları tasavvufla özdeşleştirilen abdallar Anadolu topraklarında aktif olarak pek çok tarikatta bulunmuşlardır. Kendilerine özgü yaşam sergilemeleri ve İslam dininin temel inançlarına aykırı olarak davranmalarından dolayı bu grup zaman içerisinde Köprülü’nün ifadesiyle “serseri dervişler” (Köprülü, 2014: 467) olarak da nitelendirilmişlerdir.

1.3. İNANÇSAL BOYUT

Abdalların inanç sistemiyle ilgili yapılacak çıkarımlara tarihsel süreç çerçevesinde bakılacak olursa, bu durum bizi Köprülü’nün bahsettiği üzere 9. yüzyıla götürecektir. Tarihî olarak Abdal kelimesi en erken 4. ve 5. yüzyıllarda karşımıza çıkmaktadır. Ak Hun/Eftalitlerle ilişkilendirilen abdalların o dönem inanç sistemiyle ilgili spesifik bilgiler bulunmamaktadır. Çünkü Türk oldukları düşüncesi bile araştırmacılar tarafından tartışılan bir konu olduğundan, abdalların inançlarıyla ilgili çıkarım yapmak pek de kolay olmayacaktır. Eftalitlerin kökenlerinin Türk olduğu düşüncesine (Frye & Sayılı, 1946; Mehmet Fuad Köprülü, 1935; Togan, 1981) dayanarak yapılacak çıkarımlarda

belki Türkmenler üzerinden bir yaklaşım sergilenebilir. Fakat burada o dönemdeki abdalların inancıyla Anadolu'ya gelen abdalların inançları arasında yapılacak tespit, bir yorum ve varsayımdan öteye geçmeyecektir. İslam'dan önce Türklerin Asya menşei eski inançlarla birlikte Şamanizm etkisinde kaldığından (Ocak, 2002: 54) söz edilmektedir ki bu da kökeni Türk olduğu düşünülen abdalları da konuya dâhil etmektedir.

Gürkan yaptığı doktora çalışmasında, Orta Asya Türklüğünün ya da tasavvufla abdalların ilişkilerinin olabileceğini var sayarak, abdalların kökenine çoğulcu perspektiften yaklaşmakta ve devamında Ak Hunlar tarihinde görülen abdalların, İslam'la ve tasavvufla ilişkisinin çelişkili olacağı yönünden vurgu yapmaktadır. Yani o dönem varlığı tespit edilen abdalların tasavvufla ilişkisinin olduğunu söylemenin mantık dışı olacağından söz eder (Gürkan, 2019: 69). Fakat o dönemde var olan inanç şeklinin bugün Anadolu tasavvufunda harmanlanarak hâlâ eskiden kalma izler sürmesi, Anadolu Türkmenlerinin inanç şeklinin İslam'la birlikte yeni bir şeklini çıkarttığı da düşünülmektedir. Bu bağlamda Ocak, Bektaşî anlatılarında var olan inanç motiflerinin pek çoğunda Orta Asya'dan gelen izlerin varlığından, Anadolu tasavvufu içerisinde var olan bu motiflerin belli ölçüde Şamanlara, bunun yanında Budizm, Manihaizm gibi Türklerin mensup olduğu çeşitli dinlere götürdüğünden söz eder (Ocak, 2002: 55).

4. asırda varlığını gördüğümüz abdalların inançsal kimlikleri hakkında net bir ifade kullanmak zordur. O dönemki Türklerin inanç yapılarına bakılarak tespit yapmaya çalışan araştırmacılar, abdalların inançlarını da bu çerçevede değerlendirerek bir varsayım üzerinden hareket ettikleri görülmektedir. Bunun sonucunda ise Anadolu abdallarının inanç kültürlerine dair elde edilen veriler Orta Asya'dan kalma geleneklerle birlikte İslam dini bünyesinde ortaya çıkan tasavvuf inancıyla örtüştürmektedir.

1.3.1. Abdallar ve Alevilik/Bektaşilik

Anadolu'ya geldikten sonra da bu tasavvufî hareketlerin içinde bulunan abdal zümresinin yaklaşık olarak hepsinin Müslüman olarak söylenebileceğini ifade eden Parlak, esasen abdalların İslamiyet'i benimsediklerini fakat İslami kurallara karşı uzak olduklarını ifade etmektedir. Bunun sebebini ise eski inançlarına olan bağlılık, geçmişten gelen, hayatı yorumlama ve bakış açılarının yarattığı sosyokültürel oluşumun bir unsuru olarak yorumlamaktadır (Parlak, 2013: 160).

Köprülü Anadolu abdallarının her yönüyle Alevi olduklarını ifade etmektedir. (Köprülü, 2014: 443). Çünkü Abdallar Hacı Bektaş-ı Veli'ye ve Alevi-Bektaşî inancına mensup insanlara karşı derin bir sevgi ve saygı beslemektedirler (Parlak, 2013: 161). Köprülü'nün aktardığı bilgiye göre günümüzde Anadolu'nun bazı bölgelerinde kendini Abdal olarak adlandıran ve genellikle göçebe olarak yaşayan Alevi zümreler vardır. Bu zümreler “Denizli, Dinar, Sivas, Amasya, Çorum, Osmancık, İskilip, Merzifon, Mecitözü, Havza, Konya, Karaman, Mut, Elmalı'da alevi halk arasında yaşamaktadırlar. Bu Alevi abdallarının da diğer Alevi toplulukları gibi kendi Dede'lerinin olduğu ve ayinlerinin diğer Alevi topluluklarından bir farkının olmadığı bilinmektedir (Köprülü, 2014: 459-460).

Abdalların Alevi olduğunu düşünen bir diğer araştırmacı da Ülkütaşır'dır. Ona göre Alevi-Caferi olan abdalların cem ayinleri, Bektaşiler, Çepniler ve Tahtacıların ayinleriyle bire bir benzerlik göstermektedir (aktaran Gürkan, 2019: 80).

Günümüzde Alevilerin neredeyse hepsinin Türkmen olarak algılanması gibi bir durum söz konusudur. Buna bağlı olarak kökenlerinin Türkmenlerden geldiği iddia edilen abdalların da Alevi oldukları kaynaklarca malumdur. Fakat bir de Kürt abdalı ve Kürt Alevileri gibi kavramların olması bu noktada bir kafa karışıklığına sebebiyet vermektedir. Bu konunun ayrımıyla ilgili Gürkan, Aksüt'le yaptığı görüşmelerden önemli ve aydınlatıcı bilgiler aktarmaktadır. Aksüt'e göre Alevilik sadece Türklüğe ve Anadolu'ya sıkıştırılamayacak bir mefhumdur. Alevilikle ilgili taraflı yaklaşanların, Aleviliği Şamanizm vasıtasıyla Türklüğe bağlama çabalarının Kürt Alevilerini yok saydığını ifade etmektedir (aktaran Gürkan, 2019: 81). Bu neticeye göre Kürt abdallarının da yok sayılması gibi bir durum ortaya çıkmaktadır.

Gürkan'a göre öncelikle “Abdalların Türklüklerine bir kanıt olduğu yönündeki iddiaları bir kenara bırakıp Abdalların Alevi dünyasındaki konumlarına” (Gürkan, 2019: 81) bakılmalıdır. Bu durumla ilgili olarak Aksüt'le yaptığı görüşmede abdal oldukları kesin olan zümrelerin bağlı oldukları mürşitleri ve ocakları şu şekilde sıralamaktadır;

- “Hacı Bektaş mürşit ocağına bağlı Tozlu ocağına bağlı olanlar (Bu Abdalların Teber, Takazlı gibi obaları vardır). Çoğunluğu Orta Anadolu, Ege ve Akdeniz bölgelerini yurt tutmuşlardır.

- Hacı Bektaş mürşit ocağına bağlı Kara Yağmurlu ocağına bağlı olanlar (Yağmurlu, Teber gibi obaları vardır). Akdeniz ve Ege bölgelerini yurt tutmuşlardır.
- Hacı Bektaş mürşit ocağına bağlı Sultan Samıt ocağına bağlı olanlar ki bu gruba Kabak Abdal denir. Çorum, Sivas, Balıkesir, Antep, Halep ve Şam'da yurt tutmuşlardır.
- Avuçan mürşit ocağına bağlı Seyit Ali ocağına bağlı olanlar. Bu gruba Tenci Abdalı denir. Malatya, Antep, Osmaniye, Adana, Halep ve Şam'ı yurt tutmuşlardır. Irak ve İran'da da az sayıda Tenci Abdalı vardır.
- Hacı Bektaş mürşit ocağına vekâleten bağlanan Hasandede ocağının taliplerinin çoğunluğu Abdaldır ve Kuyumcu Abdalı olarak bilinirler.
- Avuçan'a bağlı Şeyh Şazeli ocağının taliplerinin bir bölümü Abdaldır ve bu grup da Kuyumcu Abdalı olarak bilinir.
- Hacı Bektaş mürşit ocağına bağlı Güvenç Abdal ocağı taliplerinin Nalcı bölümü" (aktaran Gürkan, 2019: 81-82).

Özönder, Anadolu abdallarının genellikle Alevi inancında olduklarını fakat Anadolu'daki diğer abdalların alevi olup olmadıkları hakkında yeterince araştırma yapılmadığını belirtmektedir (aktaran Parlak, 2013: 161). Aksüt'e göre Abdalların çoğunluğu Hacı Bektaş Veli ocağına bağlıdır ve bu ocağa bağlı olanların hepsi Türk ve Abdaldır (Gürkan, 2019: 82). Yani geçmişten günümüze abdalların inançları Alevilik ve Bektaşilik çerçevesinde olmuştur. Bu bağlamda abdalların kendilerini Alevi ve Bektaşi olarak tanımlamaları, o inancın uzantılarını hâlâ sürdürüyor olmaları ve sıkı sıkıya bağlılıkları Alevi olduklarının kanıtı niteliğindedir (Parlak, 2013: 161).

Yukarda aktardığımız bilgiler doğrultusunda pek çok araştırmacıya göre abdalların Alevi/Bektaşi inancına mensup olduğu düşüncesinin yoğunlukta olduğu görülmektedir. Geçmiş dönemlerde de tasavvufi bir harekâtın içinde bulundukları bilinen abdal toplumu tarih boyunca Müslümanlıklarını ifade etmişler fakat İslam'ın temel kurallarına aykırı yaşamışlardır. Bu durum ise abdalların tarikatlar içerisinde yer almasına ve tasavvuf olgusunu benimsemelerine sebep olmuştur.

1.3.2. Abdallar ve Kalenderîlik

Anadolu'nun İslamlaşması sürecinde tarikatların önemli derecede etkisinin olduğu bilinmektedir. Türklerin Anadolu'ya akınından sonra içlerinde Baba olarak adlandırılan pek çok tasavvuf ehlinin de Anadolu'ya geldikleri bilinmektedir. Bu gelen Türkler içerisinde özellikle Türkmen boylarından olan tasavvuf zümrelerinin varlığı oldukça dikkat çekmektedir. Bu bağlamda sürekli birlikte zikredilen Abdal – Kalender ilişkisinde Kalenderîlik büyük önem arz etmektedir.

İlk olarak 9. yüzyılda İslam Peygamberinin şahsi yaşamını örnek alarak sosyo-kültürel ve iktisadi şartların önderliğinde İslam geleneğine göre ortaya çıkan tasavvuf akımı, Ocak'a göre "İslamiyet'i kendi eski kültürleri dâhilinde algılayan Mevali orta tabakasının, kitabi ve nasçı İslam anlayışını temsil eden hâkim Arap müslüman sınıfına karşı geliştirdiği mistik bir tepki hareketi" olarak ortaya çıkmıştır. İlk başlarda yoğun bir şekilde zühd ve takva anlayışı çerçevesinde varlığını sürdüren tasavvuf akımı, sonraki dönemlerde zühd ve takva anlayışına muhalif bir yapıyla devam etmiştir. Bâyezid-i Bistâmî, Cüneyd-i Bağdâdî ve Hallâc-ı Mansur gibi tasavvufun önde gelen liderleri İlahi aşk ve cezbenin, zühd ve takvaya göre daha üstün olduğunu savunan Vahdet-i Vücut anlayışının ilk temsilcileri olarak tarihte tasavvufun temelini atmış ve Melametîlik olarak bilinen akımın ortaya çıkmasını sağlamışlardır. Bununla birlikte "tasavvuf zihniyetinden yaşayış tarzına, kılık kıyafetinden İslami inanç ve kaidelere bakış açısına kadar her şeyiyle içinde yaşadığı siyasi ve içtimai nizamı dışlayan bu zümreler içerisinde" Kalenderîlik ortaya çıkmıştır (Ocak, 1999: 4-5).

Moğol istilasından sonra dervişlerin Anadolu'ya göçlerin çoğalmasıyla, Türkistan, Buhara, Harezm, Irak ve İran'dan pek çok derviş Selçuklu devletinin himayesi altına girmişlerdir. Bu gelen derviş zümresi çoğunlukla Kalenderîye ve Haydariye kollarına bağlı insanlardan oluşmaktaydı. Kökenini Horasan melametiyesinden alan, Hamdun Kassar ve Ebu Said Ebu'l-Hayr gibi büyük sufilerin temsil ettiği Kalenderîye zümresi, eski kaynaklarda "Taife-i Abdalan" ya da "Cevalike" adlarıyla anılmaktaydı. Ayrıca Osmanlı tarihçilerinin "Abdal, Işık, Turlak/Torlak, Şeyyad, Haydari, Edhemi, Camî, Şemsî" gibi isimlerle zikredilen bu zümrelerin Kalenderler olduğu görülmektedir (Babinger & Köprülü, 1996: 49-50).

Kaynakların pek çoğunda Kalenderîlerle anılan abdal kelimesini Köprülü, başka bir çalışmada önceki yüzyıllarda derviş manasında kullanıldığından emin olmamakla birlikte, Anadolu’da 12. yüzyıldan sonra özellikle Kalenderîler ve ona benzeyen diğer tarikatlar arasında derviş manasında kullanıldığını söyler (Köprülü, 2014: 437). Fakat Ocak ise 12. yüzyıldan önce Elvan Çelebi’nin Menâkıbu’l-Kudsiyye adlı eserinde Baba İlyas müritlerini Abdal ismiyle zikrettiğini belirtmekte ve Osmanlı kaynaklarında Rum abdallarıyla Kalenderîler arasındaki bağı ifade eden verilerden bahsetmektedir. Bu verilerin başında Geyikli Baba, Doğulu Baba, Postinpuş Baba, Abdal Musa, Abdal Murad ve Abdal Mehmet gibi isimler gelmektedir. Baba ve Abdal kelimelerinin 11. Yüzyıldan beri kullanıldığını belirten Ocak, Rum Abdalları diye bilinen ismin Babai isyanında yer alan Kalenderîlerden başkası olamayacağını ifade etmektedir (Ocak, 1999: 81).

Karamustafa, Kalenderîliğin 13. yüzyılın ortalarından önce Şam ve Dimyat’ta ortaya çıktığını belirtmektedir. Kalenderîliğin kurucusu olarak nitelendirilen Cemâleddin Sâvî, Kalenderîliğin kendine has eylemleri olan “Çahâr zarp/Çar darp” yani “Dört Vuruş” olarak adlandırılan, saç, sakal, bıyık ve kaş tıraşı mefhumunun yaratıcısı olduğu bilinmektedir (Karamustafa, 2008: 51). Aynı şekilde bu anlayışın abdal zümresinde de görülmesi Kalenderîlikle ilgili olduğunun da göstergesidir.

Gürkan’a göre günümüzde bile Anadolu topraklarında yaşayan abdallar ile Kalenderîlik kökenli tasavvuf abdalları arasında pek çok benzerliğin bulunması, aralarında bağ kurulmasına imkân tanıyan önemli göstergelerdendir. Bu özelliklerden en belirgin olanı “yer değiştirme ve gezginlik” durumudur ki bu yapı Kalenderîlikte oldukça önemli bir hadisedir. Kalenderîlikte inanç kurumunun ve şeyhin isteği doğrultusunda dilenen dervişlerle, yakın tarihe kadar abdalların köy köy gezerek müzik aracılığıyla ve dilencilikle geçimlerini sağlayacak kadar para kazanmaları Kalenderî dervişleriyle benzerlik göstermektedir. Bir diğer benzerlik ise Kalenderî dervişleriyle günümüz abdallarının “yokluğu kabullenişleri, talep etmeme hallerinin ortaklığıdır” (Gürkan, 2019: 75-76). Ki bu benzerlik, gezgin Budist, Maniheizt rahiplerin sadece hayatlarını asgari düzeyde sürdürececek şeylerin dışında dünyevi varlığa meyletmemeleri, bekârlık ve yalnızlık gibi unsurları İslami ve sûfilik anlayışına uyarlanan (Ocak, 1999: 143) bir perspektifte yoğunlaşması Kalenderî ve abdal dervişler arasında benzerlik göstermektedir.

1.4. ABDALLARIN DİĞER ETNİK YAPILARLA İLİŞKİLERİ

Tasavvuf olgusunun ortaya çıkıp yaygınlaşmasıyla birlikte abdal kelimesi, etnik bir kökeni tanımlamaktan çıkıp dervişlik vurgusuna gönderme yapan bir kelime hâline dönüşmüştür. Kelimenin bu şekilde kullanılmasından dolayı, abdalların hangi tarikata mensup olduğu hakkında kesin yargıların oluşması da karmaşıklık sorununu da beraberinde getirmiştir. Ayrıca abdalların hem marjinal yaşamları hem de inançsal bağlamda heterodoks yapılarından dolayı bulundukları toplum içerisinde yadırganmaları, onları kendilerine ait hissedebilecekleri bir topluluk arayışına itmiştir. Abdalların kendilerine yakın gördükleri ve dışlanmadıkları ortamda varlık alanlarını oluşturmaları hem etnik hem de inançsal karmaşıklığın ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bu bağlamda abdal toplumunun farklı topluluklarla bir arada bulunması, bazı etnik gruplarla da karıştırılmasına zemin hazırlamıştır. Yaşadıkları bölgelerde daha çok Çingener ve Romanlarla karıştırılan ya da aynı kökenden sayılan abdallar, bazı bölgelerde de Kürtlerle karıştırılmışlardır.

1.4.1. Abdallar ve Çingenelik

Geçişten günümüze Anadolu'nun birçok bölgesinde abdallarla çingenelerin birbirleriyle karıştırıldığı görülmekte ve bu durum karşısında abdalların rahatsızlıkları bilinmektedir. Kendilerinin Çingene olarak adlandırılmasından rahatsız olan abdallar, her buldukları fırsatta kendilerinin Çingene olmadıklarını ve bunun büyük bir yanlış olduğunu dile getirmektedirler. Abdallarla çingenelerin bu denli birlikte anılmasına sebep olan ana noktayı tespit etmek ve tarihsel perspektiften ele almak gerekmektedir.

Sümer Anadolu'da yaşayan abdalları Anadolu'nun yerli Çingeneri olarak nitelendirse de (Sümer, 1972: 174) Köprülü, Çingenelerin abdal olmadıklarını sadece serseri derviş gruplarının içine karışmış bir zümre olduğunu ifade etmektedir. Buna örnek olarak da 14. yüzyılda İran'da derviş şeklinde yaşayan Künkür adlı Çingenerin olduğunu belirtmektedir. Ayrıca 16. yüzyılda İvanov tarafından yazılan Farsça eserde Çingene dilinden geçmiş bazı kelimelerin bulunması ise Köprülü'nün tezini desteklemektedir (Köprülü, 2014: 467).

Gürkan, Strand ve Marsh'tan Anadolu'da yaşayan Çingenerin atalarıyla ilgili önemli bilgiler aktarmaktadır. Bu bilgilere göre Anadolu Çingenerinin atalarının göç yolları Kuzey ve Güney Hindistan'da yaşayan Şii Müslümanların arasında başlamakta, Türk

sufiliğinin ve Aleviliğin kökensel olarak ilişkili olduğu yer olan Horasan ve Maverâünnehr bölgelerinden Kürt Alevizmi ve Alevi Türkmen toplulukları aracılığıyla Anadolu'ya ulaşmaktadır (aktaran Gürkan, 2019: 90). Anadolu'da Çingenelerin özellikle Güneydoğu Anadolu bölgesinde yoğun olarak yaşamaları ve bu bölgenin göç yolu olmasından dolayı, Çingenelerin Türk oymakları arasına başta dervişlik olmak üzere çeşitli yollar aracılığıyla girdikleri de düşünülmektedir (Köprülü, 2014: 470).

Türkmen topluluğuyla birlikte Anadolu'ya göç eden Çingenelerin günümüzde Abdallarla karıştırılmasının altında yatan önemli nedenlerden birisi de zanaat ve ticaret hayatındaki benzerliklerdir (Caferoğlu, 1953: 77). Abdalların başta müzisyenlik, sepetçilik, sünnetçilik ve elekçilik gibi mesleklerle uğraşması, Çingenelerin de aynı işlerle haşır neşir olmaları iki zümre arasında karışıklık yaratmaktadır (aktaran Can, 2010: 31). Güzelbey'e göre bu gibi özelliklerin dışında Abdallarla Çingeneler arasında ne huy ne de soy bakımından benzerlik bulunmamaktadır (Güzelbey, 1972: 21-22).

Köprülü'ye göre bazı abdal zümrelerinin elekçilik sepetçilik vb. işler yapmaları ve bu mesleklerin çingeneler tarafından da yapılması abdalların çingene olma durumunu kanıtlamaya gerçekçe sayılamaz. Çünkü Hazar ötesi Türkmenleri arasında uğraştıkları mesleklerden dolayı “Kazancı – Deveci” gibi isimlerle anıldığı bilinmektedir. Ayrıca çingeneler arasında yaygın olarak yapılan falcılık, cambazlık gibi uğraşların olması ve bu işlerin abdallar tarafından da yapılması eski zamanlarda çingenelerin, abdallar arasına derviş şeklinde girmelerinin de önemli bir kanıtı olarak karşımıza çıkmaktadır (Köprülü, 2014: 470). Bu iddiaların tam tersine Mezarcıoğlu ise abdalların aslen çingene kavimlerinden olduklarını fakat kendini saklama gayreti içerisinde olan diğer tüm çingeneler gibi kendilerini sakladıklarını ifade etmektedir (Mezarcıoğlu, 2010: 153). Mezarcıoğlu'nun ileri sürdüğü bu görüş, tarihî pek çok kaynakla örtüşmediği görülmektedir.

Araştırmacıların ortak fikri, abdalların çingene olmadıkları sadece bazı Çingene gruplarının geçmiş dönemlerde abdal toplumunun içine yerleşmesinden dolayı böyle bir karmaşıklığın ortaya çıktığı yönünde şekillenmektedir. İki topluluk arasında aynı mesleklerin tercih edilmesi ve göçebe yaşamları bunun yanında zaman içerisinde beraber yaşamaları abdalların çingenelikle karıştırılmasına sebep olduğu görülmektedir.

1.4.2. Abdallar ve Romanlar

Tıpkı Abdallar ve Çingeneler arasındaki karmaşıklık gibi bir de Abdallarla Romanlar arasında yine karışıklığın olduğu görülmektedir. Abdallar gibi Romanlar da kendilerinin Çingene olarak anılmalarından rahatsızlık duymaktadırlar. Tarih boyunca yaşadıkları her yer de olumsuz olarak algılanan Çingeneler dahi kendilerini bu durumdan kurtarmak için başka isimlerle anılmayı yeğlemektedirler. Bu bağlamda Çingenelerin bile Çingene kimliğini üzerlerinden atma istekleri esasen kendilerini daha yüksek bir statüde kimlik benimseme çabalarından doğmaktadır. Çingenelerin kendilerini “Çingene olmayanlar” şeklinde tanıtmaya çabaları, 1960’lardan bu yana kullanılmakta olan Roman kelimesi örneğinde açıkça ortaya çıkmaktadır. Kendilerini Roman olarak ifade eden kişiler Romanların ve Çingenelerin birbirinden ayrı olduklarını vurgulamaktadırlar (Gürkan, 2019: 51). Marsh bu konuya ilişkin Milas’ın Selimiye Mahallesinde görüştüğüleri Romanların “Romanlar temiz, çalışkan ve ahlaklı insanlardır, Çingeneler ise pis, gezgin hırsızlardır...” demeleri üzerine buradaki Romanların Çingene olarak anılmaktan uzak durmaya çalıştıklarını açıkça ifade etmiştir (Marsh, 2008: 23).

Yaptıkları işlerin benzerliğinden doğan kimlik karmaşasından dolayı özellikle Çingeneler, Romanlar ve Abdallar birbirleriyle sürekli olarak ilişkilendirilmektedirler. Mezarcıoğlu çalışmasında Abdalların Çingene oldukları yönünde fikirleri ileri sürerken Roman ve Abdalların tarihsel geçmişlerine vurgu yaparak ayrı kavimler olduğunu ifade eder (Mezarcıoğlu, 2010: 155).

Genellikle Abdallar yaşadıkları bölgelerde Çingene, Roman, Teber, vb. isimlerle adlandırılmaktadır. Gerek fiziksel olarak gerek yaptıkları işlerin aynı olmasından kaynaklanan benzetmelerden dolayı Çingene ya da roman sanılan abdallar bu yakıştırmaların hiçbirini kabul etmemektedirler.

1.4.3. Abdallık Geleneğinden Etkilenen Kürtler

Abdalların kimlik karmaşasında karşımıza çıkan bir unsur da Kürtlüktür. Bu durum genel anlamda yurt genelinde yaygın olmamakla birlikte karşımıza Adana ve Orta Anadolu bölgesinde Kırşehir’de karşımıza çıkmaktadır.

Kırşehir’de iki abdal zümresine rastlanmaktadır. Bunlardan biri Kırşehir’in Bağbaşı mahallesinde yaşayan Türkmen abdalları diğeri ise Âşıkpaşa mahallesinde yaşayan Kürt Abdalları olarak bilinen abdal zümreleridir. Bu durum da yine abdal zümrelerinin

girdikleri toplulukların içerisinde o toplumun kültür öğelerinden etkilenmeleri ve etkilemelerinden dolayı olabileceği yüksek bir ihtimaldir.

Köprülü geçmiş dönemlerde abdal zümrelerinin bazı Kürt topluluklarının arasında yaşamlarını sürdürüklerinden ve A. V. Le Coq'dan aktardığı bilgilerde Adana'da Rişvan Kürt aşireti şubelerinden Delikanlı aşiretine mensup Abdallardan bahsetmektedir. Yaşadıkları yerde bu Abdalları Türkler, Abdal diye adlandırırken Kürtler ise Gewende olarak adlandırmaktadırlar. Fakat bu Abdallar kendilerini davulcu manasına gelen "Teberci" olarak tanımlarken aynı zamanda Müslüman olduklarını da ifade etmektedirler. Köprülü'ye göre bu zümre esasen Abdal fakat Kürt aşiretine karışmış vaziyette yaşamlarını sürdürmektedirler. Bu aşirette yaşayan Abdallar Türkçe konuşmanın yanında Kürtçe de bilmektedirler. (Köprülü, 2014: 462-463).

Köprülü'nün abdalların Çingenelikle karıştırılmalarıyla ilgili olarak verdiği bilgide Çingenelerin Abdal zümresiyle birlikte kendilerine derviş süsü vererek aralarına karışmaları (Köprülü, 2014: 470) gibi bir durum bazen abdalların bazen de bazı küçük Kürt gruplarının -Kırşehir örneğinde olduğu gibi- abdallar arasına karışmaları bu tür sanıları da beraberinde getirmektedir. Ayrıca Abdalların bazı müzisyen Kürt zümrelerinin meslek olarak müzikle uğraşmalarından dolayı böyle bir karmaşanın ortaya çıkmasına sebep olduğu da bilinmektedir.

Bu durumun spesifik bir şekilde karşımıza çıktığı yer Kırşehir'dir. Kırşehir'de iki tür abdal grubu vardır. Bu Abdallardan birisi Bağbaşı mahallesinde yaşayan -Neşet Ertaş'ın da bağlı olduğu- Türkmen abdalları, diğeri ise Âşıkpaşa mahallesinde yaşayan ve yöre halkının Kürt abdalları olarak adlandırdıkları abdallardır. Bu iki abdal grubu arasında kısıtlı kız alıp verme ve müzik uğraşları dışında başka bir ilişkinin olduğu çok fazla söylenemez. Gürsoy bu konuyla ilgili bazı bilgileri aktarırken orada yaşayan Türkmen Abdallar ile Kürt Abdalları arasındaki ilişki durumunu "kız alış-verişi" gibi "özellikle geleneksel toplumsal doku içerisinde ifade ettiği" önemli anlama rağmen iki Abdal grubu arasında herhangi bir yakınlıktan söz edilemeyeceğini vurgulamaktadır (Gürsoy, 2006: 75). Gürkan da Kürt Abdalları olarak tanımlanan bu zümrenin diğer abdallar gibi Türkmen kimliğini paylaşmadığından bahseder ve bunun dışında sosyal statüden ekonomik imkânsızlıklara, yaşadıkları mahallenin benzerliğinden yaptıkları müziklere kadar her şeyleri benzerlik göstermektedir (Gürkan, 2019: 166).

Ayrıca Gürsoy, Kırşehir’de yaşayan Kürt Abdallarının o yöreye ne zaman geldikleri ve çalgıcılığı ne zaman nerede nasıl öğrendiklerine dair herhangi bir yazılı kaynağın olmadığını belirtirken, bu konuyla ilgili sadece Abdal büyükleriyle ve Kürt Abdallarıyla yapılan görüşmeler doğrultusunda bazı sonuçlar çıkarmaktadır. Yapılan görüşmelerde sözlü olarak aktarılan bilgiler şu şekildedir;

- Kürt Abdalları olarak bilinen grup Türkmen Abdallarla birlikte Anadolu’ya gelmişlerdir.
- Cumhuriyet döneminde ortaya çıkan göçler aracılığıyla iki zümre arasında bir komşuluk bağı oluşmuş ve Kürt Abdalları çalgıcılık işini Türkmen Abdallarından öğrenmişlerdir (Gürsoy, 2006: 75).²

Aksüt’e göre de Kürt Abdalı olarak anılan bu zümrenin Abdal oldukları yönündeki ifadeler Abdallar tarafından kabul görmemekte ve Kürt Abdallarının Abdallarla aynı işi yapmalarından dolayı bu şekilde anıldıklarını ifade etmektedirler (aktaran Parlak, 2013: 123).

Yapılan araştırmalar neticesinde Kürt Abdalları olarak adlandırılan zümrenin Abdal olmadığı ve bunu da Türkmen Abdallarının kabul etmediğini görmekteyiz. Netice olarak Kırşehir bölgesinde de bu şekilde adlandırılan bu Kürtlerin meslek olarak müziği seçmeleri ve bunu da Türkmen Abdallarından etkilenecek benzer şekilde yapmaları böyle bir adlandırmanın ortaya çıkmasına sebep olduğu görülmektedir.

1.5. ABDAL DİLİ

Abdal toplumu, yaşadıkları çevrelerin sanatsal ve kültürel unsurlarından etkilendikleri gibi o bölge insanının dillerinden de etkilenmişlerdir. Bunun yanı sıra Abdalların kendi aralarında konuştukları kendilerine has bir dil olan Teberce dilinden de bahsedilmektedir. Fakat konuştukları Tebercenin öz dilleri olup olmadığı konusunda birtakım belirsizliklerin olduğu da göze çarpan önemli bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır.

Parlak bu konuyla ilgili olarak elde olan verilerin yeterince netlik taşımadığını ifade etmekte ve araştırmacılar arasında çıkan çelişkili düşüncelerin iki şekilde ayrımını

² Gürsoy yaptığı görüşmelerin sonucunda, Kürt Abdallarının Türkmen olmadıklarını ifade ederken aynı zamanda bu bilgilerin kesin bir görüş olarak kabul etmek için yeterli derecede aydınlatıcı olmadığını da belirtmektedir.

yapmaktadır. Birincisi Abdalların konuştukları dilin öz Türkçe olduğu ve başka dilleri sadece ihtiyaç dâhilinde kullandıkları dil, ikincisi ise yaşadıkları bölgelerin dillerini konuşurlarken bunun yanında kendilerine has olan bir dildir (Parlak, 2013: 155).

Köprülü Abdalların Türklüklerine vurgu yaparken dillerinin öz be öz Türkçe olduğunu belirtmekte ve başkaca bir dil bilmediklerinden bahsetmektedir (Köprülü, 2014: 461). Fakat A. V. Le Coq'un Adana bölgesinde yaşayan Abdallarla yaptığı görüşmeler sonucunda orada yaşayan Abdalların kendilerine "Teberci" adını taktıklarını ve bunun kendi dillerinde "Davulcu" demek olduğunu belirtmektedir (aktaran Köprülü, 2014: 462-463). Bu durumda Abdalların kendi aralarında konuştuğu bir dilin olabileceği düşünülmektedir fakat Köprülü'ye göre "Teberci" adı muhtemelen Tabl'dan bozma bir kelimedir ve kesinlikle "davulcu" manasına gelmemektedir. Bunu da şu şekilde açıklamaktadır; "bu Abdalların bir kısmı kendilerini derviş kıyafetinde gösterdikleri için ellerinde teber taşıdıkları ve bu ismin bundan dolayı verilmiş olduğu tasavvur olunabilir. Yörüklerden bir kısmı yaptıkları sanata göre isim aldıklarından -mesela Tahtacı gibi- Teberci isminin, belki de bu Abdallar bir zaman teber yapmakla meşgul oldukları için verilmiş olduğu" ihtimalini de ayrıca belirtmektedir (Köprülü, 2014: 465).

Öte yandan Köprülü'nün Grenard'tan aktardığı bilgilerde; Çin Türkistan'ında yaşayan bir Abdal zümresinden bahsetmektedir. Bu bahse göre orada yaşayan Abdallar kendilerine Heynu (Aynu/Eynu) demektedirler ve o bölgede yaşayan halktan ayrı olarak farklı bir dille konuşmaktadırlar. Gernard orada yaşayan Abdalların dillerinden topladığı 77 kelimenin tahlilini yapmış 37'sinin Farsça 11'inin ise bozuk Farsça olduğunu tespit etmiştir. Gernard'a göre bu Abdallar, oradaki Türklerin anlamadıkları bazı Arapça kelimeler ve bununla birlikte bazı kelimeleri de Çingenelerle ortak kullanılmaktadır. Sonuç olarak Gernard asıl dillerinin Türkçeyle çoğaldığını ve söz dizimi açısından bütünüyle Türkçe olduğunu ifade etmektedir (aktaran Köprülü, 2014: 481-482). Karl Foy'un aktardığı bilgilere göre; özel bir dile sahip olmalarından dolayı diğer Türklerden ayrılan Abdallar/Teberci'lerin lehçeleri, dil çekim özelliği açısından Güney Türkçesidir fakat dillerinde bir gariplik bulunmaktadır. Bazı kelimelerin Kürtçeden, belik Çingene dilinden ve bazılarının da kaybolmuş "eski bir Küçük Asya" dillerinden bir kalıntı olabileceği ihtimali de mevcuttur (aktaran Köprülü, 2014: 464).

Gülçiçek Abdal dili ile ilgili olarak M. Aurel Stein'den önemli bilgiler aktarmaktadır. Stein 1976 yılında Hotan bölgesi Giwoz köyünde (Uygurlar tarafından *Abudaerren* olarak adlandırılan) Abdalların dilleriyle ilgili yaptığı çalışmada, bu bölgede yaşayan Abdalların kökeninin İran'dan geldiğini ve bu halkın konuştuğu dilin ise Hint Avrupa dil ailesine mensup aynı zamanda İran dilinin bir kolu olduğunu tespit etmiştir. Fakat zamanla Uygur dilinin etkisinde kalan bu dil pek çok değişikliğe uğramıştır (aktaran Parlak, 2013: 156).

Abdalların dilleriyle ilgili detaylı çalışma yapan Yıldırım, Abdalların kullandıkları dilin yalnızca özel durumlarda gizli dil olarak ortaya çıktığını, bu dilde kullanılan kelimelerin bilinen sözler içermesinden dolayı süreklilik arz ettiğini ve çok anlamlılığa meyilli olmasından dolayı esnek bir yapıda olduğunu ifade etmektedir. Abdalların bu dili kullanılmasındaki asıl amacın cümlelerin anlamını gizleyerek kendi aralarında bir iletişim sağlamak ve bunu yabancılardan gizlemektir. Abdalların kullandıkları bu dil “İranî dillerden (Farsça, Kürtçe) ve Hint dillerinde (özellikle Domari ve Romani) alınmış sözler önemli bir yer tutar” (Yıldırım, 2011: 34). Bu bağlamda Caferoğlu'nun “Gizli Dil” tanımlaması bu açıdan oldukça önem arz etmektedir. Caferoğlu'na göre Gizli Dil;

- Bölgede konuşulan ana dilden ya da şiveden etkilenmez,
- İfade açısından herhangi bir anlamı işaret edebilecek alıntılardan kaçınılmıştır,
- Diğer dillerde olduğu gibi ifadesi gerekli olan tüm anlamlar ve söylemler cümle hâlinde yerli yerinde oturtulmuştur,
- Belirli bir soyun ya da kabilenin tüm düşünce ifadesini, tüm dil varlığını gizlemek suretiyle yaratılmıştır (aktaran Yıldırım, 2011: 12).

Caferoğlu'nun bu tanımından hareketle Yıldırım, Abdalların kullandığı bu dili “gizli diller” (Abdal, Çepni, Geygeli, Tahtcı vb.) kategorisinde değerlendirmektedir (Yıldırım, 2011: 14).

Aktarılan bilgiler ışığında Abdalların kullandıkları dilin kendilerine ait bir dil olup olmadığı tartışmalı olan bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Genel olarak araştırmacılar Abdalların Türk oldukları yönünde görüş belirtirken dillerinin de Türkçe olduğunu ifade etmektedirler. Bazıları ise Türkçe Farsça karışımı bir dil olduğunu ifade

ederken kesin bir tespit belirtmemektedirler. Fakat genel olarak bu dilin Gizli diller kapsamında değerlendirilmesi ortak bir tanım ifade etmesi açısından önem arz etmektedir.



2. BÖLÜM

EVRENSEL DUYUŞ TARZI VE ABDAL GELENEĞİ

Abdal, sanatı evrensel ruh aracılığıyla duyan, gören ve sözü -kutsalın büyüsunü dile getiren çalgı aleti ile- ritme dönüştüren kişidir. Abdal geleneğinin kökensel olarak var edici sesini -yaşamsal boyutta- çağın getirileri ile buluşturan ve çağlar öncesi sesin içine doğup büyüdüğü “zaman” dilimindeki taşıyıcısı olan temsilcileri, evrensel duyuş tarzının sürdürülebilirliğinin görünümüdür.

2.1. ABDALLIK VE MÜZİK İLİŞKİSİNİN TARİHSEL ARKA PLANI

İnsan ruhunun evrensel duyuş tarzını aksettiren müzik, sanatın kutsal varoluş alanı içerisinde insanlığın ölümsüzlüğe öykünme tarzı olarak bütün toplumlarda kendisini aksettirmiştir. Her toplumun müziği algılama ve icra biçimi, kendine özgü duyuş tarzı/algılama taşır ve müzik var olduğu toplumun kültürel dokusunu yansıtır. Kültürel sürekliliğin sağlanmasında büyük ölçüde önem arz eden müzik, bazı toplumlarda kültürel aktarımı sağlayan bir araç olmaktan öte -arka planda- varoluşu sergileyen bir olgu ve yaşam biçimidir.

Bu bakımdan abdal toplumunun müzikle olan ilişkileri gözlemlendiğinde müziğin onlar için bir varoluş ve yaşam biçimi olarak özümsemiği görülür. Bu özümseme ise atalar belleğinden gelen inançsal olguların bir yansıması ve kültürel değer dizgelerinin bilinçaltı sorumluluğunu üstlenme olarak nitelendirilebilir. Bugün adları müzikle birlikte anılan abdalların geçmişine dair aktarılan bilgilerde 4-5. yüzyıllarda siyasi ve savaşı bir yönü olan topluluk olduğundan bahsedilirken 9. yüzyıldan itibaren İslam dünyasında tasavvuf hareketinin yayılmasıyla birlikte abdal isminin farklı anlamsal göndermeler barındırdığı görülür. O dönemden itibaren değişim ve dönüşüme uğrayan kelime anlamsal olarak sadece bir milleti tanımlamaktan çıkmış inançsal bir kimlik kazanmıştır.

Türklerin Anadolu’ya gelişinden itibaren Anadolu’nun İslamlaşması sürecinde tasavvuf akımlarının yaygınlaşması beraberinde pek çok tarikatın ortaya çıkmasına neden olmuştur. Anadolu coğrafyasında özellikle 13. ve 14. yüzyıllarda tarikatların etkin şekilde yaygınlaşması, abdalların varlık sahalarını tarikat bünyesinde oluşturmalarını sağlamıştır. Bu oluşumun en temel nedeni ise tarikatların müziğe karşı sergilediği olumlu bakış açısından kaynaklanmaktadır ve inanç dünyasında müziğin yer edinmesi

noktasında önem arz etmektedir. Bu bağlamda Gölpınarlı, şiirin ve müziğin tarihini insanlık tarihi ile bir tutarken, müzik olgusunun inançla birlikte yürüdüğünü ifade etmektedir. Nitekim “İslâm’da müzik âleti, câmiye girmemiş, fakat tasavvuf, zilsiz defi, usul tutulan kudümü, inleyen rebâbı, feryad eden neyi tekkeye almış” (Gölpınarlı, 1969: 286), tasavvufuyla birlikte müzik etkin biçimde kullanılmış, müzik ve ritim beraberinde inanç merkezli bir kutsalın büyüünün içerisine girmeyi sağlamıştır.

Dünyaya bakış açısı ve inançsal açıdan marjinal bir tarzı benimseyen abdalların bu seçiminde önemli etkenin; İslam öncesinde var olan inançların tasavvufuyla birlikte bütünleşmesi ve tasavvufun inanç ayrımı yapmaksızın kapı aralaması, abdallar ile müzik arasındaki bağın oluşup güçlenmesini de beraberinde getirmiştir. Netice itibarıyla bu oluşuma bağlı olarak “Abdallar zümresini temsil eden derviş gruplarının müzikle olan ilişkilerinin de bu dönemlere dayandığı düşünülmektedir” (Tekin Arıcı & Güray, 2018: 286). Bu aktarımda kastedilen dönem 13. ve 14. yüzyıllar olduğu düşünülmektedir. Tasavvufun benimsenmesi ve yaygınlaşması tarikat ve dergâhların sayıca artmasını sağlamış bunun neticesinde Anadolu tasavvufu giderek güçlenmiş ve toplum üzerindeki etkisi oldukça belirgin hâle gelmiştir. Bu etkinin temelinde yatan olguların birisi de müziktir. Tarikatların müziğe karşı olan olumlu tutumu, inanç ve müziği aynı çatı altında toplayarak müziğin manevi etkisini inançsal boyuta taşımıştır.

Bu bağlamda Karamustafa, özellikle zahit dervişler üzerinden anlattığı dans ve semanın öneminin pek çok tarikatta önemli olduğunu vurgulamaktadır. Zahitler içerisinde dansın ibadet boyutuna ulaşması, her zaman yanlarında def, davul vb. aletler taşımaları, törenlere dans sokuşturmaları, Kalenderiler, Haydariler ve özellikle Rum Abdalları ve Camilerin de aynı şekilde davrandıklarını belirtmekte, Rum Abdalları ve Camiler için müzik ve dansın önemli bir yer tuttuğunu ifade etmektedir (Karamustafa, 2008: 30). Bununla birlikte Gölpınarlı’nın “müziğin inançla birlikte yürüdüğü” (Gölpınarlı, 1969: 286) ifadesinde de belirttiği üzere pek çok tarikat ve derviş gruplarında müziğin yerinin önemli olduğu görülür. Nitekim müziğin inanç bünyesine dâhil edilmesiyle kutsal ve içsel duyguların dışavurumunun en üst seviyelere taşınması, müziğin tekke ve dergâhlarda kültürel bir gelenek hâline gelmesini sağlamıştır.

Ocak, tasavvuf tarihinde bazıları hariç olmak üzere çoğu tarikatların edebiyat ve müzikle sıkı ilişkisinden bahseder. Mevlevilik, Kalenderlik ve Bektaşilik’te edebiyatın

ve müziğin ayinler için önemli bir unsur olduğunu, bu tarikat tekkelerinin edebiyat ve müzik ocağı olduğunu ifade etmektedir (Ocak, 1992: 275). Bu bakımdan tarikat tekkelerinde sanat ve edebiyatın yaygınlaşması önemli bir kültür hareketinin başlangıcı olarak kabul edilebilir. Sanatın, tasavvuf aracılığıyla inançsal boyutta icra edilmesi sanatla uğraşan bir toplum olan abdallar için kendilerini ifade edebildiği bir varlık sahası oluşturduğu görülür.

Tekin Arıcı ve Güray, Abdallarla müzik ilişkisinin ilk görüldüğü kaynakların Elvan Çelebi'nin Menakıb'ül-Kudsiyye'si ve Otman Baba Vilayetnamesi olduğunu belirtirken metinlerde geçen deyişlerden Dede Garkın ocağında Âşıkların yetiştiğini ifade etmektedirler (Tekin Arıcı & Güray, 2018: 287). Özetle abdal toplumunun geçmiş dönemlerde tarikatlar içerisinde yer almaları ve tarikatların içinde müziğin önemli bir yer tutması, abdalların müzikal kimliğinin ortaya çıkışının başlangıcı olarak yorumlanabilir.

Anadolu Abdallarını belirgin bir şekilde temsil eden Orta Anadolu abdallarının icra ettiği müzik biçiminin tarihsel süreci net olarak belli değildir. Gürkan'ın ifadesiyle; “Abdallar, tarihleri boyunca müzisyen olduklarına inanırlar. Ancak yazılı tarihleri olmadığından -sözlü tarihin aktarımının gücüyle de paralel olarak- müzisyenlikleriyle ilgili yaklaşık 100 yıldan geriye giden tarih bilgileri yoktur” (Gürkan, 2019: 189). Bu bakımdan 15. yüzyıldan 19. yüzyıl sonlarına kadar yapılan müziğin bugünkü abdal müziğiyle aynı olup olmadığı belli değildir. Orta Anadolu abdallarının ya da genel olarak Anadolu'nun farklı bölgelerinde yaşayan abdalların icra ettiği müziğin, belirtilen tarihler arasında nasıl icra edildiğine dair elde net veri bulunmamasından dolayı abdalların günümüzdeki icra biçimini ancak 20. yüzyıldan itibaren inceleme olanağı doğmaktadır. Bu bağlamda yaklaşık olarak 15. yüzyıldan 20 yüzyıla kadar değişen ve dönüşen dünyanın gereklilikleri doğrultusunda Orta Anadolu abdal müziğinin verilen tarihler arasında kendi merkezine çekilme dönemi yaşadığını düşünülmektedir. Fakat bu kendi içine çekilişin sonucunda ortaya çıkan günümüz abdal müziğinin, Orta Asya'nın kültürel dokusunu bozmadan yeniden yaratım sürecinin içerisinde olduğu görülmektedir. Bu yaratım süreci içerisinde kendi duyuş tarzının yeniden şekillenmesi, abdal müziğinin özgünlüğünü açık şekilde ortaya koyarken gelişen ve değişen dünyada bu özgünlüğü aslına uygun biçimde koruduğu da görülmektedir.

Yazılı ve sözlü olarak aktarılan bilgiler doğrultusunda geriye gidebildiğimiz en eski icracı olarak karşımıza Yusuf Usta ve Bulduk Usta çıkar ve bahsedilen iki isimden daha gerisi belirsizdir. Bu ustaların icra şekli hakkında herhangi bir bilgi yoktur ve onların bu icra yöntemini kimden nasıl öğrendikleri meçhuldür. Fakat “Abdalların müzik icrası dinamiklerine yön veren temel düsturların, eski kuşaklardaki efsanevi ustaların icralarından ve onlar hakkında aktarılan anlatılardan geliyor olması, günümüzde Abdalların bedenselleşmiş kültürel sermayesi olarak tanımlayabileceğimiz müzikal icra becerilerinin yönünün de ataların ışık tuttuğu tarafa çevrildiğini gösterir” (Gürkan, 2019: 191). Nitekim bugün elimizde olan var olan abdal kültürü yaratılarının köklü bir gelenekten geliyor olması şüphesizdir. Bu bağlamda geleneğin tarihsel arka planı göz önünde bulundurulduğunda kökensel olarak 13. ve 14. yüzyıllara uzanan Abdallık geleneğinin 20. yüzyılın başlarından itibaren bir gelişim ve dönüşüme uğradığını görmekteyiz. Söz konusu dönüşüm, abdal müziğinin kendine has duyuş tarzı ile birlikte gelenekselleşmesi olarak nitelendirilebilir. Bu bakımdan Orta Anadolu Abdal müziğinin geçmişiyile bugünü arasında tespit edilebilecek belirgin dönüşümün, 20. yüzyıl öncesinde tekke ve dergâhlarda inançsal boyutta icra formundan çıkıp sonrasında özellikle abdal toplumunun sosyal yapısını/yaşantısını işleyen forma dönüşmüş olabileceği muhtemeldir.

2.2. ABDALLIK GELENEĞİNİN KÜLTÜREL DOKUSU

Bir toplumun varlığını ortaya koyabilmesi ve ortaya koyduğu varlığın sürekliliği için gerekli olan temel unsurlar bütünsel bir biçimde kültürü oluşturur. Kültürün en temel işlevi geçmiş ile gelecek arasında köprü kurarak kuşaktan kuşağa aktarımı sağlamasıdır. Kuşaktan kuşağa aktarılan dil, din, örf, adet ve gelenek gibi değerler dizgesinin varlığı bir toplumun sürekliliğini sağlayan önemli unsurlardır. “Bu bakımdan değerler dizgesi itibari ile devamlılık ilkesi taşıyan kültür, toplumları oluşturan kişilerin ortak yaşanmışlık bağını imler. Toplumlar, bu yaşanmışlık bağını, kendi içerisinde değişen olgulara göre günceller ve şimdide konumlandırarak geleceğe aktarmaya çalışırlar” (Şayhan, 2016: 417). Bu bakımdan abdallık geleneği Türk kültür çevreni içerisinde kendine özgü duyuş tarzı ve yaşamı yorumlama biçimi bakımından kültürel bir doku oluşturur. Tarihsel bağlam itibariyle insanlığın hemen hemen her döneminde kendini dünyadan soyutlayan ve dünyayı atalar belleğinden getirilen deneyimsel bellek mekânları sayesinde okuyan topluluklara rastlamak mümkündür. Nitekim abdallık

geleneği, -Türk düşün sistemi içerisinde- geriye dönük geçmişin kurucu işlevinden hareketle yaşamı başka bir boyuttan okumanın kültüre yansıyan yüzüdür. Dolayısıyla söz konusu “yaşanmışlık bağı” kendi merkezinde kendine özgü bir kültürel doku ve kültür çevresi oluşturur. Bu durum aynı zamanda kendi içerisinde bir kültürel sürekliliği getirir. Strauss, toplumlarda karşıt yönlerde çalışan ve uğraşları eşzamanlı olan kültürel güçlerden bahseder. Bu güçlerin bir bölümü yerel özelliklerin korunması ve keskinleştirilmesi yönünde uğraş verirken diğer bölümünün ise birliktelik ve kaynaşma yönünde çaba gösterdiğini vurgular (Strauss, 2013: 24). Bu bakımdan abdallık geleneğinin Türk kültür çevresi içerisinde kendi duyuş tarzını keskinleştirme geleneğinin yerel özelliklerini korumasına yol açmıştır. Nitekim geleneğin kendine özgü bu kültürel dokusu örtük bir kimlik niteliği taşır. Söz konusu koruma ve keskinleştirme geleneğinin kendi içerisinde bir değerler bütünü oluşturmasını sağlamış; tarihsel süreç içerisinde abdallık geleneği bir yaşam tarzı olarak süreklilik kazanmıştır.

Assmann, biz bilinci ve aidiyet olgusunu oluşturan temel unsurların başında kültürün geldiğini, kültürün ise “kuralcı ve anlatısal”, “yönlendirici ve nakledici” yönlerinin bireylere “biz bilincini” vererek “kimliğin ve aidiyetin” temellerini oluşturduğunu ifade eder. Bireylerin biz bilincinde birleşmesini sağlayan; ortak kurallar, değerlere bağlılık, ortak yaşanmış geçmişin anıları, ortak bilgi ve kendini algılayış şeklinin oluşturduğu bağlayıcı yapının varlığı, kültürel belleği oluşturan en önemli hususlardır. Bu bakımdan kültürel bellek mekânları, “hem sosyal hem de zaman boyutta birleştirici ve bağlayıcıdır. Ortak deneyim, beklenti ve eylem mekânlarında “sembolik anlam dünyası” yaratarak, birleştirici ve bağlayıcı gücüyle güven ve dayanak imkânı sağlayarak insanları birbirine bağlar” (Assmann, 2022: 23). Bu bağlamda bir toplumun toplum olarak nitelendirilmesi için bir kültürlerinin olması gerekir ve var olan bu kültürün kendi içerisindeki kuralları o toplumun biz bilincinde birleşmesine olanak tanır. Bu birleşme ise devamında kimlik ve aidiyet duygusunu kazandırarak toplum diye nitelendirilen grubun varlığını ortaya koyar. Bu bakımdan abdal toplumunun kendi içerisinde biz bilincini oluşturarak aidiyet kazanmaları abdal kimliğinin ortaya çıkmasını sağlar.

Abdallık geleneğinin kendine özgü bir kültürel doku oluşturma bir bakıma geleneğin içerisinde var olan kişilerin kendilik değerleri ile bütünleşmesini sağlar. Korkmaz, kişinin kendini çevreleyen şeyler dünyasından yitip gitmemesi için tarihsel bellek

mekânlarına tutunmasının ve orada kurduğu kendilik bilinci ile hem uzamsal boyutta dünya ile hem de zamansal boyutta toplumsal geçmişiyle bağlantıya geçmesinin kaçınılmaz bir gereklilik olduğunu vurgular (Korkmaz, 2014: 31). Geleneğin yaşatılması ve aktarılması boyutunda oluşturulan kültürel doku ve kültürel çevre bu yönüyle herhangi bir toplanma alanı ya da birliktelik mekânı olmaktan çıkarak anlam aktarıcı bir işleve bürünür. Bu bakımdan abdallık geleneğinin yüzlerce yıllık bir deneyimsel bellek mekânı oluşturması kendisini geleneğin içerisinde konumlandıran kişilerin iletişimsel bellek araçları sayesinde geçmişiyle bütünleşmesini sağlamıştır.

Abdal geleneğinin geçmişten şimdiye yüklendiği aktarım görevi bir bakıma Assmann'ın ifade ettiği “özel taşıyıcılar” ile benzerlik gösterir.

“Afrika’da yazının olmadığı zamanda geçmişi hatırlatma ve aktarmanın işlevi topluluk içinde özel bir gruba verilirdi. Geçmişin başarılı bir şekilde aktarılması için ayrıca müziğin etkili olduğuna inanılırdı. Bu nedenle sözel geçmiş anlatımı görevi griot olarak adlandırılan irticalen müzik yapan müzisyenler sınıfına verildi. Bu kişiler Afrika halklarının ortak anılarının koruyucusu oldular. Griot’lar aynı zamanda temsillerinde sahne sanatlarının tümünü kullanan şair, dansçı, mim sanatçısı idiler” (Assmann, 2022: 62)

Assmann, Şaman, Bard olarak adlandırılan Kelt ozanları, Griot’lar, öğretmen ve yazarlar, rahipler, filozof vb. grupları kültürel belleğin özel taşıyıcıları olarak nitelendirmektedir. Geçmiş dönemlerde özel olarak seçilen bu taşıyıcıların tek görevi kültürel belleği taşımak olduğu görülür (Assmann, 2022: 62). Her kültür taşıyıcısının biçimsel yapısı bu şekilde olmasa da örtülü olarak aidiyet ve biz bilincinin oluşmasıyla taşıma işlevinin gerçekleşmesi söz konusudur. Gelişi güzel ortaya çıkmayan bu durum kültürün kuralcı ve yönlendirici işlevleri aracılığıyla bilinçli bir şekilde devredilir. Nitekim önemli bir kültürel bellek taşıyıcısı olan abdallara, griot’lar gibi özel bir görevin yüklenmediği görülse de geleneğin kendi içerisinde oluşturduğu kültürel dokunun yarattığı biz olgusuyla benzer biçimde aktarımın sağlandığı ve bunun da en etkili araç olan müzikle yapıldığı görülür. Nitekim bireylerin ben olgusundan biz algısına dönüşümünden itibaren grup içindeki iletişimin sağlanmasıyla birlikte toplumsal bellek ortaya çıkar. Toplumsal bellek ise onu taşıyanlarla birlikte var olur ve rastgele devredilemez bir durumdur. “Toplumsal belleğin zaman ve mekân kavramları, söz konusu grubun duygusal ve değerlerle yüklü yaşam bağlamı içindeki iletişim biçimleri ile oluşur” (Assmann, 2022: 48). Bu bakımdan abdal geleneğinin kendiliğini

oluşturan değerlerin bütünü ve içlerindeki iletişim biçimleri toplumsal belleğin göstergesidir. Söz konusu bu iletişim biçimleri kolektif bilinç etrafında şekillenerek toplumu ve o toplumun varlık sahasını belirler.

Yaşamın kendi iç dinamiklerinde var olan değişim olgusu nitekim somut bir kural ve gerçekliktir. Kültürel aktarım bağlamında Assmann, “hiçbir belleğin geçmişi olduğu korumasının mümkün olmadığı, aksine ondan geriye ancak grubun her dönemde kendi bağlamına özgü olarak yeniden kurabildiği biçiminin” kalacağını ifade eder (Assmann, 2022: 49). Bu yaklaşım neticesinde abdal kültürünün geçmişte var olan kültürlerini olduğu gibi şimdiye aktarmaları mümkün değildir. Fakat bulundukları her zaman diliminde kendine özgü asıl dokuyu koruyarak yeniden biçimlenmeleri söz konusudur. Bu bakımdan abdallık geleneğinin geçmişle şimdi arasında ortaya çıkan farklılık ve değişimlerin olumlu yönde aksetmesi abdal toplumunun sahip olduğu kültürel dokuya sadık kalabilmelerinin sonucu olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda tarihsel süreç içerisinde Yusuf Usta’dan Bulduk Usta’ya ve günümüze kadar abdallık geleneğinin sözel dokusunu koruması bu noktada kültürel dokunun zamanın yıpratıcılığı karşısında yok olmamasını sağlamıştır. Var olan bir gelenek var ve bu gelenek ile zamansal boyutta sürekli bir iletişim aracılığıyla aktarımı canlı tutmaktadır.

Sözel dokunun, anlatım ve yaşantıyı aktarma biçimi aracılığıyla bu geleneğin de kendi dokusu içerisinde aktarımını sağladığı görülür. Bu aktarım zaman içerisinde kendini güncelleme refleksini göstererek açığa çıkar. Muharrem Ertaş, Hacı Taşan, Çekiç Ali ve Neşet Ertaş gibi abdal müziğinin taşıyıcılığını üstlenmiş abdallarla kültürel doku kendine özgü kültür çevresi içerisinde anlam aktarıcı işleviyle devam eder ve -sanatın kutsal var oluş alanının aktarımını sağlayan- âşıklar sayesinde kendini açığa çıkarır.

2.3. ABDAL GELENEĞİNİN İCRA EDİLDİĞİ KÜLTÜR ÇEVRESİ

“Abdal düğünden, çocuk oyundan usanmaz...”

(Bir Abdal atasözü)

Kültür unsurlarının önemli bir parçası olma özelliğini taşıyan “sanat” unsuru, insanlığın var oluşundan bu yana her zaman ihtiyaç duyulan bir olgu olarak karşımıza çıkar. Gerek bireysel olarak gerek toplumsal boyutta için dışı vurumu olarak yorumlanan manevi hislerin varlığı, sanat aracılığıyla gün yüzüne çıkar ve bu sanatın oluşumunu sağlamakla birlikte kültürün de bir parçası hâline gelir. Toplumların kimlik inşasının oluşmasında

ve tanımlanmasında önemli bir kültürel unsur olan sanat, “şimdi”den geçmişe bakabilme noktasında da önemli bir rol oynar. Bu bakımdan sanatın da kendi içinde gereksinim duyduğu unsurların başında “icra ve icra ortamı” unsuru gelir. Sanatın varlığını koruması ve devamlılığını sağlaması açısından önem teşkil eden icra ortamı, büyük kültür çarkının parçalarından biridir. Birbirleriyle ilintili olan bu unsurların aksaması durumunda ortaya çıkacak problemler, bir toplum için gerek aktarım gerekse varoluşsal sorunlarını da beraberinde getirecektir. Belirtilen bu aksaklıkların olmaması hâlinde ise kültürel aktarımın gerçekleşmesi kaçınılmazdır. Âşıklık geleneğinin farklı ve kendine özgü bir kolu olan abdallık geleneği, geçmişte ve günümüzde kültürel aktarımı müzik aracılığıyla gerçekleştiren bir zümre olarak bilinir. Bu bakımdan yüklendikleri misyonu kültürel bellek aktarımının en etkili yöntemi olan sanatla gerçekleştirmektedirler. Sanatı kendilerine has duyuş tarzıyla ele alarak yaşamsal bağlamda ifade biçimini oluşturmaları, köklü âşıklık geleneğin günümüze aktarılmasında önemli rol oynar.

Köprülü, güzel sanatlar bünyesinde sıraladığı şiir, musiki, mimari, raks, heykeltıraş ve resim gibi sanatsal faaliyetlerin dini ayinlerden ortaya çıktığını ve uzun süre din içerisinde kaldığını ifade eder. Fakat sonraki süreçlerde insanların düşünsel faaliyetlerinin yavaş yavaş değişime uğramasıyla birlikte dini boyutta yapılan sanat sonrasında dindışı boyut kazanarak başka bir işleve dönüşmüştür (Köprülü, 1960: 66). Bu bağlamda güzel sanatlar bünyesinde yer alan hem musikin hem de şiirin içinde bulunduğu âşık edebiyatı ve âşıklık geleneğinin, geçmiş zamanlarda bütünüyle inançsal boyutta icrası söz konusudur. Bir başka ifadeyle Ozan-baksı edebiyat geleneğinin özellikle İslamiyet’ten sonra Osmanlının yaşayış biçimi ve tasavvufi düşünce yapılarıyla birleşerek değişime uğramasının sonucunda yeni bir şekil alan ozanlık geleneği, “kutsallıktan arınma, kültürel farklılaşma ve halkın yeni coğrafyada yerleşik düzenle bireyselleşmesi” gibi üç etkin süreç sonrasında âşık edebiyatı olarak ortaya çıkmış, 15. yüzyılın ortalarına kadar devam eden ozanlık geleneği tasavvufun benimsenmesi ve tarikatların giderek çoğalmasıyla birlikte ozanların bir pîr’e bağlanarak tarikatlar bünyesinde inançsal nitelikte eserler üretmelerinden sonra ozan kavramı yerini âşıklık kavramına bırakmıştır (Artun, 2015: 193-197). Bu süreçten sonra icra alanları tarikatlar olan âşıkların/abdalların, yaşamsal bağlamda yarattıkları eserlerin niteliği inançsal kimlikle örtüşen bir olgu olarak karşımıza çıkar. Günümüzde yaratılan

abdal kültürü ürünlerinin içerisinde hâla varlığını gördüğümüz bu inançsal olgu, geçmişin şimdiye yansımasıdır. Abdalların tarihsel süreç içerisinde tasavvuf ve tarikatlar bünyesinde yarattıkları icra ortamlarının, sonraki süreçlerde değişim ve dönüşüme uğrayarak yeni bir boyut kazanması, yaşamsal bağlamın icra biçimini etkilemesinden kaynaklanmaktadır. İcra biçiminin değişmesiyle icra ortamının ve çevresinin de değiştiği görülmektedir. Bu bağlamda âşık tarzı edebiyat geleneğinin tekke ve tasavvuf edebiyatından ayrılışı ve kendine özgü tarzı, 16. yüzyılın sonlarında tekkelere alternatif sosyal ve kültürel bir kurum olarak kahvehanelerin ortaya çıkıp yaygınlaşmasıyla başlamıştır. Sözlü kültürün ortaya çıkardığı bir gelenek olan âşık tarzı edebiyat geleneği, ozanlık geleneğinin bir devamı olarak kendine özgü duyuş tarzıyla ortaya çıkmış ve yeniden şekillenmiştir. Biçim ve işlev açısından Ozan-Baksı geleneğinin bir devamı olan bu gelenek, tekke kurumunun etrafında şekillenerek tasavvuf edebiyatı icra bağlamında bağımsızlık kazanmış, devamında din dışı bir icra yapısının da olduğu görülmüştür. Âşık tarzının kahvehanelerle birlikte doğması, sanatlarını icra eden âşıkların icra ettikleri mekâna göre icralarını gerçekleştirmeleri bütünüyle kahvehane ortamlarının ortaya çıkardığı bir durumdur (Çobanoğlu, 2000: 128-137).

Görüldüğü üzere tekke ve tasavvuf kültüründen evrilerek kendine özgü bir biçim oluşturan âşık edebiyatının oluşumunda en büyük etkenin kahvehaneler olması, bu kültürün oluşması ve yaygınlaşmasında büyük önem teşkil etmektedir. Nitekim 16. yüzyıldan itibaren şekillenerek ortaya çıkan âşıklık geleneğinin tekke ve tasavvuf kültüründen kopmadan onun devamı olarak biçim değiştirmesi yeni bir oluşum olarak karşımıza çıkar. Bu süreç içerisinde inançsal kökenli âşıklık geleneğinin zaman içerisinde giderek bu bağlamdan biraz uzaklaşması din dışı bir geleneğin temellerini de oluşturduğu görülür.

Abdal müziğinin de aynı kökenden geliyor olmasından dolayı ortaya çıkan durum abdal kültürünün de biçimsel işlevinin değişmesine neden olmuştur. Bu bakımdan uzun bir süre kendilerine tarikatlar bünyesinde icra ortamları yaratan abdallar sonraki dönemlerde din dışı icra ortamları oluşturmaya başlamışlardır. Bu bağlamda abdalların da yaşadıkları çağa göre ayak uydurması ve çağın getirilerine göre kendilerini şekillendirerek yeniden yaratım sürecine girdikleri görülmektedir.

Abdal toplumunun kültürel icra alanları günümüzde de -bazı farklılıklar hariç- yine aynı şekilde devam etmektedir. Bu değişikliklerin başında inançsal olarak yapılan kültür icra alanları gelir. Geçmişte tekke ve dergâhlarda yer alan ve burada kendilerine icra alanı oluşturan abdalların 20 – 21. yüzyıldan itibaren böyle bir ortamın içinde bulundukları söylenemez. Fakat inançsal ortamların dışında eğlenceye yönelik kültürel faaliyetlerin devam etmesi icra ortamının sürekliliğini sağlamaktadır. Bu bakımdan müzik sanatı icra alanı için önem teşkil eden düğünler geçmişten günümüze abdal toplumu için önemli bir icra ortamıdır. Onlar için hem önemli bir geçim kaynağı hem de sanatsal bir performans ortamı sağlayan düğünler kültürel aktarımın devamlılığını sağlaması açısından önemlidir. Düğünler haricinde özel eğlencelerde de varlıklarını gösteren abdallar, yaşadıkları toplumun eğlencesinden kültürel faaliyetlerine kadar pek çok toplantılarında icra alanı oluşturmuşlar, günümüzde kalmayan fakat geçmişte önemli bir toplanma merkezleri olan köy odaları gibi yerlerde sanatsal faaliyetlerini yürütmüşlerdir.

Günümüzde abdalların icra alanları yine düğünler olmakla birlikte bunun yanında artık yerel konserlerde de görev almaları onlar için başka bir icra sahası yaratmıştır. İnternet teknolojisinin ve çoklu televizyon kanallarının olmadığı dönemlerde yerel televizyon kanallarında yapılan müzik programlarında abdallara yer verilmesi de başka bir icra ortamı sağlamıştır. Bunun yanı sıra teknolojinin gelişimiyle birlikte sosyal platformlarda bireysel olarak yayın yapabildikleri internet ortamı da bir başka icra kültür çevresi olarak adlandırılabilir. Son olarak 2001 yılında Neşet Ertaş'ın girişimleriyle Kültür Bakanlığı bünyesinde oluşturulan ve sadece Abdal sanatçılardan oluşan “Kırşehir Ustalar Müzik ve Oyun Topluluğu” adıyla hizmet veren topluluk, özellikle Kırşehir’de yaşayan Abdallar için farklı bir kültür sanat icra ortamı sağlamıştır. Bu bağlamda abdal geleneğinin kendine özgü kültürel yapısı, müzik sanatında oldukça etkili bir biçimde varlığını hissettirir.

2.3.1. Abdal İcrasında Doğal Ortam

Geçmiş dönemlerde inançsal boyutta ve inançsal çevrede icra edilen müziğin kutsallığı günümüzde de abdallar için aynı özelliği taşımaktadır. Düğün ortamlarını eğlenceden farklı gören abdallar için icra edilen müziğin kendi içlerinde bir kutsallık taşıdığı görülür. Bu durum hem köklü bir kültürün varlığıyla hem de geçimlerini müzikle sağlamalarıyla ilintilidir. Bu bakımdan abdallar için “düğünler ve düğün müzisyenliği

başkalarının nazarındaki anlamından çok daha saygın ve kutsaldır. Her ne kadar düğünlerde var olma nedenleri eğlence olsa da büyük bir mesleki ciddiyetle - eğlendirme- görevini yerine getirmeye çalışırlar” (Gürkan, 2019: 250). Abdal toplumunun yaptıkları işi kutsallık boyutunda görmelerinden dolayı icra ettikleri ortamların başında gelen düğünler de onlar için aynı kutsiyete sahiptir.

Abdal toplumunun her dönem içerisinde kendilerine has yarattığı icra ortamlarının içinde bulundukları ve bu ortamlar aracılığıyla geleneğin aktarıldığı bilinmektedir. İcra ortamlarının varlığı sadece geleneğin aktarılmasına katkı sağlamakla kalmayıp abdal sanatçıların sanatlarını icra edip gelişmeleri için de önem taşımaktadır. Fakat ortaya çıkan bu icra ortamlarının oluşum aşamasındaki iç ve dış etkenler, geleneğin kendi içerisindeki gelişimini ne derece etkilediği açısından önem taşır. Geleneğin kendi içerisinde yarattığı ürünlerin yaratıldığı ve icra edildiği ortam halk edebiyatı açısından doğal ve yapay olmak üzere iki şekilde ele alınmaktadır. Bu bakımdan halk edebiyatı ürünlerinin yaratıldığı ortam kendi geleneksel bağlamında ve yaratının sahibi olan halk grubu tarafından yaratılmışsa bu durum “doğal ortam” olarak nitelendirilir. Buna örnek olarak Kars ve Erzurum’da yılın belirli ay ve günlerinde kahvehane ortamlarında bir araya gelerek yapılan geleneksel âşık tarzı şiir söyleyen ve halk hikâyesi anlatan âşıklarla dinleyiciler arasında gerçekleşen durum doğal ortama örnektir (Ekici, 2008: 58). Bu bağlamda bakıldığında abdalların da kendi içerisinde doğal olarak yarattığı icra ortamları vardır ve bu ortamların başında “düğün” icrası gelir. Geçmiş dönemlerde farklı icra çevreleri yaratan abdalların, günümüzde genel olarak -başta düğünler olmak üzere- farklı eğlence ortamlarında varlık göstermeleri ve yaratılan bu ortamların tarihsel süreç içerisinde gelenekle bütünleşik bir şekilde sürekliliğe dönüşmesi doğal ortam olarak adlandırılabilir.

Doğal ortam kendi içerisinde kendine özgü, mekân algısıyla oluşan ortamdır. Bu ortamda icracılar daha rahattır çünkü onların bilişsel olarak ruhu orayı kanıksamıştır.

2.3.2. Abdal İcrasında Yapay Ortam

*“Kırşehir’de yedi sene kalınca
Düğün düzgün, hepsi bize gelince
Burada herkese yer daralınca
Ankara’ya gider yolun dediler...”
-Neşet ERTAŞ-*

Halk edebiyatı yaratılarının sunulduğu doğal ortamın dışında gelenek içerisinde var olmayan veya süreklilik arz etmeyen yapay olarak oluşturulan ortamlar mevcuttur. Bu ortamlar geleneğin kendi bağlamı içerisinde oluşmamış yapay olarak hazırlanan ortamlardır. Ekici, geleneksel olmayan herhangi bir ortamda bir halk edebiyatı ürününün icra edilmesi durumunu yapay ortam olarak tanımlar. “Kahvehanede hikâye anlatan bir âşığı üniversiteye davet edip hikâye anlattırmak veya âşık tarzı şiir söyletmek mümkündür. Bu yeni ortam tamamen derlemeci tarafından ve derlemecinin isteği üzerine hazırlanmış bir ortam olduğu için yapaydır” şeklinde örneklendirmektedir (Ekici, 2008: 58). Bu bakımdan abdallar için yapay olarak hazırlanan ve bu şekilde icra ettirilen ortamlar yapay ortam olarak nitelendirilebilir. Abdal icrasında oluşturulan ortamları -doğallık ve yapaylık bağlamında- birbirinden ayıran önemli noktaları gözden kaçırmamak gerekir. Bu bakımdan düğün icracılığında da ortamın hazırlanıp abdalların çağrılarak bir icra gerçekleştirmesi söz konusuysa da bu yapay ortamla ilişkilendirilemez. Çünkü düğünlerin gelenek içerisinde bir süreklilik kazanması ve kültürel bir unsur boyutuna ulaşması yapaylıktan ziyade doğal bir ortamın oluşmasına sebep olmaktadır. Fakat günümüzde düğünlerin boyut değiştirmesiyle birlikte abdallar için önem arz eden düğün icra ortamının yerini yapay ortamlara bıraktığı görülmektedir. Bu bağlamda abdal icracıları doğal ortamdan koparıp yapay ortama sürükleyen unsurların nedenlerini tespit etmek kültürel icra çevresinin anlaşılması ve geleneğin sürekliliği bakımından önem arz etmektedir.

Sosyolojik ve ekonomik olarak önemli değişikliklerin yaşandığı günümüzde bazı meslek gruplarının kaybolması, yoksulluk oranının artışında önemli bir faktör olarak tanımlanmaktadır. Yaklaşık 20-30 yıllık süreçte teknolojinin gelişimiyle birlikte pek çok alanda insan gücünün yerini alan teknolojik araçların, ekonomik ve sosyal yaşam alanlarında önemli dönüşümler gerçekleştirmesi, pek çok sektörde birçok mesleğin ya azalmasına ya da tamamen yok olmasına sebep olduğu görülür. Yorgancılık, süpürgecilik, kalaycılık vb. el emeğine dayalı geleneksel mesleklerin teknolojinin

getirileri karşısında giderek yok olması çarpıcı bir gerçek olarak karşımıza çıkmaktadır (İslamoğlu vd., 2017: 466). Bu bağlamda yoksul toplumlar arasında gösterilecek olan abdallar, yaşanan değişim ve dönüşüm sürecinden etkilenmekte ve yoksulluk boyutu daha da ilerlemektedir. Abdalların müzik dışında uğraştıkları sünnetçilik, sepetçilik, kalaycılık vb. gibi mesleklerin kaybolması, onları farklı meslek grubuna yönlendirmekte, asıl ve en önemli meslekleri olan müzisyenliğin de yine teknolojinin karşısında tutunamayışıyla birlikte köklü bir geleneğin zayıflamasına zemin hazırlamaktadır.

Korkmaz, modern çağ olarak nitelendirilen çağ insanının sorunlarından birisinin de ontolojik anlamda hissettiği güvensizlik olduğunu belirterek “Küreselleşen dünyada, araçları ellerinde bulunduran egemen kültürlerin baskılayıcı/yutucu etkileri; daha tekil, renksiz ve robotik bir dünyanın gelişmesine zemin hazırlarken insanın kendi sınırlarının ne kadar geçirgen ve korumasız olduğunu da ona bir tür çaresizlik içinde” fark ettirdiğini dile getirir. Çünkü “robotlaşma tehdidi altındaki insan ve toplumlar, tarihsel arka planlarını ve bu arka plan kültürünün oluşturduğu ‘değer’ nosyonunu yitireceklerinden; gelecekle ilgili büyük bir güven sendromu yaşarlar” (Korkmaz, 2015: 372). Küreselleşen dünyanın farklılıkları ortadan kaldırarak tek düze yaşam merkezli algı oluşturması ve bunu modernite adı altında halklara sunması/dayatması, değer kaybısı taşıyan toplumlarda korku merkezli bir tedirginlik uyandırdığı görülmektedir. Bu bağlamda köklü bir dayanağı olan abdal kültürünün günümüzde bu tehdit karşısında yitip gitmemek için, bilinçaltında taşıdığı kültürün kurucu işlevini harekete geçirmesi ve geçmişte olduğu gibi günümüzde de içinde bulunduğu çağın getirilerini gelenek bünyesine katarak güncellemek ve aktarmak zorundadır. Modern çağın hissettirdiği “çaresizlik” duygusu karşısındaki dik duruşun görüntü düzeyinde yansıması olan aktarım işlevi, doğal ortamın yapay ortama taşınmasıyla ve zamansal düzlemde oluşturulacak ortamların doğal ortama dönüşmesiyle gerçekleşecektir. Ki bugün abdal kültürünün yapay ortam olarak tanımlanan ortamları gelenek içerisinde yoğurarak yavaş yavaş doğal bir ortam hâline dönüştürdüğü söylenebilir.

Geleneğin kendi içerisinde kalmayıp dijital çağa aktarılması Muharrem Ertaş’la başlamış ve sonrasında yetişen başat icracılarla devam etmiş, bu durumun şekillenmesinde ise ekonomik kaygılarla birlikte içsel arzulardan doğan sesini duyurma, bilinme isteği gibi duygular etkili olmuştur. Nitekim “insanoğlu, içinde yaşadığı

coğrafyaya ve geçimini sağlayan ekonomik hayat tezahürlerine göre kendisine bir dünya oluşturur” (Altınkaynak, 2019: 113) ve her zaman da oluşturmak zorunda kalmıştır. Bu bakımdan, geleneğin önemli ustalarının yoksulluk içinde bir hayat sürmesi, ekonomik kazanımlarının sadece günü kurtarmak ve karın tokluğundan ibaret olması, onları dijital dünyaya ve yapay ortama sürüklemiştir. Neşet Ertaş’ın bu durumu yıkararak doğal ortamı dijital yani yapay ortama taşınması geleneğin aktarılması bağlamında önemli bir adım olmuştur.

2.4. ABDALLIK GELENEĞİNİN SÜRDÜRÜLEBİLİRLİĞİ

Değişen ve dönüşen dünyanın yaşandığı her zaman diliminde toplumsal değişimlerin gerçekleşmesi, bir geçiş sürecini de beraberinde getirmektedir. Özellikle milenyum olarak adlandırılan 2000’li yıllardan sonra yeni bir çağa adım atılması, dünya üzerinde pek çok toplumlar üzerinde etkisini göstermektedir. İnsan hayatını kolaylaştıran teknolojik gelişimlerin, toplum içerisinde geleneksel olarak sürdürülen pek çok unsurun azalmasına ya da yok olmasına sebep olduğu görülür. Bu olumsuz etkilerin ortaya çıkmasıyla birlikte kültürel olarak değişimlerin varlığı ortaya çıkar. İletişim araçlarının gelişmesiyle birlikte toplum içinde var olan “mektuplaşma” geleneğinin yok olması, mekân ve zaman bakımından kolaylık sağladığı için düğün sürelerinin azalması vb. gibi durumlar buna örnek olarak verilebilir. Nitekim bu gibi değişimler dilden davranış biçimine kadar pek çok olgunun boyut değiştirmesine neden olmaktadır. Yaklaşık olarak 20-30 yıl öncesine kadar gerek abdallar için gerekse o yöre toplumunun adetlerini sergilediği önemli bir kültür çevresi olan düğünlerin, günümüzde dört duvar arasına sıkıştırılarak yapay bir şekilde uygulanması gerçek anlamda toplumsal bir sorun olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu bakımdan Orta Anadolu abdal geleneği özelinde bakıldığında gelenek içerisinde var olan düğün icracılığı, toplumun düğün yapma biçimini farklı boyutlara evirdiği için geçmiş dönemlere göre azalmış ve yok olma aşamasına gelmiştir. Eskiden günlerce süren düğünlerden saatlere indirgenen düğünlere dönüşmesi abdal geleneğini hem icra bakımından hem de icra ortamı bakımından olumsuz etkilemiştir. Yani günümüz de düğün salonlarının yaygınlaşmasıyla birlikte hem düğün saatleri kısalmış hem de popüler kültürün etkisiyle yöreye ait olmayan eserler icra edilmeye başlanmıştır. Bu durumun olumsuz getirisi olarak tek bir kaynaktan beslenir hâle gelen eğlence müzik

piyاساسı abdalların kazanç durumunu etkilemiştir. Ayrıca abdal toplumuyula birlikte yöre halkının kültürel unsuru olan halk müziğı yaratılarının icra edilmemesi, abdal kültürü içerisinde sürekliliğı dönüşerek kültürel unsur hâline gelen düğünlerin tamamen başka bir boyuta dönüştürmüştür. Bu durum sadece Orta Anadolu ve abdal toplumu bünyesinde değil genel olarak Türkiye'nin pek çok bölgesinde ve toplumunda değişime uğramıştır.

Öteden beri gelmiş geçmiş toplumların çağın getirilerine bürünme süreçlerinin sancılı olduğu bilinmektedir. Bu süreç içerisinde var olan kültürden kaybedilen unsurlar bazen şekil değiştirerek bazen de tamamen başkalaşmış bir biçimde ortaya çıkar. “Nitekim değerler dizgesi bakımından süreklilik ilkesi taşıyan kültür, bilişsel anlamda bir değişim/dönüşüm süreci yaşadığı kadar bilinçaltı düzlemde geçmişin kurucu işlevini de taşır” (Şayhan, 2020: 16-17). Bu bakımdan sürekliliğini korumaya devam eden kültür, atalar sesinin birleştirici gücüyle kendini güncelleyerek yeniden toplumsal inşa oluşumunu gerçekleştirir. Bu bağlamda icra geleneğı yönteminin değişmesi ya da mekânsal sınırlanma bakımından abdal geleneğinin sürdürülebilirliğı konusunda sancılı bir düşünce öz/ü oluşsa da tarihsel süreç içerisindeki gerçeklikler geleneğın aktarılabileceğini imler. Geleneğın, geçmiş çağlar içerisinde de aynı dinamiksel düzlemde olmadığı ve bazı değişim - dönüşüm süreçlerinde zorlandığı bilinmektedir.

Günümüzde de geleneğın öncü kişilerinin/kahramanlarının yitmesinden dolayı üretim bağlamında durağanlaşması, piyasa müziğinin etkisiyle geleneksel müziklerin tercih edilmemesi gibi durumlardan kaynaklı ortaya çıkan sorunlar bir dönüşüm süreci olarak adlandırılabilir. Ayrıca bir başka etken olarak da “yüzyıllardır halk türkülerimizin ana temasını oluşturan gurbet, hasret, sevdâ, ayrılık vb. kavramların eskiye kıyasla duygu yoğunluğunun azalması, üretim sorun ayağının bir parçası olarak değerlendirilebilir” (Özavcı, 2021: 114). Fakat bu durumun geçici bir süreç olduğu bilinci, kadim bir geleneğın geçmişte olduğu gibi şimdi ve gelecekte de var olacağının göstergesidir. Nitekim Türk toplumunun İslamiyet'i kabul etmeden önce kültür bünyesinde var olan kamlar, ozanlar, bakşılar aracılığıyla ritmin büyüğü gücünü kullanarak dile getirilen anlatıların, İslamiyet'in kabul edilmesinden sonra da zamanın ruhuna örtüşük olarak bir değişim ve dönüşüm süreci geçirdiğı tarihsel süreç içerisinde karşımıza çıkmaktadır (Şayhan, 2020: 18). Sonrasında ise yeniden varoluş kaygısıyla geleneğın çağın şartlarına uyarlanarak güncellemesiyle bilinçaltında mevcut olan kurucu işlevin varlığı

gün yüzüne çıkmaktadır. Bu bakımdan abdal geleneği içerisinde gerek abdal toplumuna mensup olan gerek olmayan icracıların yetişerek kültürel değer dizgelerini benimsemesi en temel gerekliliktir. Yetişen bu öncü karakterlerin kendilik bilinci içerisinde geleneğin bağlamından kopmadan, çağın sağladığı imkânlar dâhilinde geçmişî güncelleyerek varlığını ortaya koyabilmesi ve yeniden yaratım sürecine girmesi kültürün sürekliliği açısından önem arz etmektedir.

2.5. ORTA ANADOLU ABDALLARI

Türklerin Anadolu'ya girmesiyle birlikte bu topraklara gelen Abdallar Anadolu coğrafyasında çeşitli bölgelere yerleşmişlerdir. Abdalların yaşadıkları bölgelerden birisi de Orta Anadolu bölgesidir. Orta Anadolu bölgesinde yoğun olarak Kırşehir ve Kırıkkale bölgesine yerleşen Abdallar hâla bu bölgelerde yaşamlarını sürdürmektedir. Kırşehir ve Kırıkkale'de yaşayan Abdalların sosyal ve kültürel yaşamlarının birbirleriyle aynı olduğu gözlemlenmektedir. İki farklı şehirde yaşayan bu Abdal zümresinin benzerlik sebeplerinin başında akrabalık bağları ve mesleki bağlar gelmektedir.

Anadolu'nun farklı bölgelerinde varlığını gördüğümüz Abdallar gibi Orta Anadolu Abdalları da benzer şekilde yaşamlarını sürdürmektedirler. Fakat Parlak'a göre bu bölgede yaşayan abdalların, Anadolu abdallarından ayıran bazı nitelikleri vardır. Bunların başında Orta Anadolu Abdallarının kültürel değerleri taşıma konusundaki hassasiyeti gelmektedir. Bu konuda Anadolu abdallarına göre köklü adım atabilmiş abdal grubu orta Anadolu abdallarıdır (Parlak, 2013: 229). Kültür aktarım konusunda başarılı adım atmış olan Orta Anadolu abdalları, gelişen ve değişen dünyaya karşı atalarından aldıkları mirası taşıdıkları görülmektedir.

Orta Anadolu abdallarının günümüzde ilgi odağı olması ve bu kadar araştırılmasının başlıca sebebi, son dönemin en önemli isimleri arasında gösterdiğimiz Muharrem Ertaş, Hacı Taşan, Neşet Ertaş ve Çekiç Ali gibi tanınmış değerlerin deneyimsel bir süreçten geçerek dijital ortamla birlikte tanınırlık seviyelerinin evrensel bir düzleme ulaşmış olmasıdır. Öte yandan bu bilinirlik Orta Anadolu bölgesinde yaşayan abdal aşiretine mensup olmaları olarak nitelendirilebilir. Özellikle Neşet Ertaş'ın Türkiye genelinde tanınması ve abdal kimliğinin ön plana çıkması, araştırmacıların dışında kalan insanların da ilgisini çekmiş ve abdallık merak konusu hâline gelmiştir. Eskiden sadece

belli başlı araştırmacıların yaptıkları çalışmalarla sınırlı olan abdallık, günümüzde önemli derecede araştırma konusu hâline gelmiştir.

Müzik tarihi açısından Orta Anadolu abdallarında gidilebilen en erken tarih bizleri yaklaşık olarak yüz yıl kadar geriye götürmektedir. Görsel ve sesli kayıt verilerinde ulaşılabilen en eski kaynak Muharrem Ertaş'tır. Ondan öncesinde ise sadece sözlü olarak ifade edilen ustaların varlığı bilinmektedir. Bu noktada işaret edilen ustalar ise Yusuf Usta ve Muharrem Ertaş'ın dayısı Bulduk Ustadır. Gürkan'ın ifadesiyle "Günümüzde Abdal müziğine ilk hareketi veren bu önemli kişiler ve etkileri mit şeklinde aktarılır" (Gürkan, 2019: 190). Abdallar arasında ata konumunda olan bu kişiler hakkında edinilen bilgiler sözlü gelenek aracılığıyla günümüze ulaşmaktadır.

Geleneğin aktarımı ve geleneksel kodların belirgin bir kökensel süreçten geçerek günümüze ulaşması söz konusudur. Tarihsel süreç içerisinde Yusuf Usta, Bulduk Usta ve Salman Cöke gibi usta isimlerin kültürel kodların taşıyıcısı olması zaman içerisinde Muharrem Ertaş, Çekiç Ali, Hacı Taşan ve Neşet Ertaş gibi ustaların ortaya çıkmasını sağlamıştır.

2.5.1. Sosyal ve Kültürel Yaşamları

Her bölgede olduğu gibi Kırşehir'de yaşayan abdallarda yıllar boyu ötekileştirilme ile karşı karşıya kalmışlardır. Yerli halkın kendilerinden görmedikleri ve çoğu zaman "Abdal, Çingene, Teber vb." söylemlerle bu zümreyi dışlamalarından ötürü, orada yaşayan abdallar kendi küçük dünyalarına çekilmiş ve pek çok sosyal ortamlardan uzak durmuşlardır. Halkın bu tavırlarından dolayı pek çok paylaşımı sadece kendi içlerinde yapmışlardır. Kırşehir'de abdalların yaşadıkları yerler genellikle -kenar mahalle- olarak adlandırılan mahallelerdir. Fakat sürekli gelişen ve yenilenen şehir kültürünün etkisinden dolayı günümüzde bu durum artık yavaş yavaş etkisini yitirmektedir. Gelişen dünyanın getirileri ile birlikte toplumsal düşüncelerin de bir parça değiştiği gözlemlenmektedir. Bu değişimle birlikte artık eskisi gibi dışlanmaya maruz kalmayan abdal toplumu, özellikle Neşet Ertaş'ın birtakım girişimlerinden sonra biraz rahat nefes aldıkları söylenebilir. Öncelikle, son yıllarda abdal kimliğine karşı ortaya çıkan yoğun ilgi özellikle Neşet Ertaş'ın ulusal boyutta tanınmasıyla ilintilidir. Bu bağlamda Ertaş'ın abdal toplumunun dili olmak gibi bir misyon üstlendiği görülmektedir. Bulunduğu her

yerde ve her fırsatta abdal toplumunun zorluğunu dile getiren Ertaş, mensubu olduğu toplumu, önyargılardan az da olsa arındırdığı görülmektedir.

Sosyal ve kültürel olarak Kırşehir abdallarının yaşam biçimi farklı bölgelerde yaşayan abdallarla benzerlik göstermektedir. Bu benzerliğin en başında yaptıkları işler gelmektedir. Abdalların genel olarak göçebe hayatına uygun meslekleri tercih ettikleri bilinmektedir. Bunlardan, başta müzik olmak üzere “az da olsa çiftçilik, demircilik, nalburluk, elekcilik, köçeklik, dilencilik” (aktaran Ayata, 2006: 47) gibi meslekler gelmekte ve bunların dışında yakın zamanlara kadar sünnetçilik de yaptıkları bilinmektedir. Kırşehir abdalları günümüzde yerleşik hayata geçmiş olsalar dahi yine de belirli zamanlarda göçebe yaşamlarına devam ettikleri görülmektedir. Yaz aylarında çalgıcılık yaparak geçimlerini sağlarken kış aylarında bu imkân olmadığı için başta İzmir olmak üzere başka şehirlere giderek başka işlerle uğraşmaktadırlar. Bunlar ise hurdacılık ve kapıcılık işleridir (Ayata, 2006: 46). Bunlar haricinde inşaat ve şantiye işlerinde çalışan abdalların da olduğu söylenebilir fakat bu sayı oldukça sınırlıdır.

Abdalların yaşadıkları geçim sıkıntısı, eğitim aksaklığı gibi sorunları da beraberinde getirmektedir. Çocuk yaştan itibaren geçim kaygısına düşen pek çok birey erken yaşlarda çalışma hayatına girmek zorunda kalmakta, bununla birlikte eğitim aksamakta ve okuma yazma oranı düşmektedir. Eskiye nazaran günümüzde bu oran biraz daha yükselmiş olsa da hâla eksikliklerin devam ettiği bilinmektedir. Ayata, yapmış olduğu doktora çalışmasında abdalların eğitim durumuyla ilgili önemli veriler aktarmaktadır. Bu verilerde Kırşehir’de yaşayan abdalların yaş ortalamalarına göre; 55-60 yaşın üzerinde olanların çok azı ilkokul mezunu, 40-55 yaş grubunda olanların yüzde ellisi ilkokul mezunu, 25-40 yaş grubunda olanların yüzde yetmişi ilkokul mezunu, 15-25 yaş grubunda olanların yüzde onu liseden terk veya lise mezunu, 7-15 yaş grubunda olanların yüzde biri okula gitmezken diğerlerinin ise zorunlu eğitim sisteminden dolayı okula gitmektedir. 0-7 yaş grubunda olanlarda ise okul öncesi eğitime önem verilmediğinden herhangi bir eğitim söz konusu değildir (Ayata, 2006: 46). Son dönemlere kadar böylesine yaygın olmayan okul öncesi eğitime bakış açısı, sadece abdallar tarafından değil yöre halkının belirli kesimleri için de geçerli bir durum olduğu söylenebilir. Sistemsel eğitim konusunda eksiklikleri olan abdalların aile içindeki sosyal ve kültürel eğitimleri konusundaki hassasiyetleri gözle görünür şekilde devam ettiği görülmektedir.

Anadolu coğrafyasında yaşayan her toplumda olduğu gibi abdal toplumunda da aile kavramı oldukça önemli bir yere sahiptir. Öyle ki yediden yetmişe herkese büyük bir saygı duyulmakta, aile içindeki güçlü bağların varlığı akrabalık ve diğer ilişkilerde de hiyerarşik olarak kendini göstermektedir. Abdallarda önemli derecede saygı gören birey ise kadındır ve kadına oldukça değer verilmektedir. Bu değer etkisi ve tutuculuktan dolayı kadınlar çalışmazlar (Parlak, 2013: 230). Fakat günümüzün zorlu yaşam şartlarından dolayı aileye ekonomik destek sağlamak amacıyla ev işleri gibi ufak tefek işlerde çalıştıkları bilinse de bu durum çoğunluğu kapsamamaktadır.

Abdalların aile yaşantısında “geniş aile” yapısı görülür ve genel olarak birlikte yaşam söz konusudur. Genellikle bir evde yaşlı anne-baba, evin evli olan oğlu, onun eşi ve çocukları yaşamaktadır ve çoğunluk bu şekildedir. Yaşanılan evin küçük olması durumunda ilk evlenen büyük evlat, kendinden sonra evlenecek erkek kardeşinin evlilik yapması durumunda babasından izin alarak başka bir evde yaşamını devam ettirebilir (Gürkan, 2019: 167). Sadece abdallara özgü olmayan bu gelenek, yakın zaman kadar Anadolu toplumunun çoğunda olduğu gibi Kırşehir’de yaşayan farklı toplumlarda da görülen bir özellikti. Kırşehir’in bazı bölgelerinde bu durum “birlik olmak/gitmek” gibi isimlerle de tanımlanmaktadır. Kırşehir’de ikamet eden abdalların yaşadıkları evler genellikle müstakildir ve bahçeli/avlulu evlerdir. Apartman kültürünü benimsemeyen abdallar bu yaşadıkları mekânlarda kendi içlerinde bir yaşam sürmektedirler. Sanıyoruz ki abdalların apartman kültürüne karşı uzak olmalarının başında “Çalgıcılık” gelmektedir. Yaptıkları işin neticesinde “Davul ve Zurna” gibi enstrümanların çalımından doğan yüksek ses abdalları mümkün olduğunca toplumdan uzak yerlere yönlendirmektedir. Ki kenar mahallede ve müstakil evde yaşamaları bu anlamda çalışma imkânı yaratmaktadır. Bunun haricinde yerel halk tarafından zaten eskiden beri süre gelen “ötekileştirilme” duygusu da önemli bir etken olarak düşünülebilir.

Aile yapısına ve yaşantısına oldukça hassasiyet gösteren abdallar ahlaki değerleri yüksek bir toplumdur. Diğer toplumlarda görülen toplumsal, inançsal ve ahlaki olguların hepsi abdal toplumunda da görülmektedir. Toplum içerisinde gerek Alevilerle gerek abdallarla ilgili olarak ahlaki değerlerine olumsuzluk isnat eden bir kesimin olduğu bilinmektedir. Fakat isnat edilen olumsuz düşünceleri genel olarak bir topluma addedilmesi ahlaki değerlerle ters düşmektedir. Abdalların yakın zamanlara kadar olumsuzlukla algılanması sanıyoruz ki Fuat Köprülü’nün geçmişte belirttiği abdal

toplumu içerisinde yaşayan “serseri ve sapkın” grupların varlığıyla ilintilidir. Bununla birlikte bu durum, tarihte bu sapkın grubun varlığını ve bıraktığı olumsuz algının yüzyıllar boyu devam ettiğinin somut bir göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Maalesef ki bu ve buna benzer olumsuz isnatlar sadece abdal toplumu için değil Çingeneler vb. topluluklar için de kullanılmıştır.

Daha önce genel olarak abdalların inançsal kimliklerinden ilgili kısımda bahsetmiştik. Kırşehir ve civarında yaşayan abdalların inançları da diğer bölgelerde yaşayan abdalların tipik bir örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Öncelikle Müslüman olan Orta Anadolu abdalları Alevi-Bektaşî inancına mensupturlar. Parlak, dini inançları sorulduğunda “Elhamdülillah Müslümanız” diyerek net çizgisini belli eden Kırşehir abdallarının, İslamiyet’i büyük bir özveriyle sahiplendiğini ancak temel kurallarına karşı biraz uzak olduğunu ifade etmektedir. Bu durumu ise geçmişte Türkmenlerin Müslümanlığı kabul ettikten sonra bile eski inanç ve geleneklerinden kopamadığıyla bağdaştırmaktadır (Parlak, 2013: 235). Abdalların bu heterodoks tutumu geçmişte olduğu gibi günümüzde de aynı şekilde devam etmektedir. Kırşehir’de yaşayan abdalların Bektaşîlik geleneğine göre yaşadığı bilinmektedir fakat uygulama açısından birtakım eksikliklerin olduğu da gözlemlenmiştir. Bektaşîliğin tam olarak uygulanmadığını, Kırşehir’in Kaman ilçesi dışında dedelerin gelip geleneksel vecibeleri anlatmadığını ve bundan dolayı çocukların tarikat ilkelerini öğrenemediklerini belirten Kırşehir abdalları bu eksiklikleri her seferinde dile getirmektedirler (Ayata, 2006: 55). Bu gibi eksikliklerin olması inançsal açıdan gelenekselliğin değişime uğramasına da zemin hazırlamaktadır. Genelini etkilememiş olsa da Kırşehir’de bazı abdalların hem kendi geleneklerine bağlılığı ve bunun yanında Sünniler gibi yaşayanlarının da var olduğunu biliyoruz. Kırşehir’de Cem evinin olmaması, orada yaşayan Alevi/Abdalların geleneksel inançlarını sürdürme konusunda birtakım aksaklıkların ortaya çıkmasını tetikleyen önemli bir etken olduğu söylenebilir.

2.5.2. Kırşehir Abdallarında Müzik

Anadolu coğrafyasının zengin kültürel alanlarının bir kolu da müziktir. Bazı bölgelerin müzikal kimlik analizi yapıldığında karşımıza abdallar çıkar. Abdalların müzikal yetenekleri herkesçe bilinen ve kabul görünen bir olgudur. Orta Asya’dan Anadolu topraklarına kadar uzanan zorlu süreçte, abdal toplumunun ödün vermediği unsurların

başında inanç ve müziğin gelmesi, köklerine bağlı kalarak geleneksellik algısının onlarda nasıl bir etki yarattığının somut bir görüntüsü olarak nitelendirilebilir. Abdal toplumu yaşadıkları bölgelerde her ne kadar ötekileştirilme kavramıyla karşı karşıya kalmış olsalar da bir şekilde kendilerini yaşadıkları topluma kabul ettirmiş ve o toplumun kültürel unsurlarını süzerek benimsemişlerdir. Bunun yanında yaşadıkları bölgelerin müzik kültürünü etkileyerek müziğin gidişatını ve tavrını abdallar belirlemişlerdir.

Müziğin yöntem belirlemede önemli ölçüde etkin olmalarının iki önemli temel unsuru vardır. İlki abdalların geleneksel ve kendi içlerinde özden kopmadan, zamana ve mekâna uygun şekilde güncelleyerek geliştirdikleri müzik kültürleridir. Her türlü koşullarda icra ettikleri sanatın -temelinin- eğlence kültüründen çıkarak mesleğe dönüşmesi ve bunun sıradan bir meslek olmamakla birlikte sürdürdükleri yaşamın bir parçası hâline gelmesi olarak nitelendirilebilir. İkincisi ise Gürkan'ın yaklaşımıyla; abdal toplumunun dışında yaşayan toplumlarda müziksel dinamiklerinin güçlü olmayışı ve - abdal toplumunun haricinde- inancı gereği müzikle iştiğal etmeyenlerin yarattığı boşluğun abdallar tarafından doldurulması şeklinde yorumlanabilir. Bir başka ifadeyle “Sünni Ortodoks İslam anlayışının görünürde hâkim olduğu ve müzisyenliğin bir meslek olarak hoş karşılanmadığı” gerçeğinden doğan olumsuzluğun yarattığı boşluk abdal toplumu tarafından doldurulmuştur (Gürkan, 2019: 186).

Bu gösterdiğimiz yaklaşımdan kasıt abdalların icra ettikleri sanatın sadece boşluk doldurmak olmadığını, aksine onların toplumsal müzik kültürünün eksikliklerini tamamlayan bir sanat mimarı olduğunu belirtmektir. Abdalların kültürel ve geleneksellik kavramına olan düşkünlükleri her açıdan kendini göstermektedir. İcra ettikleri müziklerin form ve yapıları ne olursa olsun abdal icrasında otantikliğe evrilerek geleneksel bir eser özelliği kazanmaktadır. Bunun altında yatan temel unsur abdalların icra yöntemleri ve geleneksel devinimin bir parçasıdır. Bu durumun örneği Neşet Ertaş'ta açık şekilde görülmektedir.³

Abdal toplumunun müzik olgusuna bakış açısı, bir meslekten ziyade bir yaşam biçimi şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Kültürel bir sanat ortamı içine doğmakla başlayan süreç

³ Neşet Ertaş'ın ve yörede tanınmış abdalların Türk Sanat Müziği, Arabesk, vb. eserleri icra ettiklerinde eserlere yansıttıkları icra tavrı, üslup ve ağız yapısıyla eserlerin abdal müziği şeklinde yansması bunun en net örneğidir.

-neredeyse pek çoğunda- son nefese dek devam etmektedir. Çocuk yaştan itibaren bu kültürel yaşamın bir parçası hâline gelen bireyin yönlendirilmesinde, abdal toplumunun aile yapısı ve yaşam şekilleri önemli ölçüde etki etmektedir. Zaman içerisinde müzikle çocuk arasında oluşan bağ güçlenerek bütünüyle mesleğe ve bir yaşam şekline dönüşmektedir.

Yukarıda Anadolu coğrafyasında yaşayan abdallarla ilgili bahsetmiş olduğumuz durumlar Orta Anadolu abdalları için de geçerlidir. Orta Anadolu abdalları da yaşadıkları bölgenin müziksel algısını etkilemiş ve başka bir boyuta taşımıştır. Tarihsel olarak Kırşehir’de abdal müziğine bakıldığında çok eskilere dair herhangi bir yazılı kaynak bulunmamaktadır. Tüm abdalların referans olarak gösterdiği kişi Yusuf Usta’dır. Sivas’tan Kırşehir’e göç eden Yusuf Usta Kırşehir abdallarının ilk ustası olarak bilinir. Muharrem Ertaş ilk derslerini hem dayısı hem de ilk ustası olan Bulduk Usta’dan alır ve sonrasında sürekli Toklumenli Âşık Said’in şiirlerini çalıp söyleyen Yusuf Ustayla (Tokel, 2000: 69) yolunda devam eder ve ondan çok şey öğrenir. Yusuf Ustayla başlayan bu süreç Muharrem Ertaş’la ve sonrasında gelen kuşakla devam eder.

Gürkan, abdal müziğinin öncülerinden olan Muharrem Ertaş’ı abdalların atası olarak adlandırmaktadır. Bunun yanı sıra Kırıkkale’nin Keskin ilçesinde yaşayan Abdallar arasında o dönemin büyük ustalarından ve yönlendiricilerinden olan Salman Cöke de orada yaşayan abdalların atası olarak görülmektedir. Abdalların belirttiğine göre Keskin’in tanınmış ustalarından olan Hacı Taşan, icra tavrı ve bilgi birikimini Salman Cöke’den almıştır (Gürkan, 2019: 190). Gürkan’ın da belirttiği üzere Kırşehir abdalları geleneğinde ata olarak görülen Muharrem Ertaş, Kırşehir müzik kültüründe önemli etki bırakmıştır. Muharrem Ertaş ve Salman Cöke ile başlayan bu süreç Hacı Taşan, Neşet Ertaş, Çekiç Ali gibi önemli isimlerle devam etmiştir.

Geçmişten günümüze büyük bir özveriyle aktarılan abdal müziği, yaşadığımız çağda birtakım olumsuzluklara maruz kalıyor gibi görünse de geleneksel müzik kimliğini kaybetmeden aktarıma devam etmektedir. Bu aktarım hem abdallar aracılığıyla hem de abdal olmayanların sağladığı katkılarla güncellenerek gelecek kuşaklara da aktarılacağı mümkün görünmektedir.

2.6. ABDAL KİMLİĞİNE MENSUP OLAN TEMSİLCİLER

Türkiye’de abdallık geleneğini temsil noktasında Orta Anadolu abdallarının ayrı bir yer tutmakta olduğu görülür. Daha önceki konu başlığında da belirttiğimiz üzere abdallık geleneğinin tanıtılmasında Orta Anadolu abdallarının içerisinde yetişmiş olan sanatçıların katkısı çok fazladır.

Çalışmamızın bu bölümünde Orta Anadolu bölgesi abdallık geleneğine mensup olan, sanatsal kimliklerini ortaya koyabilmiş sanatçıların hayatları ve icra teknikleri hakkında kısaca bilgi verilmiştir.

2.6.1. Muharrem Ertaş

Orta Anadolu Abdal müziğinin en önemli temsilcilerinden olan Muharrem Ertaş, Kırşehir Abdallarının atası konumundadır. Ertaş’ı önemli kılan unsurların başında kültür ve sanat alanına yaptığı katkılardan ziyade tarihsel bağlamda geçmişle gelecek arasında oluşturduğu bağ gelir. Görsel ve sesli kayıt verilerinde ulaşılabilen en eski kaynak Muharrem Ertaş’tır ve ondan önceki Abdal ustaların varlığını ise Muharrem Ertaş’ın aktardığı kadar bilinmektedir. Bu bölümde Muharrem Ertaş’ın kısaca biyografisini aktarıp özellikle sanatsal kimliği hakkında bilgi verilemiştir.

1913 yılında Kırşehir’in Yağmurlu Büyükbaba dünyaya gelen Ertaş, Zurnacı Kara Ahmet ve Ayşe Hanım’ın beş çocuğundan biri olarak çocuk yaşından itibaren müzikle ilgilenmeye başlamış, 7-8 yaşlarında ilk derslerini dayısı Bulduk Usta’dan almıştır. Ertaş’ın ifadesiyle Bulduk Usta’nın oldukça gür ve güçlü bir sesi vardır ve o dönemin önemli icracılarından. Müzik sanatına dayısıyla adım atan Ertaş sonraki zamanlarda Yusuf Usta ile bu yola devam eder. Yusuf Usta o dönemde yörenin anonim ezgilerini ve Toklumenli Âşık Said’in şiirlerini havalandıran önemli bir ses ve saz ustasıdır. Muharrem Ertaş’ın bu mesleğe olan ilgisini ve yeteneğini duyan Yusuf Usta, Ertaş’ı yanına alıp gittiği her yere götürerek bu işte ustalaşmasını sağlar. 7 yıl Yusuf Ustanın yanında çalıştıktan sonra ondan çok şey öğrenir ve artık kendi başına çalıp söylemeye başlar (Tokel, 2000: 68-69). Bulduk Usta ve Yusuf Usta ile başlayan süreç ilerleyen yıllarda Muharrem Ertaş’ın saz ve ses ustalığında kendi tavır ve üslubunu ortaya koymasıyla devamlılık hayatının sonuna dek sürer. Çocuk yaşlarda başladığı sanat hayatını ömrünün sonuna dek sürdüren Ertaş, bu süreç içerisinde kendisinden sonra bu

kültürü devam ettirecek olan icracılar yetiştirmiş ve köklü bir geleneğin kültürel mirasını geçmişten geleceğe aktararak misyonunu tamamlamıştır.

Muharrem Ertaş'ın kendinden önceki ustalarına göre tanınmışlığı o dönem olmasa da sonraki yıllarda teknolojik gelişmelerin yaşanması ve bazı araştırmacılar tarafından keşfedilmesiyle alakalıdır. Bununla birlikte daha önce de bahsettiğimiz üzere ses kayıt vb. teknolojik gelişmelerinin yaşandığı dönemde Muharrem Ertaş'ın da hayatta olması ve kayıtlarının elde edilmesi 1964 – 1971 yıllarında Nida Tüfekçi aracılığıyla radyoyla tanışması (Bekki, 2019) yeni kuşaklara aktarım açısından oldukça önemli bir durumdur.

Müziğin abdallar için sadece sanat yapmaktan ziyade bir yaşam biçimi olduğu bilinen bir gerçektir. Bir abdal olarak aynı durum Muharrem Ertaş'ın hayatında bizzat görülür. Ustanın yaşamı boyunca bir sanat yapmaktan ziyade sadece geçimini sağlamak için edindiği bu misyon bugün araştırmacıların ilgi odağı olduğu gibi hayrete düşüren bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Yokluk ve çilelerle dolu bir yaşamın sanat alanına bu şekilde yansması -zirve olarak nitelendirilen- başka isimlerde de alışık olduğumuz bir durumdur. Tokel, Muharrem Ertaş'ın sanatsal kimliğini şu şekilde aktarmaktadır;

“Neşet Ertaş'ın türkülerinde herkese kolaylıkla hitap eden güzelliklerin kaynağı, babası Muharrem Ertaş'ın o her türlü tasannudan, yani sun'ilikten ve yapmacılıktan uzak yalın üslubunda gizlidir. Çünkü o hiçbir zaman geniş kitleler nezdinde tanınmak, bilinmek, meşhur olmak ve büyük paralar kazanmak için sanat yapmadı. Hiçbir popülist eğilimi ve yaklaşımı olmadı. Sanıyorum böyle bir şeyi istese de beceremezdi çünkü bu biraz da eşyanın tabiatına aykırı idi doğrusu. Muharrem Ertaş'ın kendi yaptığı işe bizim anladığımız anlamda estetik bir faaliyet olarak, bir “sanat” gözüyle baktığını da sanmıyorum. Onun için çalıp çıkırmak tabii bir hayat tarzıydı. Yemek, içmek gibi” (Tokel, 2000: 67-68).

Tokel'in aktarımlarından ustanın sanatsal kimliğinin büyüklüğü, sıradan ve sade bir yaşamın getirisi olarak yorumlanabilir. Bu bağlamda hiçbir şekilde meşhurluk kaygısı gütmeyen bin yıllık kültürel mirası taşımayı amaç edinen Ertaş'ın Ota Anadolu abdal kültürünün zirvesi olarak nitelendirmek sanıyoruz ki mübalağa olmayacaktır. Muharrem Ertaş'ın kendine has icrası gerek sazda gerek seste kendini açık şekilde gösterir. Tokel'in de ifade ettiği gibi onun “yalın üslubu”ndan doğan sadelik Orta Asya kültürünün ve Anadolu kültürünün kesişim noktası olarak görülebilir. Yani ustanın Orta Asya'dan kalan birikimi Anadolu kültürüyle harmanlayarak ortaya bambaşka bir tavır çıkarması bu kesişimin gözle görülebilir yanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durumu

özellikle kendisinden sonra yetiştirdiği çıraklarda görmek mümkündür. “Muharrem Ertaş’ı bu kadar önemli kılan nedir?” sorusunun cevabı pek çok nedenlere dayandırılabilir fakat onun en temel özelliği üslubundaki sadelikte gizlidir.

Muharrem Ertaş'ın eserleri yorumlama konusundaki şahsına münhasır ustalığının kendisinden önceki ustalara benzer bir yanının olup olmadığı konusunda net bir bilgi yoktur. Fakat dayısı Bulduk Ustanın yorumlama konusundaki ustalığını Ertaş; “Bir köyde türkü söyledi mi diğer köyde dinlenirdi. Hatta seferberlikte asker kaçaklarını yakalamak için subaylar dayımı yanına alır köy köy dolaşırlarmış. Dayıma türkü söylettirip kendileri de pusuya yatarlar ve dayımın sesine dağlardan köye inen kaçakları yakalarlarmış” (Tokel, 2000: 69) şeklinde ifade etmektedir. Muharrem Ertaş'ın aktarımlarından ulaşabildiğimiz ve mit gibi görünen bu bilginin gerçekliği, Ertaş'ın ses yapısında karşılaşılan benzer özelliklerin varlığıyla ortaya çıkar. Muharrem Ertaş'ın kayıtları incelediğinde 1,5 oktavı aşan bir ses yapısına sahip olduğu gözlemlenmektedir. Bozlağın kelime anlamıyla uyumluluk gösteren sesi, adeta bozlak okumak için yaratılmıştır demek sanıyoruz ki abartı olmayacaktır.

Muharrem Ustanın varlığını değerli kılan neden, sadece sesinin güzelliğiyle sınırlı değildir. Aynı zamanda bağlama çalma konusunda dönemin usta icracılarından ve kendine has üstün tavrının olmasıdır. Onun saz çalmadaki kabiliyetini Tokel'in ifadesiyle “sazını çok hızlı ve çok teknik çalanlar için kullanılan “sazını konuşturuyor”la karıştırmamak gerekir” (Tokel, 2000: 90). Evet, belki o sazında bir virtüöz olarak nitelendirilmez ama kendi icra sınırları içerisinde oldukça önemli bir yere sahiptir.

Orta Anadolu Abdallarında ayrı bir yere sahip olan Bağlama çalgısı, geriye dönüp baktığımızda yaklaşık olarak yüz yıldır abdal kültürü içerisinde varlığını koruduğu görülmektedir. Muharrem Ertaş'tan öncesi sadece sözlü ifadelerle sınırlıdır. Onunla birlikte varlığını kesin olarak bildiğimiz bağlamanın sonraki dönemlerde de başrol oynadığı görülür. Bu bağlamda Muharrem Ertaş'ın kullandığı en önemli çalgı da bağlamadır ve sanat hayatı boyunca bağlamadan asla vazgeçmemiştir. Aynı şekilde kendinden sonra gelen ustalar da bağlama çalarak sanat hayatlarına devam etmişlerdir. Bu usta icracıların bağlamanın yanı sıra başka çalgıları da çaldığı bilinse de ana sazlarının her zaman bağlama olduğu bilinmektedir.

Muharrem Ertaş'ın kullandığı bağlama “Divan” ya da “Meydan” sazı olarak bilinir. Oldukça büyük tekneye sahip olan bu çalgı formu, eski dönemlere nazaran şimdi çok tercih edilmemektedir. Bunun sebebi ise günümüzde yüksek sese ulaşma konusundaki rahatlıklardır. O dönemlerde ses sistemlerinin olmaması veya yaygın olmamasından dolayı yüksek sese duyulan ihtiyaçtan tercih edildiği düşünülmektedir. Bu bakımdan Muharrem Ertaş yaşamının sonuna kadar aynı formda bağlama kullanmıştır.

Geleneksel icra yöntemini değiştirmeden sonraki kuşaklara aktaran Ertaş, Karacaoğlu, Dadaloğlu, Âşık Said gibi şairlerin sözlerini bestelemiştir. Kendine ait sözleri yoktur, sadece oğlu Neşet Ertaş’a yazdığı “Küsmedim Neşet’im” şiirinin olduğu bilinmektedir. Fakat bu şiirle ilgili Neşet Ertaş Akman’la yaptığı görüşmede “Kendisi türkü yazmazdı. Bu sözün, bu deyimın sahibi de orada, Kırşehir’de. Kırşehir’in içinde şiir yazarlardan birileri, böyle bir şiir yazmış babama vermiş” (Akman, 2006: 109) diyerek şiirin babasına ait olmadığını ifade etmektedir. Bu durumda Muharrem Ertaş’ın kendisine ait şiirlerinin olmadığı anlaşılmaktadır. Neşet Ertaş babasına neden şiir yazıp bestelediğini sorduğunda, babasının “Oğlum ozanlar birbirinin devamıdır. Eğer benim demek istediğimi benden evvel gelip giden biz ozanımız yazmış gitmiş ise bana bir miras bırakmıştır, saygıyla anarak onun sözlerini havalandırırım” (Dündar, 2005) diyerek cevap vermiştir. Kendinden önceki şairlerin şiirlerini besteleyerek abdal müzik kültürüne pek çok eser kazandıran Muharrem Ertaş’ın şiir yazmama sebebinin geleneksel kültüre olan hassasiyetinden kaynaklandığı düşünülebilir.

2.6.2. Hacı Taşan

Kırşehir ile Kırıkkale Keskin ilçesinde yaşayan abdallar arasındaki en önemli bağ akrabalık bağlarıdır. Bu durumdan doğan kültürel etkileşim kendini göstermekte ve iki şehirde yaşayan abdallar arasında pek bir farklılık görülmemektedir. Bu bağlamda Orta Anadolu abdallarının atası konumunda olan Muharrem Ertaş’ın ilk öğrencilerinden biri de Keskinli Hacı Taşan olup aynı kültürün devamı olarak karşımıza çıkmaktadır.

1925 yılında Kırşehir’in Kırtıllar köyünde dünyaya gelen Hacı Taşan,⁴ babasının Yusuf Ustaya yaptırdığı bağlama ile on yaşında müziğe başlamış sonra babasının

⁴ Çoğu internet kaynağında Hacı Taşan’ın doğum tarihi 1930 olarak verilmektedir. “Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü” internet sayfasında Metin Özarlan 1930 tarihini vermekte ve bunun nüfus kaydı olduğunu belirtmektedir (Özarlan, 2019). Fatih Tekel “Âşıklık Geleneği İçinde Keskinli Hacı Taşan Hayatı, Sanatı, Eserleri” adlı yüksek lisans tezinde doğum tarihini 1930 olarak göstermekte ve doğduğu

yönlendirmesiyle hem akrabası hem de ustası olan Muharrem Ertaş'ın yanında çırak olarak sanat hayatına adım atmıştır (Tokel, 2000: 98-101). Geleneksel Anadolu meşk sistemi bağlamında ustası Muharrem Ertaş'ın yanında düğünlere giderek kendini geliştiren Hacı Taşan, bir müddet sonra kendi tavır ve üslubunu oturtarak sanatçı kimliğini ortaya koymuştur. 1950'li yıllarda henüz askere gitmeden çalıp söyleme konusunda ustalaşan Hacı Taşan, derleme için Keskin'e gelen Muzaffer Sarısözen'le tanışır. Bu tanışmanın ardından radyo ile ilişkiler kuran Hacı Taşan radyoda programlar yapar ve sesini yurt geneline duyurmayı başarır (Tokel, 2000: 103). Hacı Taşan'ın radyo ile kurduğu bağlar daha sonrasında Muharrem Ertaş ve Neşet Ertaş'a da bir kapı aralamış (Özarslan, 2019), Orta Anadolu müzik kültürünün radyo aracılığıyla ulusal boyutta tanınmasına zemin hazırlamıştır.

Hacı Taşan, Muharrem Ertaş'tan aldığı bilgi ve birikimi kendine has üslupla icra ederek sanatsal kimliğini ortaya koymuş bir sanatçı olarak karşımıza çıkmaktadır. Kullandığı bağlamanın yapısı divan formundadır ve akort sistemi Muharrem Ertaş'ta olduğu gibi Abdal düzenidir. Bir dönem sazını ustasından aldığı geleneksel yöntemlerle icra etmiş olsa da zaman zaman (Kara Düzen) “Re karar” perdesini karar alarak (Parlak, 2013: 340) icra ettiği de bilinmektedir. Fakat genel olarak Abdal düzeninde icra ettiğini biliyoruz.

Sanatçının varlığını ortaya çıkarabilmesinin altında yatan en temel unsur, kendine has tavır ve üslubunun olmasıdır. Şayet bu temel unsur ortadan kalktığı zaman sadece taklitten ibaret bir durum ortaya çıkar. İnsan hayatının gerekliliğinden bir olan taklit yaşamın her alanında karşımıza çıkar. Her alanda olduğu gibi sanat alanında da bireyin kendini sanatsal olgunluğa ulaştırabilmesi için bir “Rol model” kavramına ihtiyaç duyması önemli bir gereksinimdir. Fakat bu gereksinim belirli bir aşamadan sonra yerini bireyin kendi öz benliğine bırakmazsa ortaya taklitten başka bir şey çıkmayacaktır.

Hacı Taşan'ın ustası Muharrem Ertaş'tan etkilenmesinden ziyade başka etkileşimler de söz konusudur. Bu etkileşim Tokel'e göre gerek çalma gerek söyleme konusunda davul ve zurnanın ortaya çıkardığı etkidir (Tokel, 2000: 106). Bu etkinin kaynağı ise

yerin Ankara'nın Keskin ilçesine bağlı Hacıali (Hacel Obası) köyü olduğunu belirtmektedir. Bayram Bilge Tokel ise “Neşet Ertaş Kitabı” adlı çalışmasında doğum tarihinin 1925, doğduğu yerin ise Kırşehir'in Kırıllar köyü olduğunu fakat daha sonra babası Abdullah Çavuş'un Hacıali köyüne göç ettiğini söylemektedir.

sanıyoruz ki en yakınında bulunan ve önemli bir davul-zurna icracısı olan babası Abdullah Çavuş'tur. Öte yandan Ankara'da önemli bir bağlama icracısı olan ve yaşadığı dönem içerisinde pek çok bağlama icrasını etkileyen Bayram Aracı'dan da etkilenmiş (Parlak, 2013: 340), hem babasının zurna tavrını almış hem de Bayram Aracı gibi ustaların icra tavırlarını okuyuşuna ve çalma biçimine aktararak kendi üslubunu keskin bir biçimde ortaya koymuştur.

Hacı Taşan'ı icra çeşitliliği bakımından Orta Anadolu abdallarından ayıran bazı özelliklerinin olduğu görülür. Onun sadece abdal kültürü ürünü olan bozlakların dışında farklı türküler de icra etmesi yörenin kültürel zenginliğinin artması bakımından önemlidir. Hacı Taşan'ın kendi öz kültürü olan abdal müziğinin dışına çıkması biraz da yaşadığı yer olan Keskin'in sosyokültürel yapısıyla ilintili olduğu görülmektedir. Konuyla ilgili önemli bir tespit yapan Tokel, Keskin'in kültürel yapısını şu şekilde ifade etmektedir;

“Yöredeki Alevi-Bektaşî müzik kültür ve birikimini kendi potasında eriterek ortaya başarılı sentezler çıkaran Keskin, aynı zamanda önemli Alevi yerleşim yerlerinden biri olan hemen yanı başındaki Hasandede ile de özellikle kültür/müzik bağlamında karşılıklı etkileşim içinde olmaları tabiidir. Öte yandan Keskin'in kendi yerli müziği Kırşehir, Yozgat ve Kaman civarındaki Abdal/aşiret müziğine oranla bazı farklılıklar içerir. Bunun kısaca, Bektaşîlik rengi ağır basan bir tekke/tarikat müzik kültürü ile; yerleşik kültür değerlerinin de kendini ifade alanı bulduğu kısmen “şehirli” bir müzik anlayışı olduğu söylenebilir” (Tokel, 2000: 106).

Tokel'in ifadesinde gördüğümüz üzere kozmopolit unsurları içerisinde barındıran Keskin'in, kültürel bağlamda önemli bir merkez hâline geldiği görülür. Keskin'de Bektaşî etkilerinin daha yoğun olarak yer bulması ve orada yaşayan abdalların Bektaşî kültürüyle yakından ilişkisi Kırşehir abdallarına göre biraz daha fazladır. Bu bağlamda Hacı Taşan'ın gerek içinde bulunduğu abdal kültürü gerek diğer kültürel öğelerini benimsemesi, sanatsal açıdan farklılık yarattığı görülür. Tonga'nın ifadesiyle bozlak konu dağarcığını ustası Muharrem Ertaş'a nazaran biraz daha genişletmesi ve repertuvarında aşiret kavramlarına vurgu yapan bozlakların çoğunlukta olması, Taşan'ın kendine has özelliğinin bir göstergesi olarak karşımıza çıkar. Öte yandan “Bektaşî meşrep” bir halk şairi özelliğini taşıması da diğer Orta Anadolu abdal müzik temsilcilerine göre daha belirgindir (Tonga, 2001: 42-43). Bu etkileşimlerden doğan farklılık repertuvarını genişletirken hem saz çalma üslubuna hem de okuyuşuna

yansımaktadır. Yukarda da değindiğimiz üzere Taşan'ın Abdal olması, zaten köklü bir geleneğin içinde doğması önemli bir avantajdır. Bunun yanı sıra kendi bireysel çabalarıyla diğer kültürel unsurları da bünyesinde barındırması ve kendinden önceki âşıkların sözlerini havalandırması halk kültüründe önemli bir yer edinmesini sağlamıştır.

Hacı Taşan'ın sanat hayatının son dönemlerinde özellikle Derviş Ali, Pir Sultan Abdal, Seyit Süleyman, Deli Boran, Dadaloğlu, Karacaoğlu, Âşık Emrah, Hatayî, Agahî, Âşık Said, Âşık Kerem ve Dertli gibi ozanların şiirlerini besteleyerek yeni eserler kazandırmış ve bu eserlerde aşiret kavgaları, aşk, yiğitlik, gurbet ve ölüm konularını işlemiştir (Parlak, 2013: 341; Tonga, 2001: 43). Muharrem Ertaş'ın da kendinden önceki âşıkların ve şairlerin şiirlerini bestelemesi Hacı Taşan'a da geçmiş o da kendi şiirlerinin dışında geçmişte yaşamış olan şairlerin, ozanların, âşıkların şiirlerini bestelemiştir.

2.6.3. Çekiç Ali

Önemli bir kökensele geçmişe sahip olan abdal geleneği, gerek abdal geleneğine mensup olan gerekse olmayan kültür taşıyıcıları aracılığıyla yüzyıllardır sürekliliğini sağlamaktadır. Yaşadığımız yüzyılda Muharrem Ertaş'la başlayan süreci devam ettiren önemli temsilcilerden biri de Çekiç Ali'dir. Abdal geleneğinin önemli temsilcilerinden olan Çekiç Ali, yaşadığı dönem içerisinde kendi icra farklılığını ortaya koymuş ve abdal geleneği icracılığı içerisinde adından söz ettirmiştir. Geleneksel icra yöntemine bağlı kaldığı gibi kendine özgü yenilikleri de bünyesinde barındırması onun kültürel aktarım bağlamında geleneğe sağladığı katkı önemli ölçüdedir.

Çekiç Ali, 1934 yılında Kırşehir'in Kaman ilçesine bağlı Meşe köyünde bir abdal çocuğu olarak müziğin içerisinde dünyaya gözlerini açmıştır. Çocuk yaşlardan itibaren içinde bulunduğu geleneğin etkisiyle müziğe başlayan Çekiç Ali, kısa süre içerisinde icra konusundaki yeteneğini etrafına göstermeye başlamıştır. Köy odalarında çaldığı dönemlerde büyükleri tarafından takılan "Çekiç" lakabı, onun bağlama çalmasındaki hızlı ve keskin tavrından kaynaklanmaktadır. Asıl adı Ali Ersan olan Çekiç Ali'nin lakabının yaygınlaşmasıyla birlikte bu isim hem soyadı olarak hem de lakabı olarak kullanılmıştır (Tokel, 2000: 112). Çekiç Ali'nin icra tavrını vurgulamak amaçlı

kullanılan ve yaygınlaşan bu lakap sonraki süreçlerde resmi olarak soyadı hâline gelmiştir.

Çekiç Ali'nin kendine özgü icra biçiminin oluşmasında en temel etkinin, iyi bir zurna ustası olan babası Musa Ersan tarafından olması muhtemeldir. Bağlamaya kimden etkilenecek başladığı net olarak bilinmese de büyük bir ihtimalle o dönem abdal geleneği içerisinde ustaların ustası olarak nitelendirilen Muharrem Ertaş etkisiyle başladığı düşünülmektedir. Nitekim bugün abdallık geleneği kültürü içerisinde yetişmiş önemli icracıların Muharrem Ertaş etkisinde kaldığı bilinen bir gerçektir. Bu bakımdan Çekiç Ali'nin Muharrem Ertaş'ın etkisinde kalarak bağlamaya yönelmesiyle birlikte sonraki süreçlerde kendi icra biçimini oluşturduğu düşünülmektedir. Bu etkinin yanı sıra 1960'lı yıllarda yine kendine has icra biçimiyle o dönem bağlama icracılarını önemli derecede etkileyen Bayram Aracı'dan (Tokel, 2000: 117) etkilendiği de bilinmektedir. Köklü abdal geleneğinin bağlama icrasında "Abdal düzeni" olarak nitelendirilen akort şeklinin, Çekiç Ali ve Neşet Ertaş'la birlikte "Kara düzen, Bozuk düzen" olarak adlandırılan re kararda çalma tekniğinin abdal müziği içerisinde benimsenerek yaygınlaşması, abdal müziğinde köklü bir değişimin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Neşet Ertaş ve Çekiç Ali'nin icra tekniğinde böyle bir yol izlemeleri yöre icrasında kolaylıkları getirdiği gibi çeşitlilikleri de beraberinde getirmiştir. Abdal düzeni akort sisteminin sadece yatay çalış tekniğine uygun olması ve dikey çalış konusundaki yetersizliğinden dolayı bozuk düzenin kabul görmesine zemin hazırlamıştır. Çekiç Ali'nin abdal düzeninden ziyade bozuk düzende icra sergilemesi, bu sistemin daha geniş imkânlar sunmasından kaynaklanmaktadır.

Çekiç Ali'nin icra bağlamında oluşturduğu farklılık hem saz hem de vokal icrasında karşımıza çıkar. Her iki icrada da taklitten uzak ve özgün bir icra sergilemesi, abdallık geleneğinin sürdürülebilirliği açısından büyük önem arz etmektedir. Kültürel taşıyıcılık kimliğiyle sanat icra alanında varlık sahasını oluşturabilen Çekiç Ali hem kendi yaşadığı hem de kendisinden sonraki dönemlerde yetişmiş pek çok icracı – Ekrem Çelebi, İsmail Altunsaray vb.- üzerinde etkisini sürdürmeye devam etmektedir.

2.6.4. Neşet Ertaş

Son yıllarda abdallık geleneği ile ilgili olarak yapılan çalışmaların giderek artması Neşet Ertaş'ın bilinirliğiyle ilintili durumdadır. Neşet Ertaş'ın halk müziğine katkılarının

tespitine yönelik çalışmalar, toplumun abdallarla ilgili merak duygusunu uyandırmış ve bu bağlamda yapılan araştırmaların sayısı fazlalaşmıştır.

Geçmişten günümüze Anadolu abdal geleneğinin kültürel sürekliliğinin sağlanması gerek geleneğin içinden gerekse dışından olan sanatkârlar aracılığıyla gerçekleşmiştir. Bu bakımdan abdal kültürünün en önemli temsilcilerinden biri olan Neşet Ertaş da kültürel taşıma görevini üstlenerek geleneğin aktarılmasına katkıda bulunmuştur.

1938 yılında Kırşehir'in Kırıtlar köyünde dünyaya gelen Neşet Ertaş, çocuk yaşlarından itibaren köklü bir geleneğin taşıyıcısı olan hem ustası hem de babası Muharrem Ertaş'ın yanında yer alarak müzikle ilgilenmeye başlamıştır. Zaten hâlihazırda sanatkâr bir babanın yanında ve geleneksel öneme sahip bir aşiretin içinde bulunması Ertaş'ın ileriye dönük zemininin hazırlanmasına olanak sağlamıştır. Bu bakımdan belki de şans olarak nitelendirebileceğimiz bu durumun yanı sıra kendisinin bireysel çabaları sonucu ortaya çıkan Neşet Ertaş kimliği, yüzyıllardır süre gelen değer dizgelerinin somut bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Nitekim bilinçaltında barındırdığı atalar sesini, kendi yaşadığı çağda yeniden yorumlayarak özgünlükle ünlemesi, geçmişle şimdi arasında önemli bir bağ oluşturmaktadır.

Neşet Ertaş'ı değerli kılan en önemli unsurların başında, onun köklü bir gelenekten geliyor olmasından öte bu geleneğe icra boyutunda sağladığı katkılar gelmektedir. Ertaş'ın usta malı eserler icra etmekten ziyade üretici yönüyle köklü bir kültürün beslenmesini ve sürekliliğini sağlaması, gerek abdal kimliğine sahip olan ve olmayan icracıları etkilemesiyle köklü kültürün zamana karşı yitip gitmesine karşı önemli bir duruş sergilemiştir. Ayrıca kendine özgü duyuş tarzını/algılama biçimini ilerleyen yaşlarda ortaya koyan Ertaş'ın hem geleneğin her yönüne hâkim olması hem de yaratıcı kimliğiyle abdal geleneğinin icra seyrine yön verdiği görülmektedir

Müziğe başladığı ilk yıllarda babasının yolunda giden Ertaş'ın sonraki süreçlerde kendi kimliğini oluşturmaya başladığı görülür. İlk başlarda “abdal düzeni” (La, La, Sol) akort sistemi ile icra ederken sonraki dönemlerde re karar “bozuk düzen” (La, Re, Sol) akort sistemi ile icra etmeye başlamıştır. O dönem herkesi etkisinde bırakan Bayram Aracı, Çekiç Ali'yi etkilediği gibi Neşet Ertaş'ı da etkilemiştir. Bayram Aracı'yı gramofondan rastgele dinleyip dinleyerek ahenginden etkilenen Ertaş (Parlak, 2013: 129-130), o etkinin sonrasında ömrünün sonuna kadar re kararda icra gerçekleştirmiştir. Ertaş'ın ve

Çekiç Ali'nin re karar icrasından sonra “Abdal düzeni” geleneksel yöre müziğinde neredeyse tamamıyla çekilmiştir. Çünkü bu yeni icra biçiminin sağladığı imkânlar icrayı daha renkli hâle getirmiş, neredeyse tüm abdal geleneği artık bütünüyle bu çalma şekline evrilmiştir. Ayrıca Neşet Ertaş'ın bağlamanın orta tellerine bam teli takması, düz göğüslü bağlamaları tercih etmesi, kendisinden sonra gelen kuşakları da etkileyip bu durumu geleneksel bir hâle getirmiştir. Bunun yanında elektro bağlama tekniğini kendi bağlamasında kullanarak geleneksel abdal müziğine bir yenilik olarak eklenmiştir. Hepsinden öte Neşet Ertaş'ın icra tekniğinde kendine özgü getirdiği yeniliklerle birlikte abdal müziğinin icra biçimi farklı bir seyir göstermiştir. Adeta abdal müziğinin *baz alınan* bir icracısı olan Ertaş, köklü bir geleneği yaptığı değişiklik ve yeniliklerle farklı bir boyut kazandırarak evrensel boyutta bir kimliğe taşımış olduğu bilinmektedir.

2.7. ABDAL KİMLİĞİNE MENSUP OLMAYAN TEMSİLCİLER

Kültürün önemli bir parçası olan sanatın, toplumlar arasında önemli bir iletişim ve etkileşim aracı olduğu düşüncesi herkesçe bilinen bir gerçektir. Nitekim Anadolu toplumunun Orta Asya'dan günümüze taşıdığı tüm kültürel unsurlar, değerler dizgesi bakımından önem arz etmektedir. Hem yatay boyutta hem de dikey boyutta öteden beri belleklerde taşınan bu değerler dizgesi, Türk düşünce sisteminin derin etkisi olarak yaşadığı her çağda açığa çıkmaktadır. Kendi varlık alanına uygun bir saha oluşturulduğu anda ortaya çıkan bu durum, sanatın büyümlü gücüyle etki alanını geliştirerek varlığını oluşturmaktadır. Anadolu toplumunun bir parçası olan abdal kültürü, Orta Asya'dan bu yana beraberinde getirdikleri kültürel unsurları, varlığını oluşturdıkları her çağda yaşatmaya devam ettirmektedirler. Abdallar, geçmiş dönemlerden beri marjinal yaşam biçimleriyle her ne kadar ötekileştirilme sorunlarıyla karşı karşıya kalmış olsalar da kültürel aktarımlarını ve varlık alanlarını oluşturmaya başarmışlardır.

Yüz yıllardır aktarılmaya devam eden abdal kültürünün taşıyıcıları, başta abdallar olsa da bunun yanı sıra abdal kimliğine mensup olmayan kişiler aracılığıyla da aktarım gerçekleşmektedir. Nitekim sanatın kuşatıcı yönü, abdal olmayan toplumları da etkisi altına alarak aynı çatı altında buluşmayı sağlamaktadır. Bu bakımdan geçmişten beri abdalların yaşadıkları muhitlerde karşılıklı etkileşim içinde olmaları, geleneğin sürekliliğini sağlamak açısından her zaman önem arz etmiştir. Bu bağlamda Orta Anadolu bölgesi abdallık geleneği içerisinde yetişmiş/etkilenmiş olan ama abdal

kimliğine sahip olmayan önemli sanatçıların varlığı, bu geleneğin gelecek kuşaklara aktarılması açısından büyük önem taşımaktadır.

Çalışmamızın bu bölümünde abdal kimliğine mensup olmayan sanatçıların kısaca hayatlarına değinilerek bilgi verilmiştir. Yine abdal kimliğine mensup olmayan sanatçılar bünyesinde değerlendirdiğimiz Ekrem Çelebi ise zaten çalışmamızın ana bölümünü oluşturduğu için 3 ve 4. bölümde detaylı bir şekilde yer verilmiştir.

2.7.1. Âşık Said

Anadolu şiir geleneğinin önemli temsilcilerinden biri olan Âşık Said, abdal kimliğine sahip olmayan ve hem abdal kültürünü etkileyen hem de o kültürden etkilenen bir sanatçı olarak karşımıza çıkmaktadır. Âşık Said, yaşadığı dönem içerisinde yazdığı şiir ve türkülerle, Kırşehir yöresinin kültürel dokusunu sözlü kültüre aktaran/yansıtan bir şair olarak bilinmektedir.

Değirmencioğulları adıyla bilinen bir aileye mensup olan Âşık Said, 1835 yılında Kırşehir'in Toklumen köyünde dünyaya gelmiştir. Okumuş şairlerden olan Âşık, okuma ve yazmayı köyün hocasından öğrenmiş ve 18 yaşlarında Kayseri'ye giderek iki buçuk yıl medrese eğitimi almıştır. Üç evlilik geçiren Aşığın, bu evliliklerde dördü erkek biri kız olmak üzere beş çocuğu olmuştur. Bunların haricinde bir oğlunun ve bir kızının olduğu da söylenmektedir. Oğullarından Seyfullah (1896-1968), babasından sonra geleneği devam ettirmiş ve Âşık Seyfullah adıyla anılmıştır. Âşık Said'in saz çalmak ve şiir söylemek dışındaki asıl mesleği kayıkcılıktır. Bunun yanında çiftçilikle uğraştığı da söylenmektedir (Obruk, 1983: 11-12). Bu bakımdan Âşık Said'in okur – yazar şairler arasında yer aldığı görülmektedir.

Âşık Said'in kayıtlarda nasıl saz çaldığına dair herhangi bir kayıt olmadığından, icrası hakkında bir yorum yapılamamaktadır. Fakat Obruk, Aşığın saz çalmayı kendi kendine öğrendiğinden bahsetmektedir. Obruk, Âşık Said'in saz çalmayı, yakın köylerden usta bir icracıdan görüp öğrendiğini söyleyenlerin olduğunu belirtse de bunların söylentilerden ibaret olduğunu ifade etmektedir (Obruk, 1983: 12-13). Bu konu hakkında da kesin bir yargı oluşturmak zordur. Nasıl öğrendiğine dair kesin bir fikir oluşturulmasa da iyi bir şair ve iyi bir icracı olduğu kesinlik kazanmaktadır. Fakat icrasının nasıl olduğuna dair herhangi bir tespit yapılamamaktadır.

Orta Anadolu abdal türkülerinin ve bozlaklarının içinde sözlerinin Âşık Said'e ait olduğu bilinen eserler mevcuttur. Bu eserlerden bazıları şunlardır;

- Ah ellerin sala sala gelen yar – Bozlak-
- Biter Kırşehir'in gülleri biter -Kırık hava-
- Kelli (Neyleyim yalan dünyada şanı/malı ziyneti) -Bozlak-
- İn gayrı (Bir zaman keyfini yetiremedim) -Bozlak-
- Tecellim böyle (Aksine çark etti devran-ı felek) -Bozlak-
- Dostum (Kısmet kalktı bu ellerde durulmaz) -Bozlak-
- Kızılırmak (Kızılırmak etrafın dağ mıdır) -Bozlak-
- Bayram eder (Kızılırmak can incitme) -Kırık hava-
- Ben gidiyom emanetin Allaha -Uzun hava-
- Ben gibi (Yar yolunda canın veren âşıklar) -Bozlak-
- Vefasız (Bir güzel kız gördüm tutmuş yolunu) -Bozlak-
- Gelin (Taramış zülfünü kırkmış kabadan)⁵ -Bozlak-

Abdal müzik kültürü içinde yer alan bu türkü sözlerinin Âşık Said'e ait olması, onun gelenek üzerindeki etkisini ve süreklilik bağlamında katkısını ortaya koymaktadır. Âşık Said'in geleneksel bağlamda ortaya koyduğu eserler, Orta Anadolu abdal kültürünün yerel halk ile toplumsal olarak etkileşiminin en somut örneği olarak verilebilir. Daha önce de bahsettiğimiz üzere toplumsal bütünleşme çerçevesinde ortaya çıkan “biz” olgusu, sanatın kapsayıcı ve kuşatıcı etkisinin ürünüdür.

2.7.2. Ekrem Çelebi

Orta Anadolu geleneksel müziği içerisinde önemli bir yere sahip olan Ekrem Çelebi, abdal kimliğine mensup olmayan sanatçılar içinde kendine özgü tavrıyla dikkat çekmektedir. Gerek bağlama çalmasındaki farklılıkla gerekse besteleriyle Orta Anadolu bölgesinde adından söz ettiren Çelebi, kendinden sonra gelen yeni kuşak icracıları da etkilediği bilinmektedir.

Ekrem Çelebi, çalışmamızın ana konusunu oluşturduğu için 3. bölümde hayatı hakkında detaylı bilgiler verilmiş ve 4. bölümde ise icrasıyla ilgili tespitlere yer verilmiştir.

⁵ Cahit Obruk, “Kırşehirli Âşık Said” kitabında, sözlerin Âşık Said'e ait olduğu belirtilmektedir.

2.7.3. Kamil Abaloğlu

Orta Anadolu müziği içerisinde abdal kimliğine sahip olmayan sanatçılar içinde yer alan bir diğer isim ise Kamil Abaloğlu'dur. Kamil Abaloğlu'nun kendine özgü icra biçimi onu farklı kılan en önemli özelliği olarak karşımıza çıkar. Orta Anadolu bölgesi müziğinin önemli temsilcilerinden olan Abaloğlu, bozlaklardan ziyade söylediği ağıtlarla ismini duyurmuştur.

1952 yılında Kırıkkale'de dünyaya gelen Abaloğlu, çocuk yaşlarda müziğe başlamasa da kendinden önceki ustaları can kulağıyla dinleyen bir dinleyicidir. Ailesinde müzikle uğraşan kimse yoktur fakat babası Mehmet Abaloğlu irticalen şiir söyleyebilen bir şairdir ve sesi çok güzeldir. Abaloğlu'nu çocukluk yıllarında etkileyen başlıca isimler Ürgüplü Refik Başaran, Zekeriya Bozdağ ve Cevdet Babacan olmuştur. Bu sanatçıların plaklarını dinleyerek büyümüş, bunların haricinde düğünlere gelen müzisyenlerden etkilenmiştir. Çocuk yıllarında içinde bağlama çalma gibi bir hevesi olsa da o dönem başlama imkânı bulamamıştır. Dördüncü sınıfa kadar Kırıkkale'nin Tekke köyünde okumuş daha sonra Çamga köyünde tamamlamıştır. İlkokul eğitimini tamamladıktan sonra, Kırıkkale'de Makine Kimya Endüstrisi çıraklık okuluna giden Abaloğlu, 1967 yılında eğitimini tamamlayarak aynı fabrikada çalışmaya başlamıştır. Yaklaşık olarak beş yıl aynı yerde çalıştıktan sonra, içindeki müzik hevesi onu müziğe yönlendirmiştir. Çocukluk yıllarından beri içinde taşıdığı bağlama çalma hevesi, onu 16-17 yaşlarında bağlamayla tanıştırmıştır. O dönem Kırıkkale'de bulunan bir saz evinde Muharrem Demirhan isimli bir müzisyenden bir hafta ders almış, sonrasında ise kendi kendini yetiştirmiştir. Bağlama çalmaya başlamasından yaklaşık iki yıl sonra düğün vb. etkinliklerde görev alarak yaşadığı çevrede ilgi çekmeyi başarmıştır. 20-21 yaşlarında "Ömer Bey" ve "Kızılırmak (Nettin Kızılırmak allı gelini)" türkülerinden oluşan ilk plağını yapmıştır. 1972 yılında askerlik görevini yerine getiren Abaloğlu, askerlik dönüşünde yine fabrikada çalışırken bir yandan da müzikal çalışmalarına devam etmiştir. Sanatsal yaşamı boyunca yaklaşık 15 plak ve 20 kaset yapmış bunun yanı sıra yaşadığı çevrenin düğünlerinde ve etkinliklerinde etkin olarak görev almıştır. Kamil Abaloğlu'nun etkilediği sanatçıların başında kardeşi Neşet Abaloğlu gelmektedir. Abisinin açtığı yoldan müzik dünyasına adım atan Neşet Abaloğlu, icracılık yönünden Kırıkkale yöresinin değer kazanmış sanatçılarından biri olarak anılmaktadır. Geçmiş

dönemlerde Kırıkkale’de kurdukları “Abalıoğlu Kasetçilik” firmasıyla Orta Anadolu müzik kültürünü yaşatmaya devam ederek yöre müziğine katkılar sağlamışlardır.

Kamil Abalıoğlu’nu icracılığının haricinde onu önemli kılan yönü üretken bir yapıya sahip olmasıdır. Derlemeciliğinin yanı sıra yaklaşık olarak 30-35 eser ortaya koyan Abalıoğlu’nun eserleri Orta Anadolu bölgesinde bilinmekte ve abdal çevrelerince de icra edilmektedir. Abalıoğlu’nun bağlama icrasında görülen en önemli özellik sadeliğinde ve duygulu oluşundan kaynaklanmaktadır. Tıpkı Muharrem Ertaş gibi ajiliteden uzak, otantik ve bir o kadar da hisli icra biçimi, onun kişisel duygu tarzının sanata somut bir biçimde yansması olarak nitelendirilebilir. Tokel’in Muharrem Ertaş’ın bağlama icrasına yönelik tanımladığı şu cümle; “Usta’nın elinde saz gerçekten konuşur. Yalnız bunu, sazını çok hızlı ve çok teknik çalanlar için kullanılan “sazını konuşturuyor”la karıştırmamak gerekir” (Tokel, 2000: 90) ifadesi Kamil Abalıoğlu için de sarf edilebilir. Nitekim onun kendine özgü yalın ve sade icra biçimi, geleneksel Orta Anadolu müziğinin en saf hâli olarak yorumlanabilir.

Kamil Abalıoğlu’nun sözü ve müziği kendisine ait başlıca eserleri şunlardır;

- Haber sal sevdiğim
- Kalktı kismetimiz Kırıkkale’den
- Bugün Ankara’da bir güzel gördüm
- Kimse bilmez yürekteki yareyi
- Yürü güzel yürü hey nazlı sunam
- Rast geldim gidiyormuş bostan otuna
- Elinde de kara gözlüm elinen
- Çeke çeke ben bu derdi ölürüm
- Vurgunum kaşa göze
- Karanfil ekeceğim
- Sipariş mi geldin yoksa özel mi
- Doktor benim derdim bambaşka dert (Söz: Abdurrahim Karakoç)
- Şehit anası (Söz: Abdullah Büyükerol)

Kamil Abalıoğlu’nun eserlerine bakıldığında kırık hava ve ağıt havalarının ağırlıklı olduğu görülmektedir. Müziğini yaptığı “Şehit Anası” türküsü ağıt formuna örnek bir eser olarak karşımıza çıkar. Orta Anadolu bölgesinde oldukça sevilen bu eser, Kamil

Abalıoğlu ile bütünleşmiş yöre müziği içerisinde kabul görmüştür. Kendi eserlerinin haricinde onun icrasıyla bütünleşmiş ve yörede yaygınlaşmış eserlerden bir de “Gelin Cafiye” türküsüdür. Nevşehir’in Hacıbektaş ilçesine bağlı Köşektaş köyünde duyup albüme okuduğu bu türkü, yine Kamil Abalıoğlu’nun yorumuyla halk tarafından benimsenmiş ve Orta Anadolu müzik repertuvarında yerini almıştır. Aynı şekilde “Ağ gelin” türküsü de Abalıoğlu’nun yorumuyla tanınır hâle gelmiştir.

Müzisyen bir aileden olmadığı hâlde ve bireysel çabaları doğrultusunda kendi sanatsal kimliğini oluşturan Abalıoğlu, kendine özgü yorumlama yönü ile Orta Anadolu müzik kültürü içerisinde önemli bir yere sahiptir. Hem abdal kültüründen etkilenip hem de o kültürü etkileyerek köklü geleneğin sürekliliğini sağlayan Abalıoğlu, Kırıkkale’de hâla düğün ve etkinliklerde görev alarak yaşamını sürdürmektedir.⁶

2.7.4. İsmail Altunsaray

Kültürel bilinç kaygısı güden toplumların, geçmişten günümüze taşıdığı değerler dizgesini yaşadığı çağa adapte etme konusundaki hassasiyeti bir sorun olarak nitelendirilebilir. Nitekim çağın getirileri karşısında yitip giden değerlerin yok olmaması için harekete geçen başat kişiler, kolektif bilinç çerçevesinde oluşmuş düşünce yapılarını canlandırarak kültürel sorunlar karşısında kendilerini sorumlu hissetmektedirler. Edindikleri kazanımlarla birlikte bilinçaltında var olan atalar sesinin dışa vurumu, sanatın bütüncül yapısıyla geleneksel kültürün varlık alanını oluşturmaya başlar. Bu bakımdan teknolojik gelişimlerin zirvesinde olduğumuz çağda, geleneksel kültürün otantikliğini yitirtmeden yeniçağa adapte etmek gerekmektedir. Yaşadığımız yüzyılda geleneksel abdal müziğinin Neşet Ertaş’la birlikte elektronik ortama taşınmaya başlaması, sonraki kuşaklara bir yol açmıştır. Ertaş’ın hem geleneksel dokulara sadık kalıp hem de yeniliklere dair yaptığı girişim abdallık geleneğini bir üst noktaya taşımıştır. Fakat teknolojik gelişimlerin her geçen gün değişim ve dönüşüme uğraması, toplumsal değer dizgelerini de bir paralellik doğrultusunda hareket etmeye yönlendirmektedir. Sadece dünyanın değil insanların da bilinç bağlamında bir değişim ve dönüşüm içerisinde olması, yemek yeme şeklinden giyim kuşamına, yaşam tarzından dinledikleri müziklere kadar büyük bir etki altında kaldıklarının da göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bakımdan toplumun içerisinde yetişerek üstündeki

⁶ Kamil Abalıoğlu’nun hayatı hakkında verilen bilgiler 04/08/2022 tarihinde Kırıkkale’de evinde yapılan röportajdan aktarılmıştır.

sorumluluğun farkında olan sanatçılar, insanların baktığı yöne doğru yüzünü çevirmek ve oradan seslenmek durumundadırlar. Bu bağlamda Anadolu abdalık geleneğinin günümüz kuşağı icracılarından olan İsmail Altunsaray, Orta Anadolu müzik kültürünün evrensel boyutta -özellikle genç kuşaklara- bilinirliğine yönelik çalışmalarıyla geleneksel kültürü üst noktalara taşıyan bir temsilci olarak karşımıza çıkmaktadır.

1980 yılında Kırşehir’de müzisyen olmayan bir aileden dünyaya gelen İsmail Altunsaray’ın müzikle ilk ilişkisi 12 yaşındayken ablasının aldığı bağlama ile başlamış ve bağlama çalmayı kendi kendine öğrenmiştir. Kırşehir’de yaşadığı dönemlerde orada bulunan halkoyunları derneklerinde icrasını geliştirmiştir. O dönem yöre sanatçıları içerisinde Çekiç Ali ve Ekrem Çelebi’den etkilenmiş icra biçimi şekillenmeye başlamıştır. 17 yaşına kadar Kırşehir’de düğün vb. etkinliklerde kendini yetiştirmiş 1997 yılında 17 yaşındayken İstanbul Türk Müziği devlet konservatuvarını birincilikle kazanmış ve eğitim hayatı başlamıştır. 2002 yılında okuldan mezun olmuş ve eğitim hayatını Haliç Üniversitesi sosyal bilimler enstitüsünde yüksek lisansa başlayarak sürdürmüştür.

Sanat hayatına başladığı ilk yıllarda sadece bağlama icrasını geliştiren Altunsaray, sonraki yıllarda vokal tekniğini keşfetmiş ve geliştirmiştir. Üniversite yıllarından itibaren pek çok sanatçıya eşlik eden Altunsaray, TRT ve benzeri kuruluşlarda pek çok etkinlikte görev almıştır. 2010 yılından sonra bireysel çalışmalarını sürdürerek halk müziği bünyesinde eserler üretmiş ve ilk albümünü yapmıştır.⁷

İsmail Altunsaray’ın pek çok kültüre ait farklı kültürlerin müziklerini dinleyerek bağlama icrasını üst noktalara taşıdığı görülmektedir. Orta Anadolu abdal kültürü ile etkileşimden başlayan süreç pek çok dünya müziklerini bağlamada icra ederek teknik açıdan kendini geliştirmiştir. Bu bağlamda İsmail Altunsaray’ı önemli kılan özelliklerin başında, geleneksel müziğe olan bağlılığı çıkmaktadır. Sanat hayatına başladığı dönemlerden şimdiye kadar bağlama icrasında farklı teknik yöntemleri denemesi, onun arayış içinde olması yenilikçi kimliğini ortaya çıkarmaktadır. Nitekim yörenin önde gelen sanatçılarından etkilenecek kendi tavır ve üslubunu oturtması, geleneğin taşınması bağlamında önemli bir adım olarak nitelendirilebilir. Altunsaray’ı önceki kuşaklar gibi sadece geleneksel icra bağlamında değerlendirmek spesifik bir yaklaşım olmayabilir

⁷ İsmail Altunsaray’ın hayatı hakkında verilen bilgiler 19/10/2022 tarihinde yapılan röportajdan aktarılmıştır.

fakat geleneğin yerellikten evrenselliğe taşınması bağlamında misyon üstlendiği söylenebilir. Nitekim değişen ve dönüşen dünyada, geleneksel kültürlerin, kültür sanat bağlamında dijital dünyaya aktarılması ve yaşatılması gerekliliği belirleyici bir etken olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu bağlamda gerek yöresel icra unsurlarının gerekse ulusal halk müziğinin kültürel dokusunu dejenere etmeden yeni dünyaya aktarmak, başat kişilerin sorumluluğunda gerçekleşmektedir. Bu bakımdan köklü bir kültürün dönüşen dünyada yüzü olan Altunsaray'ın, yeni kuşak dinleyicileri etkisi atına alarak bir kitle oluşturmuş olması, kültürel aktarımın gerçekleşmesi olarak değerlendirilebilir. Netice olarak gerek icrasıyla gerek ürettiği eserlerle kültürel taşıyıcılık görevini üstlenen Altunsaray'ın, abdal kimliğine mensup olmayan temsilciler bağlamında değerlendirilmesi önem arz etmektedir.

2.8. BOZLAKLAR

Günümüzde Türk Halk Müziğinde bir uzun hava terimi olarak tanımlanan bozlak, Türk dünyasında yaygın olarak kullanılan bir kelime olarak karşımıza çıkar. Köken olarak Orta Asya'ya uzanan bozlak etimolojisi hakkında karşımıza çıkan en genel anlamı “feryat etmek/inlemek” olarak tanımlanır. Türkçe karşılığı genellikle bu yönde olan bozlağın bazı bölgelerde farklı anlamlar taşıdığı da görülmektedir. Konu ile ilgili yapılan çalışmalar incelendiğinde birisi halk edebiyatı diğeri ise müzik alanında olmak üzere iki şekilde ele alındığı görülür. Çalışmanın bu bölümünde bozlak hakkında genel bilgiler verilmiştir.

2.8.1. Bozlak Etimolojisi

“Botasın olgan tüyüdey bozlayı bozlayı kaldım men”

(Kırgız halk türküsü)

Anadolu insanının ağır basan hüznü yanlarını, sanatsal düzlemde bir ifade biçimi oluşturarak acıyı dile getirmeleri içsel çalkantıların sağaltım biçimi olarak nitelendirilebilir. Bu bakımdan Anadolu'nun belirli sahalarında yaşayan Türkmen toplumu için oldukça önem arz eden bozlaklar, köklü bir kültürün devamı niteliğini taşımaktadır. Özellikle Orta Anadolu ve Çukurova bölgesinde yaşayan Türkmenlerin

gerek söz bağlamında gerekse müzikal bağlamda için dışa yansımada bozlaklar önemli bir rol oynamaktadır.

Derli toplu yazılı kaynaklar içerisinde ilk olarak Divan-ı Lügat-it Türk'te karşımıza çıkan bozlak kelimesi "Bozlamak"tan gelmekte ve "Titir bozladı" yani "Dişi deve bozladı, bağırdı" şeklinde açıklanmaktadır (Atalay, 1985: 291). Dede Korkut hikâyeleri "Kam Büre Oğlu Bamsı Beyrek" destanında da "Bay Büre Beg ne ağlayup buzlarsın" (Gökyay, 2000: 31) şeklinde geçen kelimenin anlamsal göndermelerinin aynı olduğu görülür. Derleme sözlüğünde "bozulamak/bozlamak" olarak geçmekte "devenin acı acı bağırması" şeklinde açıklanmaktadır. Bozlak kelimesi ise bölgelere göre farklılık göstermekte, "uzun hava", "bir çeşit kuş", "yağsız çıra, çam", "sürülmemiş boz tarla", "bozumsu renk", "aba, yünden örme giyecek, kısa kollu hırka", "ekmek yaparken kullanılan büyük yün örtü", "hikâye", "kısır tarla, çayır çimen" gibi farklı anlamlar ifade eden tanımların da olduğu görülmektedir (*Derleme Sözlüğü II*, 1993: 751). Köken olarak bozulamak/bozlamak/buzlamak kelimesinden türeyen bozlağın şekil bakımından değişikliğe uğradığı görülür.

Özbek, bozlakların bağlama ailesinden olan "bozuk" adı verilen sazla icra edilmesinden dolayı böyle bir ismi almış olabileceğini ve "bozuk" isminin zamansal bağlamda "Boğuzuk, Boğzuk, Bozuk" şeklinde değişime uğrayarak "bozuk" kelimesinin ortaya çıktığını belirtir. Gırtlak ile söyleme biçimiyle ilgili olarak "bozlak" kelimesinin ise "Boğuzlak, Boğazlak" kelimelerinden doğduğunu ifade etmektedir (aktaran Karakuş, 2018: 160-161). Fuat Köprülü'ye göre "bozuk" kelimesi "kopuz" kelimesinin bozulmasıyla ortaya çıkmış olan bir kelimedir (aktaran Gazimihal, 2017: 185). Yine aynı eserde Gazimihal Curt Sach'dan aktardığı bilgiye göre bozuk kelimesinin, Farsça kökenli "büyük" anlamına gelen "Büzürg/bozorg" kelimesinden bozularak türediği bilgisini aktarmakta ve böyle bir tamburanın varlığından bahsetmektedir (Gazimihal, 2017: 185). Sanıyoruz ki bu aktarımda bahsedilen tamburadan meydan sazına gönderme yapıldığı düşünülebilir.

Türklerin yerleşik hayata geçene kadar göçebe bir yaşam sürmelerinin derin etkileri kültürel bazda pek çok alanda kendini hissettirmektedir. Bunlardan biri de sanatın bir parçası olan müzikte karşımıza çıkar. Kırgız halk türküsündeki "botasın ölgen tüyüdey/bozlay bozlay kaldım men" (Yavrusunu yitirmiş bir deve gibi bozlaya bozlaya

kaldım ben) ifadesi ve yine eski bir Kazak halk türküsünde “Botasın ölgen narday bozla kopuz” (Yavrusu ölen deve gibi bozula kopuz) ifadelerinde bozlağın “bozulamak” acı acı feryat etmek anlamında kullanıldığı görülmektedir. Nitekim hayatlarının büyük bir kısmını yayla-kışlak arasında sürdüren Türklerin, konargöçerlik ekseninde develerin önemli rollerinin olduğu bilinmektedir. Yavrusunu kaybettiğinde ya da ayrıldığında develerin duyduğu hüznün esnasında çıkardığı seslerin Kırgız ve Kazak türkülerine konu olması üzülmünün sembolü şeklinde nitelendirildiği görülmektedir (Tokel, 2000: 79). İnsanoğlunun doğayı taklit etme biçiminin görüngü düzeyinde yansımaları olan bu durum feryat etme şeklinin sanatsal perspektifte aksetmesi olarak karşımıza çıkar. Bunların haricinde Nogaylarda ise “Bozlau/Bozlaw” olarak karşılaşılan kelime “ağıt” anlamına gelmektedir (Özbek, 2014: 32). Bu ağıtları söyleyen kadınlara ise yine Nogaylarda “Bozlavcı” denilmektedir (Kaya, 2014: 188). Dillerin tarihsel süreç içerisinde birtakım değişikliklere uğrayarak anlamsal ve yapısal olarak dönüşüm gerçekleştirdiği bilinmektedir. Bu bakımdan bozlak kelimesinin de böyle bir süreçten geçerek şekil yapı bakımından değişikliğe uğradığı görülmektedir. Bu bağlamda kökensel olarak Dede Korkut anlatılarına kadar giden bozlak kelimesinin o dönemde yaşamış olan Türkler tarafından kullandığı aşıkârdır ve kelimenin Türk dünyasında kullanımlarının aynı olduğu görülmektedir.

2.8.1.1. Anlatı Bağlamında Bozlak

Köken olarak Orta Asya’ya kadar uzanan bozlakların halk edebiyatı ve halk müziği bağlamında iki şekilde tanımının yapılmaktadır. Her iki alanda yapılan tanımda da bozlakların köken bağlamında acı, keder, hüznün içerikli yapısına gönderme yapıldığı görülmektedir. Mirzaoğlu, halk edebiyatı bünyesinde metin özelliklerinin dikkate alınarak değerlendirilen bozlağın “hikâye” olarak, halk müziği araştırmaları içerisinde ise ezgisel bağlamda yapılan değerlendirmelerden dolayı da “uzun hava” olarak nitelendirildiğini ifade eder (Mirzaoğlu, 1998: 417). Bu bakımdan bozlağın gerek müzik bağlamında gerek edebiyat bağlamında değerlendirilmesinde göze çarpan en önemli unsurun “acıklı” nazım, nesir ve ezgi yapısından kaynaklanıyor olmasıdır.

Elçin, Doğu ve Güneydoğu Anadolu âşıkları tarafından icra edilen hikâyelerin duvakkapama ile tamamlanırken hikâyenin sonunda kavuşma olduğunda sevinç ifadesi taşıyan ezgilerin icra edildiğini, sevgililerin kavuşamadığı aşk hikâyelerinin

duvakkapamasının ise acıklı manilerle sonlandırıldığını ifade etmektedir. Bu hikâyelere şekil bakımından benzettiği bozlakları “Türkülerle beslenen, gerçek, tarihi ve masal gibi hayâlî konuları işleyen” özellikle de nesrin göze çarptığı hikâyeler olarak değerlendirmektedir (Elçin, 1986: 447). Elçin’in bu anlatımına göre bozlak bir hikâye türüdür ve hikâyeyi etkileyici kılan unsur ise içinde icra edilen türkülerdir. Bu tarz hikâyeleri Boratav, nesir-hikâye kısmıyla nazım kısmı karşılıklı olan ve bazen tek türkü etrafında ortaya çıkmış olan küçük hikâyeler olarak nitelendirmektedir. Aynı eserde bu tip kısa hikâyelere Kuzeydoğu Anadolu’da “serküşte” veya “kaside”, Güneyde ise “bozlak” olarak adlandırıldığını ifade ederken, aynı zamanda bu hikâyelerin içindeki türkülere bozlak isminin verildiği bilgisini de aktarmaktadır (Boratav, 2011: 37-38). Ali Rıza Yalman ise Cenupta Türkmen Oymakları eserinde, “Elbegli oğlu, Hurşit Bey, Mail Bey, Bey böyrek ve Han Mahmut” gibi hem uzun hem de türkülü hikâyelere bozlak adının verildiğinden bahseder (Yalman, 1977: 272). Boratav’ın aksine Yalman, Güney bölgesinde bozlak adı verilen hikâyelerin kısa değil uzun olduğundan bahsetmektedir.

Boratav ile aynı görüşü paylaşan Eberhard da bozlakları kısa hikâyeler olarak değerlendirmekte ve bozlakları “balad” olarak nitelendirmektedir. Balad şiirden oluşmaktadır ve kısa bir girişle/nesirle başlamaktadır. Bu girişin amacı ise var olan şiirin oluşumunun açıklanmasından ibarettir. Bu bakımdan şiirin ve müziğin güzelliği dinleyicilerin ilgisini çeker ve bu noktada türkü ön plana çıkar (aktaran Erdoğan & Doğan, 2020: 154). Eberhard’ın özellikle şiir ve müzik bağlamında vurguladığı baladın/bozlağın, dinleyici tarafından daha çok tercih edilen bir unsur olduğu görülmektedir. Bu bakımdan hikâye olarak değerlendirilen bozlakların da şiir ve ezgi yapısının dinleyiciyi derinden etkilemesi, hikâyeden ziyade türküyü ön plana çıkarmaktadır. Mirzaoğlu’na göre bu durum, bozlakların önemli bir unsuru olan nazım kısmının değişmeden kalmasından ve kendine özgü bir ezgi ile seslendirilmesinden kaynaklanmaktadır. Bozlakların hikâye olarak ele alınmasında etkili olan nesir şeklindeki kısa anlatımların, zamansal bağlamda değişme ve unutulma gibi durumlarda hikâyenin yerini türküye bırakması olası bir ihtimaldir ki günümüzde yaygın olarak söylenen bozlakların çoğunun hikâyesinin bilinmediği ve anlatılmadığı görülmektedir (Mirzaoğlu, 1998: 417). Bu bakımdan bozlaklar halk edebiyatı bağlamında hikâye olarak ele alınmış olsa da hikâyenin ana temasında türkünün yer aldığı görülmektedir. Nitekim kelimenin kökenine bakıldığı zaman da “feryat etmek, böğürmek, sızlamak”

vb. anlamsal göndermelerinin olması, bir türkünün varlığına işaret etmektedir. İçsel özün, beklentilerin seslenme ile dışa aktarılması anlamına gelen bozlak türü; dışa aktarımın edinimler yolunda keskin türlerindendir.

2.8.1.2. Uzun Hava Bağlamında Bozlak

Türk biliş düzeyinin yansması ve aktarımı olan halk ürünleri, günümüzde değişen ve dönüşen dünyaya ayak uydurarak içsel sesi geleceğe aktarmaya devam etmektedir. Sanatsal edinimler; için dışa yansması olarak bilinen/anlamlandırılan, beklentilerin/kavuşma izleğinin bilişsel düzlemde görünür biçimidir. Dikey boyutta zengin bir çağrışımlar dizgesine göndermede bulunan sanatsal edinimler; tinin gelişimsel boyutunu var oluşsal sancılar düzleminde açimler/açıklar. Bu bakımdan Türk halk kültürünün önemli yapı taşları arasında yer alan halk türküleri, Türk toplumunun binlerce yıllık bilgi birikim ve yaşam mücadelesini dile getirdikleri sanatın somut yansmasıdır. Erken tarihlerden beri ozan, kam, baksılar aracılığıyla dile getirilen yaşam biçimi günümüzde de âşıklarla devam etmektedir. Ayrıca köklü bir kültüre sahip olan Türk toplumunun bugün Orta Asya ve Anadolu coğrafyasında çok çeşitli ve zengin müzik türlerine sahip olduğu bilinmektedir. Bu müzik türlerinden önemli bir yere sahip olan Türk halk müziği de kendi içerisinde apayrı bir zenginlik ve çeşitlilik barındırmaktadır. Türk halk müziği bünyesinde dallara ayrılan türküler ritimli (kırık hava), serbest ritimli (uzun hava) ve karışık ritimli (karma) türküler olarak adlandırılmakta ve bozlaklar bu sınıflandırma içerisinde serbest ritimli “uzun havalar” bölümünde değerlendirilmektedir. Uzun hava formunda olan bozlaklar hakkında yapılan pek çalışmada aynı tanımlamaların yapıldığı görülmektedir.

Özbek, bozlağı şu şekilde tarif eder; “Bozlak Orta Anadolu, Doğu Anadolu’nun batısı ile Batı Anadolu’nun doğu kesimi ve Çukurova’nın bulunduğu geniş bir alanda yaygın olarak okunan bir uzun hava türüdür” (Özbek, 2014: 32). Gazimihal bozlağı girişi, meyan kısmı ve karar yapısının şekli itibariyle gazellere benzetmektedir (Gazimihal, 2017: 182). Benzer şekilde Tokel’e göre bozlak, göçebe bir toplum olan Türkmenlerin hem Orta Asya’da hem de Anadolu’ya gelmelerinden itibaren yaşadıkları bireysel ve toplumsal boyutta yaşadıkları üzüntüleri, acıları dile getirdikleri müzikal bir ifade biçimidir. Bir uzun hava türü olan bozlakların genellikle Orta Anadolu bölgesi ve Çukurova Yörük/Türkmenlerinin bir kısmında yaygın olduğu görülmektedir. Orta

Anadolu bölgesinde başta Kırşehir, Kırıkkale, Yozgat, Çorum, Ankara, Konya, Nevşehir, Aksaray ve Niğde dolaylarında karşımıza çıkan bozlak, ritimsiz serbest ezgilerden ibarettir (Tokel, 2000: 80). Aynı şekilde Kaya, bozlakların serbest ritimlerden oluştuğunu Orta Anadolu'daki abdalların icra ettiği bozlağa da “abdal ayağı” olarak adlandırıldığını ifade etmektedir (Kaya, 2014: 187). Bu bakımdan genel olarak bozlaklarla ilgili yapılan tanımlamalardan Orta Anadolu ve Çukurova bölgelerinde Türkmenler tarafından icra edilen bir “uzun hava” türü olduğu bilgisi ortaya çıkmaktadır.

Bir önceki başlıkta ve bu başlıkta bozlakları hikâye ve uzun hava olarak değerlendiren araştırmacıların esasen birbirinden çok farklı ifadeler kullanıldığı söylenemez. Bu bakımdan araştırmacıların bulunduğu ortak nokta bir “türkü” formunun varlığıyla ilintilidir. Bu bağlamda Mirzaoğlu, bozlakların başlıca özelliğinin öncelikle manzum kısmının ikinci safhada ise mensur kısmının geldiğini ifade etmektedir (Mirzaoğlu, 2003: 6). Bu bakımdan gerek hikâye gerekse müzik açısından bozlaklara bakıldığında her türlü şiir kısmının ön planda olduğu görülmektedir.

Aktarılan bilgiler ışığında bozlakların hikâye içerisinde de olsa şiir ve türkü kısmından bahsedilmesi bozlakların daha çok müzikal bağlamda değerlendirildiği kanısını oluşturmaktadır. Nitekim bozlakları hikâye bağlamında değerlendiren araştırmacı sayılarının diğerlerine göre daha az olmaları da bozlakların müzik boyutuna bir işaret olarak değerlendirilebilir.

2.8.2. Bozlak İsimlendirmeleri

Bozlaklar gerek çeşitli adlarıyla gerekse farklı makam dizileriyle çeşitlilik gösteren bir uzun hava türüdür. Kendi içerisindeki bu çeşitlilik bölgeden bölgeye göre de farklılık göstermektedir. Ortaya çıkan bu farklılıklar sadece makamsal farklılıklardan doğan bir durum değil bunun yanı sıra üslup/tavır gibi özelliklerden kaynaklı bir çeşitlilik göstermesidir. Bozlaklar gerek hikâye gerekse müzikal bağlamda hikâye edici bir özelliğe sahip olduğundan dolayı, metinlerde yaratıldığı toplumun yaşamlarını işaret edecek unsurları barındırdığı görülür. Bu bakımdan bozlakların aşiret, boy, hayvan, dağ, kişi, vb. isimlerle adlandırılması bozlağın yaratıldığı ortamla alakalı bir durum olduğu söylenebilir.

Parlak’a göre bozlakların bu şekilde anılmaları halk tarafından anonimleşme süreci içerisinde yakıştırılmış isimlendirmelerdir. Halkın bir bozlağı hatırlayabileceği şekilde ya da ondan bahsedecekleri zaman böyle isimlendirme yapmaları bilinçli olarak yapılmış durumdur (Parlak, 1990: 79). Zaten halk türkülerinin çoğunun deneyimsel bir süreç geçirdikten sonra ortaya çıkmaktadır. Bu bakımdan halk kültürü ürünü olan bozlakların da yaratıldığı toplumun sosyal ve kültürel yaşamlarını sözel bağlamda yansıtmışından dolayı o toplumun ve çevresel faktörlerin adıyla anıldığı görülmektedir.

Parlak yaptığı tez çalışmasında bozlaklara verilen isimleri şu şekilde sıralamaktadır;

- Aşiret ve boy ismiyle adlandırılanlar (Avşar bozlağı, Cerit bozlağı vb.),
- Coğrafi unsurlarla -dağ, ırmak vb.- adlandırılanlar (Şeker dağı bozlağı, Everek dağı bozlağı, Dinek dağı bozlağı, Koçu dağı bozlağı ve Kızılırmak bozlağı vb.),
- Hayvan ismiyle adlandırılanlar (Kırat bozlağı, Durnalar bozlağı vb.),
- Kişi ismiyle adlandırılanlar (Halilin bozlağı, Abidinin bozlağı, Katircioğlu bozlağı, Mustafanın bozlağı vb.),
- Yöre ismi ile adlandırılanlar (Keskin bozlağı, Maraş bozlağı, Çankırı bozlağı, Yozgat bozlağı vb.),
- Aydos ismi ile adlandırılanlar (Bu bozlaklar adını başında söylenen “Aydos”

ünleminden almaktadır. Aydos ünleminin anlamı hakkında kesin bir bilgi olmasa da iki görüş ileri sürülmektedir. Birincisi Güney Anadolu bölgesinde bulunan Aydos dağına seslenircesine haykırılmasından gelmektedir.⁸ İkincisi ise “Aydınlat bizi dost” manasında kullanılan “Ayıt dost” şeklinde dönüşerek “Aydos/t” kelimesine dönüşmüş olabilme ihtimalinin olmasıdır. Çünkü Aydos bozlaklarının öğüt ve nasihat verici bir içerikte olması ikinci düşünce ile paralellik göstermektedir (Parlak, 1990: 79-81). Bu düşüncelere ek olarak Kırşehir yöresinde bazı icracıların Aydos yerine “Ya dost” ünlemiyle bozlak okumaya başlamaları ve Neşet Ertaş’ın “Yar imiş meğer, Aslı bozuk deme vb.” türkülerinin sonlarında kullandığı “Ey dost” manasında kullanılan “Ya dost” ünlemine bakıldığında, ünlemin “Ya dost/Ey dost/Ay dost/Aydos/” şeklinde zamansal süreçte yapısal değişime uğramış olabilme ihtimali de düşünülebilir.

Aydos tümcesinin dağa bir çağrışım ifadesi olarak kullanılıyor olması, tüm toplumlarda olduğu gibi Türk toplumu içerisinde öteden beri gelen bir düşünsel yansımanın izi

⁸ Aydos Dağı, Ankara’nın Çubuk ilçesi ile Çankırı’nın Şabanözü ilçesi sınırları içerisinde bulunmaktadır.

olarak karşımıza çıkar. Nitekim “Türk düşün sisteminde de -tarih öncesi çağlardan itibaren- doğaya ait unsurlar canlı birer varlık olarak algılanmış ve her şeyin “ee/iye”sinin, sahibinin olduğu düşünülmüştür” (Şayhan, 2018: 83). Bu bakımdan “dağ” kültü de Türk toplumu için ayrı bir yere sahiptir. Dağlarla konuşmaları, dağlara dua ve beddua etmeleri (Ögel, 1995: 441), dağın Türkler için kutsal bir olgu olduğunun göstergesidir. Dağ olgusunun Türkler için yüceliğin simgesel boyutta ifadesi olan bu inanmanın oluşmasında Gök Tanrı inancının etkileri görülmektedir. Gök Tanrı’ya ulaşabilmek için tanrısal ışığın sembolü olan dağların, farklı inançlar ve dinlerde de varlığından söz edilmektedir. Bu bakımdan insan zihninin somut bir varlık arayışı ve dağları tanrıya yaklaştıracı bir unsur olarak görmesi mitik bir düşüncenin somutlaştırılması olarak yorumlanabilir. Bu bağlamda mitik düşünce, “evrende bulunan varlıklar ile kişiler arasındaki ilişkilerin tek taraflı ve yıkıcı olmaktan öte karşılıklı ve koruyucu olması yönünde vurguda bulunur” (Şayhan, 2018: 84). Çünkü “insan dağlara çıktığında kendisinden büyük bir güç bulur. İçinden, haykırmak, sesini duyurmak, türkü söylemek gelir” (Altınkaynak, 2015: 38). Bu doğrultuda insanın içinden gelen bu his ve istekler, insan ve dağ arasında gizil bir bağlantı oluşturur.

Nitekim insan ontolojik olarak kendinden yüce gördüğü bir varlığa sığınma arzusuyla hareket ederek aynı zamanda o sığınmak istediği varlığı da tinsel olarak koruma içgüdüsünü taşır ve bu durumu içselleştirmesinin sonucunda kendine yoldaş edinme duygusunu ortaya çıkarır. Çünkü insan, “doğa ile girdiği karşılıklı ilişkide çevresinde bulunan canlı ve cansız bütün varlıklara anlam katarak akıl ve düşünme yetisi aracılığıyla kendi varlık alanını kurmuştur” (Şayhan, 2018: 84). Bu bakımdan insanın çevresindeki varlıklara anlam yükleyerek kendi varlık alanını oluşturması doğa ile bütünleşmesini sağlamış ve tarih boyunca içsel olanın dışa yansımada sanatı önemli bir araç olarak kullanmıştır.

Korkmaz, sembolik bağlamda sanatı şu şekilde ifade eder; “Sanatın özü soyutlamaya dayanır. Sanatçı, herkesin günü birlik endişelerle körleştiği dünyayı yeniden kurarken, onu kendine mahsus bir tarzda dönüştürür de. Ne var ki en yüksek duygular, doğrudan kendisi olarak değil de daima sembolik ve simgesel düzlemde kendini ifade eder” (Korkmaz, 2007: 123). Bu bakımdan sanat, soyutlama yaptığı gibi aynı zamanda içinde barındırdığı metaforlarla insan düşüncesindeki soyut kavramları somutlaştırmak için de kullanıldığı görülür. Nitekim halk türkülerinde sıklıkla karşımıza çıkan metaforik

unsurlar -dağ, yol, kuş, taş, vb.- bunun örnekleridir. Bu bağlamda bozlakların girişinde kullanılan “Aydos/t” ünleminin sembolik olarak kullanılması Aydos dağına simgesel bir gönderme yapıldığı ihtimalini güçlendirmektedir. Anlam itibarıyla acıyı, feryadı, başkaldırmayı ifade eden bozlak/bozulamak, kişinin içinde bastırıldığı/biriktirdiği duyguları bütünüyle dışsallaştırmasıdır. Bu bakımdan dağ, seslenen kişi için -sembolik olarak- bazen bir sığınak, yoldaş, tanrının varlık alanı, bazen de öfkesini, nefretini dile getirdiği karanlık bir varlığı imlemektedir.

2.8.3. Orta Anadolu’da Bozlak

Bozlaklar, Türkmenler arasında yaygın olarak kullanılan bir uzun hava türü olarak karşımıza çıkmaktadır. Yoğun olarak görüldüğü yerler ise Çukurova ve Orta Anadolu bölgesidir. Orta Anadolu bölgesinde yaşayan abdallar arasında sıkça gördüğümüz bozlak icra geleneği, geçmişten günümüze önemli bir gelenek hâline gelmiştir. Günümüzde bozlak denildiğinde akla Orta Anadolu bölgesinin gelmesindeki en önemli sebeplerden biri, yörenin tanınmış sanatçılarının bozlak kültürünü mahalli çevreden çıkarıp ulusal boyuta taşımasıdır. Bu taşıyıcılık görevini üstlenen sanatçıların gerek saz gerekse vokal anlamında ileri derece icra performansı sergilemeleri de başka bir sebep olarak gösterilebilir. 20. yüzyılda Muharrem Ertaş’la birlikte başlayan sürecin devamında Hacı Taşan, Çekiç Ali ve Neşet Ertaş’la birlikte yayılmaya ve duyulmaya başladığı görülür. Özellikle Neşet Ertaş’ın üretici kimliğiyle repertuvara kazandırdığı eserlerden sonra zirveye ulaştığı söylenebilir. Neşet Ertaş’ın bozlak icrasında gerek üretim gerekse teknik yeniliklerinden sonra arkasından gelen kuşağı etkilemesi günümüzde Orta Anadolu bölgesini bozlakların anayurdu hâline getirmiştir. Orta Anadolu bozlak icraları kendine özgü bir ifade biçimi barındırmaktadır. İcracıların üstün performansı ile farklı bir kimlik kazanan icra biçimleri yerel bir ifade tarzı oluşturmuştur. Bu bakımdan sadece Orta Anadolu bozlakları kendi içinde bir değerlendirme ve incelemeye değerdir. Çalışmanın bu bölümünde Çukurova bozlaklarına değinilirken özellikle Orta Anadolu’daki bozlaklar incelenmiştir.

2.8.3.1. Bozlakların Ezgi Yapısı

Bozlaklarla ilgili yapılan pek çok çalışmada ezgisel sınıflandırma açısından tam bir netlik olmadığı görülmektedir. Bunun başlıca sebebi halk müziğinin genel olarak makamsal kurallar dairesinde değerlendirilememesinden kaynaklanmaktadır. Yani Türk

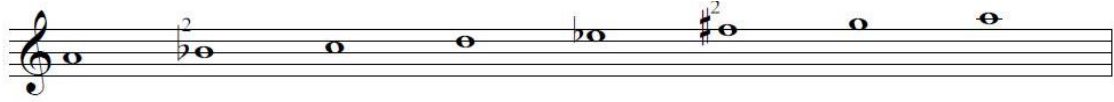
müziğinde kullanılan makamların kendi içerisinde barındırdığı kuralların -seyir, geçki vb.- halk türküleriyle örtüşmemesinden dolayı pek çok halk türküsünü birebir bir makam ismiyle tanımlamak zordur. Bu nedenle yapılan değerlendirmelerde türkülerin birebir makamı karşılamasa da makamsal dizi üzerinden değerlendirilerek bir analiz ortaya koyulmaktadır. Bu bağlamda Türk halk müziği bünyesinde yer alan bozlakları da bire bir makamsal kurallar dairesinde değerlendirmek mümkün değildir. Bundan dolayı da sadece genel bir makam dizisi üzerinden değerlendirme yapılmaktadır.

Genel olarak yapılan çalışmalara bakıldığında; Emnalar, bozlaklarda türü belirleyen en önemli unsurun kürdi dizisinde seslendirilmesi olarak ifade etmektedir. Bunun yanı sıra bazı bozlakların Acemkürdi ve Muhayyerkürdî makamlarının Sol ve Fa# üzerine göçürülerek icrasının yapıldığından ve bunun Çukurova Türkmenlerinde görüldüğünden bahseder (Emnalar, 1998: 338). Emnalar, bozlakların en belirgin özelliği kürdi dizisi içerisinde seslendirilmesi olduğunu belirtirken, Akdoğu'da bozlak türünü belirleyen iki özelliğin Kürdi ve Muhayyer dizisi olduğunu ifade eder. Yine aynı şekilde Karakaya ve Önal, Emnalar'ın aksine iki farklı diziden bahsetmektedir. Birincisi Avşar bozlağı olarak adlandırılan hüseyini/muhayyer çeşnili, ikincisi ise Türkmen bozlağı olarak adlandırılan ve kürdi çeşnisiyle karar veren dizidir. (Karakaya & Önal, 2010: 720). Bu düşünceye göre Emnalar'ın tanımı bu noktada yetersiz kalmakta çünkü bozlaklar içerisinde Hüseyini/Muhayyer dizileri taşıyan ezgiler de kullanılmaktadır.

Bozlakların genel ezgi karakterine bakıldığında muhayyer/hüseyini ve kürdi dizileri görülmekte ayrıca karcıgar dizisiyle de karşılaşılmaktadır. Bozlakların makamsal dizi tanımlamasında Karcıgar dizisinden bahsedilmemesinin nedeni Hüseyini dizisi içerisinde 4. derece re perdesinde hicaz geçkisi yapıldığı düşüncesinden kaynaklanmaktadır. Fakat bazı bozlakların bütünüyle karcıgar makamı içerisinde seyir ettiği görülmektedir.

Bu iki makam dizisi bozlakların genel karakterini yansıtmaktadır. Ayrıca tiz perdelerden başlayarak inici bir seyir oluşturması bozlakların en karakteristik özelliklerinden birisidir. Bu bağlamda Karakaya ve Önal bozlakları iki şekilde sınıflandırmaktadır. Bunlardan birincisi hüseyini ve muhayyer dizisinde seyir yapan “Avşar ağzı bozlaklar” ikincisi ise muhayyerkürdî ve acem kürdi makamlarına karşılık gelen “Türkmen ağzı bozlaklar” olarak iki ana temel üzerine oturtmaktadırlar (Karakaya

& Önal, 2010: 724). Bu bakımdan bozlak ezgi yapısının bu şekilde iki ana temel üzerine oturtulması belirleyici bir özellik olarak değerlendirilebilir. Nitekim genel olarak bozlakların yapısına bakıldığında hüseyini ve kürdi olmak üzere iki dizide seyretmesi bu sınıflamaya uyumluluk göstermektedir.



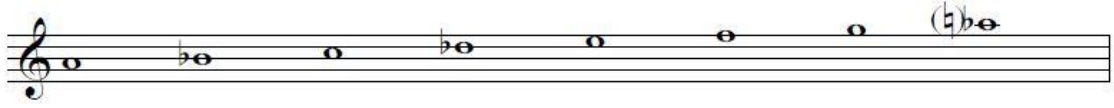
Şekil 1. THM nota yazım sistemine göre Karcıgar makam dizisi

Bu iki makam haricinde Karcıgar makam dizisini gösteren bozlaklar da vardır. Genelde hüseyini dizisi içerisinde 4. derece re perdesinde hicaz geçkisi sıklıkla yapılmaktadır. Fakat bazı bozlakların tamamen karcıgar dizisiyle seyrettiği de görülmektedir. “Ah ellerin sala sala gelen yar ve Kırat bozlağı” buna örnek olarak gösterilebilir. Bu tip karcıgar seyir gösteren bozlakları da Avşar bozlağı sınıfına koymak uygun olabilir. Bu bakımdan en belirleyici unsur olarak eserin genel seyrine bakıp si bemol 2 ile karara varıyorsa Avşar bozlağı, kürdi ile karara varıyorsa Türkmen bozlağı olarak sınıflandırmak yerindedir.

Orta Anadolu bölgesinde hicaz dizisine karşılık gelen pek çok uzun havanın olduğu görülür. Bu uzun havalardan özellikle “Giyindim kuşandım gittim düğüne ve Nasıl methedeyim Karakurt” türküleri bozlak olarak nitelendirilmektedir. Parlak’a göre bu havalara bozlak denilmesinin nedeni belli değildir ve her iki eserin de bozlağa yakın bir ifade biçiminden dolayı bozlak olarak adlandırıldığını ifade eder (Parlak, 2014: 67-68). Nitekim bu örnekte olduğu gibi yine bozlak olmayıp da bozlak olarak nitelendirilen eserlerden birisi de “Zahide” türküsüdür. Bu bakımdan özellikle Orta Anadolu bölgesinde bu tür uzun havaların bozlak olarak nitelendirilmesi iki sebepten kaynaklanmaktadır. Birincisi dinleyici kitlenin ayırım yapmaksızın uzun havayı kastetmek için bozlak ifadesini kullanması, ikincisi ise Orta Anadolu abdallarının ifade biçimi, tavır ve tarzından dolayı böyle bir adlandırılma yapılmaktadır.

Makam dizisi farklılığı ile ortaya çıkan bazı istisna olan bozlaklar da mevcuttur. Ses aralığı ve içeriği bakımından bozlak özelliği gösteren “Başında pare pare karın var senin” bozlağı “saba zemzeme” dizisiyle diğerlerinden tamamen farklı bir ezgi yapısına

sahiptir. Geleneksel icra yönteminde pek karşılaşılmayan bu icra biçimi Neşet Ertaş'ın yaratıcı tekniğiyle yöreye kazandırılmış bir dizi olarak karşımıza çıkmaktadır.



Şekil 2. “Başında pare pare karın var” bozlağında kullanılan dizi

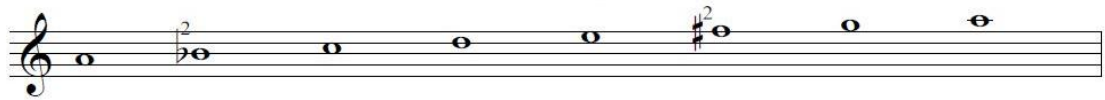
2.8.3.2. Bozlaklarda Türü Belirleyen Unsurlar

Orta Anadolu bölgesinde icra edilen uzun havaların hepsi bozlak sınıfına girmemektedir. Nitekim bozlakların kendine has belirleyici unsurları mevcuttur ve bu unsurları taşıyan uzun havalar bozlak olarak nitelendirilebilir. Bir uzun havanın bozlak olarak nitelendirilebilmesi için gerekli unsurların pek çoğunu bünyesinde barındırması gerekir. Bu bakımdan ses dizisi, ses genişliği, sözel içerik, hece sayısı ve tavrı olmak üzere ortaya çıkan unsurlar bozlağın karakterini belirlemektedir.

2.8.3.2.1. Makamsal Dizi

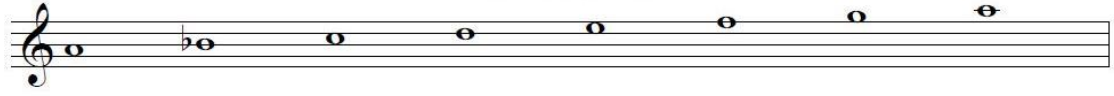
Yukarda genel olarak ezgi yapısından bahsettiğimiz bozlakların ağırlıklı olarak hüseyini ve kürdi dizisinden oluştuğu görülmektedir. Bunların yanı sıra farklı makamsal dizilerden oluşan bozlak örneği görülse de bunlar istisna olarak karşımıza çıkar. Genel bir zemin üzerine oturtulması gerekirse bu iki makam dizisi üzerine oturtulabilir.

Bozlak icrasında gerek saz gerek vokalde dizi içerisinde geçki yapılması sık görülen bir yöntemdir. Bunlardan en fazla görüleni hicaz dörtlüsü ile yapılan geçkilerdir. La karar baz alınarak kürdi dizisi içerisinde 7. derece sol, 5. derece mi, 4. derece re, 3. derece do perdeleri üzerinden hicaz -garip- geçkisi sıklıkla yapılmaktadır.



Şekil 3. THM nota yazım sistemine göre Muhayyer – Hüseyini makamı dizisi

Hüseyini dizisine örnek bozlaklar;



Şekil 4. THM nota yazım sistemine göre Kürdi makamı dizisi

2.8.3.2.2. Ses Aralığı

Bozlak kelimesinin bozulamaktan gelmesi ve kelimenin feryat etmek, acıyla bağırarak gibi anlamlarıyla örtüşür şekilde icra edilmektedir. Bu bakımdan önemli unsurlardan birisi de ses aralığıdır. Bir uzun havanın bozlak olarak nitelendirilmesi için en az bir ya da bir oktavı geçen ses aralığında olmalıdır. Tiz perdelerden başlayarak inici bir seyir özelliği gösteren ezgi yapısı, bozlakların en belirgin özellikleridir.

2.8.3.2.3. Konusu

Bozlaklar kelimenin kökensel boyutuyla bağıntılı olarak hüznün ve acıyı ifade etmektedir. Bozlakların konusuyla ilgili genel tanımlamalarda; ayrılık, ölüm, gurbet, sevdâ vb. kavramlarından bahsedilmektedir. Bu bakımdan bozlakların konularının en temel kaynağı ise ayrılık etrafında birleşmektedir. Nitekim ifade edilen tanımlamaların temelinde yatan temel acı ayrılıktan beslenmektedir. Öleni bir daha görememek, ayrıldığını bir daha görememek, gurbete gideni bir daha görememek gibi ayrılıkla bütünleşik acılardan doğan konulardan oluştuğu görülmektedir.

3. BÖLÜM

ABDAL GELENEĞİ İÇERİSİNDE EKREM ÇELEBİ

Abdal geleneğinin geçmişten günümüze aktarımı; genel olarak abdallar tarafından sağlanırken aynı zamanda abdal kimliğini barındırmayan ve o kültürün dokularını kendi bilinçaltında taşıyan başat kişilerin varlığı ile de olduğu görülür. Nitekim bu kültürel aktarım; aitlik olgusu ile abdal kimliğini taşıyan ve taşımayan kişiler tarafından, sanat etrafında biçim kazanarak toplumsal bir varoluşa yol açmıştır.

Sanatsal yönü ile Anadolu'nun var oluş kaygılarını söze ve çalgı aletine yansıtan/dönüştüren abdal geleneği; birlik olgusunun oluşumunda başrol üstlenmiştir. Toplumsal varoluş kaygılarında sergiledikleri potansiyel birlik, benlik olgusundan ayrılarak biz bilinci seviyesine ulaşmaktadır. Kültürün önemli bir parçası olan sanatın birleştirici işleviyle ortaya çıkan bu bilinç, toplumsal varoluşun kuruculuğunu üstlenmektedir. Bu bakımdan Orta Anadolu müzik kültürü içerisinde önemli bir yere sahip olan abdal kültürünün, içinde yaşadığı kültürel unsurları şekillendirirken aynı zamanda kendi kültürel unsurlarının da etkilenmekte olduğu görülmektedir. Yüz yılı aşkın bir süredir Orta Anadolu bölgesinde kültürel anlamda önemli faaliyet gösteren abdallar, aynı zamanda yöre içerisinde var olan kültürü de bünyelerinde harmanlayarak karşılıklı kültürel alışverişi gerçekleştirmişlerdir.

Bu durumun en somut örneği ise Âşık Said'le başlamış ve günümüzde Ekrem Çelebi, Kamil Abaloğlu, İsmail Altunsaray gibi isimlerle devam etmiştir. İsimlerini saydığımız bu sanatçıların abdal kültürü ile bütünleşik bir şekilde kendi sanatsal icra biçimlerini ortaya koymaları kültürel alışverişin önemli bir örneği olarak verilebilir. Nitekim toplumsal varoluşu gerçekleştirmek için gerekli olan bu karşılıklı etkileşimin varlığı, toplumsal sürekliliğin sağlanmasında da büyük önem arz etmektedir. Bu bakımdan abdal geleneğinin evrensel duyuş tarzını; kendine özgü bestecilik, derleme ve bağlama icrası tarzıyla özgünleştiren Ekrem Çelebi, bu sanatın yaşatıcı yüzüne katkı sunma bağlamında etkin rol üstlenmiştir. Abdal geleneğinin sürdürülebilirliği ve geleceğe aktarılmasında; Orta Anadolu'nun değerlerinin sanatsal düzlemde taşıyıcılığını üstlenen Çelebi, kendine müzik kültüründe bir varlık alanı oluşturmuştur.

Geçmiş dönemler içerisinde -ve sonrasında- abdal toplumuna karşı olumsuz - ötekileştirme, dışlama vb.- bakış açılarının varlığı, abdal toplumundan olmayan yerli

halkın sanatla ilgilenmesinin önünü kesen büyük bir sorun olarak karşımıza çıkar. Bu noktada baba Ferid Çelebi'nin toplumun bakış açısına karşı gelerek, askerde bağlama öğrenmesi ve bağlama çalmayı geliştirerek yaşadığı toplum içerisinde gururla taşınması, olumsuz bakış açısına sahip düşünce yapılarına başkaldırı niteliğinde bir davranış olarak yorumlanabilir. Ekrem Çelebi'nin yaşadığı toplum içerisinde geleneksel kültürü benimseyerek böyle bir yola girmesi, toplumsal kültürün üst noktalara taşınmasında önemli bir adımdır. Çünkü toplumun bazı kesiminin sadece abdal toplumunun yaptığı bir meslek olarak gördüğü müzisyenliğin, aslında o toplumun öz kültürü olduğunun ve bunun herkes tarafından yapılabileceğinin anlaşılması açısından önem arz etmektedir. Bu bakımdan bugün Ekrem Çelebi adının Orta Anadolu abdal geleneği içerisinde yer alması büyük bir özverinin ve azmin sonucu olarak yorumlanabilir.

Çalışmamızın bu bölümünde Ekrem Çelebi'nin hayatı ve sanatsal yaşamı üzerine detaylı şekilde durulmuştur. Ayrıca hayatı hakkında verilen bilgiler kendisiyle ve oğlu Coşkun Çelebi ile yapılan görüşme kayıtlarından aktarılmıştır. Bundan dolayı paragraf içinde atıf gösterilmemiştir.

3.1. HAYATI

Ferid – Saniye Çelebi'nin altı çocuğundan biri olan Ekrem Çelebi 1952 yılında Kırşehir'in Çiçekdağı -daha sonra Akçakent ilçesine bağlanmış- ilçesine bağlı Ömeruşağı köyünde dünyaya gelmiştir. Müzisyen bir aile olmayan Çelebi ailesi, Ferid Çelebi ile birlikte müzikle ilgilenmeye başlamışlardır. Ferid Çelebi bağlama çalmayı askerde öğrenmiş ve geldikten sonra bu işi ilerleterek yaşadıkları bölgenin düğünlerini çalacak kadar profesyonelleşmiştir. Aile içerisinde Ferid Çelebi ile başlayan bu süreç oğulları Ekrem ve Fahri Çelebi ile devam etmiştir.

Henüz 10-11 yaşlarında babasının askerlik dönüşü getirdiği bağlamayla birlikte müzikle tanışan Ekrem Çelebi, müziği babasından öğrenir ve kısa sürede kendini yetiştirir. Bu süreç içerisinde bağlamada ilerleme gösteren Çelebi, 12-13 yaşlarında babasının çalış biçimini eleştirmeye başlar ve kendi icra biçimini yavaş yavaş ortaya koyar. Ekrem Çelebi'nin kendine özgü icra biçimi oturmaya başladıkça bulunduğu çevrede ilgi çeker. İlkokul çağlarında öğretmeni, soba ve masayı sahne gibi dizayn ederek -masanın üstüne çıkarıp- sınıf içerisinde küçük dinletilerle icrasını sergiler. Böylelikle Çelebi hem okul çevresinde hem de dışarıda adından söz ettirmeyi başarır.

Babası, oğlu Ekrem Çelebi'nin yeteneğini gördükten sonra ona daha iyi bir bağlama olarak içindeki müzik zevkini daha da artırır. İlkokul eğitimini Ömeruşağı köyünde tamamladıktan sonra imkânsızlıklar nedeniyle ilkokuldan sonra eğitim hayatına devam edemez ve kendini müzik alanında yetiştirmeye başlar.

Orta Anadolu bölgesi abdal geleneğinde; kendinden sonra gelen sanatçıları etkileyebilen sanatçıların başında Neşet Ertaş ve Çekiç Ali'nin gelmektedir. Bu sanatçıların bağlama çalma konusundaki ustalıkları ve özgünlükleri, gerek abdallardan gerekse abdal olmayan sanatçıları derinden etkilemiştir. Bu bağlamda gelenek içerisinde yetişen biri olan Ekrem Çelebi'nin de etkilendiği isimlerin başında Çekiç Ali ve Neşet Ertaş gelir.

O dönemlerde Ekrem Çelebi'nin etkilendiği isimlerin başında da Çekiç Ali gelmektedir. Çekiç Ali'nin icrasına hayranlık duyan Çelebi uzunca bir süre onu dinlemeye devam eder. Ekrem Çelebi'nin icra biçiminde görülen ajilitenin kaynağı Çekiç Ali'dir. Sonraki süreçlerde ise etkilendiği isimlerden birisi de Neşet Ertaş'tır. Neşet Ertaş'ı fark ettikten sonra artık onu dinlemeye ve yorumlamaya başlar. Bu usta isimleri dinleyerek kulak dolgunluğu kazandıktan sonra kendi duyuş tarzını oluşturarak yöre müziği içerisinde yer edinmeye başlar.

15 yaşlarında yaşadığı çevrenin aranan müzisyeni hâline gelen Çelebi, 16 yaşına geldiğinde sözü ve müziği babasına ait olan “Nuhun Gemisi” adlı türküyle ilk plağını 1968 yılında yapar. Bu yaptığı plakla satış rekorları kırmayı başaran Çelebi, 17 yaşlarından itibaren art arda sekiz plak daha yaparak müzik piyasasında adını duyurmayı başarır. Bu süreç içerisinde askerlik çağı yaklaşan Çelebi, çalışmalarına ara vererek askere gider. Vatani görevini önce İzmir'de sonra Tekirdağ orduvinde tamamlayarak askerlik görevini tamamlar. Askerden geldikten sonra plak teknolojisinin yerini kasetlere bırakmasıyla birlikte artık kaset yapmaya başlayan Çelebi, yaşamı boyunca yaklaşık olarak 40 albüm yapar. Bu albümlerden bağımsız olarak, kardeşi Fahri Çelebi ve Erol Cöke'yle yaptığı “Muhabbet Serisi, Can Cana, Dostlar Merhaba” gibi albümlerle birlikte albüm sayısı yaklaşık 70'e ulaşmaktadır.

Albüm çalışmalarının yanı sıra Orta Anadolu bölgesinde Kırşehir, Nevşehir, Yozgat, Ankara, Kırıkkale, Niğde, Kayseri, Aksaray, Konya gibi şehirlerde pek çok düğün ve konser vb. etkinliklerde görev alan Çelebi, ayrıca yurt dışında da birçok konser ve düğünlerde sanatını sergileme imkânı bulmuştur.

Sanatsal yaşamı boyunca Türk halk müziğine önemli katkılar sağlayan Çelebi'nin sözü ve müziği kendisine ait olan 40'tan fazla eseri bulunmaktadır. Bunun yanı sıra 80'e yakın derleme yaparak içinde yaşadığı coğrafyanın müzik kültürüne önemli eserler kazandırmıştır. Hem derlediği hem de bestelediği eserlerin Orta Anadolu bölgesinde ilgi çekmesiyle Ekrem Çelebi yöre müziği içerisinde varlığını kanıtlamıştır. Ekrem Çelebi'nin Orta Anadolu bölgesi bağlama icracılarının içerisinde kendine özgü tavrı ile yer alması, başta kardeşi Fahri Çelebi'yle birlikte kendisinden sonraki icracıları da derinden etkilemiştir.

17 yaşında yaptığı evlilikten iki kız ve iki erkek olmak üzere toplam dört çocuğu olan Çelebi'nin, çocukları içerisinde Coşkun Çelebi ve kendi adını taşıyan torunu Ekrem Çelebi profesyonel olarak bağlama çalmaktadır. Şimdilerde Ankara'da yaşayan usta, son 10 yıldır düğünleri bırakmış, sadece konser vb. etkinliklerde icrasını gerçekleştirmektedir.

3.2. SANATSAL YÖNÜ

Sanat, yapı itibarıyla; insan toplumlarını kuşatıcı ve birleştirici özellikleri bünyesinde barındıran en önemli kültürel unsurlardan biridir. Toplumsal varoluş refleksinin değerler dizgesi düzleminde büyük bir alan oluşturan sanat, icracıların yüksek algı düzeyi ile kendini açığa vurur. Bu bakımdan abdal geleneğinin geçmişten şimdiye süreklilik sağlaması, bu sanatı icra eden sanatçıların bir kültürel belleğe ve yüksek algı düzeyine sahip olmasıyla ilintili bir durumdur. Nitekim abdal toplumu içerisinde bu bilinç düzeyine erişmiş sanatçıların varlığı sayesinde aktarılan köklü kültür, aynı zamanda abdal kimliğine sahip olmayan fakat aynı kaynaktan beslenen sanatçıların çabalarıyla da yaşatılmaya devam etmektedir. Bu bağlamda abdal toplumunun sanatı duyuş tarzı ve ifade biçimi ne ise Ekrem Çelebi'de ortaya çıkan algı düzeyinin de aynı düzlemde olduğu gözlemlenmektedir.

Çocuk yaşta başladığı müziği, tinsel boyutta işleyen ve üretim odaklı yaşayan bir sanatçı olarak edindiği misyon, Ekrem Çelebi'nin sanatsal yaşamında karşımıza çıkmaktadır. Muharrem Ertaş, Hacı Taşan, Çekiç Ali ve Neşet Ertaş'ın kültürel bağlamda yarattığı etkinin dalgaları somut olarak Ekrem Çelebi'de karşımıza çıkmakta ve bu durum onu ayrıcalıklı kılmaktadır. Çünkü beslendiği kaynakları özümseyerek taklit etmeden kendi tekniğini ortaya koyabilmesi ve bugün Orta Anadolu abdalları

içerisinde adından söz ettirebilmesi Ekrem Çelebi'nin özgün sanatçı kimliğini ortaya çıkarmaktadır.

10-11 yaşlarında babasından gördükleriyle sanat hayatına adım atan Çelebi'nin, henüz o çağlarında büyük ilerleme kaydettiği, yaklaşık iki yıllık bir öğrenim sürecinden sonra kendini göstermeye başlamıştır. Kendi ifadesiyle “12-13 yaşlarında babamın çaldığı bağlamayı eleştirmeye başlamıştım, yani bir şeyler eksik geliyordu” sözlerinden, Çelebi'nin babasının bağlama çalmasından tatmin olmadığını göstermektedir. Çelebi'nin hem ustası hem de babası olan Ferid beye karşı sergilediği bu yaklaşım saygısızlık değil, aksine kendi kafasında oluşmaya başlayan ileri icra tekniklerini babasından göremeyişi olarak yorumlanabilir. Çünkü yapı itibarıyla çok hızlı öğrenebilen bir algıya sahip olması bağlama icrasında farklılığını ortaya çıkarmıştır. 16 yaşında piyasaya çıkardığı ilk plağında –Nuhun Gemisi- bağlama icrasını incelediğimizde Çelebi'nin henüz beş yıllık bir bağlama icracısı olduğuna inanmak biraz zor gelir. Çünkü taklitten öte kendi icra biçimini ortaya koyması o yaşta bir çocuk için üstün başarı olarak nitelendirilir.

Ekrem Çelebi'nin çocukluk yıllarında Orta Anadolu abdallık sanatının önemli temsilcilerinden; Neşet Ertaş ve Çekiç Ali'nin o dönem yeni yetişen icracıların pek çoğunu etkilediği bilinmektedir. Çelebi'nin babasından sonra dinlediği ve çok etkilendiği isim Çekiç Ali'dir. Çekiç Ali'nin ajilite tekniğini ve ardından Neşet Ertaş'ın kendine has tekniklerini kendi çalma stili ile birleştirmesi “Ekrem Çelebi icra biçimini” ortaya çıkarmıştır.

Ekrem Çelebi'nin bağlama icrasındaki tercihi -Bozuk düzen/Kara düzen diye adlandırılan re karar olmuştur. 1960'lı yıllarda birçok icracıyı derinden etkileyen Bayram Aracı, o dönem Neşet Ertaş ve Çekiç Ali'yi de etkilemiş, geleneksel olarak abdal düzeninde icra edilen Orta Anadolu türküleri bu sanatçılarla birlikte re kararda çalınmaya başlamıştır. Çelebi bağlama akort sisteminde abdal düzenini hiç kullanmadığını ifade etmiş ve hem babasından hem de Çekiç Ali'den duyduğu şekliyle yani re kararda icra etmiştir. Bayram aracının kendine has icra tekniğinin etkisini Neşet Ertaş ve Çekiç Ali üzerinden Ekrem Çelebi'ye aktarılmış olduğu gözlemlenmektedir. Abdal sanatçıların pek çoğuyla bir arada bulunmuş olan Ekrem Çelebi köklü bir kültürün aktarıcıları arasında yer almayı başarmıştır.

Neşet Ertaş'ın hem kullandığı bağlama hem de bağlama icrasındaki yeniliğe gitme arayışlarının benzeri Ekrem Çelebi'de de karşımıza çıkmaktadır. Orta Anadolu müziği icrası içerisinde -yörede “İslili” bağlama olarak tanımlanan- “Phaser” ses efekti kullanan ilk Ekrem Çelebi olmuştur. Bağlamada kullandığı bu ses yöntemini ise ilk olarak aynı bölgede düğün çalarken Musa Eroğlu'ndan duyup esinlendiğini ve sonra kendisinin de bu şekilde icra ettiğini ifade etmektedir. Çelebinin bir başka özelliği ise yöre müziği icrasında başlattığı yeniliklerdir. Sürekli bir arayış içerisinde olan yapısı bazen olumlu bazen olumsuz sonuçlar doğursa da bir şekilde kendi yöntemini ortaya koyduğu görülür.

Bağlamanın genel olarak yatay teknikte çalındığı Orta Anadolu müziği içerisinde Neşet Ertaş'la başlayan dikey çalım tekniğinin Ekrem Çelebi'de biraz daha fazla olduğu görülür. İcra esnasında hem geleneksel icra yöntemine sadık kalıp hem de bunların içerisine -müzisyenler arasında piyasa diye adlandırılan- dikey geçiş pozisyonlarında kullanım sergilemesi ve bunu da dinleyiciyi rahatsız etmeden yapması önemli bir noktadır. Ve bu icra tekniği sadece Ekrem Çelebi'de karşımıza çıkmaktadır. Bunun yanı sıra bazı olumsuz sonuçlanan girişimlerinin olduğu da görülür. 2000 yılında oldukça meşhur olan “Berivan” eserini yöre müziğinin dışına çıkıp yaylı kompozisyonlar kullanarak albümde seslendirmesi, Çelebi'nin dinleyicileri tarafından olumsuz eleştiriler almasına neden olmuştur. Çünkü otantik unsurları aşarak geleneksellikten dışarı çıktığı için yöre halkı bu durumu benimsememiş ve eleştirmiştir. Çelebi, denediği yöntemden vazgeçerek geleneksel müzik anlayışını sürdürmeye devam etmiştir.

Ekrem Çelebi'nin üst seviyede algı düzeyi ve öğrenme, araştırma ve sorgulamaya dönük kişisel yapısı sadece bağlama icrası ile sınırlı kalmamış sonrasında bestecilik yönünü de ortaya çıkarmıştır. Yaklaşık olarak 40 bestesi bulunan Çelebi'nin eserlerinden pek çoğu Orta Anadolu bölgesi ve Orta Anadolu abdalları arasında kabullenilerek ve beğenilerek icra edilmiştir. Bunun yanı sıra hem derlediği eserler hem de farklı sanatçıların eserlerini kendi yorumuyla bütünleştirerek icra etmesi sonucu yöreye mâl olmuş eserler ortaya çıkmıştır. Bu eserlerin başında sözü Abdurrahim Karakoç'a müziği Musa Eroğlu'na ait Mihriban eseridir. O dönem Orta Anadolu bölgesinde az bilinen bu eser 1993 yılında Ekrem Çelebi'nin yorumuyla birlikte herkes tarafından bilinmeye başlamış ve eser Ekrem Çelebi'yle anılır hâle gelmiştir. Yine başka eserlerde de yöre halkı üzerinde aynı etkiyi bırakmıştır.

3.3. ABDAL GELENEĞİNİN EKREM ÇELEBİ ÜZERİNDE ETKİSİ

Türk biliş düzeyinin geleneksel bağlamda yansması ve kültürün önemli bir parçasını oluşturan abdallık geleneği, geçmişten şimdiye aktararak günümüzde varlığını sürdürmeye devam etmektedir. Abdal geleneğinin geçmişin bilgi ve deneyimleri bağlamında Anadolu insanına kimlik oluşturan kurucu etkisi, verdiği ilham ve en önemlisi ise yaşayan mirasını hatırlamak açısından büyük önem taşımaktadır. Bu bakımdan abdallık sanatı yaşamı evrensel düzlemde okuyarak bu evrenselliği sanat bünyesinde yansıtarak Anadolu insanının toplumsal belleği konumunda var olmaktadır.

Tarihsel süreç boyunca bu geleneğin taşınmasında misyon üstlenen bireylerin çoğunluğu abdallardan oluşsa da kültürün etkisinde kalan ve onu kendine misyon edinen bireylerin olduğu da muhtemeldir. Çünkü sosyal bir varlık olan insanın toplumsal varlık alanını oluşturabilmesi için gerekli olan iletişim ve etkileşimin olması kaçınılmazdır. Ortaya çıkan bu durum belirli bir topluluğa ait olan kültürel birikimleri içe dönük olmaktan çıkarıp dışa dönük bir olgu hâline getirmektedir. Sanatın kuşatıcı gücü ile bütünleşen kültür sanat ürünleri, başat bireylerin bireysel çaba ve farkındalığıyla birlikte toplumun üst noktasında kendini konumlandırmaktadır.

Orta Anadolu müzik kültürünün şekillenmesinde abdal toplumunun etkisi şüphesiz çok fazladır. Atalar belleğinden gelen sesi günümüze taşıyarak bulundukları yörenin değişim ve dönüşüme uğramasına ve aynı zamanda kendi dönüşümlerini de gerçekleştirme bağlamında varlık sergileyen abdallar, sosyokültürel etkilerini kendilerinden olmayan insanlar üzerinde de hissettirmektedirler. Toplumsal olarak ötekileştirilme gibi sorunlarla karşı karşıya kalan abdalların buna rağmen sanatın kutsallığı ve evrenselliği aracılığıyla *ötekileştirmenin* dışında bir kuşatma içerisinde oldukları görülmektedir. Bundan ziyade insani bir kuşatmanın ötesinde bilişsel ve algısal boyutta, sanatın kucaklayıcı yönüyle abdallık sanatının etki dalgası daha da etkili olmaktadır.

Bu bakımdan geleneğin bilinen, bilinmeyen pek çok taşıyıcısının olduğunu söylemek mantıksal çerçevededir. Çünkü insan yaşadığı ve kendini ait hissettiği toplumun ürünüdür. Bu bağlamda Ekrem Çelebi'nin sanatsal boyutta kendisini ait hissettiği abdal toplumunun etkisinde kaldığı gözlemlenmektedir. Babası aracılığıyla başlayan sanat hayatının sonraki süreçlerde abdal sanatçılar tarafından şekillendirildiği görülmektedir.

Bu bakımdan Ekrem Çelebi'nin geleneksel kültür sanat bünyesinde üstlendiği başat rol hem kendi varlık alanını oluşturmakta hem de abdal geleneğinin sürdürülebilirliğini sağlamaktadır. Karşılıklı bir etkileşimin söz konusu olduğu bu durum hem geleneğin bireyi hem de bireyin geleneği etki altında bırakması olarak adlandırılabilir.

Orta Anadolu bölgesinde Âşık Said'den sonra önemli bir isim olan Ekrem Çelebi, abdal kimliğine sahip olmadığı halde, bu gelenek içerisinde zihinsel düşünce yapısını şekillendirmiş bir sanatçı olarak abdal geleneğinin taşıyıcıları arasında yer almaktadır. Bu bakımdan Ekrem Çelebi geçmiş zamandan şimdiye toplumsal iletişim ve etkileşim çerçevesinde verilebilecek önemli örneklerdendir. Çünkü Çelebi, abdal geleneği dokusunu benimseyen ve bunu kendi duyuş tarzıyla bütünleştirerek geleneği ve yeniliği bir arada sergilemektedir. Onun bağlama icrasında ortaya koyduğu farklılığın arkasında duran temel dayanak abdal geleneğinin etkileridir. Çekiç Ali'nin icra biçiminden etkilenecek yön verdiği sanatsal süreci Neşet Ertaş'ın icra biçimiyle birleştirmesi ortaya farklı bir tavır ve üslubun çıkmasını sağlamıştır.

Çelebi ailesinin baba Ferid Çelebi'den itibaren müzikle ilgileri amatör olarak kalmamış, geçimlerini müzikle sağlamış ve meslek hâline getirmişlerdir. Aileden özellikle Ekrem Çelebi ve kardeşi Fahri Çelebi'nin ilerleyen süreçlerde bu sanatı benimseyerek profesyonel bağlamda mesleğe dönüştürmeleri ve abdal sanatçılarla sürekli iletişim hâlinde olmaları, abdal geleneğinin etkilerini sürekli olarak üzerlerinde hissetmelerine zemin hazırlamıştır. Özellikle Ekrem Çelebi'nin hem beste hem derleme hem de bağlama icra bağlamında üretim odaklı bir sanatsal yaşamı benimsemesi, köklü bir kültürün sürekliliği açısından aldığı sorumluluğu yerine getirmesine olanak sağlamıştır.

Sonuç olarak; abdal geleneğinin, kültürel bellek bağlamında sanatın taşınmasında etkin rol üstlenen bireylerin, toplumsal birlik ve aktarımın oluşmasında katkıları oldukça önemlidir. Köklü bir kültürün, abdal kimliğine sahip olan veya olmayan sanatçılar aracılığıyla taşınması, kültürün sürekliliğini sağlayabilecek olan başlıca unsurlardandır.

3.4. EKREM ÇELEBİ'NİN ABDAL GELENEĞİNE ETKİSİ

Kökensel olarak tarihî bir geçmişe sahip olan abdal geleneğinin, kendi iç dinamizmiyle geçmişten günümüze aktarıldığı bilinmektedir. Geleneğin, varlık alanını oluşturduğu çevrelerde karşılıklı iletişim içinde olması, geleneğin olumlu yönde şekillenmesini de sağlamıştır. Kendi bünyesinde barındırdığı kültürel kodları beraberinde getirirken,

karşılaştığı ve gelenek içinde uyum sağlayacak kültürel dokuları da bünyesine alarak harmanlamıştır. Bu bağlamda abdal kimliğine sahip olmayan ama tamamen o kültürle yetişmiş bir icracı olarak gelenek içerisinde varlık alanını yaratan Ekrem Çelebi'nin, abdal geleneğinin hem taşınması hem de beslenmesi açısından önemi büyüktür. Nitekim icracı yönüyle geleneksel müziğin yaşamasına katkıda bulunduğu gibi aynı zamanda üretken bir yapıya sahip olması, Çelebi'nin önemini göstermektedir.

Çelebi'nin kendine özgü icra biçiminin etkisi, kendinden sonraki icracılar üzerinde görülmektedir. Çelebi'nin gerek üst düzey icra biçimi gerekse yaptığı bestelerle, abdallık geleneğine önemli derecede katkıda bulunmuştur.

3.5. EKREM ÇELEBİ'NİN İCRASINDA ARABESK ETKİSİ

Toplumsal değişim ve dönüşümlerin yaşandığı her dönemde, kültürel unsurların olumsuz etkilere maruz kalması söz konusudur. Nitekim popüler kültürün, geleneksel kültürü etkisi altına aldığı süreçler geçmişte olduğu gibi günümüzde de devam etmektedir. Bu bakımdan 1960'lı yıllardan itibaren Anadolu toplumunu etkisi altına alan arabesk müzik kültürünün de uzunca bir dönem varlığını sürdürdüğü ve hâlâ etkisinin devam ettiği görülmektedir.

Kent kültürünün önemli bir parçası olarak nitelendirilen arabesk müzik anlayışı, Türk halk müziği ve Klasik Türk müziği çevresince dışlanan, herhangi bir müzik kategorisine konulmayan bir müzik biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır (Küçükaklan, 2013: 130). Bu durumun böyle algılanmasının altında yatan en temel sebep ise, arabesk müziğin serbest/karmaşık bir yapıda olması ve geleneksel kültüre ait unsurları deforme ettiği düşünceleri olarak yorumlanabilir. Nitekim arabesk müziğin toplumun büyük bir kitlesini etkisi altına alması ve geleneksel müziklerin dokusunu bozabileceği korkusu, kolektif bilincin haklı kaygısı olarak da nitelendirilebilir. Bu bağlamda arabesk müziğin yaygınlaşmaya başladığı dönemde sanatsal hayatı başlayan Ekrem Çelebi'nin de icrasında o dönemin etkilerinin varlığı söz konusudur.

Orhan Gencebay'la birlikte bağlamanın arabesk müziği içerisinde kullanılmasının o dönem icracılarının pek çoğunu etkilediği bilinmektedir. Bu etkilenenlerden biri de Ekrem Çelebi'dir. Çelebi'nin kendine özgü tavrının oturmasında belki de arabesk müzik anlayışının etkisi olduğu da düşünülebilir. Zaten hâlihazırda zengin bir kültürün içinde olması ve bunun yanı sıra “piyasa müziği” olarak tabir edilen, bağlama icracılarında

yaygın olarak görülen teknik ve motiflerin Çelebi'nin icrasında karşımıza çıkması bu düşünceyi ortaya çıkarmaktadır. Çünkü onun piyasa olarak nitelendirilen müzik biçimini Orta Anadolu geleneksel müziği içerisinde ustalıkla kullanması, bağlama icracılığına farklı bir yorum getirdiğini göstermektedir. Arabesk etkisinin olumlu yansıması olarak yorumlanabilecek bu durum, sonraki süreçlerde bazı sorunları da beraberinde getirmiştir.

Ekrem Çelebi'nin yenilikçi ve üretken yapısı, onu yeni arayışlara itmiş ve bir yandan geleneksel müziğe olan bağlılığı devam ederken bir yandan da piyasanın şartlarına uymak zorunda kalmıştır. Bir başka etken ise o dönem müzik yapımcılarının onu yanlış yönlendirmelerinden ortaya çıkmıştır. Albümlerinde okuduğu arabesk şarkılardan dolayı yöre çevresinde olumsuz bakış açılarının oluşmasına zemin hazırlanmış olsa da Ekrem Çelebi'nin paralel olarak geleneksel müzik üretimi ve icrasının sürekliliği, bir yerde olumsuz düşünceleri kırmayı başarmıştır. Nitekim okuduğu arabesk şarkıları da yöre tavrı ve ağızyla icra etmesi, aslında geleneksel müziği deformasyona uğratma değil aksine popüler kültür ürünü olan şarkıların geleneksel müzik yapısı içerisinde erimesi olarak da düşünülebilir. Bu bağlamda bize göre arabesk etkisinin Çelebi üzerindeki en olumsuz etkisi, kullandığı bağlamanın yapısal özelliğinde vuku bulmaktadır.

Ekrem Çelebi'nin geleneksel müzik içerisinde kullanılan bağlama tipinden çıkarak elektro bağlamaya yönelmesi olumsuz etkinin en somut göstergesidir. Her ne kadar icrasında yine geleneksel dokuyu göstermeye çalışsa da kullandığı bağlamanın yetersiz kalışı ve yöresel duyumu sağlamaması, Çelebi'nin icrasına gölge düşürmüştür. Bu durumu Çelebi “Gerek okuduğum eserlerde gerekse otantik icradan çıktığımdan dolayı dinleyicilerimden çok eleştiri aldım” şeklinde ifade etmektedir. Ortaya çıkan bu eleştirilerden sonra Çelebi, elektro bağlama kullanımından vazgeçerek akustik bağlamaya dönüş yapmıştır.

3.8. ALBÜMLER

Ekrem Çelebi, profesyonel sanat çalışmasına 1968 yılında ilk plağı olan “Nuhun Gemisi” adlı eserle başlamıştır. Sonrasında 7 plak daha yapmış, ardından kaset dönemine geçilmesiyle birlikte 40’a yakın kaset yapmıştır.

3.8.1. Plaklar

1. Nuhun gemisi
(Söz & Müzik: Ferid Çelebi) (1968)
2. Ayaş yolları
(Derleyen: Ekrem Çelebi)
3. Portakalım dilim dilim
(Derleyen: Ekrem Çelebi)
4. Gülmedim cihana geldim geleli
(Söz & Müzik: Ekrem Çelebi)
5. Akla gelmez yaşı dünyanın
(Söz & Müzik: Ekrem Çelebi)
6. Dağlar alaca
(Söz & Müzik: Ekrem Çelebi)
7. Ben garip eşim garip
(Söz & Müzik: Ekrem Çelebi)
8. Ahu gözlerine baktığım zaman
(Söz & Müzik: Ekrem Çelebi)
9. Dane dane benleri var
(Söz & Müzik: Neşet Ertaş)
10. İkimiz bir fidanız
(Söz & Müzik: Hakkı Bulut)

3.8.2. Kasetler

Yaklaşık 1970’li yıllardan sonra plak devrinin kapanıp kaset dönemine geçilmesiyle birlikte, Ekrem Çelebi 40 küsur albüm yapmıştır. Kaset dönemine geçildikten sonra plakta okuduğu eserler kasetlere de eklenmiştir. Bu eserlerden bazıları yeniden kaydedilmiş bazıları ise plaktan kasete aktarılmıştır.

EKREM ÇELEBİ (İSİMSİZ) KASETİ

A.

1. İkimiz Bir Fidanız

2. Ahu Gözlerine

3. Beni Hatırla

4. İnce Bele Sıkı Sarıl

5. Ben Garip Eşim Garip

6. Göz Göze Gelince

7. Ceylana Benzettim Seni

B.

1. Abidin Bey

2. Nuhun Gemisi

3. Ayaş Yolları

4. Dağlar Alaca

5. Portakalım Dilim Dilim

6. El Çek Tabip

7. Ben Atımı Nallarım

EKREM ÇELEBİ – 2

A.

1. Sallana Sallana Yârim Geliyor

2. Benden Selam Olsun

3. Ahu Gözlerine Baktığım Zaman

4. Allılar

5. Yine Bir Hâl Oldu

6. Yalan Dünyada

7. Yaktı Şu Pahalılık

8. Felek

B.

1. Neşeli Dağlar

2. Koyun Meler

3. Bağlandı Yollarım

4. Kaya Dibi Gürgenlik

5. Zengin Fakir

6. Atı Olan El Atına Biner mi

7. Getir Berber Getir Aynayı Getir

EKREM ÇELEBİ – MEMBERİ/TÜRKÜLER

A.

1. Gayrı Dayanamam Ben Bu Hasrete
2. Gidenin Üçü Güzel
3. Memberi
4. Sallan Boyuna Bakayım
5. Dost Beni Dağlar
6. Kızılırmak
7. Açmayın Pencereyi

B.

1. Eyllen Turnam
2. Aydest
3. Dağlar Seni Delik Delik Delerim
4. Hasta Düştüm
5. Bu Yarayı
6. Fidayda

EKREM ÇELEBİ - 6

A.

1. Sen Okula Ben Davara
2. Boz Bulanık Nehir Gibi
3. Eller Güler Ben Ağlarım
4. Erimez Dağların Karı
5. Adananın Bayırına
6. Postacı
7. Başlık Parası
8. Zalim Felek

B.

1. Yeşil Ayna
2. Ezme İle
3. Neyleyim Seni Dünya
4. Bağlandı Yollarım
5. Değirmenin Bendine
6. Allılar
7. Yürü Tren Yürü
8. Çatla Yârim
9. Ahu Gözlerine
10. Ben Atımı Nallatırım

EKREM ÇELEBİ – 6

A.

1. Ahu Gözlerine Baktığım Zaman
2. Yüce Dağ Başında Güzeller
3. Gezi Bağları
4. Gine haber Gelmiş (U. Hava)
5. Bahçelerde Saz Olur
6. Pınar
7. Zenginle Fakir
8. Gülüşün Gülden Güzel

B.

1. Maya Çölü
2. Atı Olan el Atına Biner mi
3. Bende Şu Dünyaya (U. Hava)
4. Hiç Razı Değilim Ben Bu Kadere
5. Diyarbakır Şad Akar
6. Vur
7. Makaram Sarı Bağlar

EKREM ÇELEBİ – 8 – İKİ BÜLBÜL

A.

1. Rüzgârın Önüne Atılmışım Ben
2. Tezenem Dokunur Tel Sızlar
3. İki Bülbül
4. Geze Geze
5. Postacı
6. Kara Dut Budanır mı
7. Diyarbakır Bu mudur
8. Irmaklar Yalan Söylüyor

B.

1. Erimez Bu Yıl Dağların Karı
2. Bu Dünya Kimin Dünyası
3. Boz Bulanık Nehir Gibi
4. Dadandı Fakirlik
5. Neden Ağlar Kim bilir
6. Adananın Bayırına
7. Kamayı Çektim Kından

EKREM ÇELEBİ – GAYRI DAYANAMAM

A.

1. Gayrı Dayanamam
2. Dağlar Seni
3. Kızılırmak
4. Açmayın Pencereyi
5. Fidayda
6. Memberi
7. Eylen Turnam
8. Gidenin Üçü Güzel
9. Bu Yara

EKREM ÇELEBİ – GÜLÜŞÜN GÜLDEN GÜZEL

A.

1. Allılar
2. Gülüşün Gülden Güzel
3. Çiçek Dağı
4. Çubuk uzun
5. Fidayda
6. Badi Sabah
7. Su Sızıyor Sızıyor
8. Şekeroğlan

B.

1. Çiçekler Ekiliyor
2. Oya Yazma Başında
3. Kız Pınar Başında
4. Mavilim Terkediyor
5. Getir Berber
6. Misket
7. Kozan Dağı

EKREM ÇELEBİ – NEDEYİM

A.

1. Soranlara Ne Deyim
2. Felek Değirmenin Döndü mü
3. Bir Gelin
4. Ayrılmamaya Yemin Ettim
5. Eylene Sunam
6. Tükenmez Efkarım

B.

1. Atım Bağladım
2. Adananın Bayırına
3. Aydest
4. Sebep
5. Eyleme Dostum
6. Tabancamın Şeridi

EKREM ÇELEBİ – NENNİ BEBEK

A.

1. Nenni Bebek
2. Veda mektubu
3. Al Fadimem
4. Kahveyi Dökerim
5. Bülbüller Öttüğü Zaman
6. Öldü Dediler

B.

1. Sızlar Yarelerim
2. Can Yoldaşım
3. Turnalar
4. Turnalar Ne haber
5. Dost Muhabbeti
6. Bir Nazar Eyledim

EKREM ÇELEBİ – GÜLMEDİ YÜZÜM

A.

1. Metris
2. Es Çiçekdağı
3. Ağlamasam mı
4. Gülmedi Yüzüm
5. Cemalim

B.

1. Hele Dursun
2. Garip Kızım
3. Çamlığın başında
4. Ormancı
5. Eyvah Eyvah
6. Emirdağı

EKREM ÇELEBİ – DİNEK DAĞI

A.

1. Dinek Dağı
2. Eyvah Eyvah
3. Gel Sevelim
4. Bu nasıl Kader
5. Ceylan
6. Kanlı Felek

B.

1. Nuhun Gemisi
2. Ağlamayı Seviyorum
3. Şeker Dağı
4. Haydar Haydar
5. Nasıl Vasfedeyim

EKREM ÇELEBİ – SUNAM

A.

1. Bağrek Dağı
2. Hacer Obası
3. Sunam
4. Darıldım Darıldım
5. Salladığın El Utanır
6. Aslın Nereli Dilber

B.

1. Dayanılmaz Bir Çile
2. Yolcu
3. Dumana Dumana
4. Bu Ayrılık Neden Oldu
5. Açmayın Pencereyi
6. Bağışla Sevdiğim

EKREM ÇELEBİ – KARA TOPRAK

A.

1. Seni Düşünmemek Elimde Değil
2. Sen Gülersen
3. Yalan Dünya
4. Beymail
5. Mühür Gözlüm
6. Böyle Olur mu

B.

1. Sevsem Öldürürler
2. Sarı Kız
3. İsmi Haber Aldım
4. Kara Toprak
5. Gelin Hey Ne olur
6. Bozlak Açış

EKREM ÇELEBİ – BOZBULANIK NEHİR

A.

1. Görki Felek Bize Neler Eyledi
2. Vardım Bir Doktora
3. Kaderim Benim Yollarımı Bağlama
4. Değirmene Taş Koydum
5. Gel Kaçma Gel
6. Sorsam Öldürürler
7. Son Bakışım Oldu

B.

1. Tor Şahin Misali
2. Postacı
3. Bu Dağın Karı Erimez
4. Adana'nın Bayırına
5. Bozbulanık Nehir
6. Ezme İle Ezme İle

EKREM ÇELEBİ – SEVGİ PINARI

A.

1. İki Gözüm İki Çeşme
2. Vay Vay Dünya
3. Şeker Oğlan
4. Dağlar Dağladı Beni
5. Gel Hele
6. Misket

B.

1. Kamayı Çektim Kından
2. Bir Dost Bir Post
3. Fidayda
4. Aman Geze Geze
5. Olamam
6. Çiçek Dağı

EKREM ÇELEBİ – SİNEM BÜLBÜLÜ

A.

1. Derdimin Ortağı Sinem Bülbülü
2. Emir Dağı
3. Gezsemde Dünyanın Dört
4. Seher Yeli
5. Nar Ağacı
6. Gel Hele Suna Boylum

B.

1. Fatma
2. Niçin Ağlamayım
3. Heyro
4. Kırılısın Kolların
5. Mevlayı Seversen
6. Cumbullu
7. Zeynebim

EKREM ÇELEBİ – NAZLI GELİN

A.

1. Yavaş Yavaş
2. Leyla
3. Aydest (Dağlar)
4. Eylen Hocam
5. Uyr İdik Uyardılar
6. Aslan Mustafam

B.

1. Nedendir
2. Nazlı Gelin
3. Aşan Bilir
4. Yiğit Gurbet Elde Sağ Mı Olur
5. Bende Bu Dünyaya
6. Badı Sabah

EKREM ÇELEBİ – AĞLA ANAM

A.

1. Gör ki Felek Bize Neler Eyledi
2. Vardım Bir Doktora
3. Kader Benim Yollarımı bağlama
4. Değirmene Taş Koydum
5. Gel Kaçma Gel Gel
6. Sorsam Öldürürler
7. Son Bakışım Oldu
8. Kız Pınar Başında
9. Mercan Mercana Kurban
10. Bünyanlılar

B.

1. Torşahin Misali
2. Postacı
3. Bu Dağın Karı Erimez
4. Adananın Bayırına
5. Boz Bulanık nehir
6. Ezme ile Ezme İle
7. Yeşil Ayna

EKREM ÇELEBİ - EMMİOĞLU

A.

1. Emmioğlu
2. Sürmeli
3. Mihriban
4. Kızılırmak
5. Huma Kuşu

B.

1. Arada Bir
2. Ayşem
3. Suna Gelin
4. Çakmak Çakmaya Geldik
5. Kara Bahtım Kem Talihim
6. Hafız Mektepten gelirdi

EKREM ÇELEBİ – UNUTMA DOST

A.

1. Unutma Dost
2. Sitem Taşlarına Vurdum başımı
3. Ahlatta Yeşil Kovan
4. Sultanım
5. Telli Turnam
6. Vefasız Leyla

B.

1. Bülbül
2. Doktor Benim Yaram
3. Gel Sevdığım Gel
4. Karanfil Oylum
5. Ceylan
6. Köylü Kızları
7. Yaralandım Aşk Elinden

EKREM ÇELEBİ - OLMAZMIYDI

A.

1. Olmazmıydı
2. Ham Meyvayı Kopardılar Dalından
3. Allı Turnam
4. Engin Ol Gönül
5. Meyrik
6. Halimenin Aşıkları

B.

1. Derdimi Kimlere Desem
2. Şu Dağlarda Kar Olsaydım
3. Hani Nerede Babam
4. Gerçek mi Serap mı Bilemem
5. Karadağın Boz Yılanı
6. Yat Kolumun Üstüne

EKREM ÇELEBİ – GARİP DÜNYA

A.

1. Yine Bahar Geldi Nerde Yaradan
2. Sefaleti Çeksinler de Görelim
3. Bizim Elin yayla Zamanı
4. Çerkezoğlu
5. Kütahyanın Pınarları

B.

1. Çiçekler İçinde Menevşe Baştır
2. İki Keklik Seke Seke
3. Garip Dünya
4. Bundan Sanane
5. Yalçın Kayamız

EKREM ÇELEBİ – KANLI FELEK

A.

1. Gonca Güller
2. Bedil
3. Eyvallah Şahım
4. Gesi bağları
5. Kınaman Komşular

B.

1. Böyle Olur mu
2. Acem kızı
3. Atım Arap
4. Kanlı felek
5. Kadersiz Gelin

EKREM ÇELEBİ – EZANLAR BİZİM İÇİN

A.

1. Ezanlar Bizim İçin
2. Yaralandın mı Ey Can
3. Yol Veren
4. Bir Çift Araba
5. Yine Bir Hâl Oldu

B.

1. Gele Gele Geldim
2. Yürü Güzel
3. Gonca Gülden
4. Bedil
5. Eyvallah Şahım

EKREM ÇELEBİ – DÜNYA KİME KALDI

A.

1. Yüce Dağlar
2. İki Keklik
3. Dostlar
4. Dünya Kime Kaldı

B.

1. Garip Bülbül
2. Haber Getirin
3. Yavrum
4. Postacı
5. Resital

EKREM ÇELEBİ – ÖLMEM Mİ

A.

1. Ölmem mi
2. Yol Ver Dağlar
3. Yaralandım Ey Can
4. Bir Çift Araba
5. Ezanlar Bizim İçin

B.

1. Yine Bir Hâl Oldu
2. Gele Gele Geldim
3. Yürü Güzel
4. Dünya Dünya
5. Bu da Gelir Bu da Geçer Ağlama

EKREM ÇELEBİ - BERİVANIM

A.

1. Berivanım
2. Al Gonca Gül Deremedim
3. Dağlar Duman Olmadan Gel
4. Sarı Yazma Yakışmaz mı Güzele
5. Gel Yetiş
6. Bana Sevgi Diye

B.

1. Anadolium
2. Bu Zalim Gurbet
3. Kör Olası bahtım
4. Ah yalan Dünyada
5. Bu ne Güzel Bir Düğün
6. Dost Kapısı

EKREM – FAHRİ ÇELEBİ – CAN CANA

A.

1. Ben Ne Biçim Serseriyim
2. Bitmez Tükenmez Geceler
3. Çeşm-i Siyahım
4. Ben Here Gece Sarhoşum
5. İlvanlım
6. Dalgalandım Duruldum

B.

1. Ne Senden Geçerim
2. Bir Görüşte Aşık Oldum
3. Bir Dilim Beyaz Peynir
4. Sevda Yüklü Kervanlar
5. Derbeder
6. Sana Bir Mektubum Var
7. Şafak Söktü

EKREM – FAHRİ ÇELEBİ – 2 – CAN CANA

A.

1. Fosforlu Cevriye
2. Kızlar Maraşa Gider
3. Aklımı Başımdan Aldın
4. Kahveyi Kavuranlar
5. Beyaz Gül Kırmızı Gül
6. Allı Sunam
7. Derdim Çoktur
8. Havada Bulut Yok

B.

1. Çıkmam Artık Meyhaneden
2. Çaya İner Ağlarım
3. Odam Kireç Tutmuyor
4. Bende Bir İnsanoğluyum
5. Sevdığım
6. Seher Yeli
7. Yoruldum Yol Üstüne Oturdum
8. Ya Dost

EKREM – FAHRİ ÇELEBİ – DOSTLAR MERHABA

A.

1. Ağ gelin
2. Aşık Oldum
3. Gam Yüğü
4. Dost Bağı
5. Dut Ağacı
6. Karadır Kaşlarım
7. Ley Ley

B.

1. Dağlara Kar mı Yağdı
2. Gör Hâlimi
3. Oyna Gözlüm
4. Yoksun Diye
5. Geze Geze
6. Ninna Aslanım

EKREM ÇELEBİ – DAĞLAR BİZİM DAĞLARIMIZ

A.

1. Dağlar Bizim
2. Yavrum
3. Bu Dünyada
4. Bura mıdır Koçyiğitler Vatanı
5. Güvenme Yalan Dünyaya

B.

1. Türkü Sever Türkü Söyler
2. Ozanlar Diyarı
3. Ak Eller
4. Seher Yeli



4. BÖLÜM

BULGULAR VE YORUM

4.1. EKREM ÇELEBİ’NİN BAĞLAMA İCRA ÖZELLİKLERİ

Kökeni oldukça eskilere dayanan Bağlama çalgısı, günümüzde Anadolu müziğinin en önemli ve ana çalgılarından biridir. Orta Anadolu müzik kültürü içerisinde de en temel sazlardan olması, bağlamayı yöre müziğinin başkarakteri hâline dönüştürmektedir. Gelenek içerisinde davul, zurna, keman gibi sazların kullandığı görülse de abdal müziğinin önemli temsilcilerinin tercih ettiği sazın bağlama olduğu görülmektedir. Bu bakımdan geçmişten gelen geleneği sürdüren bir sanatçı olan Ekrem Çelebi’nin de kullandığı çalgı bağlamadır. Ekrem Çelebi’nin bağlama icrasında -diğer sanatçılarda olduğu gibi- tamamen kendine özgü bir tavrının olması, onun gelenek içerisindeki yerinin ayrıcalığını göstermektedir.

Tavır bakımında Çekiç Ali ve Neşet Ertaş’tan etkilenerek icra şeklini oluşturan Çelebi, sonraki süreçlerde hem geleneksel hem de yenilikçi icra şeklini benimsemiştir. Çelebi’nin ilk kayıtları incelendiğinde geleneksel dokunun ötesinde, bazı motiflerinde arabesk dokularını da görmek mümkündür. Zaten onun yenilikçi bakış açısını müziğe çevirmesi ve sürekli bir arayış içinde olması Neşet Ertaş’ta da görülen özelliklerden bir tanesidir ve Orta Anadolu bölgesi müzik icrasında bağlamada yapılan değişikliklerin temelini Neşet Ertaş’ın attığı görülmektedir.

Aynı bakış açısına sahip olan Ekrem Çelebi’nin de bağlama seçiminde şekil yapı itibarıyla değişiklik gösterdiği gözlemlenmektedir. Sanatının ilk dönemlerinde akustik bağlama kullanan Çelebi’nin ilerleyen süreçlerde elektro bağlamayı tercih etmesi, geleneksel icra içerisinde farklılık yaratma çabaları olarak değerlendirilebilir.

Neşet Ertaş’a gelen sürece kadar, karar perdesi açık tel (la) olarak icra edilen ve 17 perdeli olan geleneksel bağlama biçimi, Ertaş’la birlikte -Bayram Aracı etkisiyle- re karara taşınmış ve ardından gelen her icracı bu durumu benimsemiştir. Ertaş’ın uzun arayışlar sonucunda ortaya çıkardığı yeni bağlama tipi artık; “17 perdeli, orta telinde sarı tel bulunan, büyük, gür sesli, lâ karar çalınan saz tipini, 37-43 perdeli, her telinde sırma tel bulunan, büyük, daha gür ve tok sesli, re karar çalınan yeni bir saz tipine” (Parlak, 2013: 126-127) dönüşmüştür. Ertaş’ın ortaya koyduğu bu yeni saz tipinin

benimsenmesi icracılar üzerindeki etkisini göstermiştir. Bu yeni bağlama tipinin etkisi Ekrem Çelebi üzerinde de kendisini göstermiş ve icra biçimi bu yönde şekillenmiştir.

Ekrem Çelebi'nin icrasında ilk göze çarpan ana tema ajilite/hız kavramıdır. Çekiç Ali etkisiyle başlayan bu geleneksel müzik içerisinde hızlı icra tekniği Çelebi üzerindeki etkisini günümüze dek sürdürmüştür. Hareketli türkülerden ziyade, serbest açışlarda da bunu gösteren Çelebi, bağlamanın klavyesine hâkimiyetiyle büyük bir ustalık sergilemektedir. Daha önce de bahsettiğimiz üzere, arabesk müziğinde kullanılan ezgi cümlelerini, kendi çalım tarzında büyük bir ustalıkla harmanlayarak geleneksel icra içine yerleştirmesi onu farklı kılan özelliklerindendir. Bunu yaparken geleneksel dokuya zarar vermeden yenilikçi bir yaklaşımla icrayı gerçekleştirmesi, Ekrem Çelebi'nin yöre içerisinde Neşet Ertaş'a rakip bir bağlamacı olarak değerlendirilmesine dahi yol açmıştır. Hatta bu konuyla ilgili olarak bazı yapımcı firmaların reklam yapıp rekabet uğruna "Neşet Ertaş'a tek rakip sanatçı" şeklinde ibareler düştükleri de görülmektedir. (Albüm kapağı için bkz.)⁹ Buradan hareketle Neşet Ertaş gibi usta bir icracının karşısında Çelebi'nin rakip olarak nitelendirilmesi, -her ne kadar olumsuz bir yaklaşım olsa da- iki sanatçının da o dönemde insanlar üzerinde bıraktığı etkinin ve icracılıklarının ileri boyutunu göstermektedir.

Ekrem Çelebi'nin icrasında bulunan arabesk unsurları, onun az da olsa o dönemin piyasa bağlamacılarından etkilendiğini göstermektedir. Geleneksel müziğe olan sadakati ve hassasiyeti devam etse de icra boyutundaki yenilikçi bakış açısı onu farklı arayışlara itmiştir. Çelebi'nin çaldığı eserin formuna göre icra şekli oluşturması ve bunu yaparken de kendi tavrını ortaya koyması, onun -taklitten öte- içindeki birikimlerin bir yansıması ve dışa vurumu olarak yorumlanabilir. Çünkü icra ettiği bozlaklarda taklitten uzak ve zengin motiflerin olması, Çelebi'nin icrasındaki özgünlüğü ortaya koymaktadır.

Orta Anadolu geleneksel müziği içerisinde kullanılan bağlamaların neredeyse hepsi "Divan Bağlama" formundadır. Bu tip bağlamaların Orta Anadolu bölgesinde yaygın olarak kullanılması, akort sistemiyle de uyum göstermektedir. Bu bölgede pek çok icracının akortlarını -alttan üste doğru- la-re-sol frekansına ayarlaması ve re kararda icra etmesinden dolayı bu tip bağlamaların Orta Anadolu bölgesinde kullanımının yaygın

⁹ <http://varbiraz.net/viewtopic.php?t=1335> (Albüm kapağında bulunan fotoğraf kendisine ait değildir. Bu konuyla ilgili olarak Ekrem Çelebi, albümün kendisine ait olduğunu fakat yapımcı firmanın hatalı basım yaptığını belirtmektedir.

olduğu görülür. Ekrem Çelebi'nin de kullandığı bağlama 42-44 tekne boyutunda genellikle divan bağlama formunda olmakla beraber perde sayısı ise 36'dır.

Çelebi tek formda bağlama tercih etmekten ziyade zaman zaman hem akustik hem de elektro bağlama kullanmıştır. Kırşehir bölgesinde ilk örneklerini Neşet Ertaş'ta gördüğümüz ve yöre müzisyenleri arasında “tek manyetikli bağlama” olarak nitelendirilen, bağlamanın göğüs kısmına bir adet elektronik manyetiğin yerleştirilmesi sonucu ortaya çıkmış bir bağlama türüdür.



Şekil 5. Tek manyetikli bağlama

Bu tür bağlama yapısı diğer yöre sanatçılarındaki olduğu gibi Ekrem Çelebi'de de görülmektedir. Gençlik dönemlerinde daha çok akustik bağlama kullanmayı tercih eden Çelebi, ilerleyen süreçlerde ağırlıklı olarak elektro bağlama kullanmayı tercih etmiştir. Albüm kayıtlarında da daha çok bu bağlamayı tercih etmesi, Çelebi ile özdeşleşmiş bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca yine elektro bağlamaya takılan harici bir ses cihazı yardımıyla elde edilen ve Orta Anadolu bölgesinde “leslili bağlama” diye tanımlanan “Phaser” ses efektini kullanan ve bir dönem oldukça ilgi çeken bu sistemin yaygınlaşmasını Ekrem Çelebi sağlamıştır. Kendisi bu sistemi ilk olarak -gençlik dönemlerinde- Niğde'nin Karanlıkdere ilçesinde bir düğün sırasında Musa Eroğlu'ndan görüp uyguladığını ifade etmektedir. Uzun bir süre bu şekilde icra ettikten sonra ilerleyen süreçlerde bu tarz kullanımdan vazgeçip özellikle son albümlerinde yeniden akustik bağlamaya dönüş yapmıştır.

4.1.1. Kullandığı Teknikler

Orta Anadolu müziğine önemli katkılarda bulunan Ekrem Çelebi'nin hem kendine ait olan hem de başka sanatçılara ait olup da icra ettiği eserlerde kullandığı ona has olarak bilinen bazı teknikler bulunmaktadır. Çelebi'nin bu teknikleri oluştururken -kullanırken-

yöresel unsurları göz ardı etmediği ve yörenin müzik kültürünü öne çıkaran değerler çerçevesine sadık kalmaya dikkat ettiği tarafımızca gözlemlenmiştir.

Çalışmamızın bu bölümünde Ekrem Çelebi'nin icrasının özelliklerini tam olarak yansıttığını düşündüğümüz 11 eserin incelemesi yapılmıştır. Bu eserlerde Çelebi'nin mızrap teknikleri, pozisyon kullanımı, yöresel unsurları belirten ve öne çıkaran teknikleri tespit edilmiştir.

4.1.1.1. Parmak Tekniği

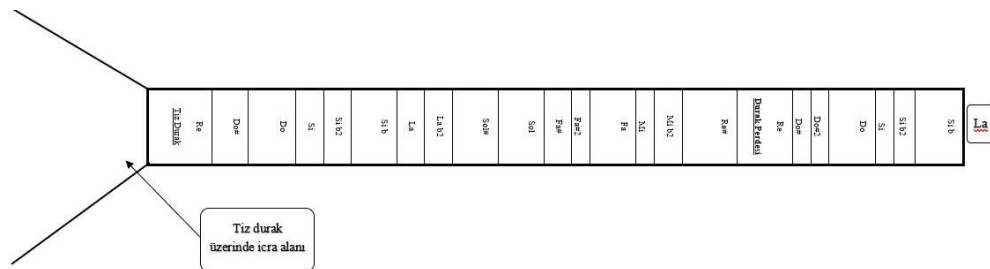
Neşet Ertaş ve Muharrem Ertaş'ta görülen parmak kullanım şeklinin neredeyse benzeri Ekrem Çelebi'de de görülmektedir. Ağırlıklı olarak 1. 2. ve 3. parmakları yoğunlukla kullanmakta ve 4. parmağını nadiren kullanmaktadır. Orta Anadolu bölgesinde yaygın olan bu durum pek çok icracıda karşımıza çıkmaktadır. Fakat Çelebi'nin yatay çalış tekniğinde kullanmadığı 4. parmağını dikey çalışlarda kullanmaktadır. Sol karar ya da re karar çaldığı eserlerde dikey çalışlarda 4. parmağını kullanmaktadır.

4.1.1.2. Akort Sistemi

Daha önce bahsettiğimiz üzere Orta Anadolu geleneksel müzik icrasında Muharrem Ertaş'tan Hacı Taşan'a kadar gelen süreçte "Abdal düzeni" (la-la-sol) kullanılırken, Neşet Ertaş ve Çekiç Ali'nin Bayram Aracı'dan etkilenecek çalım şeklini re karara "Bozuk üzen/Kara düzen"e taşımalarıyla birlikte abdal düzeni kullanımı giderek azalmıştır.

Ekrem Çelebi de bu akort düzenini benimseyerek re kararda icra gerçekleştirmiştir. Hayatı boyunca hiçbir zaman abdal düzeninde icra gerçekleştirmediğini ifade eden Çelebi, genel olarak re kararda, az da olsa eserin ses aralığına göre sol kararda icra ettiğini belirtmektedir.

4.1.1.3. Kapak (Göğüs) Alanında İcra



Şekil 6. Tiz durak üzerinde icra alanı



Şekil 7. Kapak bölgesinde icra örneği

Orta Anadolu geleneksel müziği içerisinde oldukça yaygın olan “kapak (göğüs) alanında icra” tekniği, bağlama klavyesinde son perde olan re perdesinden sonraki seslerin, bağlamanın kapak (göğüs) kısmına baskı yapılmasıyla elde edilmektedir. Geleneksel müzik içerisinde bu tekniği ilk kullanan kişinin de Neşet Ertaş olduğu bilinmektedir.

Karar sesi açık tel la olan abdal düzeninde, tiz durak üzerinde gereksinim duyulan perdeler zaten bağlama klavyesinin ses sahasında olduğu için kapak kısmına gereksinim duyulmamaktadır. Bu bakımdan abdal düzeninin Orta Anadolu türkülerinin ve özellikle bozlakların ses sahasına uygun yapısı, oktavdan sonraki seslerin klavye üzerinde bulunması, icrada herhangi bir zorluk yaratmamaktadır. Fakat Neşet Ertaş ve Çekiç Ali’nin girişimiyle başlayan re -bozuk/kara düzen- karar çalma geleneği, pest bölgelerde ses genişliği kazandırırken tiz bölgelerde -perde açısından- yetersiz kalmaktadır. Bundan dolayı, yeni düzende kaybedilen sesleri elde edebilmek için kapak alanını kullanma ihtiyacı doğmuştur. Özellikle Neşet Ertaş’tan sonra yaygınlaşarak kullanılmaya başlayan bu teknik, o dönemden itibaren kabul görmüş ve geleneksel hâle dönüşmüştür.

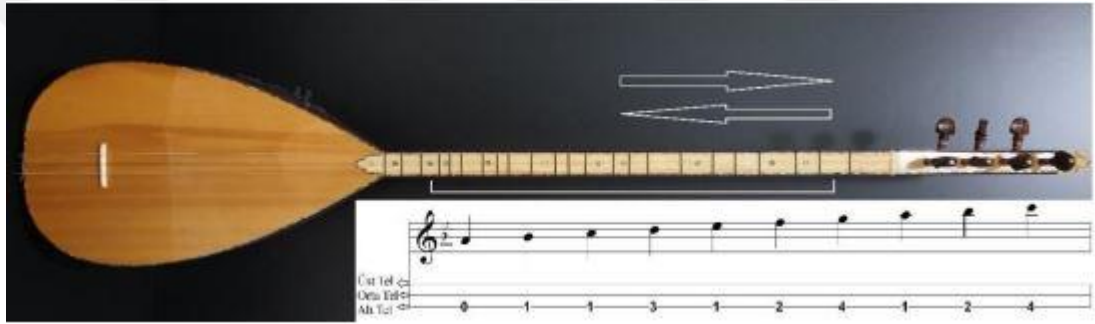


Şekil 8. Göğüs kısmı perdeli bağlama örneği

Eski dönemlerde imal edilen bazı bağlamalarda kapak alanındaki ihtiyaca göre perde yapılırken günümüzde bu tarz bağlamalar yaygınlığını yitirmiştir. Neşet Ertaş'ta sonraki süreçlerde bağlamasının kapak kısmındaki perdeleri kaldırarak perdesiz şekilde kullanmıştır. Bu bağlamda aynı kültür içerisinde yetişmiş olan Ekrem Çelebi, sanat yaşamı boyunca re karar bağlama icra etmiş ve bu durumdan doğan tiz kısımlardaki ses ihtiyacını kapak kısmından karşılamıştır. Çelebi'nin analiz ettiğimiz notalarında görülen bu icra tekniği diğer eserlerinde de karşımıza çıkmaktadır.

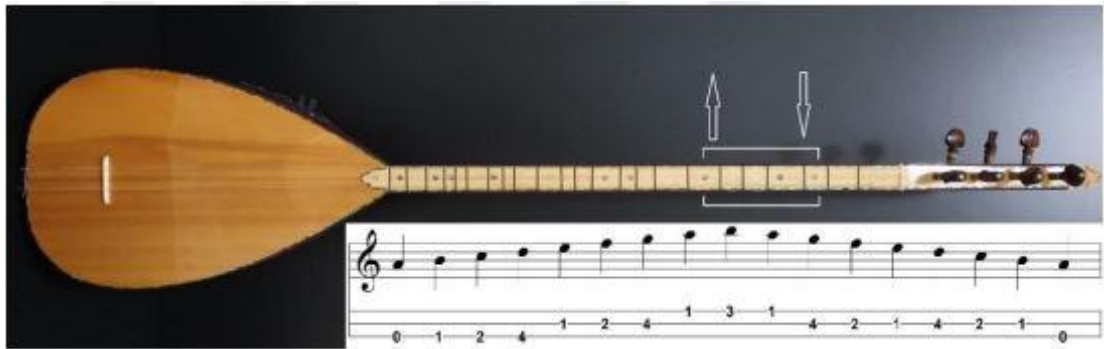
4.1.1.4. Dikey Çalış Tekniği

Bağlama icrasında, sol elin klavye üzerindeki hareket yönleriyle ilintili olarak ortaya çıkan çalım tekniği “yatay ve dikey çalış” olmak üzere iki şekilde adlandırılmaktadır.



Şekil 9. Bağlama icrasında yatay çalış şekli (Kurubaş, 2020: 54)

Şekil 9'daki örnekte görüldüğü üzere; bir eser veya açış dizisinin, bağlama klavyesinde sadece tek tel üzerinde yatay olarak icra edilmesi “yatay çalış” tekniği, yine aynı şekilde dizinin alt, orta ve üst tellere baskı yapılarak dikey şekilde (şekil 10) icra edilmesi ise “dikey çalış” tekniği olarak adlandırılmaktadır.



Şekil 10. Bağlama icrasında dikey çalış şekli (Kurubaş, 2020: 55)

Orta Anadolu geleneksel icra içerisinde yaygın olmayan dikey çalış tekniğinin ilk örnekleri Neşet Ertaş'ta karşımıza çıkmaktadır. Fakat bu teknik Ekrem Çelebi'nin icralarında daha çok görülmektedir. Ekrem Çelebi'nin Orhan Gencebay gibi sanatçılardan da etkilenecek kendi icrasına yerleştirdiği teknikler, onun aracılığıyla yöre müziği içerisinde benimsenmiş ve devam ettirilmiştir.

Dikey çalış tekniği Çelebi'nin sol karar perdesini kullanarak icra ettiği eserlerde daha çok karşımıza çıkmaktadır. Fakat özellikle re durak perdesinde icra ettiği bozlakların belirli bölgelerinde uygulanmasının ise Çelebi'ye özgü bir tarz olduğu söylenebilir. İncelenen eserlerde bu tekniği genel olarak 5. ve 7. pozisyonda sıklıkla uyguladığı görülmektedir.

4.1.1.5. Kırık Akor

Batı müziğinde kırık akor olarak bilinen tekniğin tanımlaması şu şekildedir; “Kırık Akorlar üç veya dört sesli olarak çalınır. Seslerin hepsi aynı anda duyulmaz, akor kırılarak çalınır (aktaran Çuhadar, 2009: 131). Yani ne tam arpej ne de tam akor olan kırık akorlar, seslerin çok kısa sürelerle hızlı şekilde art arda duyurulmasıyla gerçekleşmektedir.

Kırık akor tekniği, bağlama icrasında uygulanan bir teknik olarak karşımıza çıkar ve Orta Anadolu bağlama icra geleneğinde kullanıldığı görülür. Özellikle bozlak icrasında belirgin bir asma kalış yeri olan -re karar perdesi baz alındığında- fa perdesinde sıkça kullanılan bu teknik, tek mızrapla üç notanın çıkarılmasını sağlamaktadır. Yani mızrabın sırayla (alt, orta ve üst tel) aşağıdan yukarı doğru çekilmesiyle ortaya çıkan teknik, birden fazla tekrar edilmek kaydıyla uygulandığında yöresel bir tavır özelliği kazanmaktadır. Yörede kullanılan fakat herhangi bir adlandırılma yapılmayan bu teknik, çalışmamızda “kırık akor” olarak isimlendirilmiştir.

Şekil 13'de sadece bağlamanın fa perdesinde (8. pozisyon) örnek olarak gösterilen teknik, eser içerisindeki arızalara göre değişiklik gösterdiği gibi farklı perdeler üzerinde de uygulanmaktadır.



Şekil 11. Kırık akor

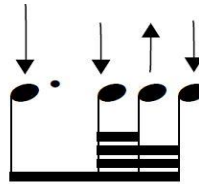
4.1.2. Mızrap Tekniği ve Tavrılar

Ekrem Çelebi'nin mızrap tekniği kendine has bir özellik taşımaktadır. Küçük bir el yapısına sahip olan Çelebi, icra sırasında genel olarak elini kapalı/yumuk şekilde tutmaktadır. Sağ ve sol el senkronizasyonunun oldukça uyumlu olması ve genel olarak sert mızrap kullanması hem seri çalışlarda hem de dokunduğu perdelerden net bir ses elde etmesini sağlamaktadır.

Genel olarak Orta Anadolu bölgesi icracılarında sıklıkla rastlanılan, bağlamanın göğüs kısmına orta parmakla vurma tekniği Ekrem Çelebi'de de karşımıza çıkmaktadır. Ritmik eserlerin icrası sırasında oldukça belirgin olan bu hareket, Çelebi'nin icrasında daha da belirgin şekilde görülmektedir. Bunun yanı sıra genel olarak kabul gören tartım kalıp yönleri hem Orta Anadolu'da hem de Ekrem Çelebi'de alışagelmış kalıbın dışına çıkmaktadır. Ezginin duygusuna göre şiddetini ve yumuşaklığını belirtilen müzik cümlelerinde mızrabın yön sıralarının değişmesi Çelebi'nin icralarında da gözlemlenmektedir.

4.1.2.1. Silifke Tavrı

Halk müziğinin en önemli unsurlarından olan yöresel tavrıların, (ses ve çalma biçimi) bağlama icrasına aktarılması tavrı olarak adlandırılmaktadır. Mızrap kullanımı ile ilgili olan bu durum, mızrabın vuruş yönleri, üst tellere taktırılması ve senkoplu çalış vb. özelliklerin icrada uygulanışı Silifke tavrını oluşturmaktadır (Emnalar, 1998: 584). Adını genelde ait olduğu yöreden alan tavrı mızrapları, yöreye ait özellikleri göstermeye yönelik icra biçimidir. Silifke mızrabı olarak adlandırılan mızrap vuruş şekli, yörede icra edilen türkülerin yöresel özelliklerini bağlama icrasında gösteren mızraplardan biridir.



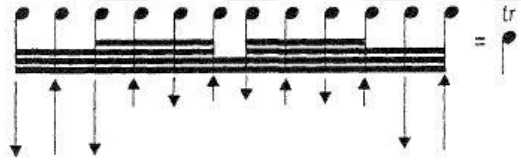
Şekil 12. Silifke mızrap vuruş şekli (Emnalar, 1998: 584)

Orta Anadolu geleneksel müziği içerisinde sıkça kullanılan Silifke mızrabı, Ekrem Çelebi'nin icralarında da karşımıza çıkmaktadır. Özellikle ritmik eserlerde belirgin

şekilde görülen bu mızrap, Çelebi'nin incelediğimiz serbest açışlarında da tespit edilmiştir.

4.1.2.2. Sürmeli/Yozgat Tavrı

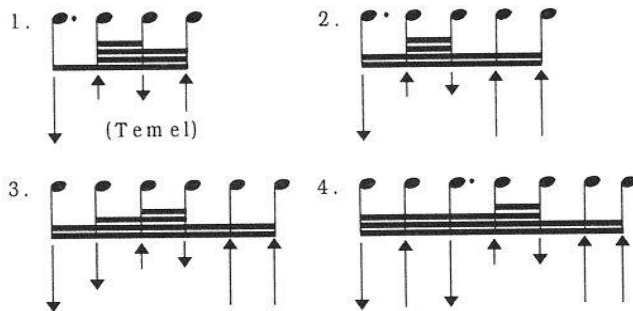
Yozgat türkülerinde sıklıkla karşılaştığımız bu tavrı, Orta Anadolu türkülerinin birçoğunda karşımıza çıkmaktadır. “Sürmeli tavrının en önemli özelliği, okuyucuların hançereleri ile çıkardıkları seslerin bağlamaya yansmasıdır. Bu da bağlamada ancak trillerle mümkündür” (Emnalar, 1998: 588). İki nota arasında seri ve sıralı bir şekilde icra gerçekleştirilmesiyle oluşan bu tavrı Sürmeli/Yozgat tavrı olarak adlandırılmaktadır. Ekrem Çelebi'nin icralarında da sıklıkla karşılaşılan bu tavrı, bazen mızraplı çarpma ile bazen de tel ayırma/kıstırma teknikleriyle de gerçekleştirilmektedir.



Şekil 13. Sürmeli/Yozgat tavrı ((Emnalar, 1998: 588)

4.1.2.3. Zeybek Tavrı

Özellikle Ege bölgesi türkülerine özgü bir tavrı/mızrap şekli olan zeybek tavrının, bağlamanın tüm tellerine yukarıdan aşağıya doğru vurulduktan sonra alt tel gruplarına çırpma mızrap vuruşu yapılmasıyla oluşan bir tavrıdır (Karkın vd., 2014: 136). Zeybek tavrı kendi içerisinde zeybek 1, zeybek 2, zeybek 3 ve zeybek 4 olmak üzere dört farklı şekilde uygulanmaktadır.



Şekil 14. Zeybek tavrı (Emnalar, 1998: 586)

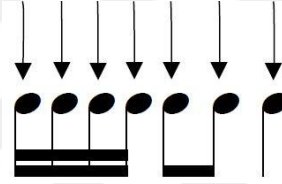
Zeybek tavrının her mızrabı olmasa da özellikle zeybek 1 mızrap vuruş şeklinin Orta Anadolu bağlama icrasında kullanıldığı bilinmektedir. Bu bakımdan sık olmamakla

birlikte Ekrem Çelebi'nin de icralarında “zeybek 1” mızrabının uygulandığı tespit edilmiştir.

4.1.2.4. Art Arda Üst Mızrap

Genel olarak bağlama icrasında karşılaştığımız bu mızrap şekli, özellikle serbest açışlarda bağlama icracıları tarafından tercih edilen bir tekniktir. Ses şiddetinin kaybedilmemesi ve daha vurgulu duyulması amacı güdülerek uygulanan bu teknik gerek aynı gerekse farklı notalar üzerinde sıralı bir şekilde üst üste vurulmasıyla gerçekleşmektedir.

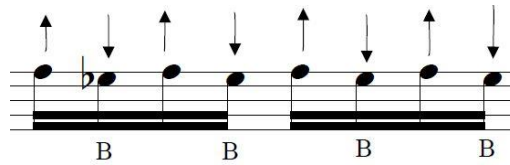
Orta Anadolu geleneksel icrasında oldukça yaygın olarak tercih edilen bu teknik, Ekrem Çelebi'nin icralarında da sıklıkla karşımıza çıkmaktadır.



Şekil 15. Art arda üst mızrap

4.1.2.5. Ters Mızrap

Özellikle Orta Anadolu geleneksel müzik icrasında sıklıkla karşılaşılan bir mızrap tekniğidir ve sıralı olarak tekrarlanan tartım kalıplarında uygulanmaktadır. Alt tel ve üst telde başparmakla (nota yazımında başparmak B harfi ile gösterilmiştir) icra edilen bu teknik Ekrem Çelebi'nin icrasında da karşımıza çıkmaktadır.



Şekil 16. Ters mızrap örneği

Şekil 16'da görüldüğü üzere 1. parmak bağlamanın alt tel fa perdesine, başparmağın (B) ise üst telde mi bemol sesine gelecek şekilde mızrabın alttan başlayarak sıralı olarak vurulmasıyla gerçekleştirilmektedir. Örnek olarak verdiğimiz bu teknik, farklı pozisyonlarda da uygulanmaktadır. Ekrem Çelebi'nin incelediğimiz eserlerinde ağırlıklı olarak kullandığı yerler, tahlil bölümünde yer alan notalarda örneklerle gösterilmiştir.

4.1.2.6. Mızrapsız Çalış (Ruh mızrap)

Halk müziği mızraplı sazlarından bağlama ve tarın icra tekniklerinin birbirlerine benzer yanlarının olmasından dolayı, tarda kullanılan mızrap teknikleri bağlama icrasında da kullanılmaktadır. Ancak tarda kullanılan bu teknikler adlandırılırken, bağlamada kullanılan tekniklere herhangi bir isimlendirme yapılmamıştır. Bu tekniklerden bir tanesi de mızrapsız çalış tekniğidir.

Abdulgasımov, mızrapsız çalma tekniğini şu şekilde ifade etmektedir; “Tartma tel çalış biçiminde ise sesler ve melodi, mızrap vurmadan parmakların tel tartması ile çalınır” (Abdulgasımov, 1996: 56). Ayrıca Azerbaycan halk müzikçilerinin melodinin parmakla serbest şekilde icra edilmesine “Engüş-Kari ve Ruh/t mızrap” da denildiğini ifade etmektedir (Abdulgasımov, 1996: 56). Nitekim bağlama icrasında küçük cümleler hâlinde görülen bu uygulama, geleneksel çalışta pek görülmesine de bazı icracılar tarafından uygulandığı bilinmektedir. Orta Anadolu geleneksel müziği içerisinde pek rastlanılmayan bu teknik Ekrem Çelebi’nin bazı icralarında karşımıza çıkmaktadır.

Şekil 17’de görüldüğü üzere, re notasına mızrap vurulduktan sonra diğer notalar sadece parmakların gezdirilmesiyle duyurulmaktadır.

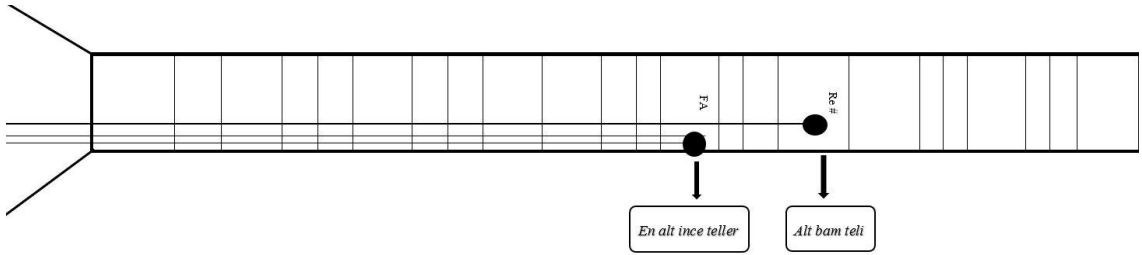


Şekil 17. Mızrapsız Çalış (Ruh/t mızrap) örneği

4.1.2.7. Tel Ayırma (Kıstırma)

Literatürde net bir tanımı olmayan bu teknik, bağlama icracıları arasında tel ayırma/kıstırma gibi isimlerle bilinmektedir. Emnalar, bu teknikle ilgili olarak “Bağlamada trilleri çarpma ile yapamayan bazı saz sanatçıları, bu işi kıstırma hareketi ile yapmaktadırlar” (Emnalar, 1998: 588) şeklinde ifade etmektedir. Fakat düşüncemize göre bu tekniğin sadece o amaçla yapılmadığı ve kendine has bir tını çıkardığı için de tercih edildiği muhtemeldir.

Bağlamanın sadece alt tel grubunda uygulanan bu teknik, en altta bulunan iki ince teli bir notada, bam telini ise başka bir notada aynı anda duyurulmasıyla gerçekleştirilmektedir.

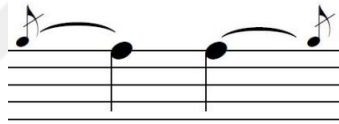


Şekil 18. Tel ayırma (kıstırma) tekniği

4.1.3. Çarpma ve Süsleme Tekniği

“Değerini asıl notadan önce veya sonra alarak sâzendeler için mızrap veya parmak darbesi ile, hânendeler için hançere ile yapılan çok kısa değerli notalardır. Üzeri çizgili küçük sekizlik nota ile gösterilmektedir” (Yahya Kaçar, 2020: 167-168).

İceralarda bu tarz çalım tekniği oldukça yaygındır. Ekrem Çelebi’nin icralarında da tespit edilmiştir.



Şekil 19. Çarpma örneği

4.1.3.1. Mızrapsız Çarpma

“Bu tarz çarpma, ardışık gelen iki aynı perde arasına gelecek şekilde genellikle bir üst perdeye mızrapsız olarak parmakla yapılır” (Gönül, 2010: 40).



Şekil 20. Mızrapsız çarpma

4.1.3.2. Vurkaç Çarpma

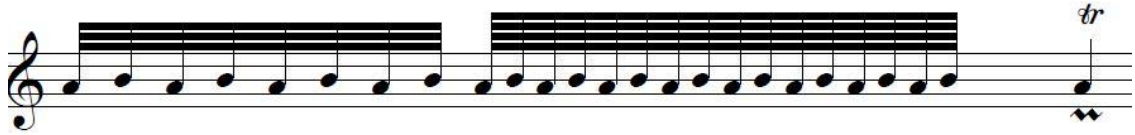
İcrada sıra ile inilen perdelerde, perdeden hemen sonra, bir üstteki perdeye mızrap ya da parmak darbesi ile çarpılarak duyurulan bir süsleme tekniğidir (Gönül, 2010: 41).



Şekil 21. Vurkaç çarpma

4.1.3.3. Tril

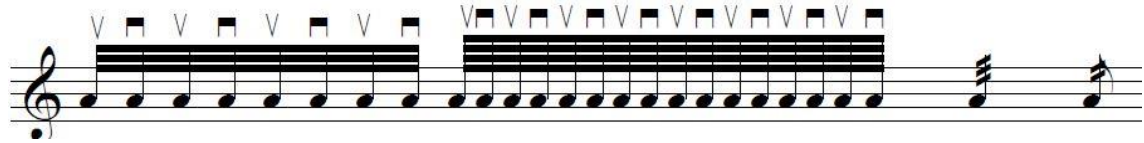
“Yaygın olarak kullanılan anahtar ya da armonide bir notanın kendinden sonraki nota ile az veya daha hızlı bir şekilde devamlı olarak çalınıp, süslenmesidir” (aktaran Kaçar, 2020: 171).



Şekil 22. Tril

4.1.3.4. Tremolo

Bu süsleme tekniği mızraplı sazlarda; mızrabın üst alt sırasına göre çok hızlı ve seri biçimde uygulanmasıyla oluşmaktadır. Trimolo ile Trili birbirinden ayıran tek özellik ise uygulama sırasında tril başka notalarla birlikte yapılırken, tremeolo tek nota üzerinde yapılmaktadır. Yani “bir notanın, çok küçük değerlere (32’lik, 64’lük gibi) bölünerek tekrarlanmasıdır” (Gönül, 2010: 46).



Şekil 23. Tremolo

4.1.3.5. Glissando (Kaydırma)

Sazda icra yapılırken, perdeye basan parmağı telden kaldırmadan öncesinde ya da sonrasında gelen notaya kaydırılarak gidilmesidir. Ayrıca glissando tekniği, yakın seslere yapıldığı gibi sazın sağladığı imkânlar doğrultusunda uzun mesafeli aralıklarda name bütünlüğünü bozmadan da gerçekleştirilmektedir (Gönül, 2010: 45).



Şekil 24. Glissando

4.2. EKREM ÇELEBİ’NİN İCRA ETTİĞİ ÖRNEK ESERLERİN TAHLİLİ

Çalışmanın bu kısmında; Ekrem Çelebi’nin icra tavrını yansıttığını düşündüğümüz 11 eserinin incelemesi yapılmıştır. Bunlardan 8’i bozlak formunda geri kalan 3’ü ise kırık hava formunda olan eserlerden oluşmaktadır. Eserlerin analizlerinden önce bir künye oluşturulmuş ve genel bilgileri bu künyelerde belirtilmiştir.

Analizlerin içinde tespit edilen teknik unsurların açıklamaları yukarıda ilgili başlıklarda detaylı şekilde yapılmıştır. Bu kısımda; icralarda karşılaştığımız tespitlerin başlıkları alt başlık açmadan italik ve altı çizili şekilde belirtilmiştir. Tekniklerin kullanıldığı ölçü ve dizekler kesitler hâlinde alınarak kutucuklarla belirtilmiş ve notaya alınan eserlerin tam notası ekler kısmında verilmiştir. Ayrıca notaya alınan eserlerin linkleri tabloların altında dip not şeklinde verilmiştir.

4.2.1. Unutma Dost

Tablo 1. “Unutma Dost” eser künyesi

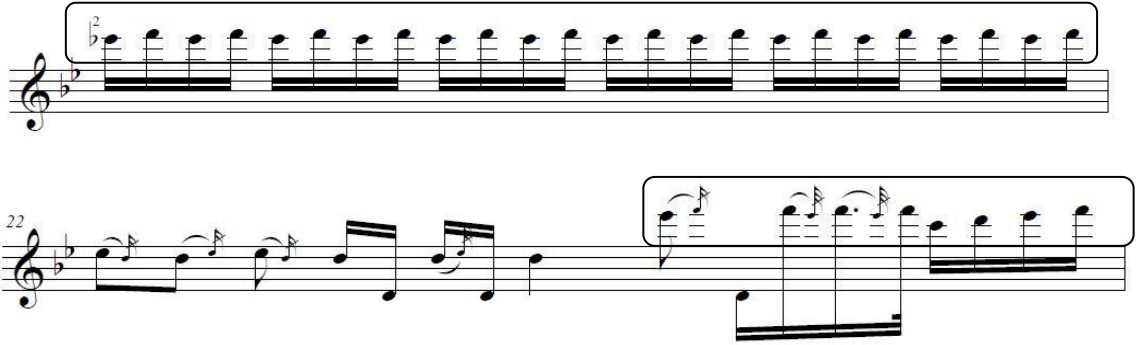
ESER HAKKINDA GENEL BİLGİLER	
Eserin Adı	Unutma Dost ¹⁰
Formu	Bozlak
Eserin Durak/Karar perdesi	Re
Eserin Makamsal karşılığı	Muhayyer Kürdi/Kürdi
Eserin Seyri	İnici
Eserin ses sahası	Oktav +3
Eserin Dizisi	
Eserin Açış Süresi	1.22 sn.
Söz	Abdurrahim Karakoç
Müzik	Ekrem Çelebi

Sözü Abdurrahim Karakoç’a müziği ise Ekrem Çelebi’ye ait olan bu eser, Orta Anadolu abdallık geleneği içerisinde kabul görerek yaygın bir şekilde icra edilmektedir. Ekrem Çelebi’nin bir takvim yaprağından şiiri görüp bestelemesiyle halk müziğine kazandırılmış bu eserin formu bozlaktır. Bozlakların makamsal sınıflandırılması içinde; seyir olarak inici bir yapıya sahiptir ve dizi bakımından Kürdi/Muhayyer kürdi makam özelliklerini taşımaktadır.

¹⁰ <https://open.spotify.com/track/0LhQwCPy8D5BIrluN4rhJI?si=6ccf2e5fc44d4dda>

Kapak (göğüs) alanında icra

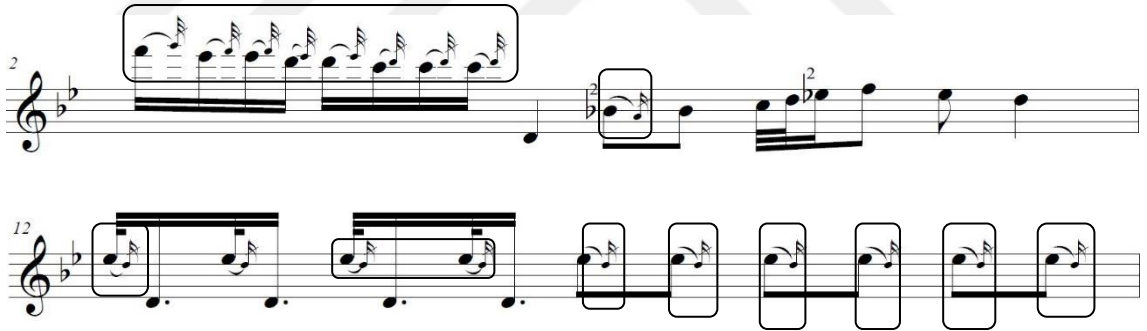
Kapak bölgesinde icraya hâkim olan Çelebi, eserin 1 – 2 – 3 – 22 - 23. dizelerinde kapak (göğüs) alanında icra gerçekleştirmektedir. Örneklerde mızrap yönleri, genel tekniğe uygun (üst -alt) biçimde hareket ettirilerek icra edilmektedir.



Şekil 25. Kapak (göğüs) alanında icra örneği

Mızrapsız çarpma

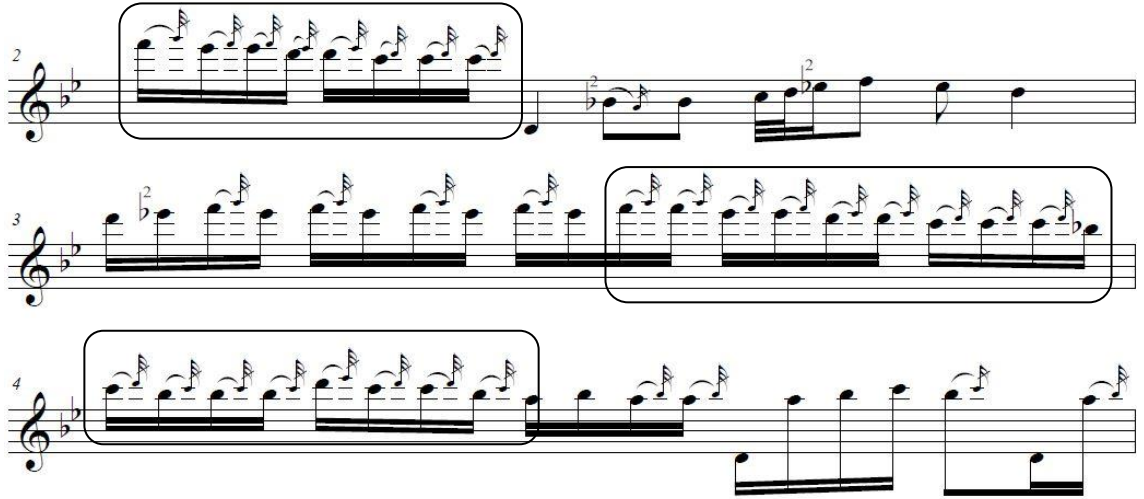
Çelebi'nin bu icrasında 1-17-18. portelerin haricinde tüm dizelerde mızrapsız çarpma yaptığı görülmektedir. Örneklerde çarpmanın yapılış biçimi gösterilmiştir.



Şekil 26. Mızrapsız çarpma örneği

Vurkaç çarpma

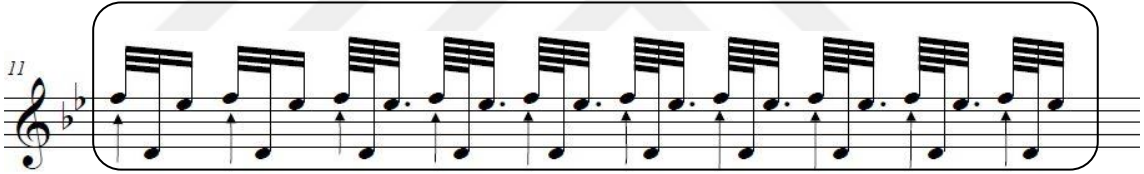
Geleneksel icrada sıkça kullanılan bu teknikğin, eserin 2 – 3 – 4 – 8 – 9 – 15 – 16. dizelerinde uygulandığı görülmektedir.



Şekil 27. Vurkaç çarpma örneği

Kırık akor

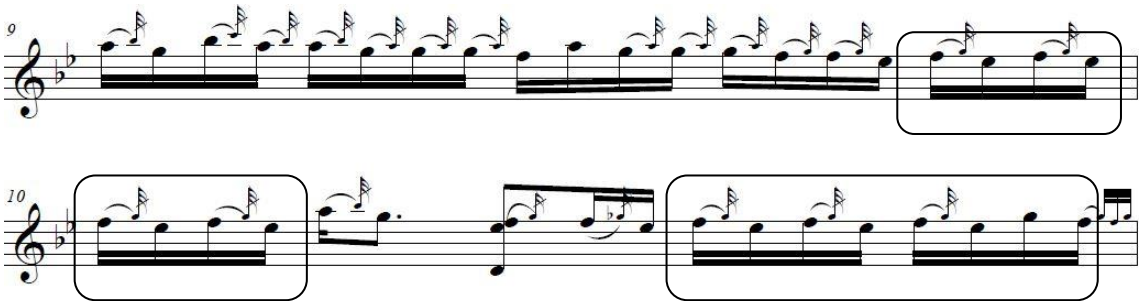
Orta Anadolu bozlak icralarında sıkça karşılaşılan bu teknik, Ekrem Çelebi'nin icralarının pek çoğunda karşımıza çıkmaktadır. Eserin sadece 11. dizeğinde kırık akor tekniğinin uygulandığı görülmektedir.



Şekil 28. Kırık akor örneği

Ters mızrap

Ekrem Çelebi icra ettiği bu eserde sadece 9-10 ve 13. dizelerinde karşımıza çıkan ters mızrap tekniğini kullanmıştır. Çelebi'nin ters mızrap tekniğini kullanım şekli örneklerde verilmiştir.



Şekil 29. Ters mızrap örneği

Ekrem Çelebi'nin icra ettiği bu bozlak süsleme teknikleri bakımından incelendiğinde, neredeyse tüm tekniklerin eser içerisinde kullanıldığı görülmektedir. Özellikle yöresel bir unsur olarak tespit edilen kapak alanında icra, eserin tiz bölgelere genişleyen yapısını tamamlamak için kullanılmaktadır. Yani klavyede var olan son re perdesinden sonraki sesleri karşılamak için bağlamada kapak (göğüs) alanında icra gerçekleştirilmektedir. Genel olarak bu kısımda mi fa ve sol notalarının kullanıldığı görülmektedir. Bu eserde ise yoğun olarak mi ve fa seslerinin kullanıldığı göze çarpmaktadır.

Yine yöresel bağlamda Orta Anadolu bölgesinde sıklıkla karşılaştığımız ters mızrap tekniği, Ekrem Çelebi'nin bu eserinde kullanılan yöresel ifadenin en net örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. İncelenen diğer eserlerinde, sürekli tekrar edilerek uygulanan bu teknik, bu eserde daha nadir kullanılmıştır. Genellikle; toplamda dört adet 16'lık küme grubundan oluşan tartımlarla yapıldığı görülmektedir.

Ekrem Çelebi, mızrapsız çarpmayı eserin genelinde kullanırken, vurkaç çarpma tekniğini özellikle 16'lık ve 32'lik nota tartımlarda sıkça kullanmıştır. Eserin 11. dizeğinde kırık akor kullanması, yöresel unsurun en belirgin özelliği olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca yine yöresel bir kullanım olan ters mızrap tekniği de 9,10 ve 13. dizekte kullanılmış, bozlak açışlarındaki karakteristik özellik belirgin şekilde ifade edilmiştir.

4.2.2. Sızın Gardaşım

Tablo 2. “Sızın Gardaşım” eser künyesi

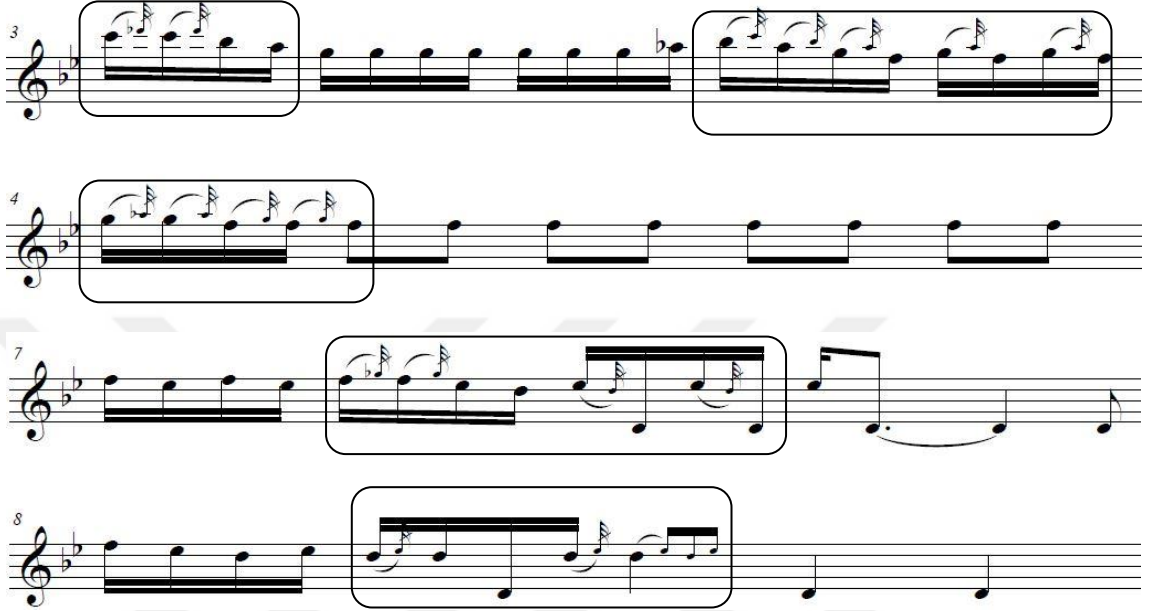
ESER HAKKINDA GENEL BİLGİLER	
Eserin Adı	Bu Nasıl Kader (Sızın Gardaşım) ¹¹
Formu	Bozlak
Eserin Durak/Karar perdesi	Re
Eserin Makamsal karşılığı	Muhayyer Kürdi
Eserin Seyri	İnici
Eserin ses sahası	Oktav
Eserin Dizisi	
Eserin Açış Süresi	44 saniye
Söz	Ekrem Çelebi
Müzik	Ekrem Çelebi

Söz ve müziği Ekrem Çelebi’ye ait olan bu eser, bozlak formundadır. Eser, gerek 11 heceli söz yapısı gerek seyri açısından bozlağın karakteristik özelliklerini yansıtmaktadır. Ekrem Çelebi’nin kendine özgü icrasıyla bütünsel bir hâl alan eser, hem Orta Anadolu abdal müziğine hem de Türk halk müziğine kazandırılmış önemli bir eser olarak karşımıza çıkmaktadır.

¹¹ <https://open.spotify.com/track/5rVs5YceNHqfSCOrXEL99S?si=3f0cb00f394f4fc4>

Mızrapsız çarpma

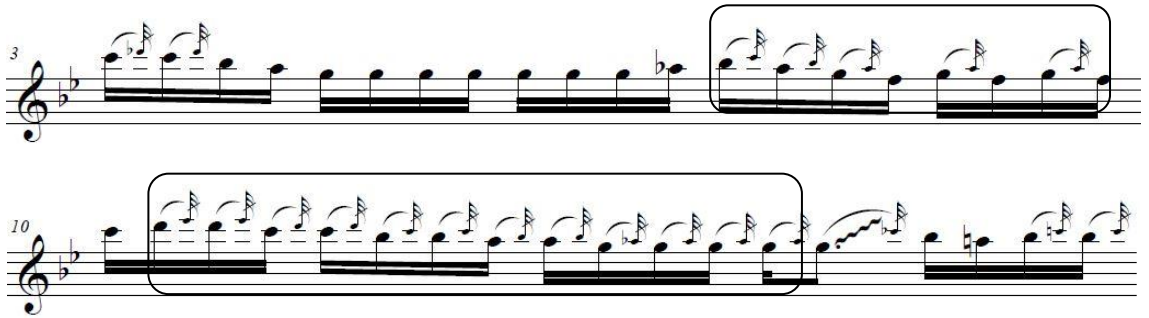
Bu eserin icrası sırasında 3-4-5-6-7-8-10-11-12-13-14-16. dizeklerinde mızrapsız çarpma tekniği uygulanmıştır. Çelebi'nin mızrapsız çarpma kullanım şekli örnekte gösterilmiştir.



Şekil 30. Mızrapsız çarpma örneği

Vurkaç çarpma

Çelebi bu eserinde vurkaç çarpma tekniğini sadece 3-10-11 ve 13. dizeklerde kullanmış ve kullandığı çarpma örnekle gösterilmiştir.



Şekil 31. Vurkaç çarpma örneği

Glissando

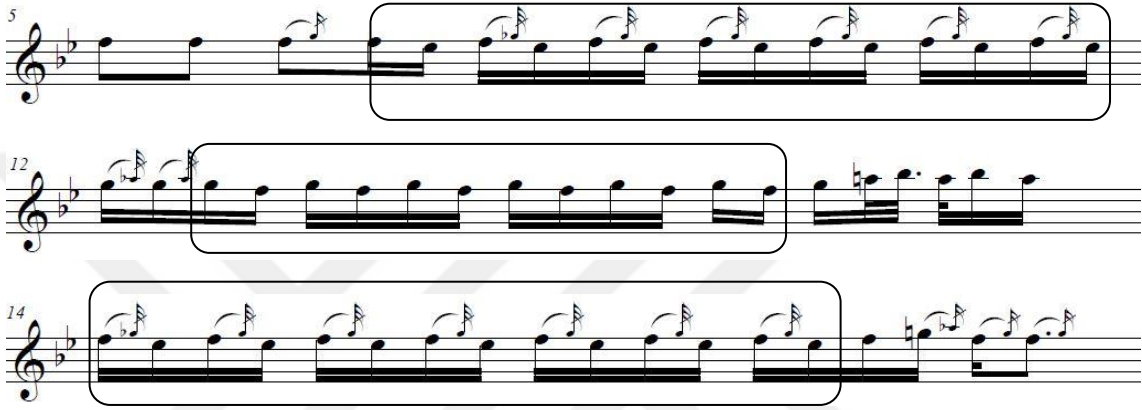
Çelebi'nin glissando tekniğini sadece 10. dizekte kullandığı görülmektedir.



Şekil 32. Glissando örneği

Ters mızrap

Çelebi'nin icrasında sıklıkla gördüğümüz bu teknik, eserin 5-6-7-12 ve 14. dizeklerinde kullanılmıştır.



Şekil 33. Ters mızrap örneği

Art arda üst mızrap

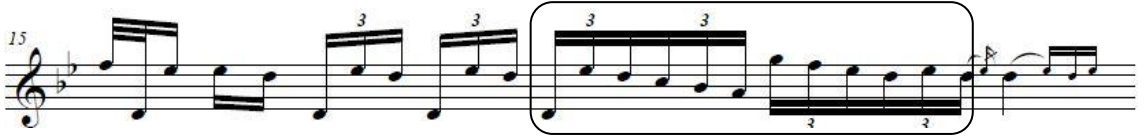
Genel olarak bağlama icralarında uygulanan bu teknik, Orta Anadolu geleneksel müziği içerisinde özellikle açışlarda sıkça karşılaşılan bir tekniktir. Eserin 4-5 ve 9. dizeklerinde uyguladığı art arda üst mızrap tekniği örnekte gösterilmiştir.



Şekil 34. Art arda üst mızrap örneği

Dikey çalış tekniği

Dikey çalış tekniğinin, açışın sadece 15. dizeğinde uygulanmakta olduğu görülmektedir.



Şekil 35. Dikey çalış örneği

Ekrem Çelebi'nin 44 saniyelik açışında, mızrapsız çarpma, vurkaç çarpma, glissando, ters mızrap, art arda üst mızrap tekniklerinin kullanıldığı tespit edilmiştir. Açışın neredeyse tüm dizeklerinde mızrapsız çarpma yaptığı görülmektedir. Vurkaç çarpma tekniğini ise özellikle tiz re, do, si, la, sol perde aralığında kullanmaktadır ve genellikle hızlı bir şekilde tiz bölgelerden iniş sırasında uyguladığı görülmektedir.

Ekrem Çelebi, tahlilini yaptığımız açışlarında glissando tekniğini nadiren kullanmaktadır. Yine yöresel icranın en belirgin şekilde yansıtıldığı ters mızrap ve art arda üst mızraplarını sıklıkla kullandığı tespit edilmiştir.

4.2.3. Duydun mu Anam

Tablo 3. “Duydun mu Anam” eser künyesi

ESER HAKKINDA GENEL BİLGİLER	
Eserin Adı	Duydun mu Anam ¹²
Formu	Bozlak
Eserin Durak/Karar perdesi	Re
Eserin Makamsal karşılığı	Karcıgar
Eserin Seyri	İnici
Eserin ses sahası	Oktav +6
Eserin Dizisi	
Eserin Açış Süresi	1.16 sn.
Söz	Ekrem Çelebi
Müzik	Ekrem Çelebi

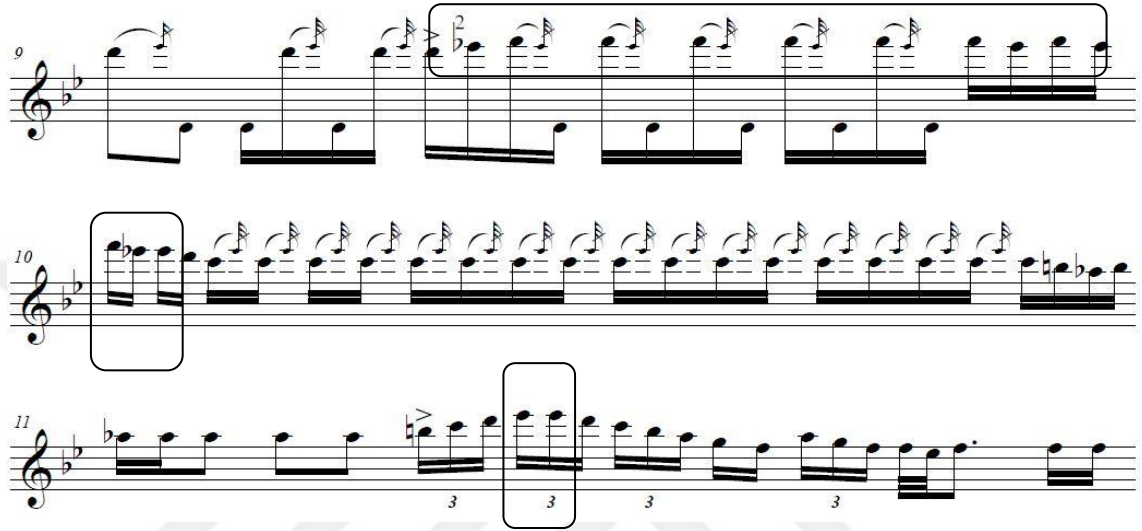
Sözü ve müziği Ekrem Çelebi’ye ait olan “Duydun mu Anam” eseri, oldukça geniş bir ses sahasına sahip bozlak örneğidir. Eserin ses genişliği açış kısmında görülmektedir fakat Çelebi vokal kısmında 2. oktav si perdesine kadar ulaşmaktadır. Karcıgar makamına karşılık gelen ve bozlakların karakteristik özelliğini yansıtan bu eserde Çelebi, karar perdesine yaklaşırken mi bemol 2 sesini pestleştirerek mi bemol (kürdi) perdesiyle karara bağladığı görülmektedir.

¹² <https://open.spotify.com/track/2fSQQTRalhIaDDfCY0W1Vw?si=f099596609b645e0>

Gerek sözleriyle gerekse ezgi yapısıyla Orta Anadolu abdal müziğine kazandırılmış olan bu bozlak, Ekrem Çelebi'nin geleneksel kültüre sağladığı önemli bir katkıdır.

Kapak (göğüs) alanında icra

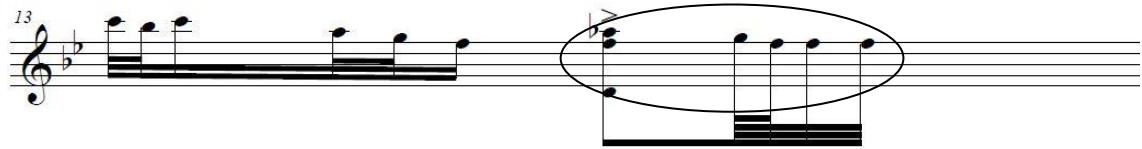
Çelebi açışın 8-9-10-11 ve 12. dizeklerinde tiz kısımda ihtiyaç duyulan notaları kapak alanından karşılamaktadır.



Şekil 36. Kapak (göğüs) alanında icra örneği

Zeybek mızrabı

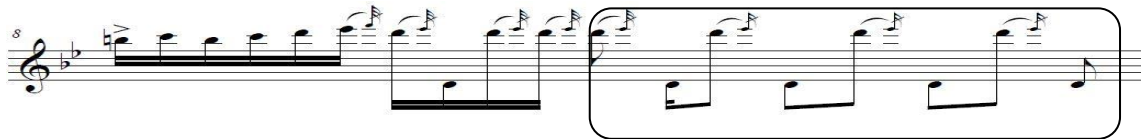
Açışın sadece 13. dizeğinde zeybek mızrabı attığı görülmektedir.

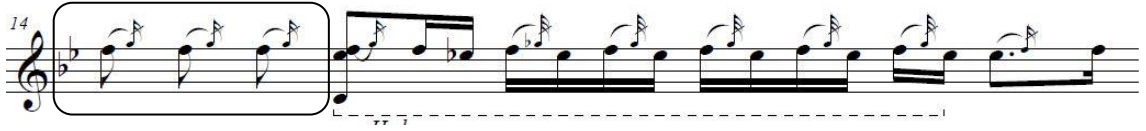


Şekil 37. Zeybek mızrabı örneği

Art arda üst mızrap

Çelebi bu açışta sadece 8. ve 14. dizekte art arda üst mızrap tekniğini uygulamaktadır. Aynı zamanda dem olarak kullandığı orta tel re notasını da üstten vurarak duyurmaktadır.





Şekil 38. Art arda üst mızrap örneği

Tel ayırma (kıstırma)

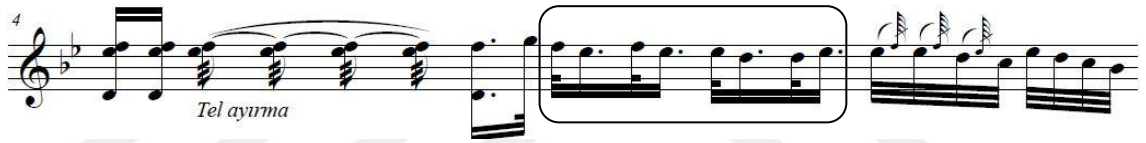
Bu teknik, açışın sadece 4. dizeğinde uygulanmıştır. Çelebi'nin uyguladığı teknik örnekte gösterilmiştir.



Şekil 39. Tel ayırma örneği

Ters mızrap

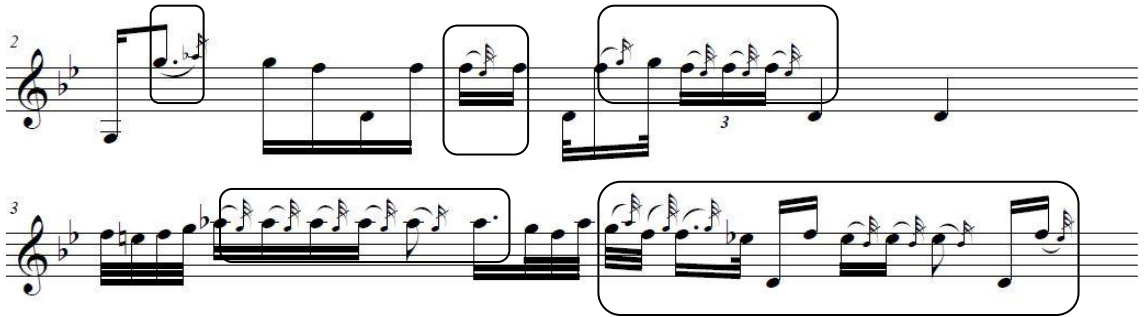
Açışın sadece 14. dizeğinde ters mızrap tekniği uygulanmıştır.



Şekil 40. Ters mızrap örneği

Mızrapsız çarpma

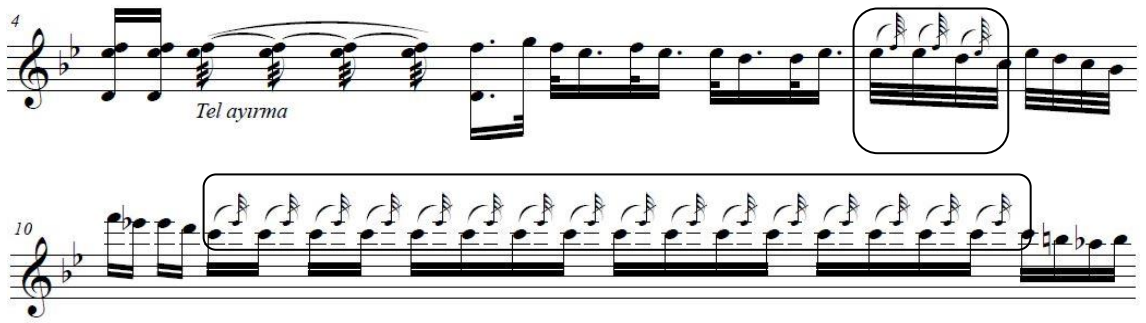
Açışın 11-12 ve 13. dizeleri hariç tüm dizelerde mızrapsız çarpma örnekleri görülmektedir.



Şekil 41. Mızrapsız çarpma örneği

Vurkaç çarpma

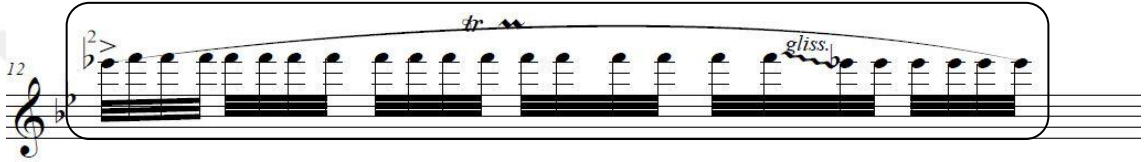
Eserin 4. ve 10. dizeğinde vurkaç çarpma tekniğinin uygulandığı görülmektedir.



Şekil 42. Vurkaç çarpma örneği

Tril

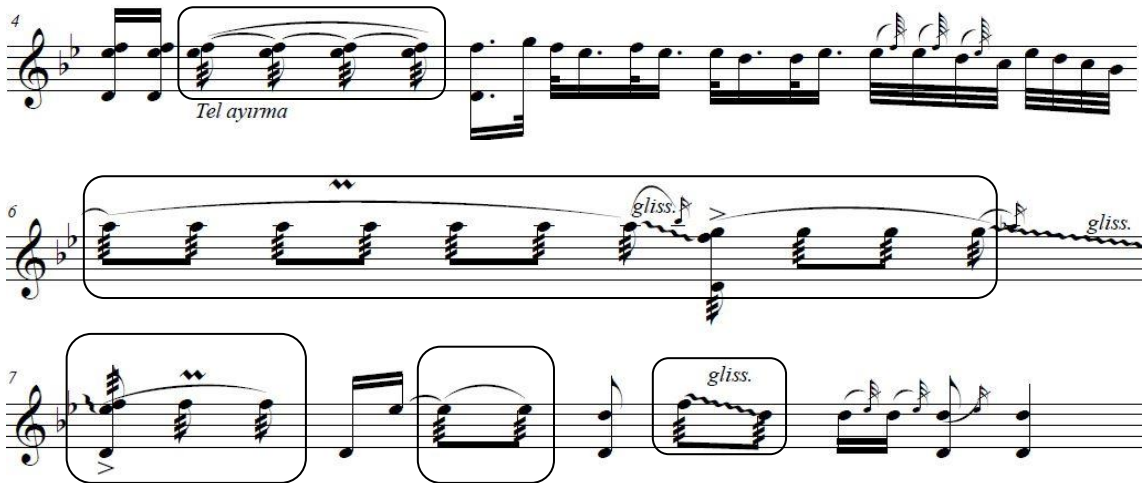
Çelebi, açışın sadece 12. dizeğinde tril tekniğini uygulamaktadır.



Şekil 43. Tril örneği

Tremolo

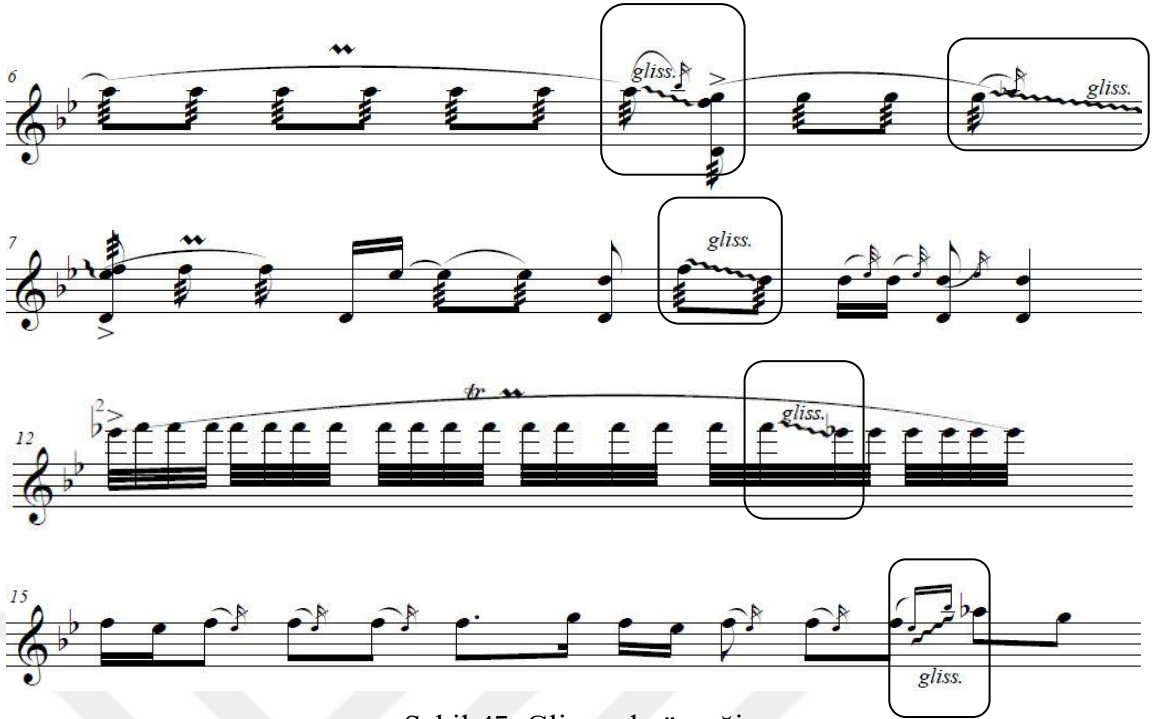
Açışın 4-6 ve 7. dizelerinde tremolo tekniğinin uygulandığı görülmektedir. Ekrem Çelebi tremolo yaparken aynı zamanda tel ayırma tekniğini de kullanarak farklı bir nota duyurmaktadır.



Şekil 44. Tremolo örneği

Glissando

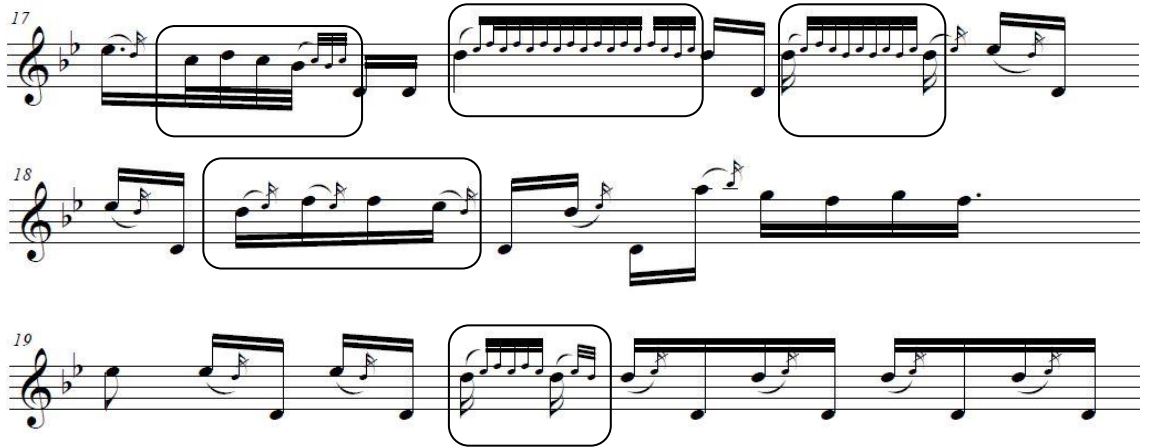
Açışın 6-7-12 ve 15. dizeğinde glissando tekniği kullanılmıştır.



Şekil 45. Glissando örneği

Mızrapsız çalış

Açışın 17, 18 ve 19. dizelerinde mızrapsız çalış tekniği uygulanmaktadır.



Şekil 46. Mızrapsız (ruh mızrap) çalış örneği

Ekrem Çelebi'nin bu eserde yöresel bir teknik olan kapak alanında icra tekniğini kullandığı görülmektedir. Açışın giriş kısmında pest bölgelerde dolaşıp 8. dizeğinden itibaren bozlağın karakteristik özelliklerini tiz durak üzerinde yani kapak (göğüs) alanında icra ederek göstermektedir. Açışın bir yerinde zeybek mızrabını atması, açışın zenginliği bakımından önemli bir kullanımdır.

Yörede sıkça karşılaşılan art arda üst mızrap tekniği ise iki dizekte karşımıza çıkmaktadır. Açışlarda asma kalış özelliği gösteren bu kalışlar, Ekrem Çelebi'nin de

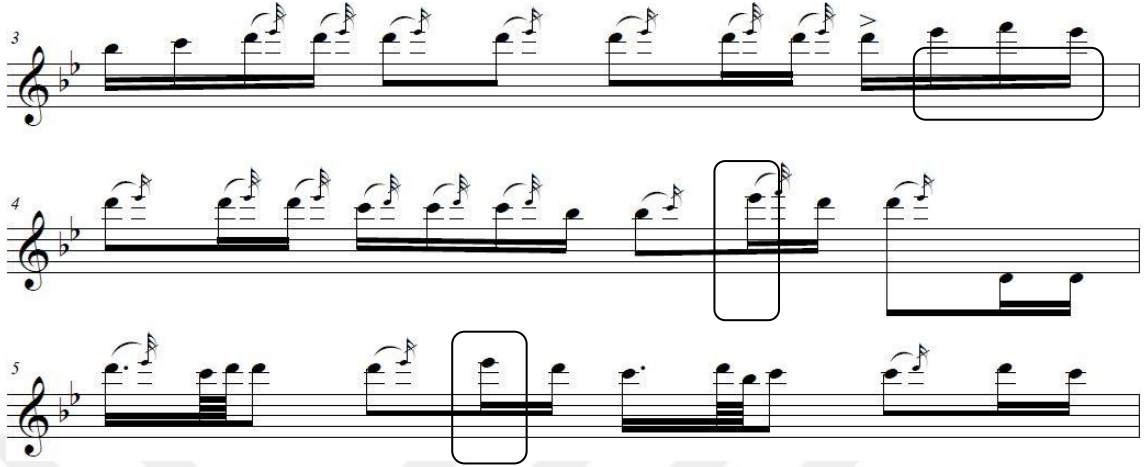
icrasında kullandığı bir tekniktir. Yine geleneksel icrada önemi olan ters mızrap tekniğini ise genellikle –karara yaklaşırken- mi bemol ve fa perdelerinde uyguladığı görülmektedir.

Ekrem Çelebi hem açışlarda hem ritmik eserlerde tel ayırma tekniğini uygularken aynı zamanda da tremeolo ile desteklemektedir. Diğer icralarında da karşımıza çıkan bu tekniği tril tekniğinden daha çok kullandığı tespitlerimiz arasındadır. Tespitlerimizde, genel olarak tel ayırma tekniğini mi bemol ve fa notaları arasında sıklıkla yaptığı görülmektedir.



Kapak (göğüs) alanında icra

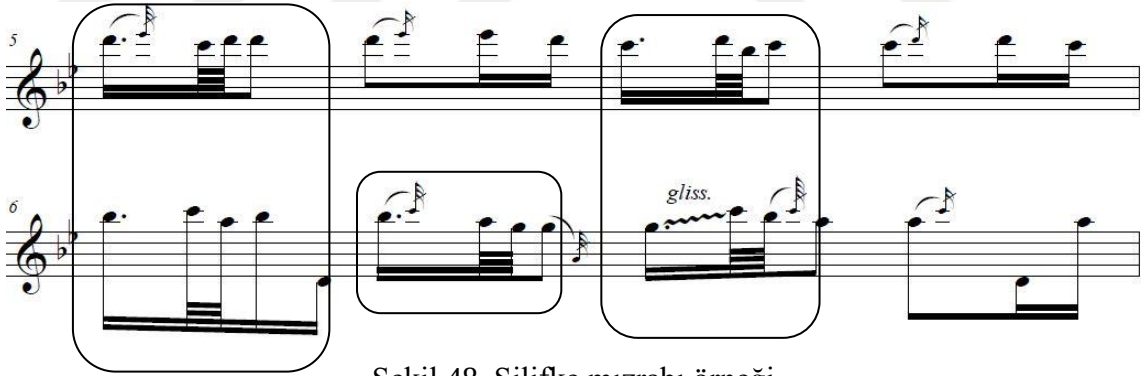
Eserin 3-4 ve 5. ölçülerinde kapak (göğüs) alanında icra edildiği görülmektedir.



Şekil 47. Kapak (göğüs) alanında icra örneği

Silifke mızrabı

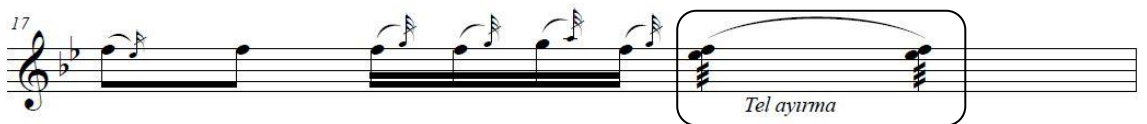
Ekrem Çelebi'nin ritmik olarak icra ettiği eserin sadece 2. 5. 6. ve 10. ölçülerinde belirgin olarak duyurulan silifke mızrabının, genel olarak ritmik eserlerin çoğunda kullanıldığı görülmüştür.



Şekil 48. Silifke mızrabı örneği

Tel ayırma (kıstırma)

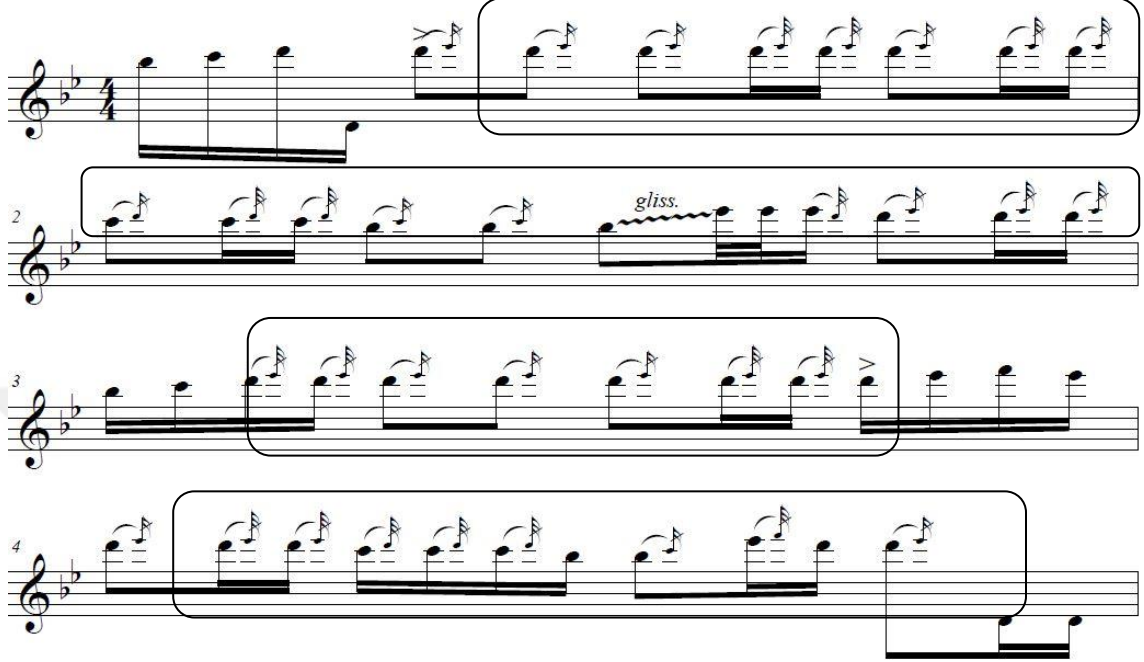
Eserin 17. ölçüsünde tel ayırma tekniğinin uygulanış şekli örnekte gösterilmiştir.



Şekil 49. Tel ayırma örneği

Mızrapsız çarpma

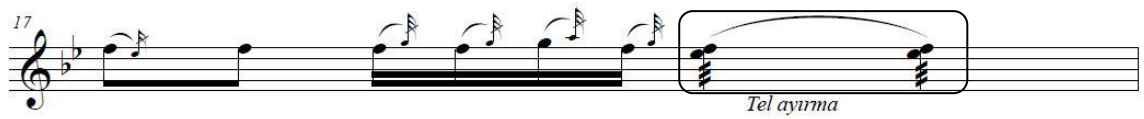
Eserin icrasında tüm ölçülerde mızrapsız çarpma tekniği oldukça yoğun şekilde kullanılmıştır.



Şekil 50. Mızrapsız çarpma örneği

Tremolo

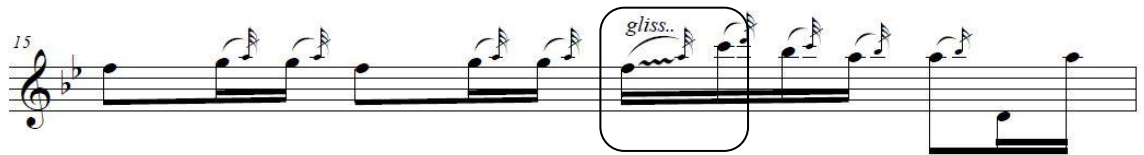
Ekrem Çelebi'nin gerek bozlak gerekse ritmik eserlerde telleri ayırarak tremolo yaptığı görülmektedir. Eserin 17. ölçüsünde kullandığı teknik örnekte gösterilmiştir.



Şekil 51. Tremolo örneği

Glissando

Eserin 15. ölçüsünde glissando yaptığı görülmektedir.



Şekil 52. Glissando örneği

Ekrem Çelebi, “Bin yemin” eserinde yukarda görüldüğü gibi kapak alanında icra, silifke mızrabı, tel ayırma, mızrapsız çarpma, tremolo ve glissando tekniklerini kullanmıştır. Bazı ölçülerinde örnek olarak gösterdiğimiz silifke mızrabını eserin pek çok yerinde kullanıldığı görülmüştür. Zaten Orta Anadolu bağlama icra geleneğinde ağırlıklı olarak uygulanan silifke mızrabının, Çelebi’nin icralarında da görmek mümkündür.

Ekrem Çelebi, serbest açışlarda tel ayırmayla birlikte tremolo tekniğini de sıkça kullanmaktadır. Böyle ritmik eserlerin icrasında kullanması hem seri çalışını hem de ustalığını ön plana çıkarmıştır. Mızrapsız çarpmayla birlikte bazı yerlerde glissando tekniğini de uygulanması eseri daha da zenginleştirmiştir.



4.2.5. Deyi Deyi

Tablo 5. “Deyi Deyi” eser künyesi

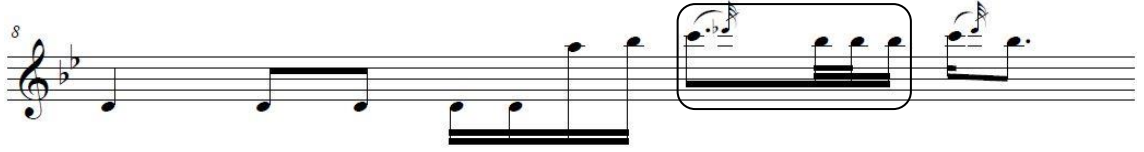
ESER HAKKINDA GENEL BİLGİLER	
Eserin Adı	Deyi Deyi ¹⁴
Formu	Bozlak
Eserin Durak/Karar perdesi	Re
Eserin Makamsal karşılığı	Muhayyer Kürdi
Eserin Seyri	İnici
Eserin ses sahası	Oktav +2
Eserin Dizisi	
Eserin Açış Süresi	1.12 sn.

Seyir bakımından Orta Anadolu icrasının bire bir örneğini gördüğümüz bu eserde, Ekrem Çelebi’nin kendine özgü üslubuyla zengin bir çalış tekniği sergilendiği görülmektedir.

Zeybek mızrabı

Serbest açışlarda pek rastlanılmayan bu mızrap tekniğinin eserin 8. dizeğinde uygulandığı görülmektedir.

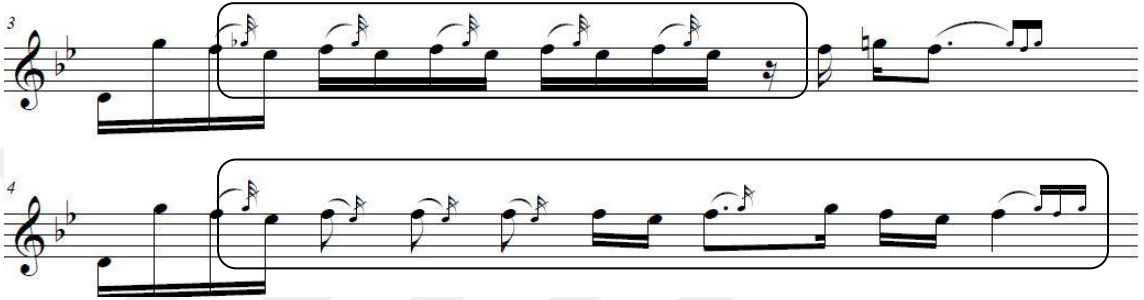
¹⁴ <https://open.spotify.com/track/02EaMDtbNSW3QVBnL7A8OE?si=a07677f1ddd24a22>



Şekil 53. Zeybek mızrabı örneği

Mızrapsız çarpma

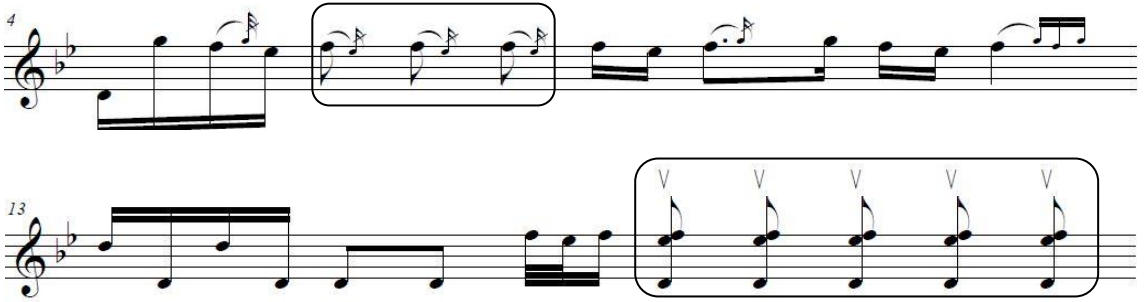
Her eserde sıklıkla kullanıldığı gibi bu eserin de 1-10-11-13 ve 18. dizeleri hariç tüm dizelerde uygulandığı görülmektedir.



Şekil 54. Mızrapsız çarpma örneği

Art arda üst mızrap

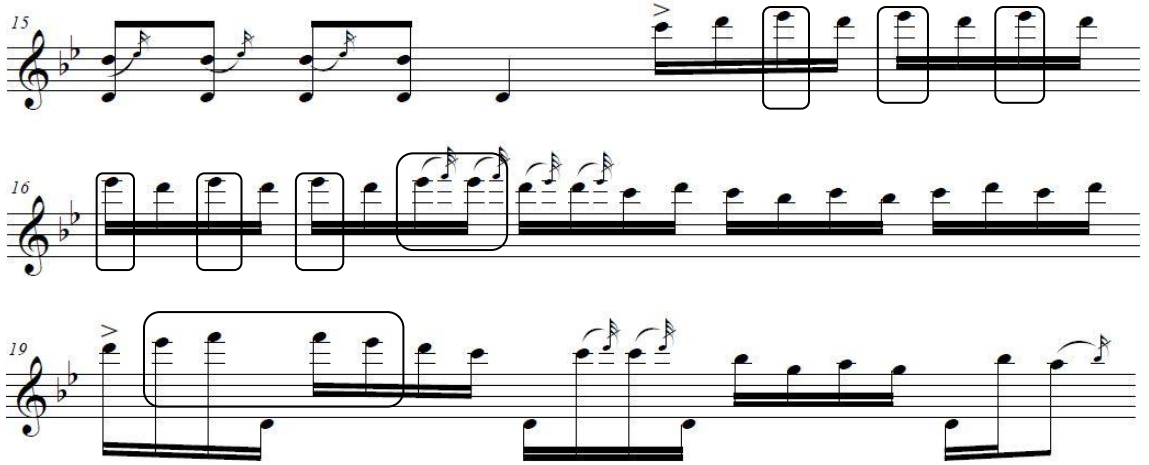
Eserin 4-13-15 ve 18. dizelerinde art arda üst mızrap tekniğini uyguladığı görülmektedir.



Şekil 55. Art arda üst mızrap örneği

Kapak (göğüs) alanında icra

Eserin 15-16-18 ve 19. dizelerinde oktav re sesinde sonra ihtiyaç olan seslerin kapak alanından karşılanmış ve kapak alanında icra tekniği uygulandığı görülmüştür.



Şekil 56. Kapak (göğüs) icra örneği

Tel ayırma ve tremolo

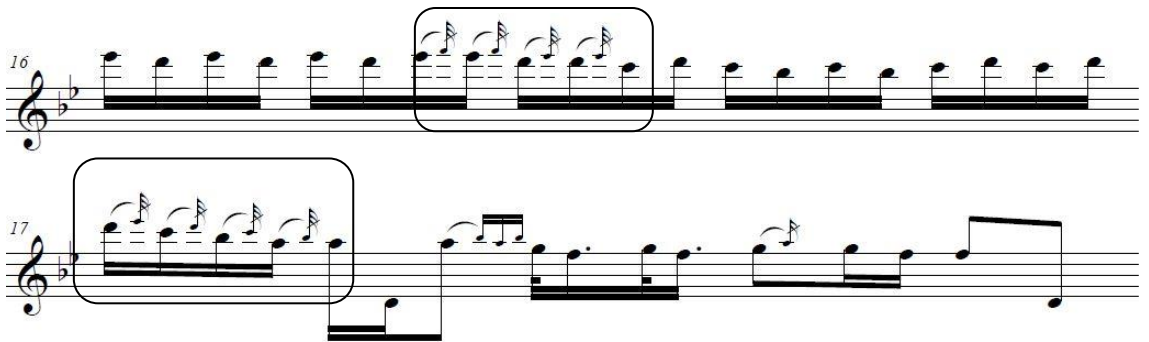
Ekrem Çelebi'nin bu eserde ve diğer incelediğimiz eserlerinde genellikle tel ayırma tekniğini kullandığı görülmektedir. Fakat göze çarpan en önemli özellik ise ikisini beraber kullanmasıdır.



Şekil 57. Tel ayırma ve tremolo örneği

Vurkaç çarpma

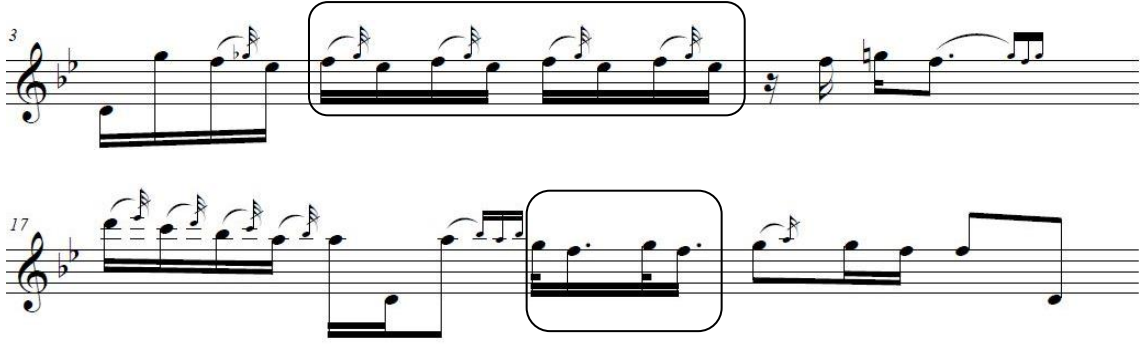
Eserin 7-16 ve 17. dizelerinde vurkaç çarpma yaptığı görülmektedir.



Şekil 58. Vurkaç çarpma örneği

Ters mızrap

Ekrem Çelebi bu eserde, diğer eserlerde olduğu gibi uzun soluklu ters mızrap kalıplarını yapmamıştır. Sadece 3. ve 17. dizekte örnekteki gibi kısa kalıplar yapmıştır.



Şekil 59. Ters mızrap örneği

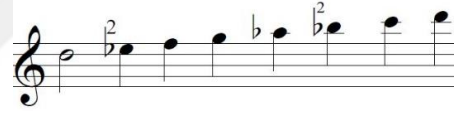
Ekrem Çelebi, açışa pest bölgelerden başlamaktadır. Re karar perdesi ile beş ses aralığında seyir yaptıktan sonra bozlağın karakteristik özelliklerini tiz bölgelerden itibaren göstermektedir.

Ekrem Çelebi, bu eserde zeybek mızrabı, mızrapsız çarpma, art arda üst mızrap, kapak alanında icra, tel ayırma ve tremolo, ters mızrap ve vurkaç çarpma gibi süsleme tekniklerini kullanmakta olduğu görülmektedir. Eserin 8. dizeğinde zeybek mızrabını uygulamış ve mızrapsız çarpmayla desteklemiştir. Yine geleneksel icranın belirgin özelliği olan art arda üst mızrapların uygulanması, bozlak ifadelerini net bir şekilde ortaya çıkarmaktadır. Eserin 15,16,18 ve 19. dizelerinde tiz bölgedeki ses ihtiyacının kapak alanından karşılandığı görülmektedir.

Önceki açışlarda karşılaştığımız tremolo ve tel ayırma tekniği yine bu eserde de karşımıza çıkmaktadır. Ters mızrap ve vurkaç çarpmaların 16'lık değerlerde çalınması, Çelebi'nin icrasında notaların sürelerini yaymadan net bir ifade ile icra gerçekleştirdiğini göstermektedir.

4.2.6. Dinek Dağı

Tablo 6. “Dinek Dağı” eser künyesi

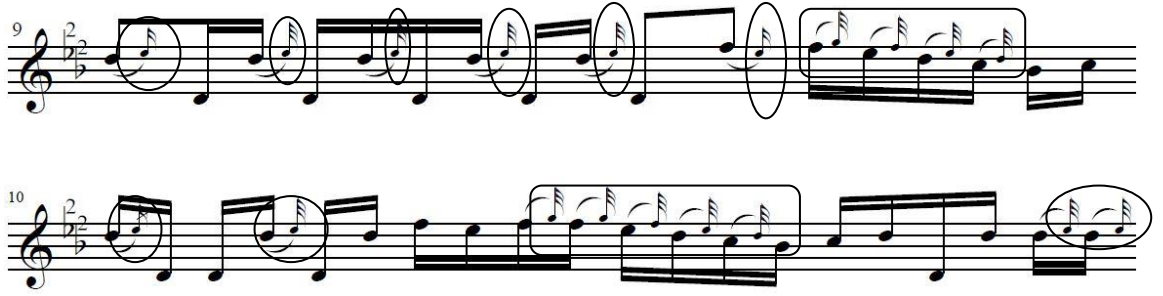
ESER HAKKINDA GENEL BİLGİLER	
Eserin Adı	Dinek Dağı ¹⁵
Formu	Bozlak
Eserin Durak/Karar perdesi	Re
Eserin Makamsal karşılığı	Muhayyer/Karcığar
Eserin Seyri	İnici
Eserin ses sahası	Oktav +3
Eserin Dizisi	
Eserin Açış Süresi	37 sn.

Ekrem Çelebi’nin bu bozlakta kendi tavır ve tarzını ortaya koyduğu çok net bir şekilde görülmektedir. Çelebi bu eserin icrasında genel bozlak açışına göre oldukça farklı bir seyir göstermektedir. Esere hızlı bir açışla başlayan Çelebi, bozlakların karakteristik özelliklerinin aksine daha pest bölgelerde seyir yapmaktadır. Açış süresince tiz bölgeye gitmeden, icrasını pest kısımlarda zenginleştirerek göstermektedir.

Mızrapsız çarpma

Açışın 2. ve 5. dizeği hariç tüm dizelerde mızrapsız çarpma yaptığı görülmektedir.

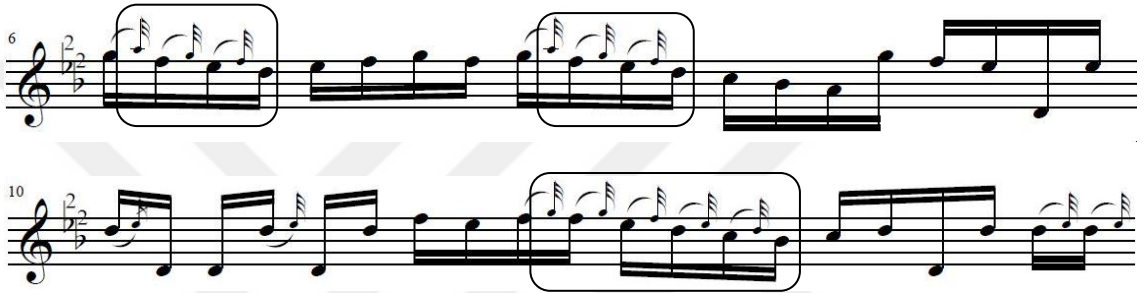
¹⁵ <https://open.spotify.com/track/6F59xN6IkcpJ2J73HqSJya?si=ca544a4499654908>



Şekil 60. Mızrapsız örneği

Vurkaç çarpma

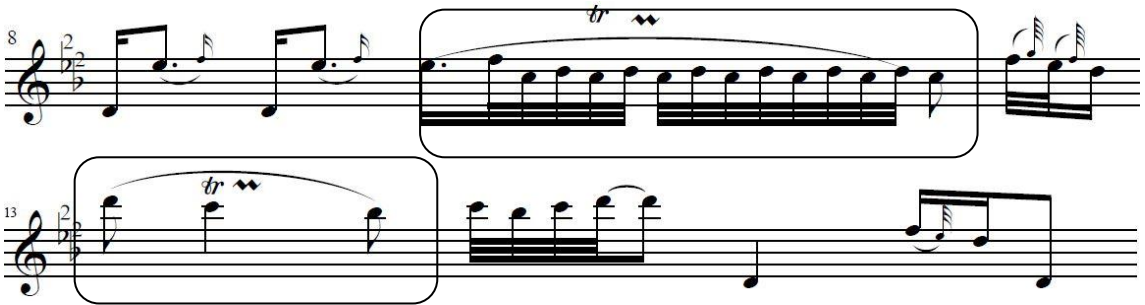
Açışın 1-2-6-9 ve 10. dizeklerinde vurkaç çarpmayı sıklıkla yaptığı görülmektedir.



Şekil 61. Vurkaç çarpma örneği

Tril

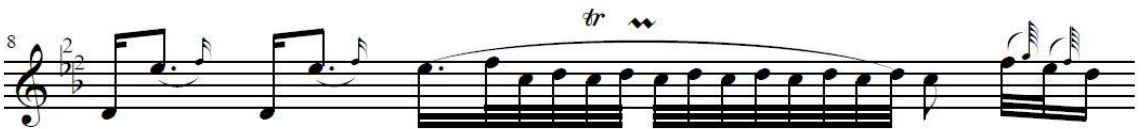
Ekrem Çelebi bu açışın 8. ve 13. dizeklerinde tril yapmaktadır.



Şekil 62. Tril örneği

Sürmeli/Yozgat mızrabı

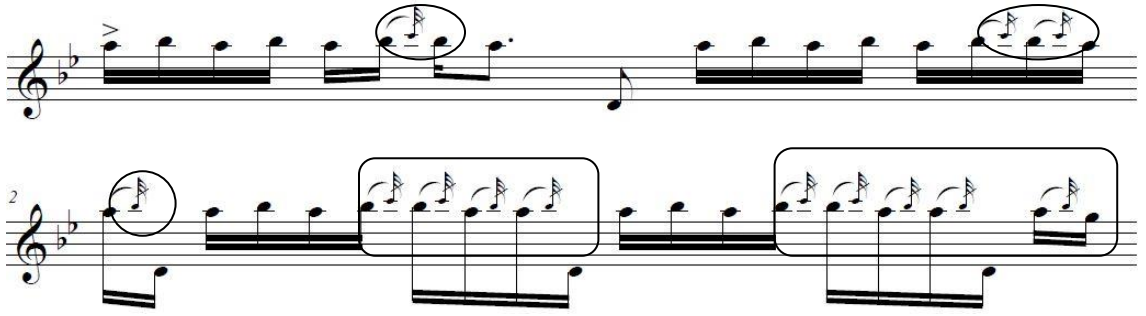
Çelebi, bu açışın 8. ve 13. dizeklerinde sürmeli mızrap tekniğini uygulamıştır.



4.2.7. Allı Sunam

Tablo 7. “Allı Sunam” eser künyesi

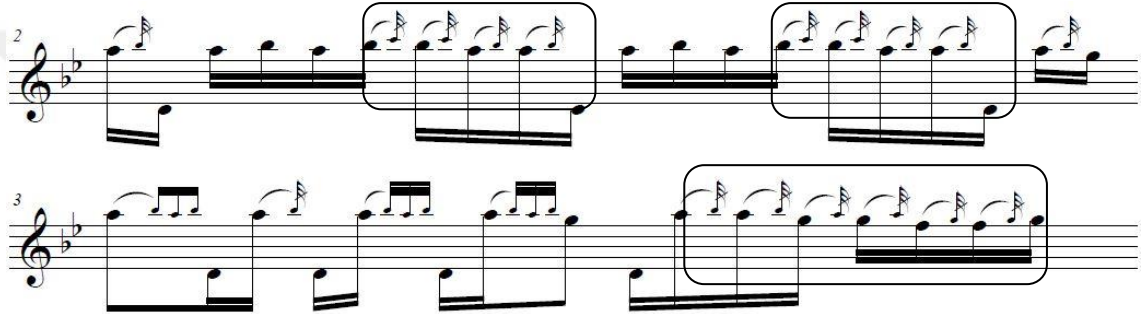
ESER HAKKINDA GENEL BİLGİLER	
Eserin Adı	Allı Sunam ¹⁶
Formu	Bozlak/Uzun hava
Eserin Durak/Karar perdesi	Re
Eserin Makamsal karşılığı	Kürdi
Eserin Seyri	İnici
Eserin ses sahası	Oktav
Eserin Dizisi	



Şekil 64. Mızrapsız çarpma örneği

Vurkaç çarpma

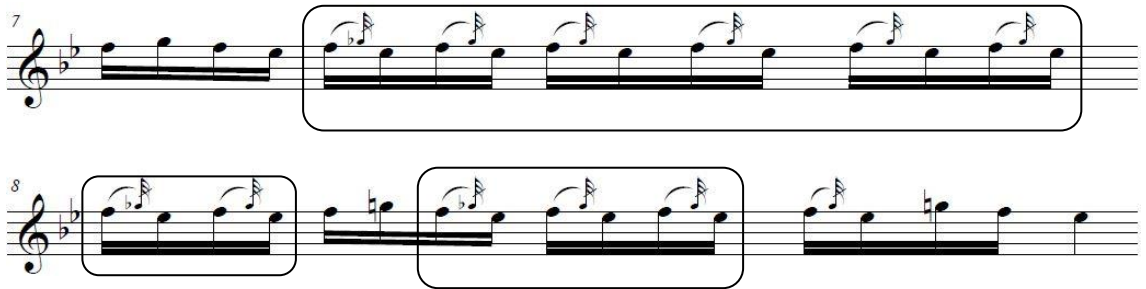
Eserin 2. ve 3. dizeklerinde vurkaç çarpma yaptığı görülmektedir.



Şekil 65. Vurkaç çarpma örneği

Ters mızrap

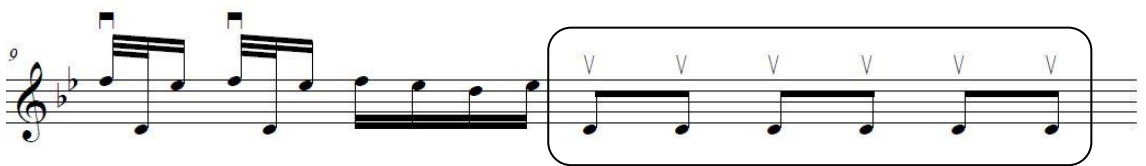
Eserin 7. ve 8. dizeklerinde ters mızrap tekniği uygulanmıştır

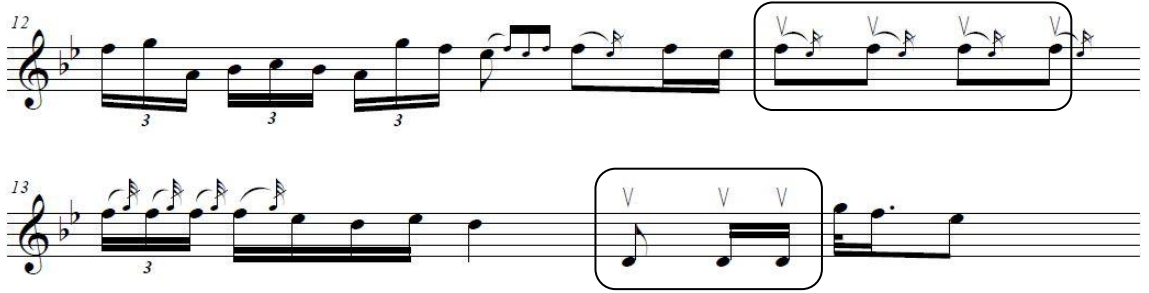


Şekil 66. Ters mızrap örneği

Art arda üst mızrap

Eserin 9-12 ve 13. dizeklerinde sıralı şekilde art arda üst mızrap vurduğu görülmektedir.

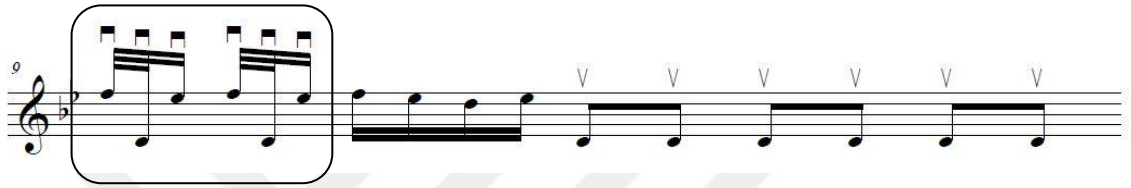




Şekil 67. Art arda üst mızrap örneği

Kırık akor

Kırık akor açışın sadece 9. dizeğinde uygulamıştır.

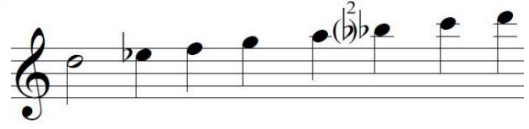


Şekil 68. Kırık akor örneği

Ekrem Çelebi'nin icra ettiği bu eserde mızrapsız çarpma, vurkaç çarpma, ters mızrap, kırık akor ve art arda üst mızrap tekniklerini kullanmaktadır. Bu eserde diğer bozlak açışlarına göre daha farklı bir seyir gösteren Çelebi, Dinek dağı örneğindeki gibi otantik motifleri ara ara yapmakta ve kendine has icra tekniğini ortaya koymaktadır. Karara varmadan önce geleneksel icrada var olan art arda üst mızrap ve kırık akor örneğini kısaca göstermektedir.

4.2.8. Kader (Bir Zaman Keyfini Yetiremedim)

Tablo 8. “Kader” eser künyesi

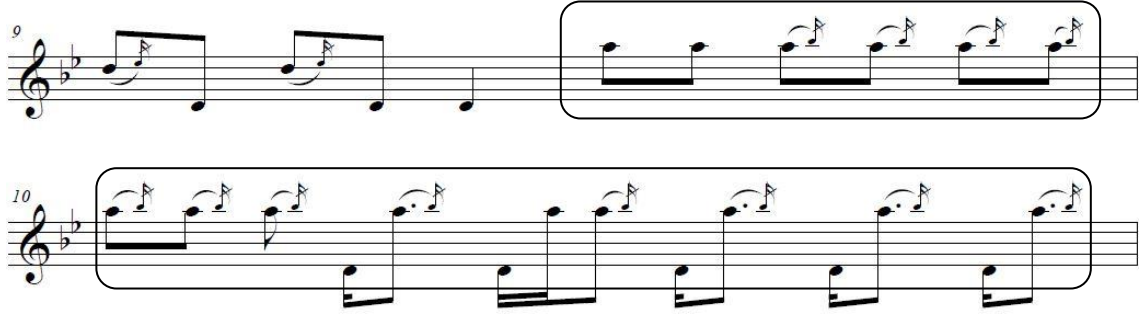
ESER HAKKINDA GENEL BİLGİLER	
Eserin Adı	Kader (Bir zaman keyfini yetiremedim) ¹⁷
Formu	Bozlak
Eserin Durak/Karar perdesi	Re
Eserin Makamsal karşılığı	Muhayyer Kürdi
Eserin Seyri	İnici
Eserin ses sahası	Oktav
Eserin Dizisi	
Eserin Açış Süresi	1.07 sn.
Söz	Âşık Said
Müzik	Ekrem Çelebi

Orta Anadolu bölgesinde “Bir zaman keyfini yetiremedim” adıyla bilinen eser, Ekrem Çelebi’nin abdal kültürüne kazandırdığı önemli bozlaklardan biridir. Abdal geleneği içinde sözleri Âşık Said’e ait olan pek çok eser bulunmaktadır. Eserin icra biçimi ve seyri bozlakların karakteristik özelliklerini taşımaktadır.

¹⁷ <https://open.spotify.com/track/5Na6lOazPlkDXhJSRoErkl?si=5c8769b6aa2e47d2>

Art arda üst mızrap

Açışın 9-10-14 ve 17. dizeklerinde art arda üst mızrap uygulaması görülmektedir.



Şekil 69. Art arda üst mızrap örneği

Mızrapsız çarpma

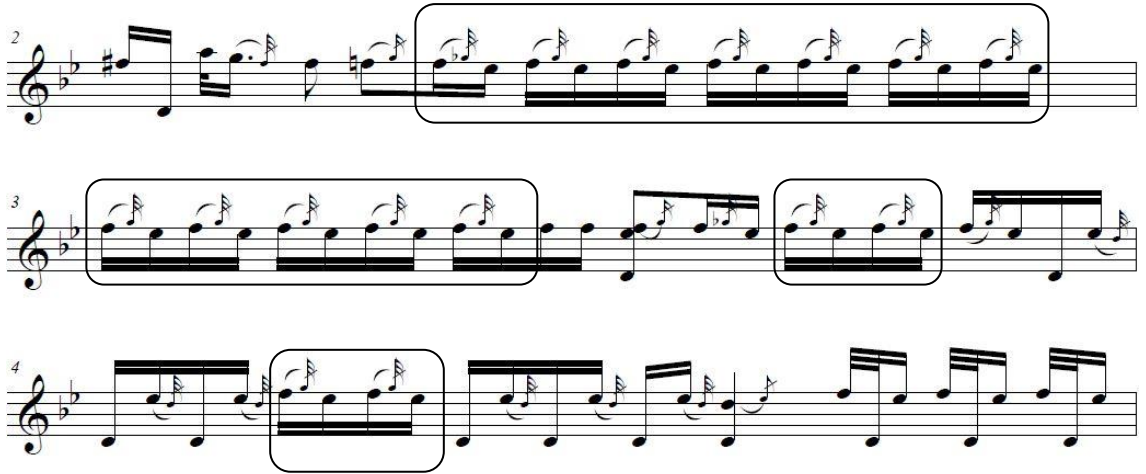
Açışın tüm dizeklerinde bu tekniğin uygulandığı görülmektedir.



Şekil 70. Mızrapsız çarpma örneği

Ters mızrap

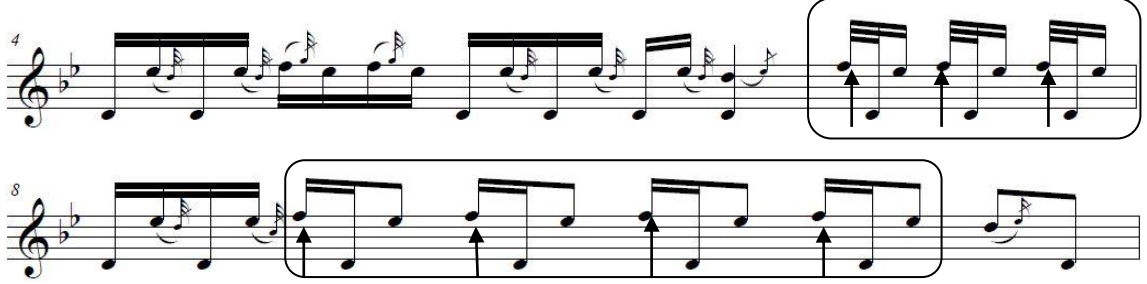
Açışın 2-3-4-6-7-18 ve 23. dizeklerinde ters mızrap tekniği uygulanmıştır.



Şekil 71. Ters mızrap örneği

Kırık akor

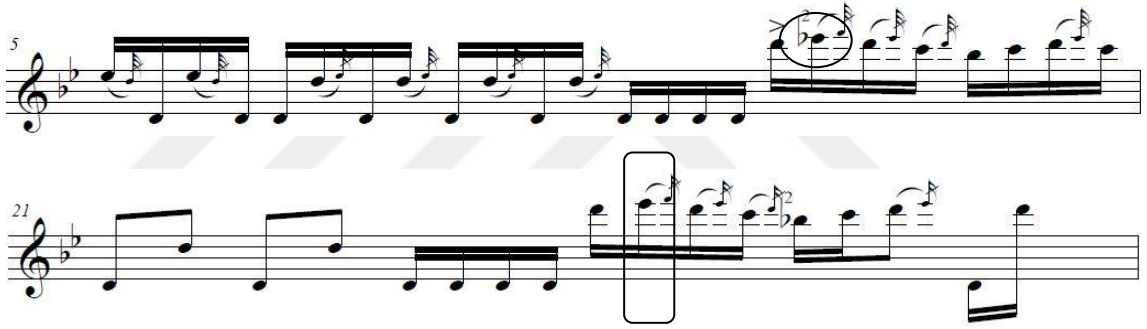
Açışın sadece 4. ve 8. dizelerinde kırık akor tekniği kullanılmış ve bir yerde hızlı şekilde diğer dizekte ise daha yavaş uygulanmıştır.



Şekil 72. Kırık akor örneği

Kapak (göğüs) alanında icra

Açışın 5-16. ve 21. dizelerinde kapak alanında sadece mi notası kullanılmıştır.



Şekil 73. Kapak (göğüs) alanında icra örneği

Ekrem Çelebi'nin kendine has üslubuyla icra ettiği eserde, oldukça hızlı bir açış yaptığı görülmektedir. Eserde kullandığı süsleme teknikleri; art arda üst mızrap, mızrapsız çarpma, ters mızrap, kırık akor ve kapak (göğüs) alanında icra olarak karşımıza çıkmaktadır. Mızrapsız çarpma tekniğini eserin her yerinde uygularken, aynı zamanda geleneksel unsurları belirgin bir şekilde vurgulamıştır.

Ekrem Çelebi'nin eserde kırık akor ve art arda üst mızrapla birlikte ters mızrap tekniğini kullanması, eserin geleneksel bozlak icra özelliklerini ön plana çıkarmaktadır. Ayrıca notada olmayan ara saz bölümünde giriş bölümüyle aynı icra özelliklerini göstermektedir.

4.2.9. Kızılırmak

Tablo 9. “Kızılırmak” eser künyesi

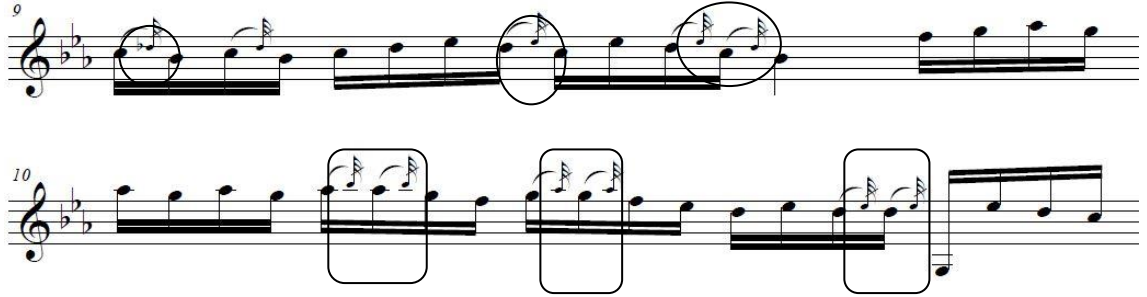
ESER HAKKINDA GENEL BİLGİLER	
Eserin Adı	Kızılırmak ¹⁸
Formu	Bozlak
Eserin Durak/Karar perdesi	Sol
Eserin Makamsal karşılığı	Muhayyer Kürdi
Eserin Seyri	Çıkıcı inici
Eserin ses sahası	Oktav +2
Eserin Dizisi	
Eserin Açış Süresi	1.07 sn.
Söz	Âşık Said
Müzik	Anonim

Sözleri Aşık Said’e ait olan ve Çekiç Ali’nin yorumuyla duyulan “Kızılırmak” bozlağı, Orta Anadolu bölgesinde yaygın olarak icra edilen bozlaklardandır. Ekrem Çelebi’nin bu türküde uyguladığı icra biçimi geleneksel icradan oldukça farklıdır. Bağlamanın sol perdesini karar alarak hem yöresel motifleri hem de kendi icra üslubunu göstermiştir.

¹⁸ <https://open.spotify.com/track/7w3SOzbRE7IoP20i8mbXtg?si=4d95bcdad3a74677>

Mızrapsız çarpma

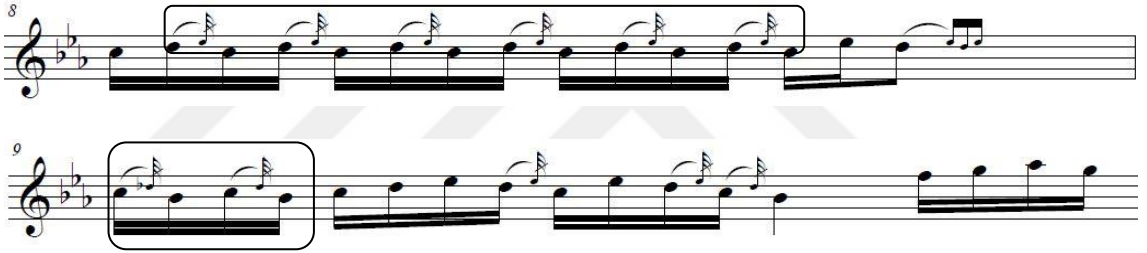
Eserin 1-2-16 ve 23. dizeği hariç tüm dizeklerinde mızrapsız çarpma örneği görülmektedir.



Şekil 74. Mızrapsız çarpma örneği

Ters mızrap

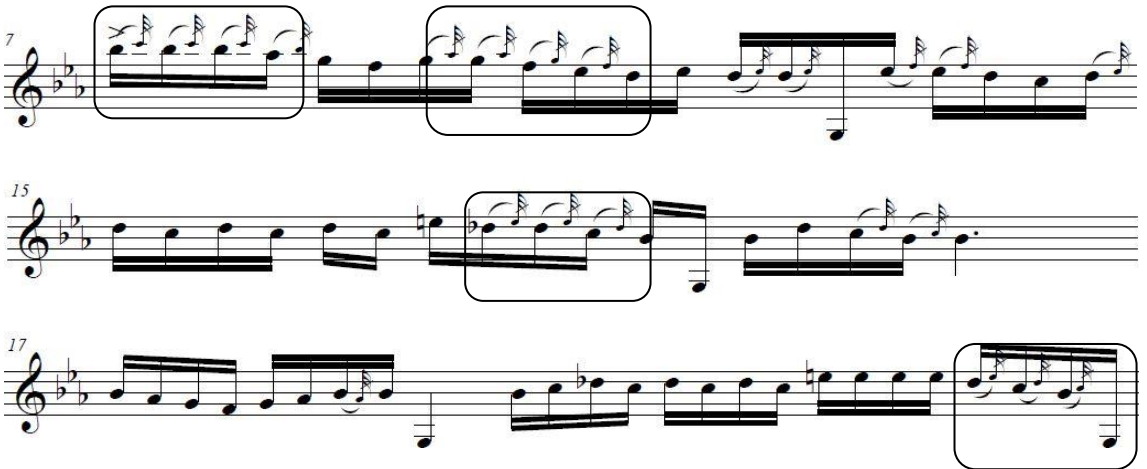
Eserin sadece 8. ve 9. dizeklerinde ters mızrap tekniğinin uygulandığı görülmektedir.



Şekil 75. Ters mızrap örneği

Vurkaç çarpma

Eserin 7-15-17-19 ve 20. dizeklerinde vurkaç çarpma tekniğinin kullanıldığı görülmektedir.



Şekil 76. Vurkaç çarpma örneği

Ekrem Çelebi, Kızılırmak eserinde farklı bir icra yöntemiyle karşılaşılmaktadır. İncelediğimiz eserler içerisinde hepsini re karar icra ederken bu eserde sol kararda icra sergilemektedir. Ton olarak Sol diyezden okuduğu görülen Çelebi'nin sesinin sınırlarını zorladığı görülmektedir.

Geleneksel olarak pek rastlanmayan sol kararda icra, Ekrem Çelebi'nin yenilikçi düşünce yapısından dolayı böyle bir icranın ortaya çıktığını düşündürmektedir. Çekiç Ali'yle duyulan bu eserin farklı örneği Çelebi'de karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca Ekrem Çelebi'nin bu icrasında kendine özgü üslubunu ortaya koyduğu gibi, Çekiç Ali'den etkilenerek onun üslubunu da yansıttığı görülmektedir.

Açıışta mızrapsız çarpma, vurkaç çarpma ve ters mızrap örnekleri karşımıza çıkmaktadır. Eserin 4 dizeği hariç tüm dizelerde mızrapsız çarpma tekniği uygulanmıştır. Geleneksel bağlamda değerlendirilen ters mızrap tekniğini de sol kararda belirgin şekilde göstererek yörenin dokusunu yansıtmaktadır.

4.2.10. Sinem Ataşlara Yandı (Açış Bölümü)

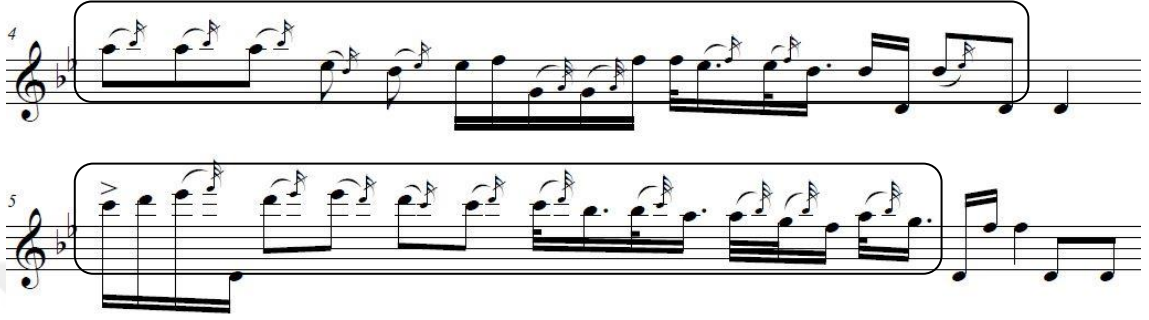
Tablo 10. “Sinem Ataşlara Yandı” eser künyesi

ESER HAKKINDA GENEL BİLGİLER	
Eserin Adı	Sinem Ataşlara Yandı ¹⁹ (Ben Bu Yıl Yarimden Ayrı Düşeli)
Formu	Kırık Hava
Eserin Durak/Karar perdesi	Re
Eserin Usulü	2/4
Eserin Makamsal karşılığı	Muhayyer Kürdi
Eserin Seyri	İnici
Eserin ses sahası	Oktav +2
Eserin Dizisi	

Burada incelediğimiz bölüm Ekrem Çelebi'nin esere girmeden önce yaptığı 33 saniyelik serbest açıştır. Devamında ayrı başlık altında eserin ritmik kısmı incelenmiştir. Bu yaptığı serbest açıшта bozlak formuna uygun icra gerçekleştirmiştir.

Mızrapsız çarpma

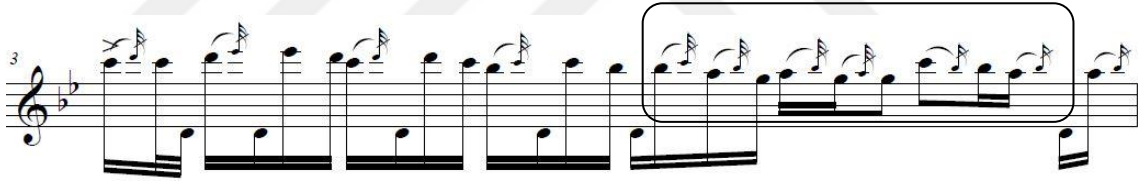
Açışın tüm dizeklerinde mızrapsız çarpma tekniğinin kullanıldığı görülmektedir.



Şekil 77. Mızrapsız çarpma örneği

Vurkaç çarpma

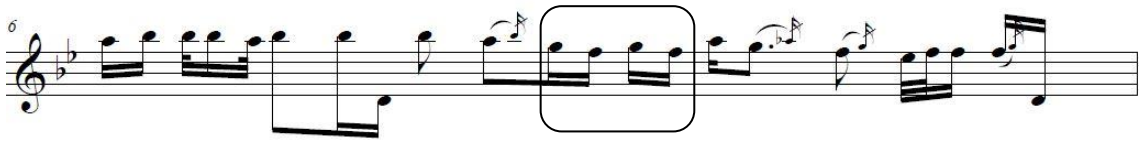
Açışın 3. ve 5. dizeklerinde vurkaç çarpma tekniği yapıldığı görülmektedir



Şekil 78. Vurkaç çarpma örneği

Ters mızrap

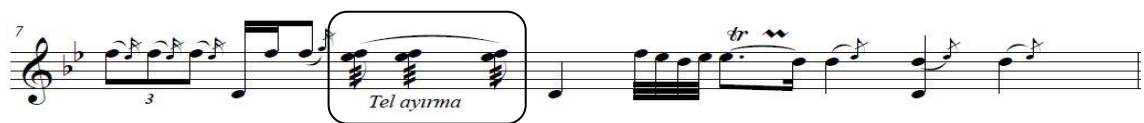
Açışın sadece 6. dizeğinde kısa bir ters mızrap tekniği uygulanmıştır



Şekil 79. Ters mızrap örneği

Tel ayırma (kıstırma)

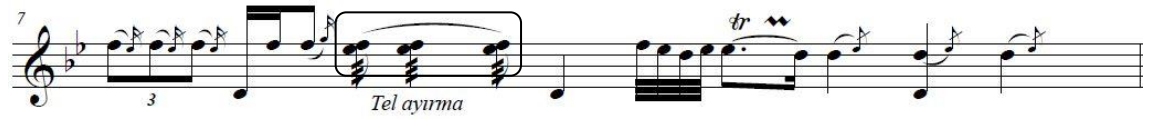
Açışın sadece 7. dizeğinde tel ayırma tekniği kullanılmaktadır.



Şekil 80. Tel ayırma örneği

Tremolo

Açışın sadece 7. dizeğinde tremolo tekniği uygulanmıştır.



Şekil 81. Tremolo örneği

Tril

Açışın sadece 7. dizeğinde tril tekniği uygulandığı görülmektedir.



Şekil 82. Tril örneği

Dikey çalış

Çelebi, açışın sadece 4. dizeğinde dikey çalış tekniğini uygulamaktadır.



Şekil 83. Dikey çalış örneği

Ekrem Çelebi icra ettiği bu açışta; mızrapsız çarpma, vurkaç çarpma, ters mızrap, tril, tel ayırma, dikey çalış ve tremolo gibi süsleme tekniklerini kullanmıştır. Eserin tüm dizeklerinde sıkça karşımıza çıkan mızrapsız çarpma tekniği, vurkaç çarpma tekniğini de 3. ve 5. dizeklerinde tizden pese doğru iniş cümlesinde kullanılmıştır. Ters mızrabı sadece bir dizekte kısa şekilde kullanmış, diğer eserlerde görüldüğü gibi tel ayırma ve tremolo tekniğini de birlikte kullanmış olduğu görülür. Son olarak açış sonlandırırken küçük bir tril yaparak karara gelmiştir.

4.2.11. Sinem Ataşlara Yandı (Ritmik bölüm)

Bir önceki başlıkta, eserin ritmik bölümüne girmeden önce Çelebi'nin yaptığı açış, bu kısımda ise usullü bölümü incelenmiştir.

Silifke mızrabı

Eserin 3-6-7-8-10-11-17-20-24-25-27 ve 34. ölçülerinde silifke mızrabı uygulandığı görülmektedir.



Şekil 84. Silifke mızrabı örneği

Tel ayırma (kıstırma)

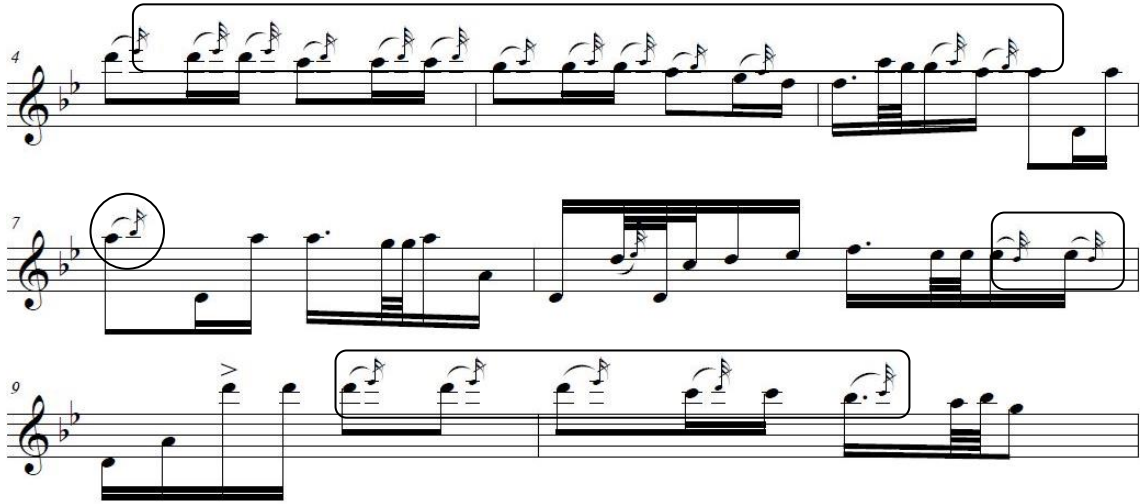
Eserin 30. ölçüsünde tel ayırma tekniğini kullandığı görülmektedir.



Şekil 85. Tel ayırma örneği

Mızrapsız çarpma

Eserin 19-90-33 ve 34. ölçüleri hariç diğer tüm ölçülerde mızrapsız çarpma yaptığı görülmektedir.



Şekil 86. Mızrapsız çarpma örneği

Vurkaç çarpma

Eserin sadece 28. ölçüsünde vurkaç çarpma tekniğini uyguladığı görülmektedir.



Şekil 87. Vurkaç çarpma örneği

Tremolo

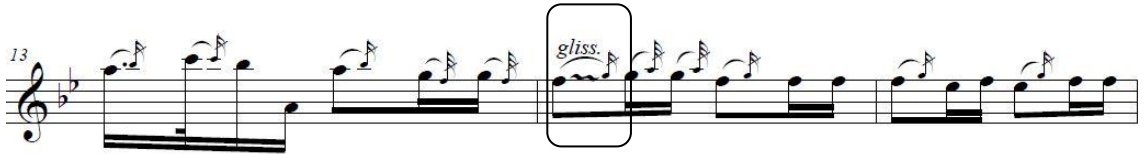
Eserin sadece 30. ölçüsünde kısa bir şekilde tremolo yaptığı görülmektedir.



Şekil 88. Tremolo örneği

Glissando

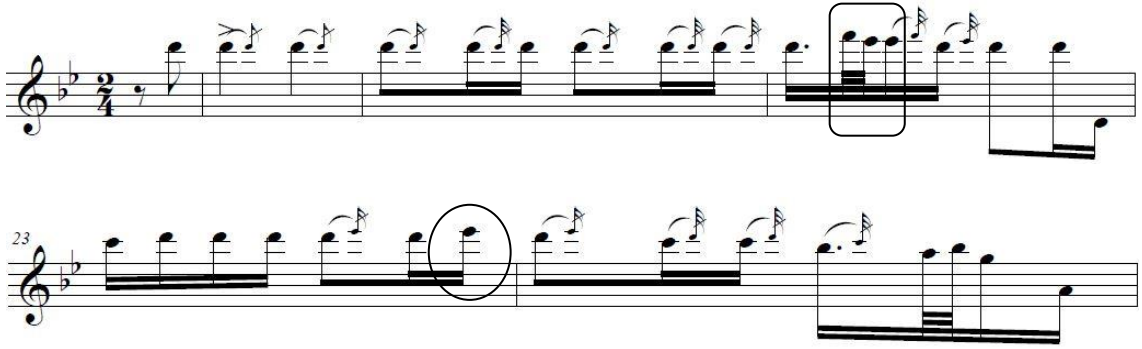
Eserin sadece 14. Ölçüsünde glissando tekniğini uyguladığı görülmektedir.



Şekil 89. Glissando örneği

Kapak (göğüs) alanında icra

Çelebi, eserin sadece 3. ve 23. ölçülerinde mi ve fa notalarını karşılamak için kapak alanını kullanmıştır.



Şekil 90. Kapak (göğüs) alanında icra örneği

Eserin usullü bölümünde silifke mızrabı, tel ayırma ve tremolo, mırapsız çarpma ve vurkaç çarpma, glissando ve kapak (göğüs) alanında icra tekniklerinin kullanıldığı görülmektedir.

Orta Anadolu bölgesi geleneksel icrasında silifke mızrabı oldukça yaygın şekilde kullanılmaktadır. Özellikle ritmik eserlerin pek çok tartımında sıklıkla uygulanmaktadır. Ekrem Çelebi, Silifke mızrabını eserin pek çok ölçüsünde -nerdeyse her tartım kalıbında- uygulamaktadır. Önceki icralarında denk geldiğimiz üzere bu eserin icrasında da tel ayırma ve tremolo tekniğini yine birlikte kullanmaktadır. Sadece bir ölçüde glissando yaparken, eserin 3. ve 23. ölçülerinde de bağlamanın kapak alanında icra tekniğini uygulamaktadır.

4.2.12. Ben Oldum (Açış Bölümü)

Tablo 11. “Ben Oldum” eser künyesi

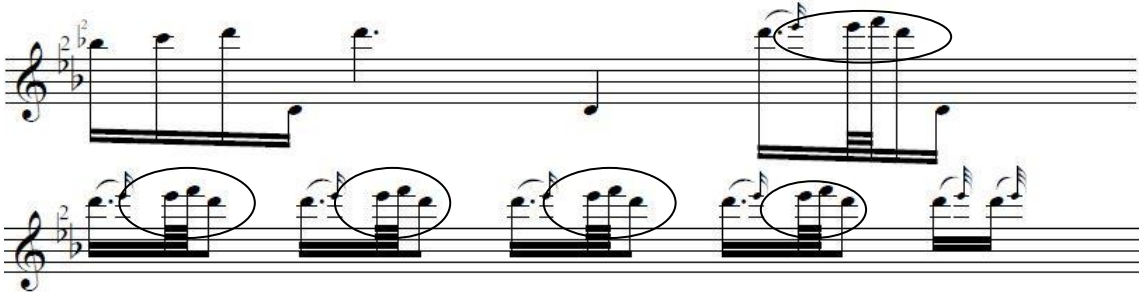
ESER HAKKINDA GENEL BİLGİLER	
Eserin Adı	Ben Oldum ²⁰ (Yüce Dağ Başına Yağan Kar İdim)
Formu	Kırık Hava
Eserin Durak/Karar perdesi	Re
Eserin Usulü	2/4
Eserin Makamsal karşılığı	Muhayyer
Eserin Seyri	İnici
Eserin ses sahası	Oktav +1
Eserin Dizisi	
Eserin Açış Süresi	Serbest Bölüm: 22 sn. Ritmik bölüm: 40 sn.

Orta Anadolu bölgesine ait olan bu eserin hem açış bölümü hem de usullü bölümü ayrı ayrı incelenmiştir.

Kapak (göğüs) alanında icra

Açışın 1. ve 2. dizeğinde mi ve fa notalarının kapakta kullanıldığı görülmektedir.

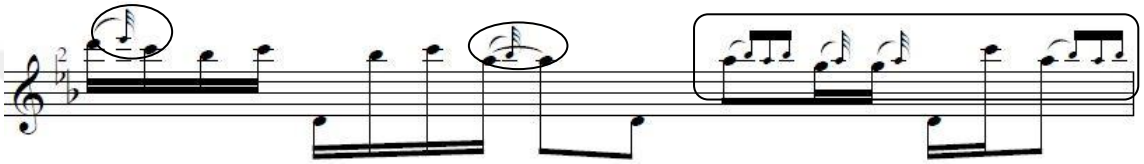
²⁰ <https://open.spotify.com/track/4YEI8hyJKNDSScQepUOdRw?si=fa2b8b686b2d426e>



Şekil 91. Kapak (göğüs) alanında icra örneği

Mızrapsız çarpma

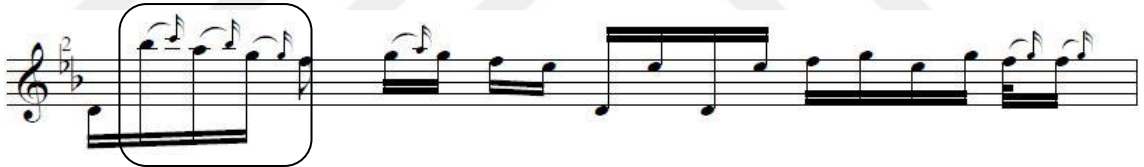
Açışın tüm dizeklerinde mızrapsız çarpma tekniği kullanılmıştır.



Şekil 92. Mızrapsız çarpma örneği

Vurkaç çarpma

Açışın sadece 5. dizeğinde vurkaç çarpma tekniğinin kullanıldığı görülmektedir.



Şekil 93. Vurkaç çarpma örneği

Silifke mızrabı

Açışın 2. dizeğinde silifke mızrabı örneği görülmektedir.



Şekil 94. Silifke mızrabı örneği

Ekrem Çelebi, eserin açış bölümünde kapak alanında icra, mızrapsız ve vurkaç çarpma, silifke mızrabı tekniklerini kullanmıştır. Kapak alanında icra tekniğini eserin sadece iki dizeğinde mi ve fa seslerini karşılamak için kullanmıştır. Mızrapsız çarpmayı eserin tüm dizeklerinde kullanırken, vurkaç çarpmayı ise sadece 5. dizekte kullandığı

görülmektedir. Son olarak da eserin tiz bölümünde seyir gösterirken silifke mızrabını art arda sürekli olarak uyguladığı tespit edilmiştir.

4.2.13. Ben Oldum (Ritmik bölüm)

Kapak (göğüs) alanında icra

Eserin sadece 8. ölçüsünde fa notasını karşılamak için kapak alanını kullandığı görülmektedir.



Şekil 95. Kapak (göğüs) alanında icra örneği

Mızrapsız çarpma

Eserin tüm ölçülerinde mızrapsız çarpma tekniğinin uygulandığı görülmektedir.



Şekil 96. Mızrapsız çarpma örneği

Tremolo

Eserin 5-6. ve 14. ölçülerinde tremeolo tekniğinin uygulandığı görülmektedir.



Şekil 97. Tremolo örneği

Silifke mızrabı

Eserin 6.7. ve 13. ölçülerinde silifke mızrabı örneği görülmektedir.



Şekil 98. Silifke mızrabı örneği

Sürmeli/Yozgat mızrabı

Çelebi, sadece eserin girişinde 2. ölçüde sürmeli mızrabını uygulamakta, diğer kısımlarda ise yine tremolo tekniğini ön plana çıkarmaktadır.



Şekil 99. Sürmeli/Yozgat mızrabı örneği

Tel ayırma (kıstırma)

Eserin 5. ve 14. ölçülerinde tremolo ile birlikte tel ayırma tekniği kullanılmıştır.



Şekil 100. Tel ayırma örneği

Ekrem Çelebi, Eserin ritmik olan bu bölümünde sadece mi notasını kapak alanında kullanmış ve tüm ölçülerde mızrapsız çarpma tekniğini uygulamıştır. Çelebi, serbest icralarda kullandığı tel ayırma ve tremolo tekniğini eserin 2.5.6. ve 14. ölçülerinde uygulamış, üç ölçüde de silifke mızrabını kullanmıştır. Zaten Orta Anadolu geleneksel icra biçiminde yaygın şekilde kullanılan silifke mızrabının, Çelebi'nin icralarının pek çoğunda görmek mümkündür.

Bu eserde sıkça kullanmamasının sebebi, eserin yürük bir ritme sahip olmamasından kaynaklanmaktadır. Yörede oyun havası ya da daha hareketli eserlerde belirgin olarak kullanılan mızrap, kırık havalarda daha az kullanılmaktadır.

SONUÇ ve ÖNERİLER

Abdallık geleneği ve Ekrem Çelebi üzerine yapılan bu çalışmada; abdallar hakkında detaylı bir literatür taraması yapılarak, tarihsel süreç içerisinde ilk ortaya çıkışlarından günümüze kadar sosyolojik ve kültürel yaşantıları ele alınmıştır. Bu sayede çalışmaya esas konu olan Ekrem Çelebi'nin abdal geleneğine dâhil edilip edilemeyeceği tartışılmıştır. Böyle bir konunun ilk defa ortaya koyularak geleneksel bağlamda ele alınan abdal geleneğinin, taşınabilirliği, sürekliliği hakkında spesifik örnek üzerinden analizler yapılmış ve fikirler sunulmuştur.

Çalışmanın birinci ve ikinci bölümünü oluşturan abdallar ve abdallık geleneği hakkında şu sonuçlara ulaşılmıştır;

Abdal toplumunun kökenin Eftalit ve Akhunlara dayandığı, tarihî süreç içerisinde büyük bir devlet kurdukları savaşçı bir kimliklerinin olduğu görülmüştür. Abdal kelimesinin etimolojik olarak 4. ve 9. yüzyıllara tarihlendirildiği, birinin etnik diğerrinin ise inanma boyutunda ele alındığı saptanmış ve abdalların etnik kökeninin Türklere dayandığı tespit edilmiştir.

Anadolu abdallarının inançsal kimliklerinin Orta Asya geleneğinden kalan ve tasavvuf inancıyla bütünleşmiş bir inanç sistemiyle şekillenerek Alevi/Bektaşî inancıyla örtüştüğü saptanmıştır. Ayrıca etnik kimlik bağlamında sürekli olarak çingene, roman ve kürt gruplarla karıştırılan abdalların, bu topluluklarla herhangi bir genetik bağının bulunmadığı, sadece bazı ortak meslek -müzişyenlik, kalaycılık, sepetçilik vb.- gruplarında varlık gösterdikleri için böyle bir karışıklığın ortaya çıktığı saptanmıştır.

Abdalların kullandıkları ana dilin Türkçe olduğu, “Teber/ce” dilinin ise onların ana dili olmadığı, sadece bazı durumlarda kendi aralarında iletişim kurmak için ortaya çıkan ve gizli diller kategorisinde değerlendirilen bir dil olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Geçmişten günümüze abdallarda görülen bir özelliğin de onların hem geçmişten aldıkları kültürel değerleri hem de içinde yaşadıkları toplumların müzik kültürünü benimseyerek ortaya yeni bir kimlik koydukları görülmektedir. Bu durum da onların önemli bir “kültür taşıyıcısı” olduklarının sonucunu ortaya çıkarmaktadır.

Abdallık geleneğinin sürdürülebilirliği sadece abdal kimliğine mensup olanlar tarafından değil aynı zamanda bu kimliğin dışında kalanlar tarafından da olabileceği tespitlerimiz arasındadır. Nitekim bunların örnekleri; Aşık Said'den başlayarak Ekrem Çelebi, Kamil Abaloğlu ve İsmail Altunsaray gibi isimlerin varlığıyla somut şekilde karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda öncelikle; abdallarla genetik hiçbir bağı bulunmayan Ekrem Çelebi'nin, abdal müziği içerisinde onu önemli kılan nedir sorusuyla başlayan çalışma sürecinin sonucunda ortaya çıkan, onun gelenek içerisinde Muharrem Ertaş, Neşet Ertaş, Hacı Taşan ve Çekiç Ali gibi abdal kimliğine sahip temsilcilerin içinde "Ekrem Çelebi" adının varlığı olmuştur. Çalışmanın üçüncü ve dördüncü bölümünde ise Ekrem Çelebi ile ilgili şu sonuçlara ulaşılmıştır;

Geleneksel icracılardan -Çekiç Ali ve Neşet Ertaş- etkilenecek sanat hayatına başlayan Ekrem Çelebi'nin abdallıkla tek ilişkisinin kültürel bir bağ olduğu görülmüş, taklitle başlayan icracılık boyutunun, sonraki süreçlerde kendine özgü bir şekle dönüşmesiyle geleneksel kültürün içinde yer edinmiş olduğu gözlemlenmiştir.

Ekrem Çelebi'nin, ilk albümlerini incelediğimizde bağlama çalış biçimindeki taklit unsurlarının fazla olduğu görülmektedir. Fakat icra ettiği her eserde abdal temsilcilerin izlerini gördüğümüz Çelebi'nin, sanatının olgunluk dönemlerinde kendine has icra biçimini tamamıyla oturmuş olduğu gözlemlenmiştir.

Ekrem Çelebi'nin abdal geleneği içerisinde önemli görülen özelliklerinin başında, onun bağlama icrasında hem geleneksel ifadelerin görülmesi hem de yöre geleneğinden bağımsız olarak nitelendirilen icra unsurlarının ustalıkla geleneksel müziğin içerisine yerleştirildiği tespit edilmiştir. Çaldığı her eserin içinde taklitten uzak ve zengin motiflerin bulunması, Çelebi'nin icrasındaki özgünlüğü açık şekilde ortaya çıkarmaktadır. Ayrıca Ekrem Çelebi'nin icra biçiminde karşılaşılan ajilite, onun tavrını diğer icracılardan ayıran en önemli nokta olarak karşımıza çıkmaktadır.

Çarpma ve süsleme tekniklerinin hepsini ustalıkla kullandığı görülmüş, geleneksel icra özelliklerinin Ekrem Çelebi'nin icrasında gerek bağlama yapısı gerek müzikal ifadelerin hepsinde ön plana çıkarıldığı görülmüştür. Bunlardan en önemlisi bağlamanın kapak bölümünde yapılan icradır. Orta Anadolu abdal müziğine özgü olan bu durumun temelinde yatan en önemli sebep, bozlak icrasının ses genişliğiyle ve bağlama kullanım tekniğinin değiştirilmesiyle ortaya çıkmıştır.

Muharrem Ertaş ve Hacı Taşan’a kadar “Abdal Düzeni” akort sisteminin kullanılmasından dolayı karar sesinin la olması, tiz bölgelerde ses imkânı sağlamıştır. Fakat Neşet Ertaş ve Çekiç Ali’nin karar sesini re perdesine taşımasından dolayı ve geleneksel icranın tamamen bu akort sistemine dönmesiyle bazı ihtiyaçlar doğmuştur. Bozlak icrasının karakteristik özelliği olan tiz bölgelerdeki ses ihtiyacı, kapak bölgesinden sağlanmıştır. Kapak bölgesi tekniğinin Ekrem Çelebi icrasında ağırlıklı olarak kullanıldığı görülmüş ve kullanılan bu teknik, çalışmada “Kapak (göğüs) alanında icra” olarak adlandırılmıştır. Yine Orta Anadolu geleneksel müziği içerisinde sıkça kullanılan ve herhangi bir adlandırmaya sahip olmayan bazı teknikler “kırık akor, art arda üst mızrap, ters mızrap ve mızrapsız çalış” gibi isimlerle belirtilerek detaylarıyla açıklanmıştır.

Geleneğin temsilcilerinde pek rastlanılmayan “bağlamada dikey çalış” tekniğinin Ekrem Çelebi’nin icrasında sıklıkla kullanıldığı görülmüş, yörede yaygın olmayan bu tekniğin Çelebi’nin kullanımından sonra benimsenerek yaygınlaşmaya başladığı tespit edilmiştir. Ayrıca genel olarak müzikte kullanılan tremolo tekniğinin Ekrem Çelebi’nin icralarında tril yerine kullanıldığı görülmüş ve bunu tel ayırma tekniğiyle birlikte uyguladığı tespit edilmiştir.

Ekrem Çelebi’nin geleneksel bağlama tipinin haricinde elektro bağlama kullanmış olduğu da görülmüştür. Ayrıca elektro bağlamada kullanılan ve yörede “Lesli tonu” olarak bilinen “Phaser” ses efektini kullanarak yörede tanınmasını ve yaygınlaşmasını sağlayan kişinin de Ekrem Çelebi olduğu tespit edilmiştir.

Ekrem Çelebi gerek icra tekniğinde getirdiği yenilikler gerek bestelediği bozlak ve kırık havalarla sadece Orta Anadolu abdal müziğine katkı sağlamamış aynı zamanda TRT repertuvarına kazandırdığı türkülerle birlikte derlemeci özelliğiyle de alana önemli katkılar sağladığı tespit edilmiştir.

Netice olarak; Orta Anadolu bölgesi geleneksel müziği ile ilgili yapılan çalışmaların pek çoğunun abdal toplumuyla bağıntılı çalışmalar olduğu gözlemlenmiştir. Bu doğrultuda ortaya çıkan düşüncelerin çoğunluğunun, geleneğin sürdürülmesinde abdal merkezli bir yaklaşım sergilediği görülmektedir. Fakat ortaya koyulan bu çalışmayla birlikte irdelenen Ekrem Çelebi’nin, abdal kimliğine sahip olmadan da aynı geleneğin kültürel dokusunun yansıtılabileceğini ve sürdürülebileceğini ispatlamıştır.

KAYNAKÇA

- Abalıoğlu, K. (2022, 08 04). Kamil Abalıoğlu İle Görüşme. (K. Özavcı, Röportaj Yapan)
- Akdoğu, O. (2003). *Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler*. İzmir: Meta Basım.
- Abdulgasımov, V. (1996). *Azerbaycan Tarı*. (Anadolu Türkçesine aktaran: Salih Turhan).
- Akman, H. (2006). *Gönül Dağında Bir Garip Neşet Ertaş Kitabı* (1. bs). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Altınkaynak, E. (2015). *Anlatım Esasına Dayalı Metinler ve Din*. Ankara: Ardahan Üniversitesi Yayınları.
- Altınkaynak, E. (2019). *Anlatıma-Derlemelere Dayalı Halk Kültürü*. Ankara: Kültür Ajans Yayınları.
- Altunsaray, İ. (2022, Ekim 19). *İsmail Altunsaray ile Görüşme*.
- Artun, E. (2015). *Türk Halk Edebiyatına Giriş Edebiyat Tarihi/Metinler* (10. bs). Adana: Karahan Kitabevi.
- Assmann, J. (2022). *Kültürel Bellek* (4. bs). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Atalay, B. (1985). *Divanü Lûgat-it Türk Tercümesi III*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ayata, S. (2006). *Kırşehir Yöresi Abdallarının Dinî İnançları Üzerine Bir Araştırma* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Erciyes Üniversitesi, Kayseri.
- Babinger, F., & Köprülü, M. F. (1996). *Anadolu'da İslâmiyet*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Bekki, S. (2019). *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. İçinde *Muharrem Ertaş*.
- Boratav, P. N. (2011). *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği* (2. bs). İstanbul: Tarih Vakfı.

- Caferoğlu, A. (1953). Anadolu Abdallarının Gizli Dillerinden Bir İki Örnek. İçinde 60. *Doğum Yılı Münasebetiyle Fuat Köprülü Armağanı* (s. 77). İstanbul: Yalçın Matbaası.
- Can, D. (2010). *Mersin abdalları Halkbilimi Araştırması* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mersin Üniversitesi, Mersin.
- Çelebi, C. (2022, Ağustos 3). Coşkun Çelebi İle Görüşme. (K. Özavcı, Röportaj Yapan)
- Çelebi, E. (2022, Ağustos 3). Ekrem Çelebi İle Görüşme. (K. Özavcı, Röportaj Yapan)
- Çobanoğlu, Ö. (2000). *Âşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çuhadar, H. (2009). Kemanda Çalma Teknikleri. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 18(1), 121-132.
- Derleme Sözlüğü II* (2. bs). (1993). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Dündar, C. (Direktör). (2005). *Garip—Neşet Ertaş Belgeseli* [Belgesel]. Kalan Müzik.
- Eberhard, W. (1955). *The minstrel tales from southeastern Turkey*. Los Angeles: Berkeley.
- Ekici, M. (2008). II. Araştırma Yöntemleri. İçinde *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı* (6. bs, ss. 43-93). Ankara: Grafiker Yayıncılık.
- Ekici, S. (2009). *Elazığ Harput Müziği* (1. bs). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Elçin, Ş. (1986). *Halk Edebiyatına Giriş*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı yayınları.
- Emnalar, A. (1998). *Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı* (1. bs). İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Erdoğan, G., & Doğan, İ. (2020). Çukurova Halk Hikayeciliği. *Journal of World of Turks/Zeitschrift für die Welt der Türken*, 12(1).
- Ergin, M. (2009). *Dede Korkut Kitabı* (42. bs). İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Frye, R. N., & Sayılı, A. (1946). *Selçuklulardan Evvel Ortaşark'ta Türkler*. Ankara: TTK Basımevi.
- Gazimihal, M. R. (2017). *Anadolu Türküleri ve Musıkî İstikbâlimiz* (2. bs). İstanbul: Doğu Kütüphanesi.

- Gökyay, O. Ş. (2000). *Dedem Kokudun Kitabı*. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Gölpınarlı, A. (1969). *100 Soruda Türkiye’de Mezhepler ve Tarikatler* (1. bs). İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Gölpınarlı, A., & Boratav, P. N. (2010). *Pir Sultan Abdal*. İstanbul: Derin Yayınları.
- Gölpınarlı, A. (2000). *Tasavvuf*. İstanbul: Milenyum Yayınları.
- Gönül, M. (2010). *Nevres Bey’in Ud Taksimlerinin Analizi ve Ud Eğitimine Yönelik Araştırmaların Oluşturulması* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- Gülçiçek, A. D. (2003). Abdallar. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi*, (25).
- Günay, Ü., & Güngör, H. (2003). *Başlangıçtan Günümüze Türklerin Dini Tarihi* (5. bs). İstanbul: Rağbet Yayınları.
- Güray, C., & Karadeniz, İ. (2019). Horasan’dan Keskin’e Bir Çılgılık: Muharrem Ertaş “Kırat Bozlağı’nın Çok Katmanlı Analizi Üzerinden Orta Asya’dan Anadolu’ya Âşıklık Geleneğinin İzini Sürmek”. *Milli Folklor*, 16(122), 76-93.
- Gürkan, B. (2019). *Çoklukluluk, Meslek, Akrabalık ve Müzik: Orta Anadolu Abdalları’nın Müziksel Dinamikleri* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Gürsoy, Ş. (2006). *Türkiye Abdalları*. Ankara: Platin Yayınları.
- Gürün, K. (1981). *Türkler ve Türk Devletleri Tarihi* (C. 1). Ankara: Karacan Yayınları.
- Güzelbey, C. C. (1972). Abdallar. *Folklor*, (25), 21-25.
- İslamoğlu, E., Yildirimalp, S., & Cemal, İ. (2017). Türkiye’de çalışan yoksullar olarak abdallar: Kırşehir ilinde bir araştırma. *Yönetim Bilimleri Dergisi*, 15(30), 463-479.
- Kaçar, G. Y. (2020). *Türk Müskîsinde Eser ve İcra Tahlil Yöntemleri*. Gece Kitaplığı.
- Karakaya, O., & Önal, H. (2010). Türk Halk Müziğinde Bir Uzun Hava Türü Olarak Bozlak. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (27), 709-726.

- Karakuş, İ. (2018). *Allı Turnam Keskinli Hacı Taşan* (2. bs). Ankara: Keskin Kaymakamlığı Kültür Hizmetleri.
- Karamustafa, A. T. (2008). *Tanrının Kuraltanıma Kulları* (2. bs). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Karkın, A. M., Pelitoğlu, M. C., & Haşhaş, S. (2014). Bağlama Enstrümanının Öğretim Yöntemleri Kapsamında Yöresel Tavrıların Değerlendirilmesi. *Art-e Sanat Dergisi*, 7(13), 129-148.
- Kaya, D. (2014). *Türk Dünyası Türk Halk Edebiyatı Kavramları ve Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Konukçu, E. (1973). *Kuşan ve Akhunlar Tarihi*. Ankara: Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- Konukçu, E. (2002). Akhunlar. İçinde *Türkler Ansiklopedisi* (C. 1, ss. 827-830). Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Korkmaz, R. (2007). Çatı Romanında Yatay ve Dikey Boyutların Sembolizmi. *Erdem*, (49), 123-134.
- Korkmaz, R. (2014). *Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri* (3. bs). Ankara: Grafiker Yayınları.
- Korkmaz, R. (2015). Ontolojik Anlamda Güvensizlik Sorunu ve Çaresiz. *Türk Dili*, 109(767-768), 372-374.
- Köprülü, M. Fuad. (1976). *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar* (3. bs). Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Köprülü, M. Fuad. (1991). *Osmanlı Devleti'nin Kuruluşu* (4. bs). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Köprülü, M. Fuad. (2014). *Edebiyat Araştırmaları II*. İstanbul: Alfa Basım Yayım.
- Köprülü, Mehmet Fuad. (1935). *Türk Halkedebiyatı Ansiklopedisi* (C. 1-1). İstanbul: Burhaneddin Basımevi.
- Köprülü, Mehmet Fuad. (1960). *Türk Edebiyat Tarihi* (2. bs). İstanbul: Ötüken Yayınları.

- Küçük Kaplan, U. (2013). *Arabesk Toplumsal Kültür ve Müzikal Bir Analiz* (1. bs). Ayrıntı Yayınları.
- Kurubaş, B. (2020). *Geçmişten Günümüze Bağlama İcracılığı ve Bağlama İcrasının Değişim Süreci* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Levi-Strauss, C. (2013). *İrk, Tarih ve Kültür* (6. bs). İstanbul: Metis Yayınları.
- Marsh, A. (2008). Etnisite ve kimlik: Çingenelerin kökeni. *European Roma Rights Center Country Reports Series*, (17), 19-27.
- Mezarcıoğlu, A. (2010). *Çingenelerin Kitabı* (1. bs). İstanbul: Cinius Yayınları.
- Mirzaoğlu, F. G. (1998). Toroslardan Çukurova'ya Yankılanan Ses: 'Bozlak'. *Folkloristik: Prof. Dr. Dursun Yıldırım Armağanı*, 408-418.
- Mirzaoğlu, F. G. (2003). *Çukurova Bozlağı*. Ankara: Binboğa Yayınları.
- Necef, N. E., & Berdiyev, A. A. (2003). *Hazar Ötesi Türkmenleri*. İstanbul: Kaktüs Yayınları.
- Obruk, C. (1983). *Kırşehir'li Aşık Said*. Ankara: Ulus Matbaası.
- Okumuş, E. (2005). Türkiye'de Marjinal Bir Grup Olarak Abdallar. *Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, (6), 593-626.
- Ocak, A. Y. (1992). Türk Folkloru'nda Rum Abdalları. İçinde *IV. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri: C. II. Halk Edbiyatı* (ss. 271-276). Ankara: Devran Matbaası.
- Ocak, A. Y. (1999). *Osmanlı İmparatorluğunda Marjinal Sûfilik: Kalenderîler* (2. bs). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Ocak, A. Y. (2002). *Alevî ve Bektaşî İnançlarının İslâm Öncesi Temelleri* (3. bs). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ocak, A. Y. (2011). *Babailer İsyanı* (5. bs). İstanbul: Dergah Yayınları.
- Ögel, B. (1995). *Türk Mitolojisi II* (C. 2). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Önler, Z. (2013). Tarihten Günümüze Abdal Sözcüğü. *AİBÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Semih Tezcan'a Armağan*, 13(13), 293-298.

- Özarslan, M. (2019). Hacı Taşan. İçinde *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. Geliş tarihi gönderen <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/haci-tasan>
- Özavcı, K. (2021). Abdal Kültüründe Bozlaklar ve Günümüzde Üretim Sorunları. İçinde *Unesco Yaratıcı Şehirler Ağı Kırşehir Ulusal Müzik Çalıştayı Raporu* (Kardeşler Form Ofset, ss. 113-116). Kayseri: Kırşehir Belediyesi.
- Özbek, M. (2014). *Türk Halk Müziği El Kitabı I* (2. bs). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.
- Parlak, E. (1990). *Bozlaklar* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Parlak, E. (2013a). *Garip Bülbül Neşet Ertaş* (C. 1). İstanbul: Demos Yayınları.
- Parlak, E. (2013b). *Garip Bülbül Neşet Ertaş* (C. 2). İstanbul: Demos Yayınları.
- Parlak, E. (2014). Bozlak: Anadolu'nun Gökkubbeye Salınan Çılgılığı. *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, (9), 60-72.
- Sümer, F. (1972). *Oğuzlar (Türkmenler)*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Şayhan, F. (2016). Geçmiş—Şimdi—Gelecek Bağlamında Altay Türkleri'nin Kültürel Durumu. *Uluslararası Türk Dünyası Kültür Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri*, 7(2), 416-424.
- Şayhan, F. (2018). Altay Türklerinin İnanmalarındaki Su Kültünün Mitsel Okuması. *Bilig*, (87), 83-100.
- Şayhan, F. (2020). *Mitolojinin Güncel Yüzü Şah İsmail Hikâyesi*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Tekin Arıcı, E., & Güray, C. (2018). Anadolu'da Abdallık Geleneğinin Ortaya Çıkmasında Etkili Olan Tasavvufi ve Dini Yapılanmalar ile Abdalların Müzikle İlişkisinde Bu Yapıların Etkisi. İçinde *9.Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi* (C. 3, ss. 273-292). Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü.
- Tekin Arıcı, E., & Güray, C. (2018). Ege ve Orta Anadolu'da Abdallık Geleneğinin Tarihsel ve Kültürel Özelliklerinin Müzik Gelenekleri ve Müzikal Analiz

Üzerinden Değerlendirilmesi. *Uluslararası Müzik ve Sahne Sanatları Dergisi*, (2), 21-39.

Togan, A. Z. V. (1981). *Umumî Türk Tarihi'ne Giriş* (3. bs, C. 1). İstanbul: Enderun Kitabevi.

Tokel, B. B. (2000). *Neşet Ertaş Kitabı* (2. bs). Ankara: Akçağ Basım Yayım.

Tonga, N. (2001). Keskinli Hacı Taşan'ın Hayatı ve Sanatı Üzerine. *Türk Yurdu*, 21(167), 40-52.

Turan, O. (1980). *Selçuklular ve İslamiyet*. İstanbul: Nakışlar Yayınevi.

Türkeş-Günay, U. (2012). *Türklerin Tarihi* (4. bs). Ankara: Akçağ Yayınları.

Uludağ, S. (1988). Abdal Maddesi. İçinde *İslam Ansiklopedisi* (C. 1). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Yalman, A. R. (1977). *Cenupta Türkmen Oymakları I*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Yıldırım, F. (2011). *Abdal Gizli Dili*. Adana: Karahan Kitabevi.

EK 1. NOTALAR

Unutma Dost

(Mektup Derken Şiir Oldu Bak Gine)

Söz: Abdurrahim KARAKOÇ

Müzik: Ekrem ÇELEBİ

Notaya Alan: Kemal ÖZAVCI

2

2

3

4

5

6

7

gliss

8

9

10

11

12

13

14

15

16

This musical score consists of eight staves, each containing a single melodic line. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The measures are numbered 8 through 16. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth notes, quarter notes, and half notes, often grouped with beams. Slurs are used to indicate phrasing across multiple notes. The overall style is that of a classical or romantic-era instrumental piece.



Musical score for measures 17 through 23, written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Measure 17 begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and A4. Measure 18 starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and A4. Measure 19 begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and A4. Measure 20 starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and A4. Measure 21 begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and A4. Measure 22 starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and A4. Measure 23 begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and A4.

Bu Nasıl Kader (Sızın Gardaşım)

Söz & Müzik: Ekrem ÇELEBİ

Notaya alan: Kemal ÖZAVCI

The musical score is written on eight staves, each beginning with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as eighth notes, quarter notes, and half notes, often grouped with beams. Slurs are used to indicate phrasing across multiple notes. The score is divided into measures by vertical bar lines. The first staff contains a continuous sequence of eighth notes. The second staff continues this pattern. The third staff introduces a more complex rhythmic pattern with slurs. The fourth staff features a series of eighth notes followed by a half note. The fifth staff continues with eighth notes and slurs. The sixth staff shows a mix of eighth and quarter notes. The seventh staff includes a half note and a quarter note. The eighth staff concludes with a half note and a quarter note.

9

10

11

12

13

14

15

16

This musical score consists of eight staves, each containing a single melodic line. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings. Measures 15 and 16 feature triplet markings (indicated by a '3' over the notes). The score concludes with a double bar line at the end of measure 16.

Duydun mu Anam

Söz - Müzik: Ekrem ÇELEBİ

Notaya alan: Kemal ÖZAVCI

2

3

4

5

6

7

8

Tel ayırma

gliss.

gliss.

9

10

11

12

13

14

15

16

17

tr

gliss.

Hızlı

gliss.

gliss.

gliss.



Bin Yemin

(Sana Geliyom)

Söz: Abdurrahim KARAKOÇ
Müzik: Ekrem ÇELEBİ

Notaya alan: Kemal ÖZAVCI

The musical score for 'Bin Yemin' (Sana Geliyom) is presented in a single staff with a key signature of one flat (B-flat major) and a 4/4 time signature. The score consists of 8 measures, numbered 1 through 8. The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Measure 2 and measure 6 include a 'gliss.' (glissando) marking, indicated by a wavy line above the notes. The score is written in a standard musical notation style with a treble clef and a key signature of one flat.

9

10

11

12

13

14

15

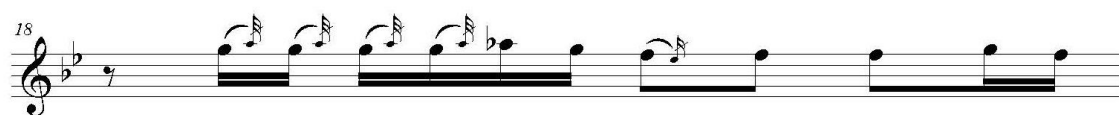
16

17

gliss..

Tel ayırma

This musical score consists of nine staves, each containing a single melodic line. The notation is in a single system with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. Measure 15 includes a glissando marking (*gliss..*) over a series of notes. Measure 17 ends with a double bar line and the instruction *Tel ayırma* (Tel ayrırma), indicating a specific performance technique.



Deyi Deyi

Notaya alan: Kemal ÖZAVCI

The musical score for 'Deyi Deyi' is written in 2/4 time and consists of eight staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various note values: eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests. The score is marked with a '2' at the beginning of the second staff, a '3' at the beginning of the third staff, and a '4' at the beginning of the fourth staff. The eighth staff begins with a '7' and the final staff with an '8'. The music features a mix of eighth, sixteenth, and thirty-second notes, along with rests and dynamic markings.

9

10

11

12

13

14

15

16

17

Hızlı

Tel ayırma

18

19

20

21

22

23

24

This musical score consists of seven staves, each representing a measure from 18 to 24. The notation is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Measure 18 begins with a quarter rest followed by a half note G4, a quarter note F4, and a half note E4. Measure 19 features a half note G4, a quarter note F4, a half note E4, and a quarter note D4. Measure 20 contains a half note G4, a quarter note F4, a half note E4, and a quarter note D4. Measure 21 starts with a half note G4, a quarter note F4, a half note E4, and a quarter note D4. Measure 22 begins with a half note G4, a quarter note F4, a half note E4, and a quarter note D4. Measure 23 contains a half note G4, a quarter note F4, a half note E4, and a quarter note D4. Measure 24 concludes with a half note G4, a quarter note F4, a half note E4, and a quarter note D4, followed by a double bar line.

Dinek Dağı

Notaya alan: Kemal ÖZAVCI

The musical score for "Dinek Dağı" is written in 2/2 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of eight staves of music. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The word "Hızlı" (Fast) is written below the first, second, and fifth staves, indicating a tempo change. The score is written in a single system, with each staff numbered 1 through 8. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and some measures with longer note values. The overall style is characteristic of traditional Turkish folk music.

9 

10 

11 

12 

13 

14 

Alı Sunam

Söz & Müzik: Ekrem ÇELEBİ

Notaya alan: Kemal ÖZAVCI

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

This musical score is written for a single melodic line on a five-line staff in G minor (one flat). The key signature is indicated by a single flat (Bb) on the first line. The time signature is not explicitly shown but is implied to be 4/4 based on the note values. The score consists of six measures, numbered 9 through 14. Measure 9 begins with a treble clef and a key signature change to G minor. It contains two eighth notes (F4, G4), a quarter note (A4), and a half note (Bb4). Measure 10 contains a quarter note (Bb4), an eighth note (A4), a quarter note (G4), a quarter note (F4), a quarter note (E4), a quarter note (D4), and a half note (C4). Measure 11 contains a quarter note (Bb4), an eighth note (A4), a quarter note (G4), a quarter note (F4), a quarter note (E4), a quarter note (D4), a quarter note (C4), and a half note (Bb4). Measure 12 contains a quarter note (Bb4), an eighth note (A4), a quarter note (G4), a quarter note (F4), a quarter note (E4), a quarter note (D4), a quarter note (C4), and a half note (Bb4). Measure 13 contains a quarter note (Bb4), an eighth note (A4), a quarter note (G4), a quarter note (F4), a quarter note (E4), a quarter note (D4), a quarter note (C4), and a half note (Bb4). Measure 14 contains a quarter note (Bb4), an eighth note (A4), a quarter note (G4), a quarter note (F4), a quarter note (E4), a quarter note (D4), a quarter note (C4), and a half note (Bb4). The score ends with a double bar line at the end of measure 14.

Kader

(Bir Zaman Keyfini Yetiremedim)

Söz: Aşık Said

Müzik: Ekrem ÇELEBİ

Notaya alan: Kemal ÖZAVCI

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

3

Detailed description: This musical score consists of nine staves, numbered 9 through 17. Each staff begins with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notation includes a variety of rhythmic values: eighth notes, sixteenth notes, and dotted rhythms. Some measures contain beamed sixteenth notes, while others feature eighth-note patterns. Measure 17 concludes with a triplet of eighth notes, indicated by a '3' below the staff. The overall style is that of a classical or romantic-era instrumental piece.

18



19



20



21



22



23



Kızılırmak

Notaya alan: Kemal ÖZAVCI

The musical score for 'Kızılırmak' is written in staff notation. It begins with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first staff is marked with a '2' and the instruction 'Alt tel' (Alt tel). The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The second staff is marked with a '2' and a '2' above the first measure. The third staff is marked with a '3' and a '3' above the first measure. The fourth staff is marked with a '4' and a '4' above the first measure. The fifth staff is marked with a '5' and a '5' above the first measure. The sixth staff is marked with a '6' and a '6' above the first measure. The seventh staff is marked with a '7' and a '7' above the first measure. The eighth staff is marked with an '8' and an '8' above the first measure. The score includes various musical ornaments and a 'Alt tel' instruction.

This musical score consists of nine staves, each containing a single melodic line in treble clef. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and ties. Measure 9 begins with a half rest followed by a series of eighth notes. Measures 10 through 15 feature more complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second note runs. Measure 16 is characterized by a series of chords, each held for a full measure. Measure 17 concludes with a final melodic phrase. The staves are numbered 9 through 17 at the beginning of each line.

9

10

11

12

13

14

15

16

17

The musical score is for the song "Orta Tel" by Mehmet Akif Ersoy. It is written for a piano and a vocal line. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The score consists of six staves of music, numbered 18 to 24. The piano part is written in a treble clef, and the vocal part is written in a soprano clef. The tempo is marked "Orta tel" (Medium). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplets. The vocal line is a simple melody that follows the piano accompaniment. The score ends with a double bar line on the sixth staff.

18 *Orta tel*

19

20

21

22 *Hızlı*

23

24

Sinem Ataşlara Yandı (Açış Bölümü)

Söz & Müzik: Ekrem ÇELEBİ

Notaya alan: Kemal ÖZAVCI

The musical score is written for a single melodic line in treble clef, featuring a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The score consists of seven measures, numbered 1 through 7. Measure 1 begins with a series of eighth notes, followed by a half note. Measure 2 continues with eighth notes and a half note. Measure 3 is marked with a '3' and contains a triplet of eighth notes. Measure 4 continues with eighth notes and a half note. Measure 5 is marked with a '5' and contains a quintuplet of eighth notes. Measure 6 continues with eighth notes and a half note. Measure 7 is marked with a '7' and contains a triplet of eighth notes, followed by a half note. The score concludes with a double bar line. The text 'Tel ayırma' is written below the staff in measure 7.

Sinem Ataşlara Yandı

Söz & Müzik: Ekrem ÇELEBİ

Notaya alan: Kemal ÖZAVCI

The musical score is written on a single treble clef staff with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. The melody consists of 19 measures, with measure numbers 4, 7, 9, 11, 13, 16, and 19 indicated at the start of their respective lines. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and slurs. A 'gliss.' (glissando) marking is present above the 13th measure. The score is presented in a clean, black-and-white format.

21

23

25

27

29

Tel ayırma

31

34

This musical score is written for a single melodic line in B-flat major (two flats). It consists of six staves of music, numbered 21 through 34. The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and ties. The piece concludes with a double bar line at measure 34. The instruction *Tel ayırma* is placed below the staff at measure 29.

Ben Oldum (Açış)

Yüce Dağ Başına Yağan Kar İdim

Notaya alan: Kemal ÖZAVCI

Ben Oldum

Notaya alan: Kemal ÖZAVCI

2 4

3 2

5 2

7 2

9 2

11 2

13 2

15 2

Tel ayırma

Tel ayırma

EK 2. Kaynak Kişiler

1. Adı ve Soyadı : Ekrem Çelebi
Doğum Yılı :
Doğum Yeri :
Eğitimi : İlkokul

2. Adı ve Soyadı : Coşkun Çelebi
Doğum Yılı :
Doğum Yeri :
Eğitimi : Lise

3. Adı ve Soyadı : Kamil Abaloğlu
Doğum Yılı :
Doğum Yeri :
Eğitimi : Ortaokul

4. Adı ve Soyadı : İsmail Altunsaray
Doğum Yılı :
Doğum Yeri :
Eğitimi : Yüksek Lisans

EK 3. Tez Çalışması Orijinallik Raporu

 ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU
ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA
Tarih: 26/10/2022
Tez Başlığı: Abdallık Geleneği Çerçevesinde Ekrem Çelebi: Hayatı, Sanatı ve İcra Tahlili Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 192 sayfalık kısmına ilişkin, 26/10/2022 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal programından aşağıda işaretlenmiş filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı %7 'dir. Uygulanan filtrelemeler: 1- ☒ Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç 2- ☒ Kaynakça hariç 3- ☒ Alıntılar dâhil 4- ☒ 5 kelimededen daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç Ardahan Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği'nde belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. Gereğini saygılarımla arz ederim.
26/10/2022 Tarih ve İmza
Adı Soyadı: Kemal ÖZAVCI Öğrenci No: 19201500001 Anabilim Dalı: Türk Dili ve Edebiyatı Programı: Türk Halk Edebiyatı Statüsü: ☐ Yüksek Lisans ☒ Doktora
<u>DANIŞMAN ONAYI</u> UYGUNDUR. _____ Prof. Dr. Bülent KURTİŞOĞLU

EK 4. Etik Komisyon Muafiyet Formu

 ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ TEZ ÇALIŞMASI ETİK KOMİSYON MUAFİYETİ FORMU
ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI BAŞKANLIĞINA
Tarih: 26/10/2022
Tez Başlığı: Abdallık Geleneği Çerçevesinde Ekrem Çelebi: Hayatı, Sanatı ve İcra Tahlili Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmam: 1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır, 2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmasını gerektirmemektedir. 3. Beden bütünlüğüne müdahale içermemektedir. 4. Gözlemsel ve betimsel araştırma (anket, mülakat, ölçek/skala çalışmaları, dosya taramaları, veri kaynakları taraması, sistem-model geliştirme çalışmaları) niteliğinde değildir. Tez çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kurul/Komisyon'dan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. Gereğini saygılarımla arz ederim.
26/10/2022 Tarih ve İmza
Adı Soyadı: Kemal ÖZAVCI Öğrenci No: 19201500001 Anabilim Dalı: Türk Dili ve Edebiyatı Programı: Türk Halk Edebiyatı Statüsü: ☐ Yüksek Lisans ☒ Doktora
<u>DANIŞMAN GÖRÜŞÜ VE ONAYI</u> _____ Prof. Dr. Bülent KURTİŞOĞLU Detaylı Bilgi: https://www.ardahan.edu.tr/birim.aspx?id=1002003 Telefon: 0-4782117522 Faks: 0-4782117523 E-posta: sbe@ardahan.edu.tr

ÖZ GEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Kemal ÖZAVCI

Eğitim Durumu

Lisans Eğitimi : Fırat Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Müziği
Temel Bilimler Bölümü

Yüksek Lisans Eğitimi : Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halk
Müziği Anabilim Dalı

Doktora : Ardahan Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Türk Halk
Edebiyatı Anabilim Dalı

Yabancı Dil : İngilizce

İş Deneyimi

Çalıştığı Kurumlar : Fırat Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Müziği
Temel Bilimler Bölümü (2008 – 2014)

: Ardahan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Türk
Müziği Bölümü (2014 – Devam ediyor)

İletişim

E-Posta Adresi : _____

Tarih : 15. 11. 2022