



ANKARA
HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

**TÜRKİYE'DE ÇOKKÜLTÜRLÜLÜK VE MÜZİK:
HATAY'IN MÜZİK DİNAMİKLERİ**

İnanç ARAS ORUÇ

Tez Danışmanı

Prof. Dr. Seher TETİK IŞIK

DOKTORA TEZİ

TÜRK MÜZİĞİ ANABİLİM DALI

TÜRK MÜZİĞİ BİLİM DALI

TEMMUZ 2024



**TÜRKİYE'DE ÇOKKÜLTÜRLÜLÜK VE MÜZİK: HATAY'IN MÜZİK
DİNAMİKLERİ**

İnanç ARAS ORUÇ

**DOKTORA TEZİ
TÜRK MÜZİĞİ ANABİLİM DALI
TÜRK MÜZİĞİ BİLİM DALI**

**ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

TEMMUZ 2024

ETİK BEYAN

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmasında yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

İnanç ARAS ORUÇ

25.07.2024

TEZ ONAY SAYFASI

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Türk Müziği Anabilim Dalı Türk Müziği Programı Doktora öğrencisi tarafından hazırlanan Türkiye’de Çokkültürlülük ve Müzik: Hatay’ın Müzik Dinamikleri Başlıklı tez çalışması 25/07/2024 tarih ve 15:00 saatinde yapılan tez savunma sınavında aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ ile DOKTORA TEZİ olarak KABUL edilmiştir.

	Kabul	Ret
Başkan (Dr. Erberk ERYILMAZ/ AMGÜ):	☒	☐
Üye (Prof. Dr. Seher TETİK IŞIK/ AHBVÜ):	☒	☐
Üye (Prof. Dr. Sevilay ÇINAR/ AHBVÜ):	☒	☐
Üye (Prof. Dr. Hakkı Alper MARAL/ AMGÜ):	☒	☐
Üye (Doç. Dr. Özge ŞEN TUNCEL/ AHBVÜ):	☒	☐

*Bu çalışmamı, 6 şubat 2024 depreminde kaybettiğim sevgili iş arkadaşım, abim Öğr.
Gör. Osman şükrü Bezirci, kıymetli öğrencilerim Arzu YUMUK ve Volkan
SEMERKANT başta olmak üzere Hatay halkına ithaf ediyorum.*

Türkiye’de Çokkültürlülük ve Müzik: Hatay’ın Müzik Dinamikleri
(Doktora Tezi)

İnanç ARAS ORUÇ

ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

Temmuz 2024

ÖZET

Çokkültürlülük, kimlik siyaseti olarak yeni bir kavramdır. Kymlicka ve Taylor gibi daha birçok kuramcı tarafından kuramsallaştırılan çokkültürlülük, farklı kimliklerin bir arada yaşamasını hedeflemektedir. Çokkültürlülüğün farklı kimliklerin bir arada yaşaması ve kültürler arası etkileşim olarak kavramsallaştırılması, çalışmanın kuramsal çerçevesini oluşturmaktadır. Türkiye’deki çokkültürlülük durumu Osmanlı zamanından kalan bir miras olarak görülmekle birlikte milliyetçi perspektife uygun görülmediği için olumsuz yönde eleştirilmektedir. Söz konusu eleştirinin temeli ise, Türkiye’nin modernleşme sürecinde monokültürcü bir yaklaşım sergilemesine ve çokkültürlülük ile çokkültürcülüğün birbiri yerine kullanılmasına dayandırılmaktadır. Yapılan araştırmalar sonucunda, Türkiye’nin çokkültürlü bir toplum yapısına sahip olduğu ancak çokkültürcü bir politika yürütmediği tespit edilmiştir. Bununla birlikte Hatay, Türkiye’nin çokkültürlü toplum yapısının somut bir örneği olma özelliğini taşımasının yanı sıra farklı kimliklerin varlıklarının kamusal alanda kabul edilmesi ile çokkültürcü bir tutumun sergilendiği özel bir bölge olarak da dikkat çekmektedir. Günümüzde “Hatay’da Müzik” denildiğinde akla spesifik bir müzik biçimi gelmemesi ayrıca Medeniyetler Korosu örneğinde olduğu gibi farklı kimliklerin kamusal alanda tanıtılması, Hatay’ın hem çokkültürlü toplum yapısına sahip olduğunu hem de Hatay özelinde çokkültürcü bir politika yürütüldüğünü açıkça göstermektedir. Söz konusu çokkültürlü ve çokkültürcü polikalara konu edinilen kimliklerin tespit edilerek müzikal dinamiklerinin belirlenmesi ise, çalışmanın çıkış noktası olmuştur. Alan araştırması olan bu çalışmada netnografi, gözlem, doküman analizi, tarama ve görüşme yöntemleri kullanılmıştır. Elde edilen veriler sonucunda ise Hatay’da etnik, inanç ve kültürel bağlamda Türk, Kürt, Arap Alevisi (Nusayri), Ermeni, Yahudi, Laz, Çerkes, Hristiyan, Özbek, Dom olmak üzere on farklı kimliğin yaşadığı ve birbirleriyle kültürel etkileşim içerisinde oldukları, Arap müziğinin ise baskılanmış olsa da özel alanda icra edilerek korunduğu ancak Ataba, Mavval veya Mijana gibi uzun hava geleneğinin genç nüfusun popüler müziğe olan ilgisinden dolayı giderek daha az icra edilmeye başlandığı, Antakya türkülerinin kültürler arası etkileşim sonucunda ortaya çıktığı, Cille geceleri gibi özel alanlarda yapılan ve yok olan eğlencelerin günümüzde yeniden canlandırılmaya çalışıldığı, Ermeni halk ezgilerinin Türk halk ezgileriyle benzer yapıya sahip olduğu, Antakya Müziği gibi melez bir müzik kültürünün inşa edildiği tespit edilmiştir.

Bilim Kodu : 40115
Anahtar Kelimeler : Türkiye’de Çokkültürlülük, Hatay, Çokkültürlülük ve Müzik,
Hatay’ın Müzik Dinamikleri
Sayfa Adedi : 270
Tez Danışmanı : Prof. Dr. Seher TETİK IŞIK

Multiculturalism and Music in Turkey: Hatay's Music Dynamics
(Ph. D. Thesis)

İnanç ARAS ORUÇ

ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY
THE INSTITUTE OF GRADUATE STUDIES

July 2024

ABSTRACT

Multiculturalism is a new concept as identity politics. Multiculturalism, theorized by many other theorists such as Kymlicka and Taylor, aims at the coexistence of different identities. The conceptualization of multiculturalism as the coexistence of different identities and intercultural interaction constitutes the theoretical framework of the study. Although the multiculturalism situation in Turkey is seen as a legacy from the Ottoman period, it is criticized negatively because it is not seen as suitable for the nationalist perspective. The basis of the criticism in question is based on Turkey's monoculturalist approach in the modernization process and the use of multiculturalism and monoculturalism interchangeably. As a result of the research, it has been determined that Turkey has a multicultural society structure but does not implement a multiculturalist policy. In addition to being a concrete example of Turkey's multicultural social structure, Hatay also draws attention as a special region where a multiculturalist attitude is exhibited by accepting the existence of different identities in the public sphere. The fact that today, when "Music in Hatay" is mentioned, no specific form of music comes to mind, and the introduction of different identities in the public space, as in the example of the Civilizations Choir, clearly shows that Hatay has a multicultural society structure and that a multiculturalist policy is being carried out specifically for Hatay. The starting point of the study was to identify the identities subject to the multicultural and monocultural policies in question and to determine their musical dynamics. In this study, which is a field research, netnography, observation, document analysis, scanning and interview methods were used. As a result of the data obtained, ten different identities, including Turkish, Kurdish, Arab Alevi (Nusayri), Armenian, Jewish, Laz, Circassian, Christian, Uzbek, Dom, live in Hatay in terms of ethnicity, faith and culture, and they interact culturally with each other. On the other hand, Arabic music, although suppressed, is preserved by being performed in private areas, but long hava traditions such as Ataba, Mavval or Mijana are starting to be performed less and less due to the interest of the young population in popular music, Antakya folk songs emerged as a result of intercultural interaction, and are held in private areas such as Cille nights. It has been determined that the disappeared entertainments are being tried to be revived today, Armenian folk melodies have a similar structure with Turkish folk melodies, and a hybrid musical culture such as Antakya Music has been built.

Science Code : 40115
Key Words : Multiculturalism in Turkey, Hatay, multiculturalism and music, Music dynamics of Hatay
Page Number : 270
Supervisor : Prof. Dr. Seher TETİK IŞIK

TEŞEKKÜR

En başta, çalışmanın meydana getirilmesi sürecinde, yüksek lisans dönemim de dâhil olmak üzere tanışma şansına eriştiğim ilk günden beri akademideki tecrübesi, alana hâkimiyeti, yapıcı yaklaşımı ve çalışma titizliğiyle bu yolda nitelikli bir şekilde ilerleyebilmemi sağlamış olan ve her türlü desteğiyle yanımda olan kıymetli danışmanım Prof. Dr. Seher TETİK IŞIK’a;

Doktora çalışmam süresi boyunca TİK toplantılarında tecrübelerini hiçbir zaman esirgemeyen, çalışmama değer vererek, yapmış oldukları yönlendirmelerle önüme her daim ışık tutmuş olan ve beni en doğruyu bulmaya yönelten sayın jüri üyeleri Prof. Dr. Sevilay ÇINAR ve Prof. Dr. Hakkı Alper MARAL hocalarıma;

Bu meşakkatli süreçte, maddî ve mânevî desteğini esirgemeyerek her daim yanımda olan sevgili eşim Raif Erkan ORUÇ’a, yaşamım boyunca geçirdiğim her türlü merhâlede arkamda durarak beni bu günlere getiren kıymetli annem ve babama teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZET	iv
ABSTRACT	v
TEŞEKKÜR.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
TABLOLARIN LİSTESİ.....	xiii
ŞEKİLLERİN LİSTESİ	xiv
RESİMLERİN LİSTESİ	xvi
KISALTMALAR	xvii
1. GİRİŞ	1
2. KURAMSAL ÇERÇEVE	9
2.1. Bütüncül Bir Yaklaşım Olarak Kültür: Toplumsal Kültür	9
2.2. Çokkültürlülük.....	15
2.2.1. Liberal ve Komüniteryan Çokkültürlülük	20
2.3. Çokkültürcülük.....	28
3. TÜRKİYE’DE ÇOKKÜLTÜRLÜLÜK VE MÜZİK.....	31
4. HATAY’DA ÇOKKÜLTÜRLÜLÜK	41
4.1. Tarihi Perspektiften Hatay.....	41
4.2. Etnik, İnanç ve Kültürel Bağlamda Hatay’da Yaşadığı Tespit Edilen Kimlikler	45
4.2.1. Hristiyanlar	45
4.2.2. Nusayriler (Arap Alevileri)	48
4.2.3. Ermeniler	52
4.2.4. Yahudiler	55
4.2.5. Türkler	57
4.2.5.1. Bayır- Bucak Türkleri (Türkmenleri)	58

4.2.5.2. Abacılı Aşireti Türkleri (Boz-Ulus Türkmenleri).....	60
4.2.5.3. Halep Türkmenleri	61
4.2.5.4. Beğdili (Elbeyi- İlbeyi) Aşireti Türkmenleri	62
4.2.5.5. Ulaşlı Aşireti Türkmenleri	62
4.2.5.6. Bozdoğanlar Aşireti Türkmenleri	62
4.2.5.7. Çepniler.....	62
4.2.5.8. Gündüz Oğulları Türkmenleri.....	62
4.2.5.9. Reyhanlı Aşireti Türkmenleri	63
4.2.5.10. Özeroğulları Türkmenleri	64
4.2.6. Lazlar.....	64
4.2.7. Özbekler	64
4.2.8. Kürtler	66
4.2.9. Çerkesler.....	66
4.2.10. Domlar.....	68
5. HATAY'DA ÇOKKÜLTÜRLÜLÜK VE MÜZİK.....	71
5.1. Hatay'da Türk Halk Müziği	72
5.1.1. Hatay'da Âşıklık Geleneği	74
5.1.2. Hatay Türküleri	97
5.1.2.1. Sallangaç Türküleri.....	104
5.1.3. Hatay Uzun Havaları.....	106
5.1.4. Sıra ve Geceler / Cille Geceleri.....	111
5.2. Hatay Halk Oyunları Müzikleri.....	115
5.3. Antakya'da Tekke Müziği.....	119
5.4. Hatay Arap Alevilerinde Müzik	121
5.5. Hatay Domlarında Müzik.....	136
5.6. Hatay Arap Hristiyanlarında Müzik	139

5.7. Hatay Ermenilerinde Müzik	152
5.8. Hatay Medeniyetler Korosu	166
6. SONUÇ	171
KAYNAKLAR	193
EKLER.....	203
EK-1. Derelerde Yarpuz Gibi Adlı Türkünün Notası	203
EK-2. Esmer Kızlar Adlı Türkünün Notası.....	204
EK-3. Şebeler Adlı Türkünün Notası	205
EK-4. Yüzüm Kalmaz Adlı Türkünün Notası.....	206
EK-5. Ya Bu'l Eyye Adlı Arap Halk Şarkısının Notası.....	207
EK-6. Efkârım Başka Kimlere Söyleyim Adlı Türkünün Notası.....	208
EK-7. Bahçelerde Sedef Var Adlı Türkünün Notası	209
EK-8. Kına Geldi Adlı Türkünün Notası	210
EK-9. Antakya'da Ben Çok Portakal Sattım Adlı Türkünün Notası	211
EK-10. Antakya Dağın Diktir Adlı Türkünün Notası	212
EK-11. Bin Can ile Meclub Oldum Adlı Türkünün Notası	213
EK-12. Ara Ey Âşık Bul Çare Adlı Türkünün Notası.....	214
EK-13. Kızın Adı Emneli Adlı Türkünün Notası.....	215
EK-14. Gidin Bakın Şu Binayı Yıkana Adlı Türkünün Notası.....	216
EK-15. Havalandı Deli Gönlüm Adlı Türkünün Notası.....	217
EK-16. Ne Hoş Aramışlar Adlı Türkünün Notası.....	218
EK-17. Nolaydım Gönül Versem Adlı Türkünün Notası.....	219
EK-18. Ninam Kurmuş Adlı Türkünün Notası	220
EK-19. Varayım Gideyim Adlı Türkünün Notası	221
EK-20. Elmas Dolu Çekmecesı Adlı Türkünün Notası	222
EK-21. Üç Güzel Söz Verdi Adlı Türkünün Notası.....	223

Sayfa

EK-22. Ferhat Gibi Dağı Deldim Adlı Türkünü Notası.....	224
EK-23. Bu Piner Ne Piner Adlı Türkünün Notası.....	225
EK-24. Hasan Dağı Oymak Oymak Adlı Türkünün Notası.....	226
EK-25. Sevdığım Benim Adlı Türkünün Notası	227
EK-26. Ever Beni Canım Anam Adlı Türkü Notası	228
EK-27. Hele Bacı Adlı Türkü Notası	229
EK-28. Gülizâr Adlı Türkü Notası	230
EK-29. Darda Kaldım Adlı Türkü Notası	231
EK-30. Umudumu Kestim Sevdığım Senden Adlı Türkü Notası	232
EK-31. Karagözlü Sevdığım Adlı Türkü Notası	233
EK-32. Kilci Emmi Adlı Türkü Notası	234
EK-33. Lofçalı Türküsü Hatay Varyantı.....	235
EK-34. Lofçalı Türküsü Rumeli Varyantı.....	236
EK-35. Az Kaldı Adlı Türkü Notası	237
EK-36. Azrail Adlı Türkü Notası	238
EK-37. Ben Kimim Adlı Türkü Notası	239
EK-38. Bizim Yaylalar Adlı Türkü Notası	240
EK-39. Eczacı Adlı Türkü Notası	241
EK-40. Garip Kul Gibi Adlı Türkü Notası.....	242
EK-41. Le Le Dolandım Adlı Türkü Notası.....	243
EK-42. Pervaneyim Döner başım Adlı Türkü Notası	244
EK-43. Popçular Adlı Türkü Notası.....	245
EK-44. Sirius Yıldızı Adlı Türkü Notası.....	246
EK-45. Söndürür Ocağı Adlı Türkü Notası.....	247
EK-46. Üzülme Adlı Türkü Notası	248
EK-47. Cille Gecesi Repertuarı: Cilleye Gel	249

Sayfa

EK-48. Cille Gecesi Repertuarı: Cille	250
EK-49. Cille Gecesi Repertuarı: Hoşgeldiniz	251
EK-50. Cille Gecesi Repertuarı: Bahşış Şarkısı	252
EK-51. Cille Gecesi Repertuarı: Künefe Şarkısı	253
EK-52. Cille Gecesi Repertuarı: Gemi Gelir (Kaptan Paşa)	254
EK-53. Cille Gecesi Repertuarı: Bir Dalda İki Kiraz	255
EK-54. Cille Gecesi Repertuarı: Fincanı Taştan Oyarlar	256
EK-55. Asım Kuzuluk	257
EK-56. Âşık Gül Ali (Ali Gök)	258
EK-57. Âşık Hacı'nın Torunu Âşık Memet Köse ve Eşi	259
EK-58. Âşık Mustafa İncedil	260
EK-59. "Tek Ermeni Köyü" olan Vakıflı'nın Yaşayan Son Müzisyeni Panos Çapar	261
EK-60. Musa Dağı Ermenilerinden ve Medeniyetler Korosu'nun İlk Kurucularından Gabris Kuş	262
EK-61. Hatay'ın Yaşayan Son Finnen'i Nihat Çay	263
EK-62. İsa Mesih Kilisesi Tapınma Ayini ve Kilise Tapınmacıları	264
EK-63. Kaynak Kişiler: Altınözü İsa Mesih Kilisesi Tapınmacıları Liza Kuşoğlu ve Bayram Tokgöz	265
EK-64. Kaynak Kişi: Mehmet Ali Kabasakal	266
EK-65. Medeniyetler Korosu Konser Programı Eserler Listesi (05.05.2023 Denizli Konseri)	267
EK-66. Kaynak Kişi: Dtr. Metin BUDAK	268
ÖZGEÇMİŞ	269

TABLULARIN LİSTESİ

Tablo	Sayfa
Tablo 5.1. Hatay Türkülerinin Listesi	100
Tablo 5.2. Sallangaç Türküleri Listesi	105
Tablo 5.3. Yörede Okunan Uzun Havaların Listesi.....	108
Tablo 5.4. Cille Gecesi Repertuarı Listesi	113
Tablo 5.5. Hatay Halk Oyunları Listesi	116



ŞEKİLLERİN LİSTESİ

Şekil	Sayfa
Şekil 5.1. Âşık Mustafa İncedil ve Âşık İhsan Öksüz Atışma Örneği Notası	80
Şekil 5.2. Âşık Gül Ahmet Yiğit ve Âşık Duran Bebek Atışma Örneği Notası	81
Şekil 5.3. Âşık Gül Ali ve Âşık Halil Daylak Taşlamalı Atıma Örneği Notası.....	82
Şekil 5.4. Âşık Gül Ali ve Âşık Halil Daylak Taşlamalı Atışma Örneği Notası	83
Şekil 5.5. Âşık Memet Köse Taşlamalı Atışma Örneği Notası.....	84
Şekil 5.6. Âşık Gül Ahmet Yiğit ve Âşık Murat Çobanoğlu Uzun Hava Formunda Atışma Örneği Notası.....	85
Şekil 5.7. Âşık Mustafa İncedil Muamma Örneği Notası.....	86
Şekil 5.8. Âşık Gül Ali Doğaçlama Örneği	87
Şekil 5.9. Âşık Mustafa İncedil Doğaçlama Örneği Notası.....	88
Şekil 5.10. Âşık Mustafa İncedil Barak Örneği Notası.....	89
Şekil 5.11. Âşık Mustafa Can Ben Kimim Adlı Türkünün Notası	90
Şekil 5.12. Popçular Türkü Notası	96
Şekil 5.13. Çalmak Lazım Türkü Notası.....	96
Şekil 5.14. Müzikte Çokkültürlülüğe Örnek Uzun Hava Notası	110
Şekil 5.15. Hoşgeldiniz Türkü Notası.....	114
Şekil 5.16. Halebi Halk Oyunu Ezgisi Notası.....	118
Şekil 5.17. Deli Arap Halk Oyunu Ezgisi Notası	119
Şekil 5.18. Zennube Halk Oyunu Ezgisi Notası	119
Şekil 5.19. Mijena Örneği Notası.....	124
Şekil 5.20. Jabalna Arap Halk Ezgisi Notası	125
Şekil 5.21. Seb'avi Halayı Notası.....	127
Şekil 5.22. Tıklıy(ğ) Halayı Notası	127
Şekil 5.23. Dabket Al Arja'e Halayı Notası	128

Şekil 5.24. Alluş-Allüş Arap Halk Ezgisi Notası.....	129
Şekil 5.25. Meryem Meryemti Arap Halk Ezgisi Notası	130
Şekil 5.26. Yah Vaydelek Arap Halk Ezgisi Notası	132
Şekil 5.27. Qadduk Al Mayyas Arap Halk Ezgisi Notası	132
Şekil 5.28. Al Eyn Mulayyati Arap Halk Ezgisi Notası	133
Şekil 5.29. Weili Min Hobbon Arap Halk Ezgisi	133
Şekil 5.30. Asmar Ya Helou Arap Halk Ezgisi Notası	134
Şekil 5.31. Hali Hali Hal Arap Halk Ezgisi Notası.....	134
Şekil 5.32. Ermeni Ağıdı Notası	135
Şekil 5.33. Mitri el-Murr'a Ait Arap Hristiyan İlahi Ayinin Bir Bölümünün Notası	144
Şekil 5.34. Aynı Ezgi Üzerine Söylenen Arap Hristiyan İlahisi, Türkü ve Kürtçe Halk Şarkısı Notası	147
Şekil 5.35. Aynı Ezgi Üzerine Söylenen Arap Hristiyan İlahisi ve Türkçe Pop Şarkısı Notası	147
Şekil 5.36. Aynı Ezgi Üzerine Söylenen Arap Hristiyan İlahisi ve Türkçe Pop Şarkısı Notası	148
Şekil 5.37. Arap Hristiyan İlahisi Notası	149
Şekil 5.38. Hala Hala Ninnoyi Ermeni Halk Şarkısı Notası	161
Şekil 5.39. Elazığ Uzun Çarşı Ermeni Halk Ezgisi Notası	161
Şekil 5.40. Ermenice ve Türkçe seslendirilen Halk Ezgisinin Notası.....	162
Şekil 5.41. Aynı Ezgi Üzerine Seslendirilen Ermeni ve Türk Halk Ezgisi Notası ..	163

RESİMLERİN LİSTESİ

Resim	Sayfa
Resim 5.1. Hatay Cille Gecesi (Sabah Gazetesi 16.10.2020) (Erişim Tarihi: 14.03.2024)	112
Resim 5.2. İsa Mesih Kilisesi Tapınmacıları (10/12/2023)	146
Resim 5.3. Davulcu Giragos Khoşyan (1920-1930)	155
Resim 5.4. Vakıflı Köyü Müzesi'nde Sergilenen Ermeni Müzisyenlere Ait Enstrümanlar (25/02/2024)	158
Resim 5.5. Panos Çapar'a ait Argın- Zambır (Çifte) (Vakıflı Köyü Müzesi 25/02/2024)	158
Resim 5.6. Vakıflı Köyü Müzesi'nde Sergilenen Ermeni Müzisyenlere Ait Enstrümanlar 25/02/2024).....	159
Resim 5.7. Muzaffer Sarısözen ve Ekibine Ait Derleme Fişi (Vakıflı Köyü Müzesi 25/02/2024)	160
Resim 5.8. Surp Asdvadzadsin Kilisesi	166
Resim 5.9. Mediyetler Korosu Logosu	167

KISALTMALAR

Bu çalışmada kullanılmış kısaltmalar, açıklamaları ile birlikte aşağıda sunulmuştur.

Kısaltmalar

Açıklamalar

THM

Türk Halk Müziği

TRT

Türkiye Radyo Televizyon Kurumu

TSM

Türk Sanat Müziği



1. GİRİŞ

Modernleşmenin getirilerinden biri olan ulus-devletlerin inşası ve milliyetçilik, ulus devletlerin belirli ideolojiler doğrultusunda şekillenerek kültürel yapıda tek tipleşmenin oluşumuna sebebiyet vermiştir. Devletlerin izlediği bu yol, kimi zaman toplumların isyanına neden olurken, birçok toplumun da kültürel anlamda asimile olmasına yol açmıştır. Nitekim siyasi temelli olan bu davranışta amaç, devlet tekelinde inşa edilen kültürün genel bir kültür haline getirilmesidir. Öyle ki Ernest Gelner'in, "önce devlet" yaratıldığını, daha sonra devlete uygun sosyal yapının belirlendiğini (Yanık, 2011: 2) dile getiren sözleri akla gelmektedir.

Modern paradigmanın oluşturmaya çalıştığı homojen toplum, farklı kültürel grupların asimile olması riskini taşımaktadır. Çünkü tek boyutlu yapıyla oluşturulan kültür, toplum içerisinde var olan ya da var olmaya çalışan diğer kültürlerin, etnilerin, dinlerin ve dillerin ya yok sayılmasına ya da ortadan kaldırılmasına neden olmuş ve "öteki" kavramı ortaya çıkmıştır. Batı'nın belirlediği kültürel dinamiklerin dışında kalan bütün kültürler öteki olarak adlandırılmıştır. Ancak bu tek tiplilik durumu, hâkim kültürün dışında kalan diğer kimliklerin eşitlik söylemiyle bastırılmıştır.

Birçok toplumun temel sorunlarından biri de farklı kültürlere sahip grupların kimlik, dil ve din gibi aidiyetlerini kamusal alana taşımak ve bu "farklılıklarla" eşit haklara sahip olarak "hoşgörü" içerisinde yaşamak istemeleridir. Ulus-devletlerin inşa sürecinde kültürel anlamda tek bir bütün oluşturulmak istenmesi, toplumun kültürel yapısının değişmesine neden olmuştur. Toplumun bu isteği üzerine modern dönemde ulus – devlet inşa sürecinde ideolojik nedenlerden dolayı homojen toplum oluşturma kurgusunun yerini farklı kimlikler almıştır.

Günümüzde hemen hemen bütün toplumlar çokkültürlü bir yapıya sahiptir. Küreselleşmenin etkisiyle yaşanan toplumsal dönüşümler ve bu dönüşümlere bağlı olarak ortaya çıkan çoğul kimlikler sonucunda gün geçtikçe artan farklı kimlikler, yaşadığımız dünyanın doğal bir süreci olarak kabul görmeye başlamıştır. Yapılan çalışmalara göre dünya bağımsız 184 devlet, bünyesinde yaşayan 600 dil grubu ve 500 etnik grup barındırmaktadır. Bu duruma göre çok az ülkede aynı dili konuşan ve aynı etnik gruba ait yurttaşların olduğu söylenebilmektedir (Kymlicka, 2020: 26). Dolayısıyla dünya homojen bir toplum yapısından çıkarak heterojen bir toplum yapısına doğru evrilmiştir. Böylece farklı etnik ve kültürel unsurların birlikte

yaşadıkları bir toplum tasarımı olarak şekillenen çokkültürlülük politikaları gündeme gelmiştir.

Çokkültürlülük politikaları farklı kültürlerin ve etnik grupların bir arada yaşamasını hedeflemektedir. Fakat insanların kendi kültürlerini dilediği gibi yaşama isteği birçok sorunu da beraberinde getirmiştir. Sorunlardan biri, egemen değer ve normlara karşı yerel kimlik ve kültürlerin giderek daha da belirginleşmesi ve alt kimlikle üst kimlikler arasında çatışmaya neden olmasıdır. Bir diğer sorun ise heterojen toplum yapısını kabul eden devletlerin, bu toplumun isteklerini nasıl karşılayacaklarıdır.

Her ne kadar heterojen toplumların kamusal alanda var olma çabaları 1960'lı yıllardan sonra sorgulanarak gündeme gelmiş olsa da Osmanlı toplumu genel yapısı itibarıyla heterojen bir toplum yapısına sahiptir. Ancak II. Meşrutiyet Dönemi'nde milliyetçilik söylemlerinin kuvvetlenmesiyle birlikte Cumhuriyet'in kuruluşunun temelinde var olan siyasi ve ideolojik nedenler, modernleşmeyle birlikte ortak kültürün inşa edilmesine zemin hazırlamıştır. Böylece Osmanlı toplumundaki heterojen toplum yapısı değişerek Türk kimliği ve Türk kültürü adı altında birleşmiştir. Bu doğrultuda Türkiye'nin çokkültürlülüğü kabul etmediği açıkça söylenebilmektedir. Fakat birçok medeniyete ev sahipliği yapmış, önemli ticaret şehirlerinden biri olan Hatay'ın anavatanına katılma sürecinin 1930'lu yılların sonlarına doğru olması, farklı kültürel kimliklerin ve etnik grupların, kendi kültürel dinamiklerini koruyarak günümüze kadar ulaşmasında etkili olmuştur. Bu yönüyle Hatay, Türkiye'nin diğer illerinden ayrılmaktadır.

Hatay, çokkültürlü bir toplum yapısına sahip olmasının yanı sıra farklı kültürlerin bir arada birbirlerini ötekileştirmeden, hoşgörü çerçevesinde yaşadıkları için “medeniyetler şehri” olarak anılmaktadır. Konumu ve siyasi geçmişi itibarıyla birçok medeniyete ev sahipliği yapan Hatay, bünyesinde farklı etnikleri ve kültürel kimlikleri barındırmaktadır.

Günümüzde “Hatay'da Müzik” denildiğinde akla birçok müzik türü gelmektedir. Bunun en önemli nedenlerinden birisi Hatay'ın çokkültürlü yapısından dolayı bünyesinde birden fazla etnik grubu ve kültürel kimliği barındırmasıdır. Dolayısıyla Hatay'ın çokkültürlü toplum yapısı içerisinde hangi müziklerin icra

edildiği ve söz konusu toplum yapısının müziği nasıl etkilediği sorusu, çalışmanın temel çıkış noktası olmuştur.

Alana dair yapılan ön araştırmalarla elde edilen veriler sonucunda; Hatay'ın her ne kadar çokkültürlü bir yapısı olsa da farklı etnik grupların ve kültürlerin, birbirlerinden uzak yerleşim alanlarında yaşadıkları görülmektedir. Bu durum kültürel etkileşimi sınırlandırırsa da bölgenin turistik bir yapıya sahip olması, önemli bir ticaret merkezi ve liman şehri olması, ayrıca şehrin diğer ülkelere sınırı olması, kültürel etkileşimi gerekli kılmaktadır. Ayrıca Antakya, Samandağ ve Kırıkhan'da, farklı etnik grupların ve kültürel kimliklerin bir arada yaşadığı ve ilçelerinin birbirleriyle oldukça etkileşim halinde olduğu görülmektedir. Çokkültürlü toplum yapısı denildiği zaman sadece farklı grupların bir arada yaşaması değil, toplum içindeki farklı grupların da birbirlerinden etkilenmesi beklenmektedir. Dolayısıyla çokkültürlü toplum yapısı incelenirken aynı zamanda kültürlerin birbirlerini nasıl etkiledikleri de dikkate alınmıştır. Öncelikle Hatay'da yaşayan etnik ve kültürel gruplar tespit edilerek, bu gruplara ait müzikal veriler yazıya geçirilmiştir. Müzik dinamikleri incelenirken çokkültürlü toplumlarda, müziğin kültürel etkileşim üzerindeki etkileri tespit edilmiştir.

Bu çalışmada amaç, çokkültürlü bir toplum yapısına sahip olan Hatay'da yaşayan farklı etnik kimliklere ait müzik dinamiklerini tespit etmek, çokkültürlü toplumlarda müziğin nasıl şekillendiğini incelemek ve kültürler arası etkileşimde müziğin rolünü belirlemektir. Dolayısıyla bu çalışma, Hatay'ın müzik dinamiklerinin belirlenmesi, çokkültürlü yapının müziği nasıl etkilediğinin tespit edilmesi, kültürler arası etkileşimde müziğin rolünün belirlenmesi, Hatay'da böyle bir çalışmanın ilk defa yapılması, bu alanda araştırma yapacak olan akademisyenlere, araştırmacılara ve öğrencilere kaynak olması bakımından önemlidir. Etnik, inanç ve kültürel bağlamda Hatay'da yaşadığı tespit edilen Hristiyanlar, Nusayriler (Arap Alevileri), Ermeniler, Yahudiler, Türkler, Lazlar, Özbekler, Kürtler, Çerkesler ve Domlar çalışmanın evrenini oluşturmaktadır. Söz konusu on farklı grubun içinden seçilen Hristiyanlar, Nusayriler (Arap Alevileri), Türkler, Ermeniler ve Domlar'a ait müzik pratikleri ise çalışmanın örneklemini oluşturmaktadır. 6 Şubat 2024 tarihinde yaşanan depremden dolayı bölgede yaşadığı bilinen Çerkeslerin, Lazların ve Yahudilerin Hatay dışına çıkmaları; Özbeklerin misafirperver olmalarına rağmen kültürlerini korumak amacıyla

kendilerini dışarıya karşı açmamaları; Kürtlerin ise güvenlik açısından sorunlu bölgelerde yaşamalarından dolayı çalışmaya dahil edilememiştir. Çalışmanın sınırlılıklarını ise Hatay'ın çokkültürlü toplum yapısının daha kolay gözlenebileceği ve kültürel ritüellerin geleneklerine uygun devam ettirilmeye çalışıldığı Antakya, Kırıkhan, Belen, Samandağ ve Altınözü ilçeleri ile sınırlandırılmıştır. Bununla birlikte özellikle Antakya merkezde bulunan bütün kiliseler yıkıldığı için, Hristiyanlara ait müzik pratikleri Altınözü'nde bulunan ve müzikal anlamda oldukça aktif olan İsa Mesih Kilisesi ile sınırlandırılmıştır. Ayrıca çalışma Hatay'ın çokkültürlü yapısının müziğe ne şekilde tezahür ettiğinin de ortaya koyulabilmesini amaçladığı için bir yandan da bölgede tespit edilen ezgiler notaya alınarak konuya ilişkin argümanları desteklemek amacıyla gerek metin içinde kullanılmış gerekse ekler bölümünde kayıt altına alınmıştır.

Bir alan araştırması olarak tasarlanan bu çalışmada nitel araştırma yönteminin betimel tarama modeli, görüşme, gözlem, literatür tarama, doküman inceleme ve netrografi yöntemleri kullanılmıştır. Literatür tarama; araştırılacak olan konunun diğer araştırmacılar ve uygulayıcılar tarafından üretilen bilgilerin bulunması, değerlendirilmesi ve sentezlenmesiyle birlikte mevcut durumun öğrenilmesi için yürütülen sistemli ilerleyen bir süreçtir. Alandaki mevcut çalışmaların güçlü ve zayıf yönlerinin fark edilmesi ile problem alanı sınırlandırılarak amaçlar ve yöntemin netleştirilmesi iyi bir literatür taraması ile gerçekleştirilebilmektedir (Karasar, 2016: 94). Alan araştırması sadece alana gidip görülerek veya tecrübe kazanarak yapılmak zorunda değildir. Sosyal medyada bulunan verilerin, çeşitli internet sitelerinde bulunan kayıtların ve görüntülerin de alan araştırması olarak kabul görmesi gerekmektedir. Geçerliliği her ne kadar tartışılacak bir kanı olsa da özellikle sosyal bilimlerde alanda bulunarak ve gözlem yapılarak yapılan araştırmaların da geçerliliği tartışılabilir. Çünkü toplum zaman içerisinde değişim gösterebilir veya araştırmacı istediği zaman istediği verileri elde edemeyebilir. Elde ettiği veriler sonucunda yaptığı genellemeler ise sınırlı olabilir. Özellikle çokkültürlü toplumlarda incelenen verilerin oldukça sınırlı sayıda olması durumu, araştırmacıyı zor durumda bırakabilmektedir. Ayrıca birçok alanda elde edilen verilerin tek bir örnek üzerinden incelenmesi, çalışmanın geçerlilik ve güvenilirlik bakımından kabul görmemesine neden olurken, çokkültürlü toplumlarda elde edilen veriler tek bir örnek üzerinden değerlendirilebilmelidir. Çünkü çokkültürlü toplumlarda her ne kadar cemaat şeklinde bir yaşam görülse de bireysel

olarak farklı kültürlerden etkilenilmiş olma ihtimali oldukça yüksektir. Özellikle sözünü ettiğimiz göç edilerek oluşturulan bir toplumsa, aynı ırktan veya benzer kültürlerden gelmiş olsalar dahi, farklı ürünler vermeleri normal karşılanmalıdır. Özellikle bölgedeki âşıklardan bahsedildiği bölüm başta olmak üzere bu çalışmada da verilen örnekler, göç nedeniyle oldukça sınırlı kalmış, çokkültürlü toplum yapısı nedeniyle kültürlerin müziklerinin üretimi, yayılması ve günümüze gelmesi konusunda sınırlı sayıda veriler elde edilmiştir. Ayrıca çalışmanın yapılmaya devam ettiği süreçte gerçekleşen 6 Şubat 2023 depremi konuya ilişkin sınırlı sayıda veri elde edilmesinin bir diğer nedenidir. Depremde özellikle Hatay'ın yerle bir olması ve Antakya merkezin tamamen yıkılması, birçok kaynak kişinin hayatını kaybetmesine sebebiyet vermiş, sağ kalanlar ise yaşam alanı olmadığı için farklı şehirlere göç etmek durumunda kalmıştır. Söz konusu durum yapılması planlanan görüşmelerin seyrini olumsuz yönde etkilemiştir.

Doküman incelemesi ise, araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren materyallerin analizini içermektedir. Nitel araştırmada doğrudan gözlem ve görüşmenin doğrudan olanaklı olmadığı durumlarda veya araştırmanın geçerliliğini arttırmak amacıyla görüşme ve gözlem yöntemlerinin yanında, araştırılan çalışmanın problemiyle ilgili yazılı ve görsel materyalle birlikte malzemeler de araştırmaya dâhil edilebilir (Yıldırım& Şimşek, 2018: 189).

Görüşme yöntemi ise tarama yöntemlerinden biri olup, belli bir amaçla iki veya daha fazla kişinin iletişim araç ve tekniklerinden birini kullanarak yarattıkları etkileşimdir. Görüşme yöntemi ile görüşülen kişinin değerlerinin ve görüşlerinin daha ayrıntılı bir şekilde elde edilmek istenmesi, görüşülen kişiyi araştırmanın bir parçası olarak kabul etmek, iletişim ve etkileşimi daha etkin hale getirmekle farklılaşır. Görüşme tekniği yüz yüze iletişimi içerdiği için nesnel bilginin daha doğru ve eksiksiz toplanmasını sağlamaktadır (Karahasanoğlu, 2015: 17). Görüşme soruları her ne kadar önceden belirlense de alanda görüşülen kişilerin verdikleri cevaplara göre de sorular şekillenebileceğinden dolayı yarı kurgulanmış görüşme formu hazırlanacaktır. Yarı yapılandırılmış görüşme yöntemi ile görüşme “karşılıklı konuşma havasında” gerçekleştirilmektedir. Konuşma kesitleri kısaldığı için, görüşme yapılan kişi de zihnini toplama olanağı bulmaktadır. Bu görüşme yönteminin en belirgin özelliği, görüşmecinin dikkatinin ikiye bölünmesi zorunluluğudur. Bir yandan hazırlanan

kılavuzdaki yönlendirmeleri takip ederken, diğer bir yandan da görüşülen kişinin anlattıklarını hiçbir ayrıntıyı kaçırmadan izleyebilmesi gerekmektedir (Özer, 2002: 50). Dolayısıyla görüşmecinin dikkatinin dağılması riskine karşı yapılan görüşmeler tekrar dinlenerek değerlendirme yapılabilmesi için ses kayıt cihazlarıyla kayıt altına alınacaktır.

Netnografi yöntemi, dijital etnografinin diğer adı olarak bilinmektedir. Bu yöntem, insanların bir dijital benlik oluşturmak amaçlı kullandıkları kendi kendini tanıtmaya stratejilerini ortaya koyarak analiz etmektedir. Kozinets, sosyal bilimlerde araştırılan konuları aydınlatmak için etnografi ve netnografinin birlikte yol alması gerektiğini belirtmektedir. Bununla birlikte söz konusu birlikteliğin gerçekleşmesinin, belirsiz ve kafa karıştırıcı olduğunu da dile getirmektedir. Kozinets'e göre bu yöntem, çevrimiçi saha çalışmasına dayanan katılımcı gözlemsel bir araştırmadır. Kültürel veya toplumsal olgunun etnografik yapısına ve anlayışına ulaşmak için bilgisayar, veri kaynağı olarak kullanılmaktadır. Bu doğrultuda etnografik görüşmeler; tanımlayıcı istatistikler, arşiv verileri toplama, genişletilmiş tarihsel vaka analizi, videografi, kolaj gibi projektif teknikler, göstergebilimsel analiz gibi birçok ögeyi içerebilmektedir. Netnografi yöntemiyle toplanan veriler; etnografi çalışmalarında olduğu gibi, araştırmacıların siber kültürel saha deneyimlerine yönelik saha notlarını, kültür veya topluluğun eserleriyle birleştirmesinden meydana gelmektedir. Tipik bir netnografi çalışmasında bu veri, resim dosyaları (fotoğraf ve resim), e-posta alışverişinden oluşan metin veya ses dosyaları da olabilmektedir (Akt. Yarar Aksoy, 2023: 107-108). Hatay'da yaşayan birçok kaynak kişinin göç etmiş veya vefat etmiş olmasıyla birlikte, bölgede yaşanan 06/02/2023 depremi de kaynak kişilere ulaşılmasını oldukça zorlaştırmıştır. Dolayısıyla çalışmanın, internet ortamına yüklenen kaynak kişilerin videoları ve ses kayıtlarının incelenmesinden oluşan netnografi yöntemi ile yapılması zorunlu hale gelmiştir.

Bu çalışmada doküman inceleme ve literatür tarama yöntemleriyle elde edilen veriler, kodlama yöntemi ile başlıklara ayrılarak yorumlanmıştır. Çalışmada nitel verilerin düzenlenmesinin ilk aşaması olarak veriler kodlanmış, yani elde edilen veriler incelenerek anlamlı bölümlere ayrılmıştır. Kodlanan bütün veriler neticesinde bir kod listesi oluşturulmuştur. Ayrıca bu liste, verilerin incelenmesinde anahtar liste görevi görmektedir. Toplanan verilerle birlikte oluşturulan kodlar arasında farklı

bölümlerdeki benzer anlamlara gelen veriler bir araya getirilerek birbirleriyle anlam bakımından ilişkilendirilmiştir. Yorumlanan veriler, bulguların birbirleriyle olan ilişkisi, önemi ve sonuçları açıklanarak yazılı hale getirilmiştir (Yıldırım& Şimşek, 243-252).

Gerekli kodlamalardan sonra alana çıkılarak farklı kültürel değerlere sahip olan icracılarla görüşmeler yapılarak, icraları kayıt altına alınmıştır. Ulaşılması mümkün olmayan icracıların kayıtları ise netnografi yöntemiyle tespit edilmeye çalışılmıştır. Kayıt altına alınan ve yapılan görüşmelerde elde edilen veriler ilk olarak var olduğu şekliyle yazıya döküldükten sonra yorumlanarak çalışmadaki yerini almıştır. Görüşme yöntemiyle elde edilen veriler içerik analizi ile analiz edilmiş, analiz sürecinde alanında uzman kişilere danışılmıştır.

2. KURAMSAL ÇERÇEVE

Çokkültürlülük kavramını açıklamadan önce kültür kavramından bahsetmek gerekmektedir. Birçok kültür tanımı olmasına karşın çokkültürlülüğün temelini oluşturan “toplumsal kültür”dür. Dolayısıyla kültürden genel olarak bahsedilerek Hoggard, Williams, Taylor, Hall ve Dwork gibi kültürü bütüncül yaklaşımla açıklamaya çalışan kuramcılarının tanımlarına yer verilmektedir. Ancak modernleşmeyle birlikte “toplumsal kültür” kavramı yerini “ortak kültüre” bırakmıştır. Ulus- devlet inşa sürecinde devletler, özellikle milliyetçilik akımının etkisiyle ortak bir kültür yaratmaya çalışmıştır. Bu durum toplum kültürünü de etkileyerek yerini ortak kültüre bırakmıştır. Dolayısıyla toplum kültüründe de simgesel olarak ortak kültürel değerler ortaya çıkmıştır. Konuya açıklık getirebilmek için ortak bir simge haline gelen kültürel değerlerden de bahsetmek gerekmektedir. Çünkü ortak simgeler çokkültürlü toplumlarda kimi zaman “dayatma” olarak da algılanabilmektedir.

2.1. Bütüncül Bir Yaklaşım Olarak Kültür: Toplumsal Kültür

Kültür sözcüğü, “Cultura”dan gelmekte olup, Latince “Colore” yani sürmek, ekip biçmek anlamında kullanılırken, “cultura” ise Türkçedeki “ekin” manasını taşımaktadır. Culture sözcüğü XVII. yüzyıla kadar Fransızca’da aynı anlamda kullanılmaktayken Voltaire tarafından ilk defa insan zekâsının oluşumu, gelişimi ve geliştirilmesi olarak kullanılmaya başlanmıştır. Cultura sözcüğü buradan Almanya’ya geçmekte ve 1793 yılında Alman Dili Sözlüğünde “cultur” olarak karşımıza çıkmaktadır. Etnolog Gustave Klemm (1843) cultur sözcüğünü *İnsanın Genel Kültür Tarihi* adlı on ciltlik eserinde uygarlık ve kültürel evrim karşılığında kullanmıştır (Güvenç, 1974: 96). Klemm kültür fikrini, 1843’te yayımladığı *Allgemeine Kulturgeschichte der Menschheit* adlı eser içerisinde, insanın kültürü bilinçli bir şekilde yetiştiriyormuş gibi bir ağacın şekliyle, ateş yakmak için çubukların sürtülmesiyle, babanın cesedini yakma geleneğiyle, süsleyici vücut resimleriyle ilişkilendirerek tanımlamaya çalışmıştır. Çubukları birbirine sürtme, kibrit çakma, ölü gömme gibi daha birçok gelenek kültürün bir parçası haline dönüşmüştür. Diğer yandan kültür, bütün dünyada uygulanarak beşerî sistemin bir simgesi haline gelmiştir. Yani her ne olursa olsun insan için yapılmamışsa, var olmaktan çıktığı görüşü hâkimdir (Bauman, 2021: 38-39). Dolayısıyla kültürün tanımlanmasına yönelik ilk açıklamalar, insanların yararına olacak şekilde kültür kavramıyla alet yapmak arasında ilişki kurmak şeklinde

gelişmiştir. İnsanlar alet yaparak hayvanlardan ayrılmış ve ilk kültürler yapılan bu aletlere bakılarak tanımlanmıştır. Sadece aletlere bakarak kültür analizi yapmak zamanla insanlara yetmeyecek hale gelince karşımıza toplumsallık ve iletişim alanları çıkmaya başlamıştır. İnsanın hayatta kalma ve doğayı dönüştürme başarısının altında sadece alet yapma yeteneği bulunmamaktadır. Bununla birlikte yarattığı karmaşık bir toplumsallık ve geliştirdiği yüksek iletişim olanak ve yolları da yatmaktadır (Aydın & Erdal, 2013: 27).

Kültür, yaşayan canlı bir süreç olup, yalnızca kendi içerisinde yetişerek ortaya çıkabilir ve dışarıdan veya yukarıdan dayatılmamalıdır (Fiske, 2012: 35). Dolayısıyla kültür siyasi bir olgu olmaktan ziyade sosyal bir alan içerisinde olup sınırlarını kendisi belirlemektedir ve kültürün sınırları siyasi bağlamda belirlenmemektedir. Sınırlardaki bu belirsizlik de farklı kültür tanımlamalarına neden olmaktadır. Bu durum kültürün tanımlanmasını zorlaştırmaktadır.

Kültür, insanı diğer canlılardan ayıran en önemli olgulardan biri olup, birçok dilde farklı anlamlarla karşımıza çıkmaktadır. Nitekim Kroeber ve Kluckhohn, *Kültür: Kavramların ve Tanımların Eleştirisi* başlıklı derlemelerinde, kültür kavramının yüz atmış dört farklı tanımı olduğundan söz etmektedir. XIX. yüzyılın ikinci yarısı ile XX. yüzyılın ilk çeyreğinde Fransızlar ve İngilizler kültür sözcüğü yerine uygarlık sözcüğünü kullanmaktadır. Bilim, felsefe, teknoloji ve endüstri alanlarında ön sıralarda yer alan Fransızlar ve İngilizler uygarlık kavramını barbar, vahşet, ilkelik veya az gelişmiş bir uygarlık karşılığı olarak tanımlamaktadır. Batılı etnologlar ise XIX. yüzyılın ikinci yarısında “küçük, basit ve barışçı” uygarlıklara da kültür adını vermiştir. Uygarlıkla kültürü aynı anlamda kullananlardan biri ise Taylor’dur. Kültürün ilk bilimsel tanımı ise Taylor tarafından 1871 yılında kaleme alınan *Primitive Culture* adlı eserde yer almaktadır. Eser içerisinde kültür: bilgileri, inançları, sanatı, ahlakı, hukuku, gelenek ve görenekleri, insanın toplum olarak yüklendiği bütün alışkanlıkları ve yetenekleri kapsayan karmaşık bir bütün olarak tanımlanmaktadır. Taylor’un tanımı da kültürü bütünüyle yansıtmamaktadır. Ancak bütüncül kavramlara örnek gösterilen bu tanım aynı zamanda kültür teorisinin ana tezini de dile getirmektedir. Taylor’un kültür tanımı, sosyal antropolojiye, kültür kavramına ve kültür antropologlarına yön vermiştir (Güvenç, 1974: 97-103).

Antropolojik yaklaşımlara göre bütün bir hayat tarzı olarak ise kültür, insanın ortaya koyduğu ve içinde var olduğu tüm gerçeklik demektir. Aynı zamanda kültür, doğanın insanlaştırılma biçimi, bu insanlaştırılmaya özgü süreç ve verimdir. Kültür, insanoğlunun yarattığı ve yaptığı her şeydir (Erol, 2017: 23). Bununla birlikte çeşitli şekillerde normlara, düşünce ve inançlara, değerlere, simgelere, dillere ve kodlara değinilmek üzere kullanılan kültür terimi aynı zamanda kişinin entelektüel gelişim sürecine ve bir toplumun “bütün bir hayat tarzı”na işaret etmektedir. Williams’ın kültür perspektifine göre de “bütün bir hayat tarzı” olarak kültür, insanlar arasında paylaşılan genel anlamlar, inançlar ve değerler bütünü anlamına gelmektedir (Akt. Erol, 2017: 53). Bütün bir hayat tarzı olarak kültürü tanımlayan öncülerden bir diğeri de Hoggart’tır. Richard Hoggart kültüre, “gündelik yaşam sularında keşfi” açısından öncülük etmekte olup, 1957’de *The Uses Of Literacy* adlı çalışmasında spesifik olarak İngiliz işçi sınıfının gündelik kültürünü ele almıştır. Gündelik pratikleri “kültürel pratikler” olarak inceleyen Hoggart, kitlesel medya yayınlarının etkisiyle işçi sınıfındaki kültürel değişimlere odaklanmaktadır. Hoggard, gündelik yaşam içerisindeki ilişkileri inceleyerek dergiler, kulüpler ve spor gibi kamu kültürlerinin bireylerin gündelik hayatlarında nasıl şekillendiğine yani kamusal kültürün aile rolleri, toplumsal cinsiyet ilişkileri ve dil gibi alanlarda nasıl şekil aldığını anlamaya çalışmaktadır (Akt. Çerezcioglu, 2018: 74).

Hall ise tarihsel maddecilik, kültür ve ideoloji arasında bağlantı noktaları aramaktadır. Hall’a göre kültür, “toplumsal”dan farklı bir şeye gönderme yapmamakta olup özünde aynı fenomenin farklı bir görünümüne işaret etmektedir. Dolayısıyla bu anlamda kültür, “belli koşullar altında belli insanlar, kendi isteklerine uyarlanmış bir biçimde doğanın ürünlerini temellük ettikleri ve bu emeğe tamamen insan kalıbı giydirdikleri” zaman ortaya çıkan insan varoluşunun nesnelleşmiş bir tasarımıdır (Akt. Erol, 2017: 57).

Toplumsallık ise kültürlerin geniş bir sosyal pratikler ve kurumlar yelpazesinin altında yatan ortak bir gelenek ve görenek dağarcığı ile ilişkilidir. Dolayısıyla sosyal bir pratiğin anlamını çözmek için “ortak söz dağarcığı”nı anlamak gerekmektedir. Burada bahsedilen dil ve tarihtir. Herhangi bir eylem sürecinin bizim için anlamlı olup olmaması, dilimizin o eylemin anlamını aktarıp aktarmadığına ve nasıl aktardığına bağlıdır. Ayrıca dilin bu eyleme anlam kazandırma tarzını biçimlendiren tarihimiz

gelenek ve göreneklerimizdir. Bu kültürel anlatıları kavramak hayatı sürdürme biçimleri hakkında akla dayalı değerlendirmeler yapabilmenin ön koşuludur. Bu anlamda kültür, seçenekler sunmakla kalmadığı gibi aynı zamanda deneyimlerin değerli olduğunu gösteren bir araç da sunmaktadır (Kymlicka, 2020: 152).

Dworkin’e göre ise “toplumsal kültürün” yapısal bozulmadan ve çürümeden korunması gerekmektedir. Bir kültürün varlığını sürdürmesi garanti altında değildir. Bozulma ya da yozlaşma tehdidiyle yüz yüze geldiğinde, kültürün korunması için önlem alınması gerekmektedir. Dworkin burada kültürel yapıdan bahsetmektedir. Ancak Kymlicka kültürel yapının yanıltıcı bir ifade olduğunu dile getirmektedir. Kymlicka’ya göre bu ifade çok yaygın ve açık uçlu bir olguya ilişkin donuk bir resim sunmaktadır (Kymlicka, 2020: 153). Kymlicka’nın kültürlere bakış açısı aynı zamanda çokkültürlü toplumlara bakış açısını da etkilemektedir. Nitekim kendisi Taylor gibi cemaat kültürü yerine liberal çokkültürlülüğü savunmaktadır. Bu durum çokkültürlülük kuramı açıklanırken detaylı bir şekilde anlatılacaktır.

Pierre Bourdieu de kültürel adetler ile toplumsal gruplar arasında bir bağ kurmaktadır. Bourdieu bu bağa “sınıf kültürü” adını vermektedir. Ona göre kültür; hem yemek yeme, içsel olarak uyum sağlama ve giyinme biçimlerini hem de sanat eseriyle veya düşünsel eserlerle kurulan ilişkiyi (tiyatroya gitme, müzeye gitme veya okuma alışkanlığı) kapsamaktadır (Jourdain& Naulin, 2020: 78).

Toplumsal kültür genel olarak değerlendirildiğinde öğretiler, örgütlenmiş birliklerde, gruplarda ya da toplumlarda yaşayan insanlarca yaratılmakta olup, ortaklaşa paylaşılmaktadır. Bir grubun üyeleri tarafından paylaşılan alışkanlıklar, tutum ve değerler o grubun kültürünü oluşturmaktadır. Bütün kültürler kendi devamlılığını sağlamaya çalışmaktadır ve bu çabaları birbirine benzemektedir. Bu benzerlikler arasında grup birliğini ve dayanışmasını sağlayan duygular ve hizmetler, sosyal denetim mekanizmaları, düşmanlara karşı savunma kuruluşları ve nüfusun devamlılığını sağlayan çoğalma tedbirleri yer almaktadır. Bütün toplumlar kamu yararı adı verilen üstün bir değer kavramı yaratarak ona saygı göstermektedir (Güvenç, 1974: 104).

Kültür kavramı kültürlenme ve kültürleşme olarak iki ana başlık altında incelenebilmektedir.

Kültürlenme kavramı ilk defa antropolog Herskovits tarafından 1948 yılında önerilmiştir. Kültürlenme, insanların çocuk veya yetişkin olarak kendi kültürlerinde etkinlik kazanması ve eğitim süreci sırasında karşılaştığı bilinçli ve bilinç dışı şartlanmalar olarak tanımlanmaktadır. Tanımdan da anlaşılacağı üzere bu kavram toplumsallaştırmadan daha geniş kapsamlıdır. Kültürlenme, tanımı gereği bilinçsiz ya da bilinç dışı, yaygın, kendiliğinden tesadüfî ve bireysel öğrenmelerle birlikte şartlanmaları da kapsamaktadır. Bu doğrultuda kültürlenme en geniş tanımıyla eğitim ve öğrenmedir (Güvenç, 1974: 132-133).

Teknolojinin ilerlemesi, iletişimle birlikte ulaşımın artması ve göç, farklı kültürel grupların bir araya gelerek kültürler arası etkileşimi kolaylaştırmaktadır. Farklı insanların bir araya gelerek birbirlerinin kültürlerini etkilemesi durumu, kültürleşme kavramının gündeme gelmesine neden olmuştur. Farklı kültürlerin birbirini ne oranda ve nasıl etkilediği sorusu, araştırmacıları kültürleşme kuramına götürmektedir.

Kültürleşme, kavram olarak kültürlenmenin zıddı olarak karşımıza çıkmaktadır. Kültürlenme insanoğlunun kendi kültüründen öğrendiklerinin tümü olarak açıklanırken, kültürleşme ise insanların başka toplumlardan öğrendikleri veya bir toplumun diğerinden edindiği öğeler ve farklı toplumların karşılıklı olarak birbirinden etkilenmesi anlamına gelmektedir. Ayrıca bu kavram kültürlenmeden çok daha eski bir tarihe dayanmaktadır. 1880’lerde Amerikalı antropologlar “uygar” insanların etkisiyle değişen Kızıldereli geleneklerinden bahsederken “kültürleşme gücü” deyimini kullanmışlardır. Kültürleşme kavramı; iki veya daha fazla kültürel yapıya sahip insanların birbirlerinden etkilenmesi sonucunda, bir tarafın ötekine ait kültürel öğeleri kabul etmesi, benimsemesi veya ortaya yeni bir kültür sentezinin çıkma süreci olarak tanımlanabilmektedir (Güvenç 1974: 134).

Kavram üzerine yapılan çalışmalar her ne kadar 1880 yılına kadar dayandırılrsa da Türkçe literatürde bu kavram yenidir (Gülner, 2011: 55). Kavramın resmi olarak bir bilimsel araştırmaya konu olması 1930’ların ortasında gerçekleştirilmiştir. Kültürleşme kavramı üzerine ilk çalışmalar ise göçlerin ardından grup düzeyinde değişimlerle ilgilenen antropologlar ve sosyologlar tarafından yapılmıştır. Kavram ilk olarak Rudmin, Linton ve Herskovist tarafından tanımlanmıştır. Tanıma göre kültürleşme, farklı kültürlere sahip bireylerin birbirleriyle doğrudan etkileşime girmesi

sonucunda oluşan, her iki grubun kendi kültürlerinde meydana gelen, karşılıklı değişiklikler anlamına gelmektedir. Radfield vd. yaptıkları çalışmada kültürleşmenin  sonucundan bahsetmektedir. Bunlardan ilki kabullenmedir. Grup kendi kültürel değerlerinin birçoğunu yitirerek donör grubun kültürel özelliklerini kabullenmektedir. İkinci sonuç ise adaptasyondur. Köken kültür ile yeni kültürün özellikleri bir araya gelerek mozaik bir yapı oluşturmaktadır. Bu mozaik yapı kültürel özellikleri, pratikleri veya birbirlerine zıt unsurları içerebilmektedir. Sonuncusu ise tepkidir. Kültürel baskıya tepki olarak kültürleşme karşıtı hareketler ortaya çıkabilmektedir (akt. Konak, 2020: 18- 19).

Kültürleşme, her ne kadar kültürler arası etkileşim olarak karşımıza ıkırsa da bir grup diğer grubu daha fazla etkilemektedir. Özellikle göç eden kültürel grup, göç ettiği bölgenin kültürel yapısından daha fazla etkilenmektedir. Var olan kültürel dinamiklerini göç ettiği yerde bırakan grup, yerleştiği bölgenin kültürel yapısına ayak uydurmak zorunda kalmaktadır. Bu süreç adaptasyon süreci içerisinde gerçekleşmektedir. Bu durum grupların kendi kültürel dinamiklerini tamamen yok etmediği ve arasına karıştığı grubun kültürel dinamiklerini de etkilediği için kültürleşme asimilasyonla karıştırılmamalıdır. Ancak ortak değerler kurma açısından bir grubun baskın gelme isteği de kaçınılmazdır. Dolayısıyla her ne kadar kültürler farklılık gösterse de mutlak suretle tek bir yöne doğru evrim eğilimiyle karşılaşılmaktadır. Dolayısıyla bu durum tek taraflı bir kltrleşmeye neden olmaktadır.

Son dönemlerde tek boyutlu kültürleşme modeline de karşı çıkılmaktadır. Çünkü tek boyutlu kültürleşme yönteminin, kültürleşmenin bütün yapısını ve g nedeniyle ev sahipliği yapan toplumun yaşadığı değişimi açıklamada yetersiz kaldığı düşünülmektedir. Bu doğrultuda tam uyum yerine köken kültürlerinin korunabileceği modeller arama yoluna gidilmiştir. Dolayısıyla iki boyutlu kültürleşme modelinde yeni stratejiler aranmıştır. John Berry, iki boyutlu kültürleşme modelini, kültürleşmenin iki unsuru olan kişinin kendi kültürünü sürdürmesi ve ev sahibi kültüre adaptasyonunun kavramsal açıdan farklı olduğunu ve birbirlerinden bağımsız bir şekilde değişebileceğini dile getirmektedir (akt. Konak, 2020: 21).

Tek boyutlu kültürleşme modeline karşı çıkılarak yeni stratejilerin aranmaya başlanmasıyla birlikte ortaya çıkan iki boyutlu kültürleşme modeli bir yandan

çokkültürlü toplumların da temelini atmıştır. İki boyutlu kültürleşmeyle, kültürel grupların kendi kültürel dinamiklerini koruması ve kültürel grupların eşit şartlar altında yaşaması amaçlanmaktadır. Dolayısıyla bu amaç çokkültürlü toplum yapısını da beraberinde getirmektedir.

2.2. Çokkültürlülük

İmparatorlukların yıkılarak yerini modern devletlerin kurulma sürecine bıraktığı XIX. yüzyılda ulus- devletler, ülkede yaşayan farklı kültürel gruplara karşı çeşitli tutum ve politikalar sergilemişlerdir. Birçok ulus, devlet tekelinde inşa ettiği kültürü merkeze koyarak diğer farklı kültürleri göz ardı etmiştir. Böylece toplum kontrol altında tutulmaya çalışılmıştır. Devletlerin yürütmüş oldukları bu politikalar, kültürel birliğin sağlanabilmesi noktasında birleştikleri için genellikle asimilasyoncu bir tutum sergilenmiştir. Kanada, Amerika ve Avusturalya gibi göç alan ülkelerde 1960’lı yıllara kadar uygulanan ve kendilerini çoğunluk kültüründen (Anglo- Sakson) farklı tutan etnik gruplar, yerli halklar veya göçmen grupların, çoğunluk kültürünün değerlerine göre inşa edilmesini ön gören Anglo-uyum modeli, asimilasyon politikaları içerisinde değerlendirilebilir. Özellikle ikinci dünya savaşından sonra değişen ulus- devlet inşa sürecinde, diğer etnik grupların çoğulcu kültüre dönüştürülmesindeki başarısızlık, asimilasyon politikalarının yeniden değerlendirilmesine neden olmuştur. Yeni bir yöntem olarak “eritme politikası” uygulanmıştır. Farklı kültürlerin birbirleriyle iletişim ve etkileşim içerisinde olmasıyla hareket eden eritme politikası aynı zamanda kültürlerin farklı bir kültüre evrilmesi ve böylelikle yeni bir kültürün inşa edilmesiyle de sonuçlanmaktadır. Bu durum asimilasyon politikalarından farklı olarak kültürel farklılıklara sahip olan toplumların hâkim kültürü benimsemeleri yerine, çoğunluk kültürüne belirli oranda katkı sağladıklarının düşünülmesine neden olmuştur. Kültürel farklılıklarla ilgili uygulanan diğer bir yöntem ise “etnik mozaik” modelidir. Bu modele göre her kültürün kendi varlığını koruması ve her bir mozağin ayrı parçaları gibi yan yana ancak iç içe geçmemiş olması gerekmektedir. (Yazıcı, 2015: 26).

Etnik mozaik ve eritme politikalarının uygulanmasındaki asıl amaç, Anglo uyum modelinde olduğu gibi asimilasyoncu bir politika yerine, farklı kültürlerin hâkim olan kültürle birleşmesidir. Ancak 1970’lere gelindiğinde etnik mozaik ve eritme politikalarının farklı kültürlerin sorunlarının çözümünde yeterli olmadığı anlaşılmıştır.

Bu nedenle hem siyasi hem de sosyal politika alanında farklı kültürler üzerinden yürütülecek potansiyele sahip yeni bir model arayışına gidilmiş ve çokkültürlülük kavramı uygun görülmüştür.

Çoğulcu toplum modelini sosyal ve siyasi olmak üzere iki yönden ele almak mümkündür. Sosyal çoğulcu toplum, farklı etnik grupların devlet yönetimine katılmasıyla oluşmaktadır. Siyasi çoğulculuk ise farklı etnik grupların belirli bir siyasi sistem içerisinde kendi ilgi ve çıkarları doğrultusunda hareket etme özgürlüğü sağlayan bir model olarak karşımıza çıkmaktadır. Farklı etnik gruplarının siyasi düzlemde isteklerinin ortaya çıkması da iki şekilde gerçekleşmektedir. Bunlardan birincisi devlet içindeki grupların kendi kültürlerine özgü yaşamalarına imkân sağlayacak düzenlemeleri kapsayan bir hizmet modelinin sunulması, diğeri ise farklı kültürel grupların doğrudan özerklik istediğini ifade eden talepleridir. Özerklik talepleri genellikle bir topluluğun herhangi bir coğrafi mekân içerisinde aynı kültüre sahip insanlardan oluşması durumunda görülmektedir. Ancak kültürel gruba ait üyeler yan yana değil de ülke geneline dağılmış bir şekilde yaşıyorlarsa, mevcut siyasi örgütlenmeden daha fazla hizmet alma çabası eğilimi olmaktadır (Say, 2013:138).

Çokkültürlülük kavramı olarak, XIX. yüzyılda başta Herder olmak üzere birçok düşünür tarafından, farklı kültürlerle sahip olan halkların devlet olma hakkını ifade etmede bir araç olarak kullanılmıştır. Ancak bir topluluğun kültürel farklılığının bulunması teoride devlet olabilmek için yeterliyken, uygulamada farklılık dışında başka hususlar dikkate alınmış ve toplumdan topluma değişebilen ölçütler belirlenmiştir. Kültürel ve dilsel farklılıklar belirgin bir şekilde öne çıktığında, kendi kaderini tayin talebi için bir tarih iddiası, toprak söz konusu olduğunda ise ilk sahiplik iddiası karşılaşılan sorunlardır (Halliday, 2008: 67). Bu sorunların giderilebilmesi için 1945 yılında Birleşmiş Milletler “bütün halkların kendi kaderini tayin hakkına sahip” olduğunu beyan etmiştir. Kendi kaderini tayin etmede kriterler dört başlık altında ele alınmıştır. Bunlardan ilki ayırt edici bir dil, din ve kültür, ikincisi paylaşılmış bir tarih ve deneyim, üçüncüsü kendi kimliğini koruma güvencesi ve sonuncusu ise kendisine özgü bir toprak birliğidir (Say, 2013: 140).

Çokkültürlü ve çokkültürlülük sıfatları ilk defa 1941 yılında İngilizcede eski milliyetçilerin herhangi bir anlam ifade etmediği, önyargısız ve bağımsız bireylerden oluşan kozmopolit bir toplumu nitelemek için, isim olarak ise 1970’li yılların

başlarında Avusturalya ve Kanada’da yaşayan toplumlarda kültürel çeşitliliği teşvik eden devlet politikaları için kullanılmıştır. Kuram 1989 yılında İngilizce Oxford Sözlük’e girmiştir. Milena Doytcheva, çokkültürlülüğün üç farklı anlamı olduğundan söz etmektedir. İlk olarak, çokkültürlülüğün farklı sosyal çevrelerden, dini inançlardan, etnik kökenlerden veya milliyetlerden gelen bireyler tarafından oluşturulan çağdaş toplumların bir özelliğini belirttiğini düşünmektedir. Bu demografik olarak da adlandırılabilir betimlemeye dayanan tanımıyla çokkültürlülüğün, kültürel çeşitliliğin eş anlamlısı olduğu söylenebilmektedir. Burada “çeşitlilik” derken anlatılmak istenilen ister etni, ister ırk, kültür ya da etnisite olsun, insan toplulukları her zaman kültürel çeşitlilik göstermektedir.

İkinci bir yaklaşıma göre çokkültürlülük, kültürel farklılıkların toplumsal örgütlenmesine dikkat çekmektedir. Bu perspektife göre farklılık bireysel bir olgu değil, karşılıklı kültürel etkileşimin olduğu ve toplumsal kurumlarda vücut bulduğu bir yapıdır. Dolayısıyla bu yapı çokkültürlülüğün toplumlar tarafından uzun süredir bilinen, antropolojide ise “kültürlenme”, “melezleşme” ve “kültürlerarası” başlıkları altında incelenen bir yönüdür. Batı toplumlarında da “toplumsal çokkültürlülük” “özel kültürlerin” teşvik edilmesi, paylaşımı ve aktarılması amacıyla harekete geçen sivil toplum örgütlenmelerinde ayrıcalıklı bir anlam bulmaktadır. Toplumsal çokkültürlülük ayrıca geleneksel olarak, kültürel çeşitlilik de olmak üzere kültürel çeşitliliğe değer veren ancak siyasi düzene dâhil etmeyen ve özünde demokratik bir ideoloji olan çoğulculuk terimleriyle ifade edilmektedir. Üçüncü bir yaklaşıma göre ise çokkültürlülük birtakım özel aidiyetlerin varlığını ve değerini sadece kabul etmekle kalmayan, bununla birlikte siyasi normlara ve kurumlara kaydetmeyi de öneren siyasi politikaları ifade etmektedir. Bu durumda çokkültürlülük ideolojik ve toplumsal bir çoğulculuktan normatif ve yapısal bir çoğulculuğa dönüşmektedir (Doytcheva, 2020: 15-17).

Bauman ise, modern dönemden farklı olarak devlet ile ulus arasında ayrım olduğuna değinmektedir. Bauman’a göre devletler artık politika olarak asimile etmeye dair isteklerini terk etmektedir. Ayrıca kültürel tercihler arasında da tarafsızlıklarını beyan ederek, zamanla çokkültürlülüğe doğru eğilim göstermeye başlamışlardır. Diğer taraftan dünyada yaşanan değişimin belirsizliği ile insanlar yeni alternatif yollar aramaktadır. Başka bir deyişle katı sınırlamalar, kurallar ve yasaklamalarla birlikte

fazla yüklenmiş sorumluluklar içinde kalan insanlar artık kendi kendini tanımlama ve tercih özgürlüğü arayışı içine girmiştir. Bauman'a göre bu durum, bir değişme yoluyla sosyal ilişkilerin biçiminin yeniden karılmaya başlamasıdır. Ayrıca, Bauman'a göre geçmişte ulus kavramına yüklenen anlam günümüze uygun değildir. Bu nedenle modern devletler sistemlerini değiştirmek zorunda kalmaktadır. Devletler sosyal bütünleşme süreçlerini yönetmekte güçlük çekmekte ve sistem yönetimini idare edememektedir. Dolayısıyla eski sistemin yönetilemeyecek duruma gelmesiyle birlikte politik açıdan farklılıklara aldırış edilmeyen bir konum tercih edilmekte ve bu tercih, çokkültürlülüğün tanınması olarak kuramsallaştırılmaktadır. Bu yönüyle çokkültürlülük, gerçekte liberal toplumların kimliklerinde ve seçimlerinde kendilerini tanımlama ve tanınma hakkının kabulüne öncülük etmektedir. Devletlerin çokkültürlülük politikasını benimsemeye başlamasıyla birlikte topluluklara da kendi kendilerini tanımlama hakkının verilmesi Bauman'a göre özgürlük talepleri ile ilgilidir (akt. Say, 2013: 147-148).

Parekh ise çokkültürlülüğü iki veya daha fazla kültürel topluluğu barındıran toplumlar olarak açıklamaktadır. Oluşturulan çokkültürlü toplumlar her biri farklı biçimler göstermek şartıyla kültürel çeşitliliğe iki farklı şekilde cevap vermektedir. Bunlardan ilkinde kültürel çeşitliliği olumlu karşılayıp anlamak için merkeze koyarak ve kendi varlığını sürdürebilmek için öne sürülen kültürel taleplere saygı duyarak çokkültürcü, ikincisinde ise bu toplumların birden fazla kültürün içerisinde asimile ederek mono-kültürcü olunmaktadır. Her iki durumda da çokkültürcü bir toplum oluşur ancak sadece ilk seçenekte çokkültürcü olunmaktadır (Parekh, 2002). Bu doğrultuda Taylor'un çokkültürlülük politikası incelendiğinde, tanınma politikası ile çokkültürcülüğü savunduğu görülmektedir. Nitekim Taylor, farklı grupların sadece bireysel olarak eşit haklara sahip olmasını yeterli görmeyerek aynı zamanda kültürel kimliklerinin kamusal düzlemde de tanınması gerektiğini savunmaktadır. Farklı kimliklerin siyasi alanda tanınması, devlet tekelinde kabul görmesi durumu çokkültürcülük olarak adlandırılmaktadır. Dolayısıyla Taylor'un perspektifi de çokkültürcü politika ile doğru orantılıdır.

Kastoryano, çokkültürlülüğü ulus-devlet içinde görülen grupsal farklılıklar etrafında anlamlı bulmaktadır. Kastoryano'ya göre çokkültürlülük demokratik toplumları, etnik veya dini özellikleriyle tanınan cemaatler çağına sokmuştur.

Dolayısıyla çokkültürlülük, demokratik toplumlarda grup bilinciyle hareket eden topluluklara özgü olarak ortaya çıkan politik bir örgütlenme şeklidir. Toplulukların kendi başlarına bir devlet olma bilincine sahip olmadıklarından dolayı ulusçu bir nitelik gösterememekte ancak farklılıkların bilincinde olarak ortaya koydukları talepler nedeniyle kısmen siyasi bir ifade tarzı taşımaktadır. Kastoryano'ya göre yeni siyasal gruplaşma sadece ulusal düzeyde değildir. Çünkü gruplaşmalar nedeniyle cemaatler sadece yerel değil, aynı zamanda uluslarüstü düzeyde de siyasal temsil gücünü taşımaktadır. Cemaat artık kendiliğinden bir örgütlenme şekli olarak görülmekten ziyade, kimlik bağlarına dayalı olan ve kamusal alanda tanınma amacı taşıyan dayanışma temelli bir grup olarak kabul görmektedir (Kastoryano, 2000: 52). Bu perspektiften incelendiğinde Kastoryano'nun çokkültürlülüğü, etnik ve kültürel hareketlenmelerin artmasından dolayı, devletlerin kendi siyasal bütünlüklerini devam ettirmek amacıyla tutundukları bir politika olarak gördüğü anlaşılmaktadır (Say, 2013: 149).

Habermas ise eşitlik mücadelelerinin münferit hareketlerden meydana gelmediğini dile getirmektedir. Habermas'a göre devlet içindeki eşitlik mücadeleleri, azınlıkların soy kaynaklı ya da iltica sonucu ortaya çıkan bir topluluk olmasıyla ilişkilidir. Bu doğrultuda devletlerin gösterdiği duyarlılık da oldukça önemlidir. Çünkü azınlıkların, din ve etnik köken gibi farklılıklardan kaynaklanan nedenlerle devletle aralarındaki mesafe açıldıkça, tanınma doğrultusundaki istekleri yerini yeni bir kimlik oluşturma talebine bırakabilmektedir. Bu nedenle çokkültürlülük politikasında azınlıklara ait hakların devlet tekelinde kabul görmesinin önem taşıdığı anlaşılmaktadır (Habermas, 2010: 120).

Çokkültürlülüğün önemli kuramcılarından biri olan Kymlicka, çokkültürlülük için önce kültürel çeşitliliğin varlığını gerekli görmektedir. Kültürel çeşitliliğin ise iki farklı türü üzerinde durmaktadır. İlk olarak kültürel çeşitlilik daha önce öz yönetimli ve belli bir toprak parçası üzerinde yoğunlaşan kültürlerin devlet çatısı altında toplanmasından doğar. "Ulusal azınlık" adı verilen bu kültürler genel olarak kendilerini çoğunluk kültürü yanında ayrı toplumlar olarak korumak isterler. Bununla birlikte ayrı toplumlar olarak varlıklarını sürdürmelerini sağlamak üzere çeşitli özerklik ya da öz yönetim biçimlerini talep ederler. İkinci kalıba göre ise kültürel çeşitlilik bireysel ve aile olarak göçten doğmaktadır. Bu göçmenler sıklıkla etnik

gruplar oluşturmaktadır. Etnik gruplar genel olarak büyük toplumlarla bütünleşmek ve toplumun tam üyeleri olarak kabul edilmek isterler. Ayrıca göçmenlerin etnik kimliklerinin daha fazla tanınması konusundaki talepleri büyük toplum yanında ayrı ve öz yönetimli bir ulus olma gayesini taşımamaktadır. Asıl amaçları, kültürel farklılıklara daha fazla saygılı hale getirmek üzere büyük toplumun kurumlarını ve yasalarını değiştirmektir (Kymlicka, 2020: 40).

Çokkültürlülük, özünde liberal bir çoğulcu toplum tasarımı olarak gelişim göstermeye başlayan siyasi bir akımdır. Liberal gelenek içinde oluşturulmuş olan bireysel haklar çerçevesinde çeşitliliği savunan ve bireyi bir yurttaş kimliği çerçevesinde çeşitli haklara kavuşturan yaklaşımla birlikte, cemaati hakların temeline oturan cemaatçilik yaklaşımı, birbirleriyle rekabet içerisinde gelişim göstermiştir. Bu durumda temelde iki farklı çokkültürlülük modelinden söz etmek mümkündür. İlk olarak kökeni John Locke, Thomas Hobbes, Montesqueu, Vico ve Herder gibi düşünörlere dayanan ve günümüzde ise J. Rawls, J. Raz, Kymlicka gibi düşünörlere tarafından temsil edilen liberal çokkültürlülük modeli, diğeri ise günümüzde Taylor, Walzer ve MacIntyre gibi düşünörlere tarafından temsil edilen cemaatçi yani komüniteryan çokkültürlülüktür (Duman, 2009: 77). Ancak söz konusu kuramcılar içerisinde iki isim, diğere kuramcılara göre daha ön plandadır. Bunlardan biri liberal çokkültürlülüğü tanımlayan Kymlicka, diğere ise komüniteryan çokkültürlülüğü tanımlayan Taylor'dır. Dolayısıyla çalışmada ilk olarak liberal çokkültürlülük tanımlanmış ve Kymlicka'nın liberal çokkültürlülük perspektifi ele alınmıştır. Sonrasında ise komüniteryan çokkültürlülük Taylor'ın perspektifine göre açıklanmaya çalışılmıştır.

2.2.1. Liberal ve Komüniteryan Çokkültürlülük

Toplum, bireyin yararına ilişkin farklı ve birbiriyle rekabet eden anlayışlara imkân tanımalıdır. Liberaller, “iyi yaşama” bakış açıları uyuşmayan insanların adaletli olarak kabul edecekleri koşullarda birlikte yaşamaları amacına yönelik bir sistem oluşturma gayretindedir (Gray, 2003: 67). Bu noktada devreye liberal çokkültürlü toplum yapısı girmektedir.

Liberal çokkültürlülük modelinin en belirgin özelliğı, bireyi özgül bir toplulukla değil, bir kategori ya da yurttaşlıkla olan ilişkisi içinde ele alan bir yaklaşıma sahip olmasıdır. Liberal yurttaşlık anlayışına göre toplumu oluşturan

bireylerin hepsi “iyi bir yaşam” kavramını paylaşmazlar. Dolayısıyla devletlerin hedeflerini meşrulaştıracağı ahlaki bir kaynağı da olamaz. İyi bir yaşam göreceli olmakla birlikte, yaşantılardan hiçbiri bir diğerinden daha az değerli değildir. Bu nedenle birbirleriyle kıyaslanmaları da doğru değildir (Gray, 2003: 37).

Liberal toplumlarda çokkültürlülük ise, farklı fikirlerin tolere edilmesi ve bu kültürlere saygı duyulması olarak tanımlanabilmektedir. Ancak tolerans gösterilmesinden kastedilen farklı görüşlerin gözü kapalı kabul edilmesi anlamına gelmemelidir. Tam tersi farklı görüşlerin eleştirilerek değerlendirilmesi demektir. Tolerans, farklı fikirlerin, kültürlerin ve ahlaki sistemlerin eleştirel değerlendirilmesini gerektirmektedir. Bu da farklı inanç ve değerler sistemlerinin temelini sorgulanması anlamına gelmektedir. Mill, fikir çeşitliliği sayesinde insan zekâsında, gerçeğin tüm taraflarıyla adil bir oyun şansının olduğunu dile getirmektedir. Farklı fikirlerin var oluşu, insanların gelişimi için gereklidir. Bu durumda çoğulculuk ve toleransın bireyin kendisini geliştirmesine yardımcı olduğu söylenebilmektedir (Konak, 2020: 50).

Kymlicka, liberal çokkültürlülük teorisini önerirken, bireylerin “toplumsallık kültürü” edinmelerinde ortaya çıkan engeller üzerinde durmuştur. Teorisindeki çerçeveyi ise çokuluslu ve çok etnili devletler ile göçmen grupları olarak sınırlandırmıştır. Ancak çokkültürlülük sorunları sadece çoketniklilik, çokulusluluk ve göçmenler ile sınırlandırılmamalıdır. Çünkü bireylerin kendi kültürlerini yaşayacağı ve yaşatacağı yaşam alanı bulmaları sorun olabilmektedir. Nitekim ülkenin kendi vatandaşları, belli bir süre sonra kendi yaşam alanlarının daraldığını hissedebilmekte ya da zamanla gelen iktidarların politikaları, hâkim toplumsal kültürün yaşam alanını sınırlandırabilmektedir (Turan, 2020: 55). Bununla birlikte hâkim kültürün içerisinde var olmaya çalışan diğer kültürler ve etniler de çeşitli siyasal ve sosyal politikalar sonucunda yaşam alanının sınırlandırıldığını hissedebilmektedir. Bu noktada Kymlicka azınlıklara karşı adaletli yaklaşılmasını savunarak, azınlık haklarının insan hakları ilkeleri ile genişletilmesi gerektiğini dile getirmektedir. Kymlicka’ya göre insan haklarına azınlık haklarını eklemek meşrudur (Konak, 2020: 93).

Kymlicka, kendini yönetme hakkı, çok etniklilik hakları¹ ve grup temsili noktasındaki haklar² olmak üzere üç tür grup hakkı arasında ayırım yapmıştır. Ayrıca liberal temelli bu grup hakları için de “gerçek eşitliğin” farklı gruplar arasında farklı davranılarak sağlanması³, tarihsel özel haklar⁴, kültürel çeşitliliğin kendi⁵ içinde iyi olduğuna dair düşünce ve entegrasyonla desteklenmiş toplum birliği olmak üzere dört argüman listelemiştir. Gruplara özgü hakları ise öz yönetim hakları, çok etniklik hakları ve özel temsil hakları olmak üzere üç gruba ayırmıştır (Turan, 2020: 58-60). Kymlicka gruplara özgü hakları şu şekilde örneklendirerek açıklamıştır;

1: Öz Yönetim Hakları: çok çokuluslu devlette, yapıyı oluşturan unsurlar, kültürlerin tam gelişimini sağlamak ve insanların çıkarlarını en iyi gözetmek üzere, belli bazı politik özerklik ya da toprak esasına dayalı yargı biçimleri talep etme eğilimi taşır. Aşırı örneklerde uluslar, büyük devlette kaderini tayin hakkının imkânsız olduğuna karar verirlerse ayrılmayı isteyebilirler (Kymlicka, 2020: 66).

2: Çoketniklik hakları: Göçmen grupları, kendi etnik miraslarının bütün özelliklerini terk etmeleri, mevcut kültürel norm ve adetlere göre yaşamaları gerektiğini varsayan “Anglo-uyum” modeline karşı çıkmışlardır. Bu karşı çıkma öncelikle ana toplumdan gelecek ön yargı ya da ayrımcılıktan korkmaksızın kendi özgürlüklerini özgürce ifade etme talebi biçimini almıştır. Walzer’in de dile getirdiği gibi bu durum “siyasetin dinden ayrılması gibi, milliyetten de ayrılması” talebidir. Ancak etnik grupların talepleri önemli boyutlarda genişlemiştir. Özellikle, azınlıklara karşı yapılan ayrımcılığın ve ön yargının köklerinin kurtulması için önlemlerin alınması gerekmektedir. Bu nedenle Kanada ve Avusturalya’da ırk ayrımı karşıtı politikalar, müfredat programlarında azınlıkların tarihlerini ve katkılarını kabul edecek biçimde ne kadar değişim gerçekleştirmişse, çokkültürlülük politikasının da o derece parçası olarak görülmüşlerdir. Etnik grupların en çok tartışma yaratan talepleri ise dinsel pratikleri temelinde olanları dezavantajlı duruma düşüren yasalar ve

¹ Örnek olarak, İngiltere’de Sihlerin dini inançları gereği sarık takmaları dolayısıyla motosiklet kullanırken kask takmada zorunluluğuna istisna uygulanması

² Pozitif ayrımcılık veya özel parlamento kotası

³ Kültürel olarak dezavantajlı olan veya topluma tam olarak katkı sağlama yetisi olmayanların da göz önüne alınması

⁴ Bu hak daha çok ulusal azınlıkları ilgilendirmekte ilgili olup çok etnikli gruplar için geçerli değildir.

⁵ Kendi ve öteki ayrımı özellikle modern devletlerin kuruluşu döneminde merkeze bağlılığı sağlama amacı ile kendine yönelik pozitif algılar yaratırken ötekine dair negatif algılar yaratılmıştır. Kymlicka kendi ve öteki ayrımını bu ekseninde ele almıştır (Turan, 2020: 58-60).

düzenlemelerden muaf olmalarıdır. Nitekim Britanya'daki Yahudi ve Müslüman azınlıklar pazar günleri iş yeri kapatma ve hayvan kesim düzenlemelerinden muaf olmak; Kanada'da yaşayan Sihler de sadece kendi türbanlarını giyebildikleri için motosiklet kaskı takma ve polisin resmi kıyafet giydirme zorunluluğundan muaf olmak; Amerika'daki Ortodoks Yahudiler askeri hizmetleri süresince “yarmulka” giyebilmek için, Fransa'daki Müslüman kız çocukları da okul kıyafeti yönetmeliklerinden muaf olmak istemektedir (Kymlicka, 2020: 71-73).

3. Özel Temsil Hakları: Ulusal azınlıklar ve etnik gruplarla ilgili geleneksel meselelere ya öz yönetim ya da çoketniklilik hakları olmak üzere, etnik olmayan öteki gruplar kadar bu gruplar da özel temsil hakları fikrine ilgi duyulmaktadır. Batı demokrasilerinin tamamında, politik işleyişin nüfusun çeşitliliğini yansıtmaktan uzak olduğu anlamında “temsili olmadığına” dair artan bir kaygı görülmektedir. Bu ülkelerin çoğunda temsil kurumlarında ağırlığı orta sınıftan, sağlam bünyeli, beyaz erkekler oluşturmaktadır. Temsili bir işleyişin etnik ve ırksal azınlıkların üyelerini, kadınları, yoksulları, sakatları kapsayacağı söylenmektedir. Bu işleyişin düzeltilmesinin tek yolu kadınların, etnik azınlıkların ya da yoksulların parti adayı ya da parti lideri olmalarının önündeki engelleri kaldırarak, siyasi partileri daha kapsayıcı hale getirmektir (Kymlicka, 2020: 73-74).

Kymlicka, kültürel çeşitlilik meselesine liberal bir bakış açısı kazandırmayı hedeflemektedir. Kymlicka'ya göre liberal çokkültürlülük, devletlerin anayasal liberal demokrasilerde korunan vatandaşlığın ortak medeni, siyasi ve sosyal haklarını aynı zamanda farklı etnik kültürel grupların ayırt edici kimliklerinin tanınması gerektiğini savunan görüştür. Liberal çokkültürlülük, devletlerin farklı etnik gruplarla uzlaşabilmesi için bu gruplara özgü hak ve politikaları uygulaması gerektiğini düşünmektedir. Kymlicka geleneksel liberalizmin kültürel kaygıları görmezden gelerek onları yok saymasını eleştirerek kültürün de liberal felsefeye dâhil edildiği bir çokkültürlülük politikasını benimsemektedir. Dolayısıyla Kymlicka, kültürel azınlıkların tanınması gerektiğini vurgulamaktadır (Konak, 2020: 87).

Kymlicka'nın yapmış olduğu tanımlamalardan yola çıkılarak, çokkültürlülük tanımından ziyade çokkültürlü toplumların birbirleriyle nasıl uyum içerisinde olunacağı üzerinde durduğu görülmektedir. Liberal bir bakış açısından çokkültürlülüğü ele alan Kymlicka, her bireyin hayatlarına yön veren inançlarına

uygun olarak hayatlarını sürdürmeleri ve insanların kendi kültürlerinin sağladığı bilgiler doğrultusunda inançları sorgulamakta özgür olmaları gerektiğini vurgulamaktadır. Dolayısıyla Kymlicka'nın bireysel özgürlük üzerinde durarak, insanların yaşadığı toplum içerisinde kendisine yakın hissettiği kültürü benimseyerek kabul edebilir ya da yetiştiği kültür içerisinde kendisine uymayan bir şey varsa reddedebileceğini savunmaktadır. Ayrıca kültürler içerisinde yanlış veya hatalı bir durum söz konusu olduğunda bu durum düzeltilerek, yaşam şartlarına uygun hale getirilmesi gerekliliğine değinmektedir.

Liberal akım 1980'li yıllardan sonra cemaatçilik akımı tarafından eleştirilmeye başlanmıştır. Cemaatçilik olarak da adlandırılan Komüniteryanizm 1980'li yıllarla birlikte liberal teorinin sınırlarına bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. John Rawls'ın bireysel hakların dokunulmazlığı temelinde bir adalet teorisini ortaya koyduğu *Adalet Teorisi* adlı çalışması, cemaatçi düşüncenin temel çıkış noktası olarak düşünülmektedir. Çalışmada, her insanın adalet üzerine kurulu bir dokunulmazlığa sahip olduğunu iddia etmektedir. Rawls'a göre her birey tüm vatandaşların özgürlüğü ile uyumlu olduğu sürece kendi vizyonunu gerçekleştirebilmektedir (Konak, 2020: 135).

Cemaatçi çokkültürlülük grup kültürlerinin korunması esasına dayanmaktadır. Cemaatçi çokkültürlülük esasına göre, bireysel hak ve özgürlükleri ön plana çıkaran, eşit hak ve sorumluluk esasına dayanan liberal devlet geleneği dezavantajlı olarak görülen grup kültürlerinin ve etnisitelerin sorunlarını çözmede yetersiz kalmaktadır. Böylece 1980'li yıllarda liberal çokkültürlülük eleştirilmeye başlanmıştır. Cemaatçilere göre liberaller bireyleri toplumdan izole ederek toplumun bütünlüğünü parçalamaktadır. Toplum bir bütün halde var olduğu için kültürel dinamiklerin de bir bütün olarak görülmesi gerekmektedir. Cemaatçi düşüncenin önemli temsilcisi olan Charles Taylor, bu durumu çağdaş toplumun önündeki ciddi sorunlar, ahlaki ufkun kararması ve sahiciliğin yok olması ile açıklamıştır. Başka bir deyişle Taylor, kimliğin yalnızca önem taşıyan şeyler temelinde tanımlanabileceğini ileri sürmektedir. Ancak tarihi, doğayı, toplumu ve dayanışmanın gerekliklerinin kendisinde buldukları dışında var olan her şeyin dışarıda bırakılması da önem taşımaya aday olan her şeyin ortadan kaldırılmasına neden olmaktadır. Tarihin ve doğanın taleplerinin, insan ihtiyaçlarının, vatandaşlık görevlerinin, Tanrı'nın çağrısının veya aynı nitelikte başka bir şeyin önem

atfettiği bir dünyada yaşıyorsa, insanlar kendisi için bayağı olmayan bir kimlik içinde tanımlayabilmektedir. Sahicilik, benliğin ötesinden kaynaklanan taleplerin düşmanı değildir aksine bu talepleri öngerektirmektedir (akt. Şan, 2005: 79).

Cemaatçi yaklaşım teorisi üzerine birçok farklı düzlemde teori geliştirilmiş olsa da temelde kamusal alanda “topluluk” olgusuna değinilmektedir. Toplulukçulara göre, liberal demokrasinin üzerine dayandığı evrensellik, değer yansızlığı ve laiklik gibi idealler “ikiyüzlülük” olarak adlandırılmaktadır. Bu ideallerin ardında, liberalizmin “iyi yaşamı” tanımlama konusundaki yetersiz olduğu görüşü bulunmaktadır. Yetersiz olduğunu savunanların elindeki en belirgin kanıt ise, yurttaşların yaşamın özel yaşam ve kamusal yaşam olmak üzere ikiye ayırması ve sosyo-politik düzenin ahlaki ve dinsel sorunlar karşısındaki sözde yansızlığı veya ilgisizliğidir (Üstel, 1999: 68- 69).

Taylor’ın çoğulculuk anlayışı, farklı yaşam pratikleri içinde oluşan kültürel farklılıkların siyasal düzeyde tanınması ve eşit ölçüde saygıdeğer kabul edilmesi esasına dayanmaktadır. Taylor, farklı olana müsamaha etmeyi ve ona katlanmayı ifade eden bu anlamda kültürel aidiyet farklılıkları arasında eşitliğe değil, aksine bir kültürün üstünlüğüne dayalı hiyerarşik yaklaşımı bünyesinde barındıran “hoşgörü” (*tolerance*) anlayışına karşı olarak kültürel kimliklerin eşdeğer saygı esasına göre değerlendirilmesi gerektiğini savunmaktadır. Yani Taylor için çoğulculuk, kültürel kimliklerin tanınmasıdır. Kültürel kimliklerin tanınmaması veya yanlış tanınması, bir kimseyi yanlış, çarpıtılmış ve aşağı konuma itilmiş bir varoluş içine hapsetmek suretiyle zarar verebilmekte ve bir baskı halini alabilmektedir. Taylor’ın bu görüşünün temelinde “bireysel sahicilik” yatmaktadır. Bireysel özgürlük fikrini, insanın doğal hakları öğretisi uyarınca, homojen hale gelmiş soyut bir birey kavramı içine yerleştiren klasik liberal yaklaşımından farklı olarak Taylor, bireylerin kendisine özgü kimliklerinin farklılıklara dayalı oluşum süreci içerisinde kültürel etkenlerin önemini vurgulamaktadır. Buna göre bireysel özgürlük, bireylerin kendi kimliklerini özgürce oluşturabilmesiyle birleşmekte ve özgürlüğün türdeş niteliği ile bireysel kimliğin kültürel özgürlüğü arasındaki ikilem aşılmaya çalışılmaktadır. Taylor, XVIII. Yüzyılın sonlarından itibaren gelişmekte olan bireyselleşmiş kimlikten, “bana özgü olan ve kendi içimde keşfettiğim bir kimlikten” söz etmektedir. Bireyin kendi iç dünyasındaki ahlaki hesaplaşmanın bir ürünü olan bireysel kimlik, tek başına bireyin “monolojik”

olarak değil, başkalarıyla “diyalojik” olarak oluşturduğu, dinamik kurulan ve değişme potansiyeli içeren bir oluşum olarak tanımlanmaktadır. Taylor’ın görüşüne göre çoğulculuk, bahsi geçen diyalojik ve dinamik bireysel kimlik oluşturma sürecinin alanını genişletecek şekilde, kültürel farklılıkların siyasi düzlemde tanınmasına imkân vermektir. Başka bir deyişle çoğulculuk çok partili, çok baskı gruplu yerleşik liberal-demokratik rejim tiplerinde görülen kamu alanının kültürel farklılıklara kapalı olmasının eleştirilmesidir (Taylor, 2018: 13-14).

Taylor’ın çokkültürlülük kavramını “eşit haysiyet” ve “farklılık” kuramları üzerinden geliştirmesi diğer düşünörlere göre farklı bir çerçevede ele aldığını göstermektedir. Taylor’a göre insan kendi kimliğini, iletişimde ve ilişkide bulunduğu diğer insanların varlığına bağılı olarak geliştirmektedir. Ona göre insan kimliğinin tanımlanması dil aracılığıyla gerçekleştirilmektedir. İnsan kendisini tanımlaması için gerek gördüğü dili tek başına edinemediğı için diğer kişilerle diyalog içinde bazen de çatışma içinde olması gerekmektedir. Dolayısıyla insanlar kendi kimliğini tek başına değil aksine içinde bulundukları diyalog sayesinde başkalarıyla birlikte oluşturmaktadır. Diyalojik bir ilişki içerisinde başkalarıyla gerçekleştirilen bu oluşum sırasında meydana atılan eşit haysiyet politikası Taylor’un perspektifindeki günümüz kimlik algısının temelini oluşturmaktadır (Say, 2013: 150). Buradaki kimlik, bir insanın kim olduğunu, bir insan olarak kendisini tanımlayan temel niteliklerin neler olduğunu anlamasıdır. Savunulan perspektif, kimliğimizin kısmen tanınma ya da tanınmama yoluyla, çoğu zaman da başkalarının yanlış tanınması yoluyla biçimlendirilmiştir. Bu nedenle çevredeki insanlar veya toplum, onlara kendileriyle ilgili ötekileştirilen, aşağılanan ya da sevilmeyen bir imaj yaratıyorsa bir insan veya bir grup zarar görebilmektedir. Tanınmama ya da yanlış tanınma zarar verici olabilmektedir (Taylor, 2018: 46).

Taylor tanınma politikası teorisiyle, mevcut kimliklere saygı ve hoşgöröden daha fazlasının olması gerektiğini savunmaktadır. Toplumun bütün üyelerinin eşit değerlerle birbirleriyle etkileşimde olmasına izin verilen sosyal düzenlemeler yapılması gerekmektedir. Böylece tanınma, sadece farklı olanın eşitliğini kabullenmek değil, ayrıca kültürel anlamda farklı olanların eşit değerlerine de değinmektedir. Bir başka ifadeyle tanınma, kültürlerin hayatta kalmalarına izin verilmesini talep ederken aynı zamanda eşit değerlerin kabul edilmesini istemektedir. Taylor, tanınma

politikasının çokkültürlülüğün merkezinde yer aldığını savunmaktadır. Bu nedenle çeşitli grupların toplumsal tanınma taleplerinin çokkültürcülüğe dair tartışmalardaki çözülmesinde zorluklarla karşılaşılana ana konulardan biri olduğunu belirtmektedir. Bu durumu ise tartışılan konunun sadece maddi boyutlarının değil aynı zamanda sosyal yaşamdaki katılımcıların kimlikleriyle ilgili olmasına bağlamaktadır. Ayrıca Taylor, liberal politikanın sağladığı eşitliğin bireylere eşit muamele, hak ve yetkiler tanınması temelinde azınlıkların çokkültürlü toplumlarla bütünleşmesinin zorluklarıyla baş edecek kadar yeterli olmadığını dile getirmekte ve bu iddiasını iki gerekçeye dayandırmaktadır. Bunlardan ilki; liberal felsefenin ciddi boyutlarda tarihi haksızlıklara uğrayan topluluklarda yer alan bireylere, özel tazminat hakkı tanınmasını istememesidir. Taylor’a göre köleleri, yerel hakların torunlarını ve diğer grupları eşit derecede ele alarak yüzyıllardır süregelen sömürü, baskı, ötekileştirme ve aşağılama yoluyla bu topluluklara verilen zararı yok etmek, bu topluluklarla özel olarak ilgilenmeyi gerektirmektedir. Diğer bir gerekçe ise liberal toplumlarda tarafsızlık ilkesinin uygulanma evresinde, belirli bir toplumda baskın kültürün ayrıcalıklarını hissettirdiği veya kendi kendini meşru gösteren bir değerler hiyerarşisinin empoze edilmesine imkân tanıyarak baskın kültürün desteklendiği düşüncesidir. Taylor, azınlık haklarının tehlike altında olduğunu düşünmektedir (Akt. Konak, 2020: 164-165).

Farklı kimliklerin tanınma politikası modern kimlik kavramıyla birlikte ortaya çıkmıştır. Burada farklılık politikasından kastedilen bireylerin ve grupların kimliklerinin farklı olduğunun kabul edilmesidir. Taylor’ın farklılık politikasında bahsi geçen, ötekileştirilen egemen ya da çoğunluğa özgü kimliğin içinde eritilen farklılık da aynı farklılık politikasıdır. Böyle bir eritme politikası da “sahici kimlik idealine karşı işlenen en büyük günah” olarak görülmektedir (Taylor, 2018: 58-59).

Yapılan tanımlar incelendiğinde çokkültürlülüğün ilk olarak kültürel çeşitliliği ifade etmek amacıyla geliştirilen bir kuram olarak tanımlandığı görülse de zamanla siyasi bağlamda bir anlam ifade etmeye yönelik açıklanmaya çalışıldığı görülmektedir. Bu durumda iki farklı çokkültürlülük yaklaşımı ortaya çıkmaktadır.

Devlet, siyasi düzlemde, farklı etnik gruplara, ortak bir kültür inşa etmeden dil, din ve kültürel özelliklerden sıyrılmış bir şekilde, hukuksal düzenlemeler aracılığıyla eşit haklar verebilmektedir. Kültürel farklılıklar gözetmeksizin yasal düzlemde bütün

vatandaşlara eşit hakların verilmesi ise çokkültürlülük politikası olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak her ne kadar çokkültürlülük olarak adlandırılrsa da aslında siyasi yönetimin eşitlik ilkesiyle hareket ederek bütün kültürel farklılıkların tanınmasını sağlayarak, toplumun eşit hak ve özgürlük içinde yaşamasının hedeflenmesi çokkültürcülükle ilgilidir. Toplum içerisinde birden fazla kültürün olması çokkültürlü bir yapıya sahip olduğunu gösterir ancak bu toplum yapısının siyasi düzlemde tanınması ve desteklenmesi çokkültürcülük olarak adlandırılmalıdır. Yapılan birçok çalışmada bu ayrımın yapılmadığı ve çokkültürcülük ile çokkültürlülük kavramlarının birbiri yerine kullanıldığı görülmektedir. Nitekim Taylor'un kültürel değerlerin kamusal alanda var olması gerektiği düşüncesiyle çokkültürcülüğü savunması örnek olarak gösterilebilir. Dolayısıyla çalışmada çokkültürlülük; en az iki farklı kültürel, etnik, dilsel, dinsel topluluğun birbirleriyle iletişim ve etkileşim süreci geçirerek aynı devlet çatısı altında yaşayan ve devlet tarafından korunan toplulukları niteleyen bir kavram olarak kullanılmıştır.

Bununla birlikte, çalışmada çokkültürlülük adı altında, özellikle Kymlicka ve Taylor'ın yapmış olduğu açıklamaların, çokkültürlülüğün tanımlanmasından daha çok çokkültürlü toplumların yönetim şekliyle ilgili olduğu ve böylece aslında çokkültürcülüğü tanımladıkları açıkça görülmektedir. Çokkültürlülüğün, çokkültürcülükten farkının daha iyi anlaşılabilmesi için çokkültürcülük de kuramsal çerçevede yer almıştır. Ayrıca Hatay'da yaşayan farklı kimliklerin, siyasi düzlemde yer almasalar da devlet tarafından tanınarak ayrımcılığa maruz bırakılmalarının önüne geçilmesi, ötekileştirilmeden kültürler arası etkileşimin gerçekleşebilmesi için kültürel ritüellerin belediye gibi kamu kurumları tarafından düzenlenmesi ve özellikle Hatay'daki farklı kimliklerden oluşturulan Medeniyetler Korosu'nun kurularak çeşitli kamu kurumlarında kültürel çeşitliliğin sembolü olarak konserlere davet edilmesi de çokkültürcülükle ilişkilidir.

2.3. Çokkültürcülük

Çokkültürcülük, farklı kimliklerin siyasi düzlemde tanınması ve devlet yönetimi tarafından kabul edilerek, söz konusu kimliklere yönelik bir politika uygulaması olarak tanımlanabilmektedir. Günümüzde yapılan çalışmalar incelendiğinde çokkültürlülük ve çokkültürcülük kuramlarının birbiri yerine

kullandığı dikkat çekmektedir. Bu bölümde çokkültürcülük, çokkültürlülüğten ayrılan yönleriyle birbiri arasındaki farklara değinilerek açıklanmıştır.

Çokkültürlülük tanımları incelendiğinde, kuramın aslında ilk olarak çokkültürcü perspektife göre tanımlanmaya çalışıldığı görülmektedir. Göç oranının arttığı devletlerde artan farklı kimliklerin devlet yönetimine dâhil edilmesi, çokkültürcülükle ilişkilidir. Nitekim Kymlicka'nın azınlık hakları üzerinde durması ve Taylor'ın tanınma politikasını savunması her ne kadar çokkültürlülük adı altında incelenirse de siyasi düzlemde devlet politikalarıyla ilişkili olduğu için çokkültürcü bir yaklaşım olarak değerlendirilmelidir.

Çokkültürcülük, çokkültürlülüğün temel çatısı olarak düşünülebilir. Yani çokkültürcü bir politikanın uygulanabilmesi için çokkültürlülüğün kabul edilmiş olması gerekmektedir. Ancak çokkültürlü toplum yapısına sahip olan bir devletin, çokkültürcülüğü kabul etmiş olduğu anlamına gelmemelidir. Nitekim Fransa ve Türkiye örnek olarak gösterilebilir. Fransa'da Fas ve Cezayir gibi Afrika kökenli birçok vatandaşı birlikte farklı din, dil ve kültürel yapı ile çokkültürlü toplum yapısına sahip olsa da devlet yönetimine söz konusu farklılıklar dâhil edilmemiştir. Türkiye'de de birçok farklı kimlik olmasına rağmen çokkültürcü bir devlet politikasını benimsenmemiştir.⁶

Çokkültürcülük genel anlamda bir toplumda etnik, dinsel, cinsel, kültürel, dilsel ve bedensel farklılıklar temelindeki kimlikleri kabul eden ve bu farklı kimliklerin, farklılıklarından kaynaklı herhangi bir negatif ayrımcılığa maruz kalmamalarını benimseyen bir kimlik siyaseti olarak tanımlanabilmektedir. Dolayısıyla bünyesinde barındırdığı farklı kimlikleri benimseyerek onların farklılıklarına yönelik politika yürüten Kanada, Avusturalya ve İsveç gibi ülkeler çokkültürcü devletler olarak adlandırılabilir. Bu doğrultuda çokkültürlülük sosyolojik anlamda bir durum tespiti iken, çokkültürcülük ise sosyo-politik bağlamda kimlikssel farklılıkların kabulünü ve onaylanması anlamına gelmektedir. Dolayısıyla çokkültürcülük politikalarının; hukuksal düzenlemeler, kültürel tanınma, etnik yapı inancından kaynaklı dışlanmama, cinsel kimlik ve ten renginden dolayı ayrımcılığa

⁶ Ancak günümüz AKP politikası incelediğinde Türkiye'nin de çokkültürcü bir toplum yapısını benimsemeye başladığı açıkça görülmektedir. Bu konu Türkiye'de çokkültürlülük başlığı altında daha detaylı açıklanmıştır.

maruz kalmama, kamusal alanın farklı kimliklere göre düzenlenmesi, sosyal politika, eğitim ve siyasal katılım olanakları gibi birçok alanla ilişkili olduğu söylenebilir. (Anık, 2012: 76-77).



3. TÜRKİYE’DE ÇOKKÜLTÜRLÜLÜK VE MÜZİK

Türkiye’nin çokkültürlü toplum yapısı, Osmanlı döneminden kalan bir miras olarak görülmektedir. Dolayısıyla ilk olarak Osmanlı dönemindeki çokkültürlü toplum yapısından ve bu toplum yapısının devlet tekelinde nasıl yönetildiğinden bahsedilmesi gerekli görülmüştür. Özellikle azınlık hakları üzerinde durularak, dönemin çokkültürlü toplum siyaseti açıklanmaya çalışılmış, ardından Türkiye’nin kurulum aşamasından günümüze kadar çokkültürlü toplum yapısının nasıl geldiği hakkında bilgi verilmiştir. Türkiye’deki çokkültürlü toplum yapısının anlatıldığı bu bölümde özellikle azınlık hakları üzerinde durulmasının nedeni ise, çokkültürlü toplum içerisinde bulunan ve “öteki” olarak adlandırılan grupların kimlik siyasetinin, azınlık hakları üzerinden yürütülmüş olmasıdır.

XVIII. yüzyıla kadar imparatorluk yönetimi ile anılan Osmanlı, ülke içerisindeki siyasi, ekonomik ve toplumsal olaylardan sonra devlet olarak anılmıştır. Osmanlı imparatorluk sürecinde geniş alanda askeri ve siyasi güç haline gelmesi, toprakların yönetiminde yerel özelliklere belirli oranda ancak mutlak olmayan güçlerin verilmesi, çok dilli, çok kültürlü, çok dinli ve çok etnili toplumsal yapının hâkim olması, askeri gücün yoğun bir şekilde hissedilmesi, fetih inancının ve ekonomisinin gelişmiş olması gibi yapısal özelliklere sahiptir. Bu dönemde azınlıklara verilen haklar ön plana çıkmaktadır. Nitekim Fatih dönemine kadar gayrimüslimlere “İslam Hukuku”nun tanıdığı haklar çerçevesinde muamele yapılmasına rağmen, devletin hiyerarşik yapısı içinde örgütlenen dinsel-siyasal topluluklar olarak özerklik verilmemiştir. İstanbul’un fethinden sonraki süreçte ise, İstanbul’da yaşayan Ortodoks Hristiyanlar başta olmak üzere gayrimüslimlere verilen idari ve dinsel özgürlükler, millet sisteminin özünü oluşturmaktadır. Bu doğrultuda İmparatorluk döneminde Asya eyaletlerinde nüfusun büyük bir çoğunluğu Müslüman olan Türkler, Araplar ve Kürtler’den oluştuğu ve bununla birlikte Hristiyan ve Musevi azınlıkların da bulunduğu görülmektedir. Balkanlar’da ise daha çok Hristiyan olan Rumlar, Bulgarlar, Sırp, Karadağlılar ve Ulahlılar’ın olduğu; Arnavutlar, Türkler ve Pomakların (Müslüman Bulgarlar) ise Müslüman azınlıklar olarak yaşadığı bilinmektedir. Bu ayrım, toplum yaşamının düzenlenmesinde etkili olmuştur. Osmanlı’nın imparatorluk dönemindeki bu eyalet anlayışına göre, bünyesinde barındırdığı azınlıklar, dinsel farklılıklara göre cemaat şeklinde birbirlerinden ayrılmıştır. Söz konusu ayrım,

imparatorluğun yönetilmesine kolaylık sağlarken aynı zamanda birtakım özgürlükçü yaşama imkânı da tanımıştır. Böylece Hristiyan ve Musevi toplulukları vergi karşılığında, dinlerini değiştirmeye zorlanmaksızın “ikinci sınıf” görülerek yaşamlarını sürdürmeye devam etmiştir (Yanık, 2019: 200-202).

Osmanlı İmparatorluğunun dini farklılıklara göre şekillenmesinin temelinde millet sistemi yatmaktadır. Osmanlı topraklarında Müslüman olmayanlar, azınlık haklarından faydalanmış ancak hükümdarın üstünlüğünü de kabul etmişlerdir. Bu dönemde azınlık statüsünde bulunan gruplara, dinsel ve kültürel kimliklerini sürdürmelerinin yanı sıra kendileriyle ilgili yasalar koyup söz konusu yasaların uygulanmasına da izin verilmiştir (Öztürk, 2009: 73). Azınlıklara verilen bu haklar Tanzimat dönemine kadar devam etmiştir.

Millet sistemi, Tanzimat döneminde yapılan reformlarla birlikte değişikliğe uğramıştır. Tanzimat Fermanına göre dini ve dili ne olursa olsun, herkesin kanun önünde eşit olması gerekliliği vurgulanmıştır. Fermanın amacı, Hristiyanların arasındaki ayrımın ortadan kaldırılması ve milliyetçilik fikrinin yayılmasını engellemeye çalışmaktır (Zürcher, 2007: 51). Merkezîyetçi bir belge niteliğinde olan Tanzimat fermanıyla birlikte millet sistemi ortadan kaldırılarak gayrimüslimlere karışık mahkemelerde yargılanma hakkı tanınmış ve gayrimüslimlerden alınan cizye vergisi kaldırılmıştır. Müslüman toplum ise söz konusu haklara ve yeniliklere karşı çıkarak, mezhepsel tartışmaların başlamasına neden olmuştur (Longva, 2009: 50-51). Osmanlı vatandaşı olarak görünen azınlıklar ise kapitülasyonların kendilerine de uygulanabilmesi için Avrupa Devletleri’nin vatandaşlığına geçmiştir. Ancak oldukça geniş topraklara sahip olan Osmanlı, vatandaşlıktan ayrılan azınlıkları takip edemediği için hukukta bir bütünlük sağlanamamıştır (Güvenç, 1993: 54).

Tanzimat Fermanı’nın genişletilmiş ve somutlaştırılmış hali olan Islahat Fermanıyla birlikte, bütün toplulukları eşit kabul ederek, tek bir Osmanlı toplumunun inşa edilmesi hedeflenmekte olup, sadece gayrimüslimlere ayrıcalık tanınmıştır. Ancak gayrimüslimler birçok ayrıcalığa sahip olmalarına rağmen askerlik gibi zorunlu görevlerden dolayı Islahat Fermanına mesafeli yaklaşmıştır. Sadece gayrimüslimler tarafından değil, müslümanlar tarafından da tepki alması durumu, Cidde Olayı ve Suriye Bunalımı gibi birçok olayın baş göstermesine neden olmuştur (Uçarol, 2010: 234-237).

I. Meşrutiyet Dönemine gelindiğinde ise Tanzimat Döneminde olduğu gibi, merkezîyetçi bir perspektife göre hareket edildiği dikkat çekmektedir. Ancak Tanzimat Döneminden farklı olarak yapılan yeniliklerin Batı yöntemleriyle değil de Osmanlı'ya uygun şekilde yapılması uygun görülmüştür. Bu doğrultuda 1876 yılında çıkarılan Kanuni Esasi ile din ve mezhep ayrımı gözetmeksizin bütün halk, Osmanlı vatandaşı sayılmıştır. Osmanlı vatandaşının yararlanacağı haklar ise kişisel özgürlük ve basın özgürlüğü, ticari ya da tarımsal her türlü derneği kurabilme hakkı, öğrenim ve mülk edinme özgürlüğü olarak açıklanmıştır. Bununla birlikte İslam dini resmi din olarak kabul edilmiş ancak gayrimüslimlerin de ibadetlerini serbestçe yapabilmeleri sağlanmıştır. Mebus seçilebilmek için de hangi dine mensup olduğuna bakılmaksızın Türkçe bilmek şart koşulmuştur (Abadan, 1957: 22-25). Ayastefenos Anlaşmasıyla birlikte, Ermenilerin güvenliğinin sağlanması ve Osmanlı'nın kaybettiği topraklarda yaşamaya devam eden müslümanların ve Türklerin güvence altına alınmasıyla I. Meşrutiyet son bulmuş (Uçarol, 2010: 391-393) ve XIX. yüzyılda millet sisteminin yerini Osmancılık akımı almıştır. Bu süreçte halka ulus olma bilinci aşıl原因arak, halkı tek bir çatı altında tutma amacıyla İyd-i Milli⁷ kutlanmaya başlanmıştır (Yamak, 2008: 328).

II. Meşrutiyet Döneminde ise merkezîyetçi bakış açısı devam etmiş ancak özgürlüklerde kısıtlanma söz konusu olmuştur. II. Meşrutiyet Dönemi'ndeki yeni mecliste yüz kırk iki Türk, altmış Arap, yirmi beş Arnavut, yirmi üç Rum, on iki Ermeni, beş Yahudi, dört Bulgar, üç Sırp ve bir tane Rumen vekil bulunmaktadır. Bu dönemde görülen bir diğer önemli gelişme ise, azınlıklar tarafından hoş karşılanmayan gayrimüslimlerin, bedelli askerlik yapmalarının yasaklanması kararıdır. Karara karşı çıkan gayrimüslimler, müslümanlar gibi orduda görev yapmak istemedikleri için direnişe geçmiş ya da kaçmayı tercih etmiştir (Ürer, 2003: 182-185). II. Meşrutiyet Döneminde yapılan bir diğer yenilik ise eğitim alanındadır. Gayrimüslimlerin yapacakları okullara Osmanlı para yardımıyla bulunmuş, kilise ve azınlıklara ait okullar tamir edilmiş ve ek binalar yapılmıştır. Ayrıca gayrimüslim okullarının Eğitim Bakanlığı tarafından düzenlenmesi fikri ortaya atılmış ancak din farklılıkları dolayısıyla somutlaştırılamamıştır (Güler, 1998: 160-168).

⁷ II. Meşrutiyetin ilanı.

Osmanlı'nın hüküm sürdüğü tarih aralığında her ne kadar azınlık haklarının gündeme geldiği, azınlıklara birçok hak tanındığı ve farklı kimliklerin bir arada yaşamasının sağlanmaya çalışıldığı görülse de söz konusu haklara ilişkin uygulamaların ancak XX. yüzyılda uygulanabilir hale geldiği görülmektedir. Birden fazla kimliği bünyesinde barındırması, söz konusu azınlıklara kendilerini tanıma ve tanıtmaya haklarının verilmesi, mecliste yer almalarına fırsat verilmesi, eğitimde ve yönetimde eşitliğin sağlanmaya çalışılması, azınlıkların da Osmanlı halkı olarak anılması, her ne kadar islam dini resmi din olarak kabul edilse de gayrimüslimlerin de ibadetlerini diledikleri gibi yaşamalarına ve yaşatmaları için dernek kurmalarına izin verilmesi, devletin söz konusu derneklere ve eğitim amaçlı açtıkları okullara maddi yardımda bulunması, izlenen siyasi politikaların gayrimüslimlerin istekleri ve özgürlüklerinin de dikkate alınarak tasarlanması Osmanlı'nın çokkültürlü bir toplum yapısına sahip olmasının yanı sıra çokkültürcü⁸ bir devlet politikasını izlediği de açıkça görülmektedir.

Osmanlı dönemindeki söz konusu çokkültürlü toplum yapısı, dönemin müzik dinamiklerini de etkilemiştir. Sarayda birçok farklı kimliğe sahip müzisyenlerin varlığı bunun bir göstergesidir. Bu durum günümüzde saray müziği veya Türk Müziği olarak adlandırılan Osmanlı müziğinin makam ve ezgi yapısını da şekillendirerek çeşitliliğini arttırmıştır⁹. Ancak II. Meşrutiyet döneminin sonlarına doğru milliyetçiliğin giderek yayılmasıyla birlikte, ulus- devlet inşa sürecinin de söz konusu akım temelinde oluşturulması durumu, kimlik tartışmalarını da beraberinde getirmiş ve çokkültürlü toplum yapısı Cumhuriyet'in kurulmasıyla birlikte yerini homojen bir toplum yaratma fikrine bırakmıştır.

Türkiye'nin homojen bir toplum yapısı oluşturma fikrinin temelleri pozitivist perspektife dayanmaktadır. Pozitivizm, herkes için aynı doğruların geçerli olduğunu iddia eden, farklılıklara yani çokkültürlü topluma kapalı bir perspektiftir. Bu yaklaşıma göre içinde bulunulan durum göz ardı edilerek, içinde bulunulması gereken durum ortaya konulmaktadır. İleri- geri, modern- geleneksel, gelişmiş az gelişmiş gibi

⁸ Çokkültürcü devlet politikası, sadece devlet yönetiminde farklı kimliklerden bireylerin olması anlamına gelmektedir. Ancak ülke çoğunlukla tek bir kimlik tarafından yönetilse de himayesi altında bulundurduğu diğer kimlikleri tanıyarak yönetim şeklini ona göre belirlemesi anlamına gelmektedir.

⁹ Çalışmanın asıl amacı Hatay'daki çokkültürlü toplum yapısını ve müziğini incelemek olduğu için Osmanlı dönemindeki çokkültürlülüğün müzikteki yansımalarına değinilmemiştir. Konu ile ilgili çalışmalar için bkz;

<https://gcris.ege.edu.tr/bitstream/11454/73341/1/ozgucacunarslan2021.pdf>

ikilikler, pozitivist perspektifin bir uzantısı olarak görüldüğü için pozitivism, tekbiçimci bir özellik taşımaktadır (Anık, 2012: 123). Türkiye de pozitivist bir yaklaşımla sınırları içerisinde yaşayan farklı kimlikleri özgün yapısıyla kabul etmek yerine, siyasi ve kültürel dinamikler bağlamında “gelişmiş” olarak kabul edilen bir toplum modelini benimsemiştir. Bu model ulus ya da soya dayalı bir anlayışa sahiptir. Dolayısıyla bünyesinde barındırdığı “öteki” kimlikler görmezden geldiği gibi aynı zamanda daha alt kategorilere indirgenmiş ve azınlık hakları konuşulmaya başlanmıştır.

Azınlık hakları Türkiye’de ilk defa Lozan Antlaşmasında dile getirilse de pratiğe dökme bakımından yetersiz kalmıştır. Türkiye sınırları içerisinde bulunan Rum, Ermeni ve Museviler azınlık olarak kabul edilmekte ancak Laz, Kürt, Çerkes gibi müslüman olan azınlık grupları bu kapsam dışında bırakılmıştır. Böylece azınlıklar Türk toplumuna entegre edilmeye çalışılmış, Tahrir-i Sükûn Kanunu ile devletin güvenliğini tehdit edebilecek yayın organları ve örgütleri kapatma yoluna gidilmiş, devletin bütünlüğünü bozanlar ise İstiklâl Mahkemelerinde yargılanmış, doğu illerine Türkçe bilen memurlar atanarak “Türkçeleştirme” politikaları uygulanmıştır. Türkçeleştirme politikasıyla doğu illerinde yaşayan Kürt halkı ayaklanarak Ağrı İsyanını çıkartmış ancak 1930’larda isyan bastırılmıştır. Böylece Türkiye sınırları içerisinde yer alan azınlıklar, Demokrat Parti dönemine kadar sessiz kalmıştır (Taniş, 2017: 2-3).

1930’lu yıllarda, azınlık hakları kısıtlanmaya başlanmış ve bu doğrultuda kanunlar çıkarılmıştır. Nitekim 1932 yılında çıkarılan 2007 sayılı kanunla azınlıkların çalışma hakkı kısıtlanarak Türkler’e iş sahası açılmıştır (Alp, 2004: 35). Bu kanunla İstanbullu Rumlar işsiz kalmıştır (Oran, 2012: 118-119). Türkiye’de uygulanan yasaklarla birlikte tehlike arz edebilecekleri düşüncesiyle Rumlar göç ettirilmiştir. 1934 yılında çıkarılan 2510 sayılı kanunla Türk kültürüne bağlılık öne sürülerek azınlıkların yaşayacakları yerler ve nüfus dağılımlarının düzenlenmesi gerekliliği dile getirilmiştir. Bu kanun, II. Dünya savaşının yaklaşması ve boğazların tehlike altında olması dolayısıyla Trakya’da yaşayan Yahudiler’in kaçmasına neden olmuştur. Bu doğrultuda İsmet İnönü’nün yaptığı konuşma sayesinde ortam yumuşamış ve kendilerinden yağmalanan mallar sahiplerine iade edilmiştir. Sonrasında ise Filistin’e göç başlamış ve Türkiye’de yaşayan Yahudiler Siyonizm’e yönelmiştir (Şimşek, 2009:

147-149). 1936 yılında ise Vakıflar Kanunu ile vakıflara ait taşınmaz malların listesi çıkarılmıştır. Söz konusu kanun ilerleyen dönemlerde gayrimüslimlerden de istenmiştir ancak kuruluş belgeleri olmadığı öne sürülerek 1936 yılından sonra edinilen mallara devlet tarafından el konulmuştur (Oran, 2002: s. 229).

II. Dünya savaşı, ekonomik sorunları da beraberinde getirmiştir. Kıtık ve ekonomik sorunlarını çözmek amacıyla 1942 yılında Varlık Vergisi çıkarılmıştır. Ancak varlıklı ve haksız kazanç elde edenlerden alınan bu vergi, zamanla amacından saparak gayrimüslimlere karşı kullanılmaya başlanmıştır. Gayrimüslimlerin yaptıkları işlerin sermayesi olduğundan daha yüksek gösterilerek, kendilerinden daha fazla vergi alınmış ve böylece gayrimüslimler borçlandırılmıştır. Borcunu ödeyemeyenler ise Aşkale'ye çalışmaya gönderilmiş ve İstanbul'daki tüccar gayrimüslimlerin yerini Anadolu'daki toprak ağaları almıştır (Oran, 2002: 392). Azınlık hakları 1950'li yıllarda unutulmaya başlanmış ve bireysel insan hakları söz konusu olmaya başlanmıştır. 1960'lı yıllarda ise Kıbrıs meselesiyle birlikte Rumlar özelinde oturma izinlerinin uzatılmadığı, sınır dışı edilmelerinin kolaylaştığı ve eğitim konusunda çeşitli yasakların getirildiği görülmektedir (Şimşek, 2007: 238).

1980 darbesinden sonra giderek hızlanan millileşme, dilsel farklılıkların ülke bütünlüğünü bozacağı düşüncesiyle 1982 Anayasasıyla Türkçe dışında yayın yapılması yasaklanmış ve basın özgürlüğü kısıtlanmıştır. Söz konusu yasaklar Turgut Özal döneminde kaldırılarak Kürt politikasına karşı yumuşama dönemine geçilmiştir (Tanış, 2017: 2-3). Uygulanan bu politikalar Türkiye'nin aslında çokkültürlü bir toplum yapısına sahip olduğu ancak devlet tarafından çeşitli politikalarla çokkültürlülüğün önüne geçmeye çalışıldığı görülmektedir.

Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte Türkiye'deki homojen toplum yaratma fikri ve bu doğrultuda şekillenen ideolojilerin müziğe yansması ise özellikle Türk halk müziğinin yeniden inşası sürecinde açıkça görülmektedir. Nitekim türkülerin özellikle göçebe yaşayan toplumlardan veya şehirle bağlantısı olmayan köylerden derlenmeye çalışılması, bağlamanın halk müziğinin temel sazı olarak kabul edilmesi, çeşitli yörelerden derlenen ezgilerin "TRT ağzı" ya da "TRT tavrı" olarak adlandırılan bir üslupla yörelerin şive ve ağız özellikleri olmadan icra edilmesi", derlenen birçok türkünün dilinin Türkçe'ye çevrilmesi durumu, Türkiye'nin çokkültürlü bir toplum

yapısına sahip olduğunu ancak devlet tarafından homojen bir kültür inşa edilmeye çalışıldığını destekler nitelikte verilerdir.¹⁰

Türkiye’deki homojen bir toplum inşa etmek amacıyla oluşturulan tekçi kimlik anlayışının, 2000’li yıllarda derinleşmeye başlayan Avrupa Birliği entegrasyon süreciyle birlikte farklı kimliklerin tanınması konusunda (Kaya, 2014: 14) yapılan yeni düzenlemelerle değişmeye başladığı dikkat çekmektedir. Özellikle son yirmi bir yıldır Türkiye’nin bakış açısının değiştiği, farklılıkların korumacı bir perspektifle ön plana çıkarılmak istendiği görülmektedir. 2002 yılında iktidara gelen Ak Parti,¹¹ kimliğini “muhafazakâr demokrat” olarak tanımlamakta olup, sol politikaların eylemlilik alanı içinde gelişen birçok kavramı da benimsemektedir. Özellikle politik ve toplumsal arenada liberal demokrasinin krize girmesiyle birlikte bu krizin aşılması için ortaya atılan çözüm önerileri arasında siyaset bilimi literatüründe yer alan “katılımcılık, çokkültürlülük ve müzakere” kavramlarının radikal demokrasi tartışmalarının içinde yeni bir bağlama taşındığı görülmektedir (Doğanay, 2007: 66). Söz konusu kavramlar doğrultusunda bir siyaset anlayışının benimsenmesi, çokkültürlülük gibi politikaların da parametrelerini değiştirmektedir. Nitekim Ak Parti dönemiyle birlikte, var olan “öteki” kimlikler tehdit olarak görülmekten çıkarak, “zenginlik” olarak görülmeye başlanmıştır. Özellikle Kürt sorunuyla birlikte Alevi, gayrimüslim ve Roman kökenli olan farklı kimliklerin sorunları üzerine gidilerek, birlik ve bütünlük projesi devreye sokulmuştur (AK Parti, 2011, s. 11: Koç, 2011, s. 15-16).

Ak parti döneminde gerçekleştirilen önemli gelişmelerin başında devlet televizyonu olan TRT’de, enik kimlik ve yerel vatandaşların hak ve hukukunun genişletilmesi amacıyla TRT 6, TRT Arapça, TRT Avaz gibi ana dilde yayın yapan yayınların kurulması gelmektedir. Bununla birlikte özel radyo ve televizyonlarda Türkçe dışında farklı dillerde yayın yapmak serbest hale getirilmiş, cezaevlerindeki mahkumların aileleriyle ana dilinde konuşabilmesinin önü açılmış ve çocuklarına kendi dillerinde isim koyma hakkı verilmiş ve yerleşim yerlerine yerel ve eski isimlerin verilmesi sağlanarak “öteki” konumunda olan vatandaşların da kamu hizmetlerine ulaşımı kolaylaştırılmıştır. Ek olarak üniversitelerde farklı dillerde bölüm

¹⁰ Bu konu da tıpkı Osmanlı müziğindeki çokkültürlülük meselesi gibi ayrıca araştırılması gereken bir konu olup çalışmanın içeriğinde yüzeysel bahsedilmiştir. Türkiye’deki çokkültürlülüğün müziğe yansımaları konu edinen çalışmalar için bkz; <http://hdl.handle.net/11527/19648>

¹¹ Adalet ve Kalkınma Partisi.

ve enstitüler kurularak, halkın da kendi dillerini öğrenebilmeleri için kursların açılmasına zeminin hazırlanması durumu, eğitim alanında da çokkültürlü bir politika izlendiğini açıkça göstermektedir. (AK Parti, 2012: 26-27- 2011: 9-10). Eğitim alanında yapılan bir diğer yenilik ise, özellikle okul kitaplarında yer alan diğer kimlikleri “düşman” veya “katil” olarak gösterecek nitelikteki bilgilerin düzenlenmesidir. Tarih kitaplarında “katil” veya “düşman” olarak gösterilen Ermenilerle ilgili bilgilerin düzenlenmesi örnek verilebilir.

Ak parti, insanların farklı inanç, düşünce, ırk, dil, ifade etme, örgütlenme ve yaşama gibi doğuştan var olan tüm haklara sahip olduklarını bilerek, onlara saygı duyarak farklı olmanın ayrışma değil, pekiştirici kültürel bir zenginlik olduğunu kabul etmektedir. Bu doğrultuda ortak vatan ve ortak gelecek ilkesiyle birçok siyasi düzenleme yapılmıştır. Nitekim 2002 yılında Türk kültürü dışındaki diğer kültürlerin tanıtılmasında aktif rol oynayan derneklerin kurulmasındaki yasaklar kaldırılmış, 2003 yılında da gayrimüslimlerin taşınamaz mal edinmelerinin önü açılmış, farklı dine mensup kişilerin ibadet yerlerine yönelik özgürlükleri genişletilmiş ve 2006 yılında Türkçe dışında eğitim veren okulların müdür yardımcılarının Türk kökenli olma zorunluluğu kaldırılmıştır (T.C. Başbakanlık Avrupa Birliği Sekreterliği, 2007, 7-26). 2013 yılında Süryaniler’in okul açma istekleri reddedilse de olayın mahkemeye taşınması sonucunda, Süryanilerin de azınlık konumunda olduğu belirtilerek 2014 yılında okul açmalarına izin verilmiştir. Ancak 2015-2016 yıllarında soy kodu uygulamasının çıkarılmasıyla, azınlık okullarında sadece Türkiye Cumhuriyet’i vatandaşı olan ve o okulun azınlığına ait olan öğrencilerin velileri tarafından form doldurulması ve formun müdür tarafından onaylanması şartı getirilmiştir. Bu durum müslümanlaşan azınlıkların söz konusu okullarda eğitim alamamalarına neden olmuştur (Tanış, 2017). Dolayısıyla her ne kadar Ak Partinin çokkültürlülüğü desteklediği ve reform niteliğinde birçok değişikliklere gittiği görülse de, bu girişimlerin yeterli olmadığı ve üzerinde daha çok çalışılmasının gerektiği açıkça söylenebilmektedir.

Azınlıklara uygulanan siyasi politikaların genellikle farklı kimliklerin siyasal katılımının veya bireylerin içinde bulunduğu cemaatçi yapıların kamusal alanda görmezden gelinerek engellenmesine neden olduğu görülmektedir. Her ne kadar çokkültürlü bir toplum yapısının altı çizilerek, farklı kimliklerin hakları üzerinde

durulsa da bir şekilde engellenerek söz konusu haklardan yararlanamamaları sağlanmıştır. Dolayısıyla çokkültürlü bir toplum yapısının altının çizilmesinin, aslında onlara çeşitli haklar vererek tanınmalarını sağlamak değil, farklı kimliklerin daha kolay yönetilmelerini sağlamak amacıyla gündeme getirildiği açıkça söylenebilmektedir. Foucault'un da dediği gibi yönetsellik, siyasal iktidarın kendi uyruklarının gündelik yaşantılarını düzenlemesi ve kontrol altında bulundurması ilkesinden yola çıkmakta olup, devletler tarafından gündeme getirilen “özgürlük” söylemi, hükmetmenin ön koşulu olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu perspektife göre özellikle günümüzde sıklıkla dile getirilen çokkültürlülük söylemleri, azınlıklara kültürel dinamikler bağlamında “özgür” oldukları hissini vererek, devletin onları kontrol altında tutmak için zemin oluşturmaktadır (Kaya, 2014: 23). Dolayısıyla Türkiye’de son zamanlarda azınlıkların ön plana çıkarıldığı görülse de, onlara çeşitli hakların verilmesinin ve kamusal alanda kendilerini tanıtmaya fırsatının verilmesinin, aslında farklı kimliklerin üzerinde söz sahibi olarak onların herhangi bir tehdit edici unsur olmaktan çıkarmaya çalışıldığı açıkça görülmektedir. Bu tutum neo-milliyetçi bir perspektif olduğu için, milliyetçi bir halkın kabul etmesinin oldukça zor olduğunu da göstermektedir. Nitekim Suriyelilerin ve Afganların son birkaç yıl içerisinde Türkiye’ye göç etmesine halk tarafından çeşitli protestolarla karşılık verilmesi, çokkültürlü bir toplum yapısının kabul görmeyeceği gibi kamusal alanda varlık göstermelerinin de oldukça zaman alacağı anlamına gelmektedir. Ancak bu tutum Türkiye’deki “ulusal azınlık” olarak adlandırılan diğer farklı kimlikler için geçerli olmamış aksine “hoşgörü” ilkesi temel alınarak çeşitli derneklerde yer almaları, ibadetlerini gerçekleştirmeleri ve cemaatleriyle ortak bir paydada buluşmalarına müsaade edilmiştir. Söz konusu ulusal azınlıkların verdiği röportajlarda kendilerini Türk olarak ifade etmelerinin ve Türk kimliği taşımalarının, kendilerine çeşitli haklar verilmesi ve toplum içerisinde uyum sağlamaları üzerinde etkili olmuştur. Ancak bu uyum genellikle “öteki” kimliklerin, baskın olan Türk kültürüne entegre olmasıyla sağlanmaktadır. Çokkültürlülük her ne kadar “kimlikler arasındaki kültürel alışveriş” olarak tanımlansa da genellikle kimlikler arasındaki farklılık üzerinde durması, Türkiye’deki azınlıklar arasındaki farkların uç noktalara taşınmasına neden olmuştur.

Dolayısıyla azınlıklar daha çok “öteki” konumuna itilerek hoşgörölmesi gereken gruplar olarak var olmaya başlamıştır.¹²



¹² Sadece farklılıkların altının çizilmesi ise çokkültürlölük kuramının ayrıştırırmaya neden olduğu fikrinin öne sürölmesine ve son zamanlarda bu durumun sıklıkla dile getirölmesine neden olarak benzerlikler üzerinde durduğu iddia dilen “Kültürlerarasılık” kuramı ortaya çıkarılmıştır. Ancak çokkültürlölük kültürlerarası etkileşimi de gerekli kıldığı için, çıkarılan bu kavramın çokkültürlölük kuramının yeterince anlaşılmadığını ve açıklanamadığını, sadece belirli ölkeler özelinde değerdendirmeler yapılarak bu değerdendirmelerin genellenmesinin yanlış olduğunu açıkça göstermektedir. Dolayısıyla günümüzde çokkültürlölölüğün eski kuramcılarının tespitleri de göz önüne alınarak yeniden tanımlanması gerektiğini düşünmekteyim.

4. HATAY'DA ÇOKKÜLTÜRLÜLÜK

Bu bölümde ilk olarak çalışmaya konu edinilen Hatay, tarihi perspektiften ele alınarak bölgede geçmişten günümüze hangi kimliklerin yaşadığına ve bölgeyi hangi devletlerin yönettiğine dair bilgilere yer verilmiştir. Daha sonra tarihi verilerden yola çıkarak söz konusu çokkültürlü toplumu oluşturan kimlikler tanıtılmış ve bu kimliklere ait müzikal dinamiklerden bahsedilerek çokkültürlülük perspektifine göre değerlendirilmiştir. Bölgede icra edilen müzikal veriler sonucunda çokkültürlü toplumlarda müziğin nasıl icra edildiği ve kültürler arası etkileşimde müziğin nasıl bir misyon yüklendiği açıklanmaya çalışılmıştır.

4.1. Tarihi Perspektiften Hatay

Anadolu'yu Çukurova yoluyla Suriye- Filistin'e bağlayan yolların kavşak noktasında yer alan Hatay, eski ve önemli yerleşim merkezlerinden biri olup, tarihi yaşam bulguları M.Ö. 100.000'e dayandırılmaktadır (Ayparlar, 2002:1). Ayrıca bu bulgular sonucunda bölgenin orta paleolitik, neolitik, kalkolitik dönemlerde ve tunç çağında yaygın bir yerleşim yeri olarak kullanıldığı tespit edilmiştir. Tunç Çağına ait ilk yerleşim kalıntıları Amik Ovasında; Çatalhöyük, Tel Tainat, Tel Cüdeyde ve Tel Atcana'da bulunmuştur. Elde edilen bulgular, bu yerleşim yerinde beylikler şeklinde yaşandığına dair ipuçları vermektedir. İlk Tunç Çağından itibaren Amik Ovası'nda yer alan bu beylikler Akadların, Yamhad Krallığının, Hititlerin ve Mısırlıların egemenliğine girmiş olup, Hitit İmparatoru I. Şuppiliuma döneminde tekrar Hitit egemenliğine girerek M.Ö. 13. Yüzyıla kadar sürmüştür. M.Ö. 1200 yılında Hitit İmparatorluğu'nun parçalanmasıyla birlikte Sami- Aramiler tarafından "Hattena" adında Genç Hitit Krallığı kurulmuştur. Bu krallık M.Ö. 9.yy'da Asurluların, sonrasında ise Urartuların egemenliğine girmiştir (Kalaycıoğlu, 2020: 4).

Bölgede tarih öncesi dönemlerden başlayarak yöreye yerleşmiş olan Türk toplulukları da bulunmaktadır. Türkmenlerin/ Oğuzların atası olan Sakalar, M.Ö. 7. Yüzyılın ortalarında hükümdarları Oğuz Han önderliğinde "Batık Şehir" olarak adlandırdıkları Antakya'yı alarak on sekiz yıl hüküm sürmüşler, M.Ö. 626'da da Antakya'dan ayrılmışlardır (Kalaycıoğlu, 2020: 4).

M.Ö. 6. yüzyılın ortalarından (550) itibaren Persler, Hatay'da büyük bir imparatorluk kurmuştur. Babil ve Asur baskılarından dolayı Ortadoğu halkı, Perslerin egemenliğini kabul etmiştir. M.Ö. 333-34 yıllarında Anadolu'nun fethini

tamamlayarak güneye inen Büyük İskender, Klikeya'nın son şehri olan İssos civarında, Pers kralı ile karşılaşarak yenilgiye uğratmıştır. Savaşı kazanan İskender, Myriandros'a gelerek şehrin adını Aleksandria (bugünkü İskenderun) olarak değiştirmiştir. Ardından Belen geçidinden geçerek önce Amik Ovasına, sonra da İran'a doğru ilerlemiştir. İskender'in ölümünden sonra komutanlarından biri olan Selefkos, yeni bir krallık kurmuştur. Merkezi Babil civarında Dicle kıyısındaki Seleukeia kenti olan bu krallık, ekonomik ve askeri gerekçelerle M.Ö. 300 yılında Selenkeia Pieria'ya (bugünkü Samandağ- Çevlik) taşınmıştır. Ardından da Antiacheia (Antakya) kenti kurulmuştur Anadolu'nun güneyinde Suriye ve Akdeniz ile sınırları çizilmiş olan Antakya¹³, M.Ö. 300 yılında kurulmuş olup sonrasında, serbest şehir statüsü ile Roma İmparatorluğuna bağlanarak imparatorluğun Suriye Eyaletinin başkenti olmuştur. Hızlı bir şekilde gelişen Antakya M.S.1. yüzyılda yüzölçümü ve nüfus yoğunluğu bakımından Roma İmparatorluğunun üçüncü, dünyanın ise dördüncü büyük şehri durumuna gelmiştir. 395 yılında Roma İmparatorluğu ikiye ayrıldıktan sonra Hatay ve çevresi Doğu Roma (Bizans) İmparatorluğu himayesi altına girmiştir (Ayparlar, 2002: 2-3).

638 yılında Antakya, İslam ordularının kumandanı olan Ebu Ubeyde İbn'ül Cerrah tarafından fethedilmiştir. Emeviler dönemi olan 661-750 yılları arasında ise Antakya Halep'e bağlanmıştır. Ardından bölge Abbasiler, Tolunoğulları ve İktisatların himayesi altına girmiştir (Kalaycıoğlu, 2020: 4). Emeviler ve Abbasiler döneminde Hatay, Türkler için sosyal bir değişimi de beraberinde getirmiştir. Askeri ve idari görevler gibi daha birçok alanda görevlendirmelerinden dolayı Abbasiler döneminde, bölgeye özellikle Türklerin yerleştirildiği bilinmektedir. Belirli aralıklarla bölgeye yerleştirilen Türk nüfusunun yoğunluğunu belirtmek için kaynaklarda, "kırk bin obalık" Türk topluluğunun yerleştirildiği söylenmektedir. Abbasilerin zayıflamasıyla birlikte birçok bağımsız idareler kurulmaya başlanmış olup, bu idarelerden birisi de 944 yılında kurulan Hamdanoğulları Devleti'dir. Ancak Bizanslılarla yaşadıkları çatışmalar sonucunda Arap yönetiminde bulunan Antakya, yeniden Bizans İmparatorluğu himayesi altına girmiştir (Ayparlar, 2002: 4).

¹³ Şehrin adına ilişkin iki farklı görüş ileri sürülmüştür. İlk görüşe göre şehrin adı Seleukos I. Nikator'un babası Antioch'dan, diğer bir görüşe göre ise oğlu Antiochus I. Soter'in adından kaynaklanmaktadır. İslam müelliflerinden bazıları ise şehrin adını Antalya'nın kız kardeşi Antakiye bint er-Rum bin el-Yakın (Yafes-Yafen) bin Sam bin Nuh'dan ya da Antakiye bint er-Rum bin Ays'dan alındığını dile getirmektedir (Çelik, 2021: 46-47).

Antakya'nın sınır bölgesinde bulunması durumu, Bizans'ın Müslümanlara karşı başlıca kalesi olmuştur. Bu doğrultuda Hristiyan tüccarlara, özellikle Venediklilere birçok imtiyaz tanınarak ticaret canlandırılmıştır. Ayrıca Venediklilere Antakya'da kilise, ev ve dükkân verilerek ayrıcalıklı konuma getirilmiştir. Pizalılara ise bir mahalle tamamen tahsis edilerek, Venediklilerle birlikte ticaret üzerine verilen vergilerin bazılarından sorumlu tutulmuştur. Cenevizliler ise söz konusu vergilerden büyük oranda muaf olmuştur (Çelik, 2021: 52).

Bizans hâkimiyetinden sonra Antakya'ya Selçuklular hâkim olmuştur. Merkezi Rey şehri olan Selçuklu İmparatoru'nun hükümdarı Alpaslan, Mısır'ı almak için Güneye yönelerek, Halep şehrine kadar gelmiştir. Antakya'yı da hâkimiyeti altına alan Alpaslan, Malazgirt'te Bizans İmparatoru ile karşılaşarak savaşa girmiştir. Alpaslan, 1071 yılında yapılan bu Malazgirt Savaşı'nı kazanarak Türklere Anadolu'nun kapısını açmıştır. Böylece 1084 yılında Bizans İmparatorluğu sona ererek, Hatay'da on iki yıl hüküm sürecek olan Büyük Selçuklu Dönemi başlamıştır. Ancak 1096 yılında Antakya, Haçlıların saldırısına uğrayarak yeniden Bizans hâkimiyetine girmiştir. Haçlı orduları 1099 yılında Kudüs'e girdikten sonra elde ettiği topraklarda birer perslik kurmuş olup, bu persliklerden biri ise Antakya'da yer almaktadır. Böylelikle Hatay'da yüz yetmiş yıl sürecek olan Haçlılar dönemi başlamıştır (Ayparlar, 2002: 5). I. ve II. Haçlı seferleri sırasında Suriye, Bizanslılar'ın elinden çıkarak Müslüman Beyliklerle Latinler arasında paylaşılmıştır. Antakya'da ise Kudüs'e bağlı olan Antakya Prensliği (Dükalık) kurulmuştur. 1268 yılında istilaya başlayan Memlûklular, Haçlılara sefer düzenleyerek Antakya Prensliğine son vermiştir. Memlûkluların komutanı olan Baybars hükümdarı döneminde bölgeye çok sayıda Türkmenler göç ederek, kendilerine yeni yerleşim yeri belirlemişlerdir. XIV ve XV. yüzyıllarda Halep, Antep ve Antakya bölgelerine göç eden Türkmen boylarının başında Avşarlar ve Bayatlar gelmektedir. Kuzey Suriye Avşarlarından olan Gündüzoğulları, Amik Ovasında, Köpekoğulları Antep'te, Özeroğulları ise Dört Yol çevresinde yaşamaktadır (Kalaycıoğlu, 2020: 4-5).

Hatay topraklarında hüküm süren Memlûklular dönemi ise, Osmanlılar'ın topraklarını genişleterek Memlûkluların sınırına dayanmasına kadar sürmüştür. Hatay,

1514 yılındaki Çaldıran Zaferi ile 1515’de¹⁴ Osmanlı topraklarına katılmıştır. Bu tarihten sonra oluşturulan idarî düzenlemeler ile Halep Eyaletine bağlı bir sancak konumuna getirilen Antakya, daha sonra Halep Eyaletine bağlı bir kaza haline getirilmiştir (Kaya, 2020: 17).

I. Dünya Savaşı sırasında Osmanlı devletine karşı isyan eden Arapların, İngilizler ve müttefiklerle iş birliği yaparak Osmanlı devletine karşı savaşı durumu, Osmanlı topraklarının paylaşılmasına neden olmuştur. Güneydoğu Anadolu ve Suriye’yi Fransa alırken, güneyde kalan kısımla birlikte Irak’ı ise İngilizler almıştır. İtilaf devletlerinin Osmanlı topraklarını paylaşmasından sonra ise Mondros Antlaşması (30 Ekim 1918) imzalanmıştır. 27 Ekim 1918’de ise Antakya’da hükümet konağındaki Türk bayrağı indirilerek, yerine Arap bayrağı asılarak Arap hükümeti ilan edilmiş olsa da Belen’de bulunan kırk birinci fırkanın müdahalesi ile dağıtılmıştır. Ancak söz konusu fırka da Osmanlı hükümetinin emri ile Anadolu’ya çekilmiştir. Belenden ayrılan Türk birliklerinin yerini ilk olarak İngilizler alırken, sonrasında Fransızlar almıştır. Fransızlar tarafından 27 Kasım 1918 yılında bir genelge yayınlanarak merkezi İskenderun olmak üzere Antakya, İskenderun ve Harimi içine alan “İskenderun Sancağı” kurulmuştur. 11 Aralık 1918 de ise dört yüz Ermeni kökenli Fransız taburu tarafından Dört Yol işgal edilmiştir. Ancak Dört Yol’da bulunan çetelerin direnmesi sonucunda, tabur geri çekilmek zorunda kalmıştır. 20 Ekim 1921’de Türkiye ve Fransa arasında Ankara Antlaşması imzalanmış olup bu antlaşmaya göre, İskenderun topraklarında bulunan Türklerin kendi kültürlerini geliştirmesi için gereken bütün kolaylıklar sağlanarak, Türkçe resmi dil niteliğine sahip olacaktır. İmzalanan bu antlaşma ile Türkiye ve Fransa arasındaki savaş sona ererek, Türkiye ile Suriye sınırı çizilmiştir. Payas dâhil olmak üzere Dört Yol ve Hassa Türkiye sınırları içerisinde kalmıştır. Bu dönemde anayurttan ayrı kalmak istemeyen Antakya ve İskenderunlular, Türkiye’ye katılmak isteğinde bulunmuşlardır. Nitekim Gazi Mustafa Kemal’in Adana ziyaretinde (15 Mart 1923) kendisini Antakyalılar karşılamış olup, içlerinden birinin (Ayşe Fitnat Hanım), “Ey ulu önder bizi kurtar” demesi üzerine Kemal Paşa, “Kırk asırlık Türk yurdu düşmanların elinde esir kalmaz” demiştir. Atatürk’ün kurtuluş vaadinden sonra 1938 yılında Hatay devleti kurularak

¹⁴ Kimi kaynaklarda Hatay’ın Osmanlı topraklarına katılma tarihi 1517 olarak yer almaktadır. Detaylı bilgi için: Ayparlar, H. (2002). “Bazı Yönleriyle Kırıkhan”. Kültür Ofset Matbaacılık ve Bilgisayar: Antakya.

bağımsızlığını ilan etmiştir. 1939 da ise Türkiye ve Fransa arasında “Hatay mıntikasının Türkiye’ye iadesi”ne dair Hatay Antlaşması imzalanmıştır.

4.2. Etnik, İnanç ve Kültürel Bağlamda Hatay’da Yaşadığı Tespit Edilen

Kimlikler

Kıtalar arasında köprü niteliğinde olan Hatay, kültürel yapı ve biyolojik yapı itibariyle çeşitlilik göstermektedir. Nitekim antik çağlarda yaşamış olan Hurriler, Hititler, Aramiler, Fenikeliler gibi önemli uygarlıklara ve bu uygarlıkların oluşturduğu kültürlerle ev sahipliği yapmıştır. Bununla birlikte Batı kültürlerinden Helenistlik dönemin Grek ve Roma kültürlerinin etkileri de Hatay’da açıkça görülmektedir. Dolayısıyla Hatay için, doğu ve batı kültürlerinin yaşatıldığı topraklar olduğu söylenebilmektedir.

Nüfus bakımından Hatay toraklarında yaşayan en kalabalık topluluk Türkler olurken, hemen ardından da Araplar gelmektedir. Hatay’ın çeşitli beldelerine dağılarak yaşamını sürdüren etnik gruplar ise Çerkesler, Kürtler, Afganlar ve Ermenilerdir. İnanç perspektifinde ise Müslümanlığın en yaygın din olduğu, ardından da Hristiyanlık ve Museviliğin takip ettiği görülmektedir.

4.2.1. Hristiyanlar

Hristiyanlığın doğduğu bu topraklarda, Hristiyanlıktan önce hâkim olan Roma, Helen, Grek ve çok tanrılı inançların kültürlerine rastlanılmaktadır. Grek kültürü felsefe alanında ön plana çıkmış olup Aristocu, Epikürosçu ve septik düşünceler etkili olmuştur. Bu düşünceler daha sonra Hristiyan inancında da etkisini göstermiştir. Roma imparatorluğu ise her ne kadar siyasi bağlamda bölge üzerinde söz sahibi olmuş olsa da kültür ve inanç bağlamında etkili olmadığı görülmektedir. Bu durumun nedeni ise Roma imparatorluğunun inançlarının şahsi bir niteliğinin olmamasıdır. Dönemin idarecileri tarafından imparatorluk tanrılaştırılmaya çalışılmış ancak başarılı olamamıştır. Ancak Hatay’da etkin olan bu kültürel dinamikler, Helenistik kültürü meydana getirmiş olup, kültür ve sanat alanında etkisini açıkça göstermiştir (Demirci, 1991: 330).

Hristiyanlığın ilk döneminde Kudüs, Roma, Selanik ve Antakya oldukça önemli iken, zamanla bu bölgelerin etkisini yitirmesi sonucunda Antakya kilisesinin ön plana çıktığı, günümüz Hristiyan inancının doğmasında ve gelişmesinde Antakya

kilisesinin oldukça etkili olduğu bilinmektedir. Böylece Kudüs'ten sonra Hristiyanlık için ikinci büyük merkez Antakya Ortodoks Kilisesi olmuştur. Antakya Ortodoks Kilisesinin Kudüs'ten uzak olması ve bölgenin diğer inançlarla da iç içe olması durumu, bölgenin önemini arttırarak Hristiyanlık inancı için bir üst görevi yüklenmesinde etkili olmuştur. (Başeymez, 2009: 39).

M.S.70 yılında Titus'un Kudüs'te katliam yapmaya başlamasından ve Hristiyan cemaatinin dağılmaya başlamasından sonra, bölgeden kaçan Hristiyanlar Antakya'ya yerleşmiştir (Tekin, 2000: 10). Hristiyanların ilk önderleriyle birlikte havarilerin sıklıkla bulunduğu ve yeni stratejiler belirledikleri bölge olan Antakya, yüzyıllar boyunca Hristiyanların kutsal emanetlerinin merkezi olarak kabul edilmiştir. Bununla birlikte Antakya, Yahudilerden ve Yahudi olmayan diğer etnik gruplardan Hristiyan inancına dönenlerin sayıca fazla olduğu bir bölge olarak da Hristiyanlar için oldukça önemlidir. Dolayısıyla bu durum Antakya'daki Hristiyan kilisesinin, Yahudilikten Hristiyanlık inancına geçenler ve Putperestlikten Hristiyanlık inancına geçenler olmak üzere iki ayrı ırktan oluşmasına neden olmuştur. Irklardan ilki Yahudiler iken bir diğeri ise Romalı Paganlar'dır (Başeymez, 2009: 40).

Hristiyanlık inancına ait derslerin büyük bir bölümü, yeni din değiştirenlerle birlikte Hristiyanlık inancına meraklı olan gruplarla özel evlerde yapılmaktadır. Böylece farklı inançlara mensup birçok etnik grup, Hristiyanlık inancı hakkında bilgi sahibi olmuştur (Tekin, 2000: 11). Farklı inançlara sahip olan birçok etnik grubun aynı ortamda bulunması durumu Antakya'yı özel kılmakla birlikte inançlar arası etkileşimin varlığı da Antakya'nın çokkültürlü toplum yapısına sahip olduğunun somut bir göstergesidir.

Hristiyan inancının ilk papası, patriği ve ilk kurucusunun Aziz Petrus olduğu bilinmektedir. Günümüzde de önemini koruyan Saint Pierre kilisesi ise, Aziz Petrus'un ilk vaaz verdiği mağara kilise olarak anılmakta olup, hacı olmak için her yıl Hristiyanların akınına uğramaktadır (Başeymez, 2009: 40).

İsa Mesih anlayışını benimseyen Hristiyanlık inancına göre İsa Mesih, tanrının oğlu olarak görülmekte olup, insanlığın kurtarıcısı olarak gökten indiği düşünülmektedir. Bu bakış açısına göre İsa Mesih, insanlığın kurtarılışının sembolü olarak çarmıha gerilmiş ve babanın yanındaki yerini almıştır. Hristiyanlık inancındaki bu perspektif, inancın merkezine yerleşmiştir (Demirci, 1991: XVII-328). Ancak her

ne kadar Hristiyanlık inancı, İsa Mesih temelli olup vahiy ile tek tanrıcılığa dayansa da zamanla bu özelliğini kaybederek yerini “teslise” yani üçlemeye bırakmıştır (Aydın, 1996: 92). Yeniden şekillenen bu Hristiyanlık inancı, Yahudilikteki inanç ve ibadet gelenekleriyle birlikte Roma – Yunan kültürleri çerçevesinde yürütülmekte olup peygamber, melek, ahiret ve kader gibi kavramlar yer almaktadır. Ancak bu kavramların anlamları İslam inancında yer alan anlamlarından farklıdır. Bugünkü Hristiyanlık ise İsa’nın havarilerinin arasına sonradan giren Pavlus’un yorumlarına göre şekillenmiştir (Schimmel, 1995: 117). Dolayısıyla İsa’nın çarmıha gerilerek yeniden dirilmesi, Hz. Adem’in yasak meyveden yemesi, insanların günahkâr doğması gibi günümüzde inancın temellerinde yer aldığını gösteren veriler, bu inanca sonradan eklenmiştir. Bunun nedeni ise, gerçek İncil’in tahrip edildiği ve farklı görüşlere göre ortaya dört nesil İncil çıktığı görüşüdür (Başeymez, 2009: 42).

Söz konusu farklı görüşler, inancın kendi içerisinde Katolik, Ortodoks ve Protestan olmak üzere üç mezhebe ayrılmasına neden olmuştur. Bu inançlar da kendi içerisinde tarikatlara ve cemaatlara ayrılrsa da Hatay’da sayıca Ortodoksların daha fazla olduğu görülmektedir.

Ortodoksluk, Hristiyan mezhepleri içerisindeki üç büyük mezheplerden biri olup, Ruhani başkanlarının patrik olması bakımından, diğer Hristiyan mezheplerinden ayrılmaktadır. Ortodokslar, papanın üstünlüğünü, papaların Hz. İsa’nın vekili olduğunu ve yanılmaz olduklarını kabul etmemektedir. Kutsal ruhun (Rûh-ul Kudüs’ün) oğul yoluyla babadan çıktığını ileri sürmektedirler. İbadetlerinde ise kendi dillerini kullanma özgürlükleri vardır. Ayrıca papazlar evlenebilir iken keşişler, piskoposlar ve patrikler evlenememektedir. Boşanma durumu ise belirli şartlara göre gerçekleştirilmektedir (Karaburun Doğan, 2015: 22). Bu inanca göre tanrı, kendi suretinde tek bir “şahıs”ta iki tabiatlı tek bir varlık yaratmış olup, bu varlıktaki ilk yön tenleşmiş bir kelam iken diğer bir yön ise Baba’nın biricik oğlu Mesih İsa’dır (Yıldırım, 2005:98).

Ortodoksluk mezhebi genellikle “Rum Ortodoks” olarak anılmaktadır. Rum Ortodoksların yayıldığı bölgeler Yunanistan, Trakya ve Ege olduğu bilirse de Antakya’daki Ortodokslar da Rum Ortodoksları olarak adlandırılmaktadır. Bunun nedeni ise Osmanlı Döneminde Rum sözcüğünün milleti ifade etmesidir. Mensupları arasında Yunan kökenliler olduğu gibi, Sırp ve Arap kökenli olanlar da bulunmaktadır.

Bunların hepsi “Rum Patrikhanesi” adı altında birleştirilmiştir (Kılıç, 2004: 74). Dolayısıyla Antakya’daki Hristiyanlar da Rum Ortodoksları olarak adlandırılmaktadır. Ancak her ne kadar Rum Ortodoksları olarak adlandırılırsalar da aslında Hristiyan Arap Ortodoksları oldukları görülmektedir. Rum kelimesi bölgede, bu inanca sahip insanların “Anadolulu” olduğunu belirtmek için kullanılmaktadır. Hatay’daki bu Ortodoks Hristiyanlar, Doğu Hristiyan Ortodoksları olarak Arap üst kimliğini benimsemiştir. Sayı bakımından ise Peder Dimitri Doğum; Mersin, Antakya, Samandağ, İskenderun Altınözü ve köylerde yaşayanlarla birlikte toplam 12.000, Antakya’da ise 1200 kişi olduğunu dile getirmektedir (Karaburun Doğan, 2019: 17).

Arap Hristiyanlar “Nasrani” olarak adlandırılmaktadır (Şener, 2004: 74). Yüzyıllardır Hatay ve civarında yaşayan bu Arap Hristiyanlar, Arapça konuşmakta ve inanç kimliklerini ön planda tutmaktadır. Kilise etrafında örgütlü bir yapıya sahip olan bu grup, cemaat vakıf başkanları tarafından temsil edilmektedir. Ayrıca Rum Ortodoks Kilisesi’ne bağlı olmalarından dolayı, Rum Ortodoks kimliğine sahip olduklarını savunan üyeleri de bulunmaktadır. Dolayısıyla bölgede bulunan Arap Hristiyanlar, Rum Ortodoks ve Melkitler¹⁵ gibi birçok çeşitli adlandırmalarla karşımıza çıkmaktadır (Doğruel, 2009: 24-25).

Her ne kadar Rum Ortodoks Kiliselerinin ibadet dili Yunanca olsa da 19. Yüzyıldan itibaren Hatay’da bulunan Arap Ortodoksların ibadet dili olarak Arapçayı kullanmaya başladıkları görülmektedir. Ana dili Arapça olmasına rağmen günümüzde genç kesim daha çok Türkçe konuşmaktadır. Arapça konuşanların ise yaş ortalamasının yüksek olduğu görülmektedir. Günümüzde özellikle gençlerin kendilerini kiliseye bağlı hissedebilmeleri için ayinlerin Türkçe de yapılabildiği görülmektedir. Kullanılan Arapça ise Suriye lehçesidir (Arslan, 2012: 104).

4.2.2. Nusayriler (Arap Alevileri)

Nusayri kelimesinin köklerine dair birçok çeşitli görüşler vardır. Görüşlerden biri, Nusayri’nin Nusayra Dağı’yla ilişkilendirilmesidir. Dört halifeden biri olan Ömer’in Suriye’yi fethi sırasında İslam ordularının zorda kalması üzerine, ensar’dan

¹⁵ Melkit, resmi kiliseye bağlı kalan Hristiyanlar için düşmanları tarafından takınılan bir addır. Kadıköy konsilini kararlarını kabul edenlere Melkitler adı verilmektedir. Rum kökenli Melkitlerle yerli Melkitlerin birleşmesi sonucunda melez bir halk ortaya çıkmıştır. Rum-Araplarla veya Melkitler arasından bir grup Katolikliğe geçmiş ve böylece Melkit Katolik Kilisesi Ortaya çıkmıştır. Fakat Melkitlerin birçoğu, Melkit Ortodoks Kilisesi’ni meydana getirmiştir (Aydın, 2004: 149-150).

450 kişilik Alevi topluluğunun yardıma yetiştığı ve böylece fethin İslam ordularının galip gelmesiyle sonuçlandığı bilinmektedir. Yardıma gelen bu gruba “Nusayra” (küçük yardım) adı verilmiştir. İslam inancındaki cihat anlayışına göre, fethedilen topraklara, galip gelen askeri unsurların adı verilmektedir. Dolayısıyla Nusayra’ların fethettiği bu topraklara da Nusayra Dağı adı verilmiştir. Nusayra adı zamanla Lübnan’dan Antakya’ya kadar uzanan Alevilerin yaşadığı bölgeye verilmiştir. Nusayrilerin kökleri de bu bölgeye yerleşen Alevilere dayandırılmaktadır (Et- Tavi, 2004: 81). Mullaoğlu’nun yapmış olduğu açıklama da bu görüşü destekler niteliktedir. Mullaoğlu, Hz. Muhammet, Hz. Ali ve Ehli Beyte yardım edenlere “Ansar” adının verildiğini ve bu kelimenin de yardımcı demek olduğunu dile getirmektedir. Bu grupları küçümsemek amacıyla Emeviler Döneminde, “küçük yardımcıları” olarak adlandırılan Nusayriler kelimesi kullanılmıştır (1993: 3). Kimi görüşe göre ise Muhammet bin Nussayr’ın yandaşlarına, kendisinin ilmini ve görüşlerini benimseyen cemaate verilen ismin olduğudur (Reyhanî, 1997: 22). Ancak Mullaoğlu, bu görüşün doğru olmadığını iddia etmektedir. Gerekçe olarak ise, İslam inancındaki mezhepleri belli olmasını ve İbn Nusayr’ın Caferi mezhebine bağlı olduğunu göstermiştir (Mullaoğlu, 1993: 3).

Nusayri kelimesinin köklerine dair bir diğer görüş ise, anlam bakımından farklılık gösterse de kullanım şekli olarak aynıdır. Bu görüşe göre Nusayri, Arapça “nasreden/zafer kazandıran” anlamına gelmekte olup, Hz. Ali’yle birlikte savaşarak galip gelen askerler için kullanılmıştır (Uluçay, 1996: 67). Nusayri kelimesi, Şih İbrahim Güler’e göre de zafer anlamına gelmektedir. Abbasiler döneminde yasaklanan “Alevi” sözcüğü dolayısıyla tahakküm altında olan Aleviler, Irak’tan Halep’e kaçarak Hamdani Devletini kurmuştur. Arap Alevileri bu bölgede de baskı görmüş ve Şam, Halep, Lazkiye, Trablus şehirlerinden dağlara kaçmışlardır. Sığınmış oldukları bu dağlara ise “Ensariye / Sunmak Dağları ve Alevi Dağları” adı verilmiştir. Görüşe göre Nusayriler, Arap kökenli olup, ensara dayanmaktadır (Kılınç, 2002: 19).

Türk toplumundaki Alevi anlayışı ile Arap toplumundaki Alevi anlayışı oldukça farklıdır. Nusayri kelimesinin kökenlerine ilişkin görüşlerden biri de, Arap Alevilerini Türk Alevilerinden ayırmak amacıyla kullanıldığıdır. Nitekim Melikoff, Anadolu’daki Alevi topluluklardan (Türk ve Kürt) ayrılmak için Nusayri kelimesinin kullanıldığını dile getirmektedir (Melikoff, 1994: 26-34). Fakat Hatay’ın birçok

yerinde ikamet eden Alevilerin, kendilerini alevi olarak tanıttığı, Nusayri kelimesinin ise oldukça az kullanıldığı görülmektedir. Tarihi kaynaklarda da karşımıza Nusayri olarak çıksa da Fransız mandası himayesinden itibaren Alevi olarak bahsedildiği görülmektedir (Karasu, 2003: 8).

Hatay'ın Samandağ ve Antakya başta olmak üzere, birçok yerinde Arap Alevilerine rastlamak mümkündür. Bölgede yaşayanlar her ne kadar kendilerini Alevi olarak tanımlasa da ritüel ve inanç bakımından diğer alevi topluluklarından ayrıldıkları görülmektedir. Bölge alevileri, kendilerinin Hz. Ali konusunda daha fazla bilgiye ve diğer alevi topluluklara göre daha aydınlanmış dini değerlere sahip olduklarını dile getirmektedir. Bu görüş dolayısıyla Türk ve Kürt Alevileri için “ami” yani kör denilmektedir (Andrews, 1989: 153).

Nusayri inancına göre, Alevilik doğuştan gelmektedir. Yani sonradan kazanılan bir şey değildir (Aslan, 2005: 29). Hatay'daki Nusayriler, inançlarını gizli tutmaktadır. İbadetleri hakkında dışarıya bilgi verilmemekte ve ibadet sırasında okunan dualar da gizli tutulmaktadır. Bu doğrultuda kendilerine “sır” sahibi kimseler diyerek, Tanrı tarafından “seçilmiş” olduklarına inanmaktadırlar (Keser, 2008). Kendilerini “Şih” olarak adlandırılan büyük inanç sahipleri ise, inancın ve kitabın sırlarının kendileri tarafından bilindiğini ve soylarının Hz. Muhammed ve Hz. Ali'den geldiğini dile getirerek, “gerçek Müslümanların” kendileri olduğunu ileri sürdükleri görülmektedir (İşoğlu, 2006: 461). Ayrıca gerçek Müslümanlığa vurgu yaparak, sünni inancının da tahakküm altında oluşturulduğu düşünülmektedir.

Nusayrilerde, Alevi-Bektaşî kültür ortamındaki gibi sazlı ve sözlü bir Cem ritüeli bulunmamaktadır. İbadetleri için kendilerine ait bir özel alan olmakla birlikte namazlarını da bu özel alanda kılmaktadırlar. Ayrıca namaz ibadetleri de sünni Müslümanlardaki gibi değildir. Okudukları dualar ve inamın cemaate dönerek ibadeti sürdürmesi gibi farklılıklarla sünni Müslümanlardan ayrılmaktadırlar. İbadet ortamına kadın alınmamaktadır. Küçük yaştaki erkek çocukları, dini eğitimlerinin gerçekleştirilmesi için bir ailenin yanına verilmektedir. Bu eğitim esnasında öğretilen ve öğrenilen dualar ve uygulamalar gizli tutulmaktadır. Bu doğrultuda Nusayrilik gizlilik esasına dayanmaktadır. Kız çocukları için ise böyle bir durum söz konusu değildir. Dini kitap olarak ise *Kurani Kerim*’in yanında Hasibi tarafından yazılmış olan *Kitab-ü'l- mecmua* da yer almaktadır (Kişisel görüşme, Mehmet Ali Kurtulmuş, 2021)

Nusayri inancına göre Tanrı batını âlemde yaşamaktadır. İnsanları doğru yola sevk edebilmek için dört defa zahir dünyaya görünmüş ve farklı isimlerle insanların arasına karışmıştır. En son Ali b. Ebu Talib olarak görüldüğüne inanılarak, Hz. Ali, tanrının yansıması olarak kabul edilmiştir. Peygamberin de tanrının kendi nurundan yarattığı ilk nurlu varlıklar olarak görüldüğü ve aynı şekilde dört kez zahir âlemde bulunduğu söylenmektedir. Bu yönüyle peygamberler Tanrıya en yakın olanlardır (Keser, 2008: 48-56). Tanrıya giden yolun kapısı ise “Bab” olarak adlandırılmaktadır. Alevi inancında varlık gösteren Selman ise, Tanrı tarafından yaratılan üçüncü nurlu varlık olup, “Ali’ye açılan Bab” olarak adlandırılmaktadır. Bu üçlü kutsal varlık Nusayriler tarafından “Ayn, Mim ve Sin” olarak kodlanmıştır. Ayn Ali’ye, Mim Muhammed’e, Sin ise Selman’a işaret etmektedir. Ayrıca Ayn göz olarak adlandırılmakta olup Tanrı’nın tecellisini gören ve anlayan kişi: Mim ise Tanrı’nın görünen yüzü, örtüsü ve Peygamberidir (Türk, 2002: 38-40).

Nusayrilerin nurlu kişiler olarak adlandırdıkları bu varlıkların, Tanrıya karşı geldikleri için dünyaya gönderilerek insan bedeninde yaşamlarını sürdürmeye devam ettirdiğine inanılmaktadır. Dolayısıyla Nusayrilerin dünyayı cehennem olarak adlandırdıkları söylenebilmektedir. Bu inançları doğrultusunda dünyada Tanrının emirlerine uygun yaşayanların da insan bedeninden kurtularak yeniden nurlu varlıklar haline gelecekleri görüşü savunulmaktadır (İşoğlu, 2006: 391). Nusayriler, insan bedeninden çıkarak tekrar nurlu varlığa dönüşmekle birlikte, reenkarnasyona da inanmaktadır. Yani kişi öldükten sonra başka bir bedende yeniden dünyaya gelebilmektedir (Onarlı, 2006: 163).

Nusayrilerin sır olarak adlandırdığı birçok inancı günümüzde açıkça bilinse de Te’vil ve Takiyye uygulamalarının olması durumu, bilinen bilgilerin gerçekliğinin sorgulanmasına neden olmaktadır. Takiyye, siyasi veya dini tehditler karşısında inancını saklama ve Nusayri inancı hakkında yanlış bilgi verme anlamına gelen bir ilkedir. Te’vil ise grup içi etkileşimde uygulanmaktadır. (Türk, 2002: 55). Bir tehdit karşısında yanlış bilgi verme durumu, inanç hakkında söylenenleri sorgulamamız gerektiğini düşündürmektedir. Nusayrilerin bu savunma mekanizmasını, göç ile birlikte fiziksel değil savunma yerine sözel tefsire dayanarak geliştirdikleri söylenmektedir (Olsson, 2003: 217). Bu savunmalardan bir diğeri ise, rivayete göre Emeviler Dönemi’nde, Hz. Ali’nin cami mihrabında namaz kılarken öldürülmesi ve

camii mihrabında verilen emirlerle Ehlibeyte zulmedilmesi karşısında (Doğruel, 2006: 8), Aleviler'in camiye gitmeyerek kendilerine ait özel bir alan oluşturmalarıdır. Kadınları ibadet dışı tutmalarının da savunma mekanizmasıyla doğrudan bir ilişkisi vardır. Nitekim kadınların tehdit karşısında gizli olan bilgileri söyleyebilecekleri görüşü hâkimdir. Bu nedenler ibadet ve ritüeller sadece erkekler tarafından yürütülmektedir.

Nusayrilerin, kendilerine özel bir alan yaratma isteği, tarihte görmüş oldukları ötekileştirmeye ilgilidir. Nitekim görmüş oldukları baskılardan dolayı, Atatürk'ün kurmuş olduğu Cumhuriyetle birlikte ilkelerini kabul etmişlerdir. Atatürk'ün Hatay Cumhuriyet Başkanı olan Tayfur Sökmen'e "Kurban kesilip tören yapılacak, bırakın oradaki kurbanı bir Alevi kessin" talimatı uygulanınca Nusayriler, "ilk defa insan yerine koyulduklarına" inanmıştır (Bulut, 2001: 64).

4.2.3. Ermeniler

Ermenilerin adının geçtiği ilk eser, İran hükümdarı Dara'nın yazıtları olarak bilinmektedir. Bu döneme ait eserlerde, kelime anlamı "Ararat Memleketi" anlamına gelen "Armania" kelimesi kullanılmaktadır. İranlılarla Ermenilerin uzun süre birlikte yaşaması durumu, bölgeye bu adın verilmesine neden olmuştur (Şenol, 2006: 3-4). Ermeni adının geçtiği bir diğer kaynak ise M.Ö. 600 yılında yazılmış olan Yunan ve İran kaynaklarıdır (Miller ve Miller, 2006: 55).

Ermeniler, ilk olarak Mezopotamya ve Suriye'nin bir bölümünde yaşamış olup, bugünkü adları ise "Armeni" yani dağlık alanlarda oturanlar kelimesinden gelmektedir. Kaynaklara göre Ermeniler, Orta Asya'da yaşamış; sonra Kafkasya'ya, İran'a ve Türkiye'ye göç etmişlerdir. Nüfus olarak ise en çok Erivan ve Nahçıvan'da yaşadıkları bilinmektedir (Başeymez, 2009: 53). Ermenilere göre ise önemli olan bölge Ağrı Dağı'dır. Ağrı Dağı, Ermenilerin nereden geldiğini ifade eden kutsal bir merkezdir. Nedeni ise, Ermenilerin doğuşunun kutsal metinlerde adı geçen ve Nuh Peygamber'in oğlu, Yafes'in torunu olan Hayk'dan başladığı iddiasıdır. Sular çekilerek tufan sona erdikten sonra, Hayk'ın Ağrı Dağı ve Aras Vadisi boylarına yerleştiği bilinmektedir (Şenol, 2006: 4). Bir farklı görüşe göre ise Ermeniler hakkında ulaşılan ilk bilgilerin Asur ülkesine ait tarihi kaynaklardan elde edildiğidir. Ermenilerin yaşadığı plato bu bölgede yer almakta ve bu bölge, Asurluların akınlar düzenlediği Nairi ülkesi olarak adlandırılmaktadır. (Bryce ve Toynbee, 2009: 554).

Heredot'a göre ise Ermeniler, Trakya'dan Firigya'ya geçtikleri bölgede yaşamaktadır. İlk olarak Firigya'ya, oradan da Fırat Nehri'nin batısına doğru ilerlemişlerdir. Strabo ise Ermenilerin, bir grup batıdan veya Firigya'dan gelen; bir diğer grup ise güneyden ya da Zagros bölgesinden gelen toplamda iki grup bulunduğunu dile getirmektedir. Yunanlara göre, bu bölgelerin asıl sahipleri Ermeniler değildir. Hitit İmparatorluğu, M.Ö. III. yüzyılda çökmüş ve M.Ö. VII. yüzyılda Urartu'ların Kimmer istilasından sonra Küçük Asya'ya göç etmişlerdir. Bölgede Urartular'ın gerilemesi üzerine Ermeniler, kendilerini bölgenin asıl sahipleri olarak ilan etmiştir (Bournoution, 2006: 15-16). Batıdaki sınır bölgelerinin Roma İmparatorluğu topraklarına katılmasıyla birlikte Ermeniler, batıya doğru göç etmeye başlamıştır (Bryce ve Toynbee, 2009: 562).

Ermenilerin Hatay'a girişi ise M.Ö. 83-64 yıllarına dayandırılmaktadır. Hatay'a yerleşmelerinin Antakya bölgesini elinde tutan Büyük Dikran sayesinde olduğu bilinmektedir (Köker, 2019: 13). Dikranla birlikte bölgeye yerleşen Ermeniler, ekonomik anlamda güç elde ederek, Musa Dağı ve Akra Dağı çevresine yerleşmiştir. Bölgenin zaman zaman Arap hâkimiyeti altına girmiş olması durumu her ne kadar Ermenilerin varlığını tehdit ederek yok olmalarına neden olsa da Bizans İmparatorluğunun bölgeyi ele geçirmesi, Ermeniler ve Hristiyanların Hatay'daki varlığını korumuştur (Aksoy, 2018: 60).

Bölgedeki Ermeniler, Kuzeydeki Ortaçağ Ermeni Kilikya Krallığı ile ilişkilendirilmektedir. Ermenilerin, Bizans ve Haçlı seferleri sırasında yerel soyluluk ve üst idari, kilise ve askeri kademeler arasında anlaşmaya vardığı ve Hristiyan ordularının, Araplara ve daha sonra stratejilerin kontrolü için savaşıyan Türk kuvvetlerine karşı mücadele yürüttüğü bilinmektedir (Hovannisian, 2016: 1).

Ermeniler'in bölgedeki varlığı, M.S. 4004-407 yılları arasında İstanbul Rum Patrikhanesinden Antakya'ya sürgün olarak giden İoannis Hrisostomos'un (Ermenilerin adlandırmasıyla, Hovhan Vosgereran) mektupları ile belgelendirilmektedir. Hrisostomos mektuplarında, bölgede Ermenilerin yoğun yaşadığını ve Sopatros adında bir Ermeni validen bahsederek, rahat etmesi için ise elinden geleni yapan bir Ermeni piskoposundan bahsetmektedir. Nitekim belge özelliği taşıyan bir diğer veri ise, İskenderun Körfezi'nin bazı kaynaklarda Ermeni Körfezi olarak geçmesidir (Köker vd., 2014: 13-14).

Bizans İmparatorluğunun zayıflamasından sonra Ermenilerin bölgedeki varlığı, harçlılara yaptıkları yardımlarla ile sürebilmiştir. Ancak 1243 yılında gerçekleşen Köseadağ Savaşı'ndan sonra Ermeniler, Moğolları desteklemiştir. 1375 yılında ise Ermeni Persliği, Memluklular tarafından ortadan kaldırılmıştır. Ermeniler, Osmanlı hâkimiyetine kadar olan süreç içinde Memlukların hâkimiyeti altında varlık gösterebilir de yeni bir devlet kurma yoluna gitmişlerdir (Acar, 2016: 19-20). Antakya ve İskenderun'daki Ermeniler ise, 1516'da bölgenin Osmanlıların eline geçmesiyle birlikte, XVIII. yüzyıla kadar sadece köylerde varlık göstermiştir. XIX. yüzyılda zanaatkar ve tüccarların merkeze göç etmesiyle birlikte, Antakya ve İskenderun'daki Ermenilerin varlığı artmıştır. Böylece ekonomik anlamda güç kazanan Ermeniler, kendi cemaatlerini okul ve kilise yoluyla kurumsallaştırmıştır (Köker, vd. 2014: 14).

XIX. yüzyılda Ermeni köylüleri ve burjuvazileri arasında anlaşmazlıklar çıkmıştır. Ermeni burjuvazileri, bölgedeki ucuz iş gücünden faydalandığından dolayı Ermeni köylülerinin ulusalcı mücadelesini desteklemiştir. Bu durum çeşitli ayaklanmalara neden olmuştur (Akin, 2015: 45). Ermenilerin çıkarttığı olaylar Hatay'ın Dört Yol ve Payas ilçelerine de sıçradıktan sonra Osmanlı Devleti, olayları engellemek için bölgeye asker göndermiştir. Bu durum Dört Yol başta olmak üzere Antakya ve çevresindeki Ermenilerin 1915'e çıkarılan tehcir uygulamasına tabi tutulmalarına neden olmuştur. Ancak Musa Dağı Ermenileri bu tehcir uygulamasından muaf tutulmuştur. Muaf olmalarında Dikran Anderasyan'ın etkisi oldukça büyüktür. 1915'de Musa Dağı köylülerine sürgün edileceklerine dair emir gittiğinde Anderasyan, köylüleri uyarmış ve böylece köylüler de bu emre uymama kararı almıştır. Köylülerin içinden oldukça az sayıda insan sürgün kervanına katılırken, köylülerin geri kalanı yanına erzak ve malzeme alarak Musa Dağı'nın tepesine çekilmiştir (Köker vd. 2014: 20). Göç kararına uymayanlarla Türk askerleri arasında defalarca çatışma çıkmıştır. Fransızların bölgedeki halkı görmesiyle birlikte eşyalar ve Ermeniler, Fransız gemileri ile Pord Sait limanına bırakılmıştır (Dinçaslan, 2006: 75). Geçici olarak bu bölgede kalan Ermeniler, uzun süre sığınabilecekleri bir ülke bulamadıklarından dolayı, Birinci Dünya savaşıdan sonra memleketlerine tekrar dönmüştür. 1921 yılında Fransız mandasındaki İskenderun Sancağı, Musa Dağı, Adana, Dört Yol, Maraş ve Antep Ermenileri için yeni bir yaşam alanı olmuştur. Ancak 1939 yılında Hatay'ın Türkiye'ye katılması Ermenilerin Suriye, Lübnan, Mısır ve

Fransa'ya göç etmelerine neden olmuştur. Geriye Ermenilerden bir tek Musa Dağı eteklerinde yer alan Vakıflı Köyü kalmıştır (Bozkır, 2013: 16-17).

4.2.4. Yahudiler

Yahudi veya Yahudilik kelimeleri, Arapça'da yehüd İbranice'de ise yehudi şeklinde ifade edilmektedir. Yahudiler, Hz. Musa'nın dinine bağlı olma anlamında İsrailoğulları'nın devamı olarak görülmektedir. Bu doğrultuda Yahudileri ifade etmek için “yehüd”, “hüd” ve “hadü” kelimeleri de kullanılmıştır. Kimi kaynaklarda ise Yahüdiyyin olarak karşımıza çıkmakta olup, bu kavramın nasıl ortaya çıktığı hususunda ise iki farklı yaklaşım söz konusu olmuştur. Bir görüşe göre İsrailoğulları'nın buzağı heykellerine tapmaları sonucunda pişman olarak, yaratıcıya “biz sana döndük” demeleri ile ortaya çıkmıştır. Bir diğer görüşe göre ise, Yehüd'ün bir kabile adı olarak Hz. Yakup'un on iki oğlundan biri olan Yehuza'ya nispetle, “yehüz” iken ‘zal’ harfinin ‘dal’ harfine çevrilmesiyle Arapçalaşmıştır (Gürkan, 2013: 182).

Yahudilik, vahye dayalı bir dindir ve dinler tarihi açısından ilahî kaynaklı dinlerden ilki olarak kabul edilmiştir. Bu din, tek Tanrılı din olmasının yanı sıra Yahudilik inancı gereği tek ırka ait bir din olarak kabul edilmiştir (Eroğlu, 1997: 23). Tarihsel süreçte İbrani,¹⁶ Yahudi, İsrailoğulları¹⁷ ve Museviler¹⁸ olarak isimlendirilen ve esasında tek Tanrı'nın birliğine dayanan bir din olarak tanımlanmış olan

¹⁶ İbrani kelimesi, İbri ve Hibri kelimelerinden gelmektedir. M.Ö. XV-XIV. Yüzyıllarda Filistin'de görülmüş olan göçebe bir kabilenin adı olan bu kelimeler, “Geçit”, “Geçen” anlamına gelen “Ever: Eber” tabirlerinden türetilmiş olan “ırmağın öbür kıyısı adamları” manası anlamında, Fırat ve Ürdün nehirlerinin diğer kıyısından gelmiş olan göçmenleri ifade etmek için kullanılmıştır (Tanyu, 2005: 12-14).

¹⁷ İsrail veya İsrailoğulları kavramı ise Hz. İbrahim'in oğlu Hz. İshak'ın oğullarından biri olan Hz. Yakup'un, bir gece rüyasında Tanrı Yahuva ile güreşe tutuşup onu yendiği ve bunun üzerine ona “güreşte galip gelen” anlamında İsrail lakabı takılmasından ortaya çıkmıştır. Kitabı Mukaddes'te bu olay şu şekilde ifade edilmiştir: “Ve Yakub yalnız başına kaldı ve seher sökünceye kadar, bir adam onunla güreşti... Ve dedi: Beni mübarek kılmadıkça seni bırakmam. Ve ona dedi: Adın nedir? Ve o dedi: Yakub. Ve dedi: Artık sana İsrail (Allah'la uğraşan) denilecek; çünkü Allah ile ve insanlarla uğraşıp yendin.” “Ve Allah ona dedi: Senin adın Yakubdur; artık adın Yakub çağırılmayacak, fakat adın İsrail olacaktır ve onun adını İsrail koydu” Kitabı Mukaddes Eski ve Yeni Ahit (Tevrat ve İncil), 1969: 35).

¹⁸ Musevi kavramı ise, Hz. Musa'dan sonra Musevilik dininin adının, kavmin ismi olarak benimsenmesiyle birlikte Musevi ifadesi kullanılmaya başlanmıştır. Böylece Musevi adı Musa'nın soyundan gelenleri temsil etmiş olup, bu kavram Yahudilerce Moşe şeklinde ifade edilmiş olsa da, İsrail'de yaşayan Yahudiler onun yerine “Ani Yahudi: Ben Yahudi'yim” ifadesini tercih etmişlerdir (Tanyu, 2005: 14).

Yahudilikte, Tanrı olarak görülmüş olan Yehova,¹⁹ Hz. İbrahim'in, Hz. Musa'nın ve Hz. İshak'ın Tanrısı olarak kabul edilmiştir (Aydın, 2000: 10).

Yahudi kavramı; Kur'an-ı Kerim'de, Hz. Yakup'un on iki oğlundan dördüncüsü olan Yehuda'ya atfen şahıs ismi ve Yehuda'nın soyundan gelenleri ifade etmek için kullanılmıştır. Fakat şahıs ve kabile ismi olarak karşımıza çıkan Yahüd kavramı, zamanla Filistin olarak adlandırılmış olan toprakların güneyindeki bir yerin ismi ve dinî-siyasî kimlikle bağlantılı olarak kullanılmaya başlanmıştır. Bu doğrultuda Filistin'in güney bölgesinde kurulmuş olan Yuda veya Yehuda Krallığı da Yahudi adıyla anılmıştır (Tanyu, 2005: 3-4).

Yahudilerin tarih içerisinde birçok medeniyetlerle iç içe olduğu ve birçok bölgede yer edindiği görülmektedir. Ancak konu itibariyle, Yahudilerin Hatay'daki varlığından bahsedilecektir.

Yahudilerin Hatay'a hangi tarihte, nasıl geldiği bilinmemektedir. Ancak XII. yüzyılda bölgeyi ziyaret eden Tudelalı Benjamin, Antakya'da cam işiyle uğraşan on tane Yahudi'nin varlığından söz etmiştir. Bu sayı hane olarak ele alındığında ise toplamda kırk-elli arasında Yahudi varlığından bahsedilmektedir. Antakya'nın yaklaşık yüz km ötesinde bulunan Lazkiye'de Yahudi topluluğunun sayıca fazla olması, liman ve ticaret kenti olan Antakya'da ise sayıca oldukça az olmasının nedeni, bölgede Hristiyan inancına sahip insanların oldukça fazla olmasıdır (İstek, 2020: 238). Hristiyan inancına göre Yahudiler, Hz. İsa'nın ölümüne neden olmuştur. Bu durum Yahudilerin tarih boyunca Hristiyan toplumu içerisinde ötekileştirilmesine neden olmuştur. Hatay'ın Hristiyan inancının yayıldığı ilk yerleşim yerlerinden biri olması dolayısıyla bu inancın bölgede baskın olması durumu, Yahudilerin bölgede sayıca az olmasıyla ilişkilendirilebilir. Ancak yeteri kadar veri bulunamadığından dolayı bu söylem ispatlanamamaktadır.

Antakya'ya yerleşen ilk Yahudilerin Tutdibi Mahallesi'ne yerleştikleri bilinmektedir. Muhafazakâr bir toplum yapısına sahip olan Yahudiler, sinagoga yakın olan mahallelerde oturmaya özen göstermiştir. İlerleyen zamanlarda ise Kiremitli

¹⁹ Yehova kelimesinin kökeni ve telaffuzuna dair çeşitli görüşler ileri sürülmüş olmakla birlikte, kelimenin yabancı kökene (Hitit, Grek, Fars ve Mısır) veya İbranice /Arapça anlamıyla, var eden, yaratıcı, fırtına Tanrısı, yok eden, hava Tanrısı, öfkelenen ve konuşan gibi çeşitli anlamlara gelmektedir. Ayrıca bu kavramın Sami kökenli bir kelime olduğu, var olmak/ olmak anlamında İbranice kökünden geldiği üzerinde de durulmuştur (Gürkan 2013: 390).

Camii Mahallesi, Affan Camiisi Mahallesi, Cabbara Mahallelerinde oturmaya başlamış olup, her bir mahallede elli-atmış civarında Yahudi ailenin yaşadığı söylenmektedir. Geçimlerini genellikle ticaretle uğraşarak sağlayab, Cumhuriyet dönemine kadar ticaretlerini Halep ve Antakya güzergâhında devam ettiren Yahudiler, Suriye ile bağlantılarını koparmamıştır. Hatay'ın bağımsızlığına kavuşmasıyla birlikte kurulan yeni hükümette Yahudi cemaatinin temsilcisi olarak Efrayim Kebdi seçilmiştir. Ancak Hatay'ın Türkiye'ye bağlanması ile bu meclis üyeliği anlaşması sona ermiştir (Niyego, 2008).

Sayıda giderek artan Yahudi Nüfusu, XX. yüzyılın başlarında bin beşyüz civarındadır. Ancak Yahudi toplumunun 1948 yılında ve 1980 yılı öncesinde İsrail'e yoğun bir şekilde göç ettiği dikkat çekmektedir. Yaşanan yoğun göçler sonrasında, Antakya'da bulunan Yahudi nüfusu yüz elli kişiye kadar düşmüştür. Göçle birlikte nüfusun azalmasının nedenlerinden bir diğeri ise, bölgedeki genç nüfusun üniversite okumak için İstanbul'a gitmesidir. İstanbul'a giden genç nüfusun ailelerini de yanına almalarıyla birlikte, Antakya'da yaşayan Yahudi nüfusunun sayısı iyice azalmıştır. Günümüzde ise soyadları Kebdi, Cemudioğlu ve Cemal olan otuz sekiz kişinin yaşadığı söylenmektedir (Niyego, 2008).

Hatay'da yaşayan Musevi cemaat başkanı Şaul Cemudioğlu kendilerini, kavim olarak İbrahim soyundan gelen İshak ve Yakup'un torunları olarak tanımlamaktadır. Hz. İshak'ın ilk çocuk olmasından dolayı, hanelerinde ilk doğan çocuğun erkek olması oldukça önemlidir. Çocuklar on üç yaşına geldiğinde dini öğretiler verilmeye başlanmaktadır. Tevrat'ta yer alan “On Emir” kendileri için oldukça önemlidir. Ayrıca Şaul, Hatay'ın kurtuluşu için hazırlanan geçit töreninde otuz- kırk tane gencin olduğunu ancak günümüzde bu sayıları görmenin pek mümkün olmadığını, şu an ise Antakya'da on beş ailenin var olduğunu dile getirmektedir. (Başeymez, 2009: 64).

4.2.5. Türkler

Anadolu'nun Türkler tarafından fethedilmesiyle birlikte yoğun bir göç başlamıştır. Anadolu'ya göç eden Türkler, boy ve aşiret halinde gelerek birçok bölgeyi yurt edinmiştir. Bu doğrultuda Selçuklu Devleti yöneticileri, Osmanlı Devleti'ni kuran Kayı Boyuna mensup aşiretlerin de dâhil olduğu Türk boylarını çeşitli bölgelere yerleştirmiştir. Nitekim Osmanlılar da kendi topraklarına sığınan Türkmenleri, belirli bölgelere yerleştirmiştir (Söylemez, 2002: 39). Siyasi kaygılar nedeniyle belirli

bölgelere yerleştirilen Türkmenler, Osmanlı'nın Anadolu'daki kuruluş ve gelişme sürecinde de etkili olarak, Anadolu'nun birçok yerinde yerleşik hayata geçmiştir.

Türklerin Hatay'a gelişi Emeviler döneminde başlamış olup, Abbasiler döneminde de giderek artmıştır. Türkmen göçleri 1040 yılında yoğunlaşmış olup, 1084 yılında Süleyman Şah'ın Antakya'yı hâkimiyeti altına almasıyla birlikte, bölge Türkmenler tarafından anayurt edinilmiştir. 1084 yılından önce Antakya'ya, bölgedeki Bizans tehdidine karşı çok sayıda mücahit getirilerek yerleştirilmiştir. Mücahitler özellikle Türkmenlerden seçilmiştir. Süreç içerisinde, Türkmenlerden oluşan "Avasım" adında bir eyalet kurulmuş ve Türklere idari görevler verilmiştir (Ayparlar, 2022: 48).

Türkler, yılın belli dönemlerinde mevsime uygun yerler seçerek, seçtikleri bölgede yaşadıkları için konargöçer durumdadır. Konargöçer yaşamdan yerleşik hayata geçerken gerek küçük gruplar halinde gerekse aşiretleriyle birlikte hareket etmektedir. Hatay'a göç ederek yerleşen Türkler de aynı şekilde, aşiret veya küçük gruplar halinde gelmiştir. Bölgeye yerleşen Türk toplulukları, kendi kültürlerinin yanında, Hatay'da kendilerinden önce var olan kültürel dinamiklerden de etkilenmişlerdir.

4.2.5.1. Bayır- Bucak Türkleri (Türkmenleri)

Bölgede izi sürülen Türkler, "Kuzey Suriye Türkmenleri" olarak adlandırılan Bayır- Bucak Türkleridir. Bayır-Bucak Türkmenleri Bayat, Avşar, Karakeçili, İsabeyli, Musabeyli, Elbeyli, Akar, Çandırılı, Sincar gibi boy ve aşiretlerden oluşmakta olup, bu aşiretlere ve boylara sadece Kuzey Suriye'de değil, Anadolu'nun birçok yeri başta olmak üzere Kuzey Irak'ta da karşımıza çıkabilmektedir (Kalafat, 1996: 14).

Tolunoğlu Ahmed'in 878 yılında Suriye'yi ele geçirmesiyle başlayan Türk hâkimiyeti, 1918 yılında Osmanlı Devleti'nin I. Dünya Savaşı sonunda Türklerin Suriye ve Hatay'dan çekilmesiyle sona ermiştir. Mondros Mütarekesi'nin imzalanmasıyla birlikte bölge Fransızların eline geçmiştir (Tekindağ, 1976: 866). Fransızlar döneminde, bölgede yaşayan Ermeniler, Araplar ve Fransızlar ile Türkler arasında çeşitli gerginlikler yaşanmıştır. Yaşanan gerginlikler sonucunda oluşan işgallere karşı Türkler de Kuvay-i Milliye Heyetleri oluşturmuştur. (Hatipoğlu, 2001). 1921 yılında Fransızlarla yapılan Ankara Anlaşmasıyla Hatay başta olmak üzere Suriye'deki Türk bölgeleri tamamen Fransızların eline geçmiştir. Ankara

Anlaşmasıyla birlikte İskenderun ve çevresi özel bir statü kazanmış olup bölgedeki Türkler, Anavatana katılacakları günü beklemişlerdir. 9 Eylül 1936 yılında yapılan Fransız- Suriye Antlaşmasıyla birlikte İskenderun ve Antakya'ya verilen haklar Suriye Hükümetine devredilmiştir. Fakat siyasi mücadeleler sonucunda 1937 yılında Fransa ile Türkiye arasında bir antlaşma yapılarak, İskenderun sancağı garanti altına alınmıştır. Antlaşmaya göre Hatay'da seçimler yapılacaktır. 2 Eylül 1938'de Hatay Meclisi toplanmış ve fiili olarak Hatay devleti kurulmuş olup, 1939 yılında resmen Türkiye'ye katılmıştır (Orhonlu, 1976: 1135). Ancak Bayır- Bucak Türkleri, tüm çabalara rağmen sınıra dâhil edilememiştir.

Fransızlar, antlaşmanın görüşmelerinin devam ettiği süreç içerisinde Ermeniler için, Kesep'i ve Bayır-Bucak bölgesini Hatay'dan ayırmıştır. Böylece Bayır- Bucak bölgesi, Lazkiye Alevi Devleti'ne bağlanmış ve bölge Türklerin sancak sınırı dışında kalmıştır (Tekin, 1987: 94). Burada Türkler, Arapça eğitim almış ve böylece Arap kültüründe yetişmiştir.

Her ne kadar Arap kültürü içerisinde yer alsalar da özel günlerde Türküler söylenmeye devam etmiştir. Suriye'deki Türk filmleri de yasaklanınca, bölgedeki Türkler asimile olmamak için Hatay'a göç etmeye başlamıştır. Nitekim Kurtuluş Savaşı yıllarında ün kazanan ve bölgedeki Türklerin lideri konumunda olan Nevraz Sohta, 1946 yılında Hatay'ın Kırıkhan ilçesine yerleşerek Amik Ovası'nda geniş bir arazi almıştır. Ayrıca Nevraz Sohta, Bayır- Bucak Türklerinin Kırıkhan'a göçmesinde de öncülük etmiştir. Bununla birlikte Nevraz Ağa'nın yanında çalışanlar da Suriye'de uygulanan asimile politikalarına dayanamayarak Türkiye'ye göç etmiştir. Adnan Menderes Dönemi'nde Bakanlar Kurulu Kararı ile 1952 yılında Bayır- Bucak Türkmenlerine sınırlar tamamen açılarak ilk büyük göç yaşanmıştır. Göç eden Türkmenler Kırıkhan'ın Karadurmuşlu Köyü'ne yerleştirilerek, her aileye Amik Ovası'ndan yirmi dönümlük toprak verilmiştir. Bayır- Bucak Türkmenlerinin Kırıkhan başta olmak üzere İskenderun'a da yerleştirildiği görülmektedir. Nüfusun büyük bir çoğunluğunun Kırıkhan'a yerleşmesinin nedeni, bölgenin tarım bölgesi olması ve liderlerinin Kırıkhan'a yerleşmesinden kaynaklanmaktadır. 1967 yılına kadar devam eden göç dalgası üzerine Türkiye, Suriye'den göç almama kararı almış olsa da göçler devam etmiştir. Fakat bu insanlara vatandaşlık hakkı verilmemiştir. Yaşadıkları bu zorlukları anlatmak ve çözüm bulmak için 1977 yılında Kırıkhan'da "Bayır-Bucak

Türkleri Kültür ve Dayanışma Derneği” kurulmuştur. Fakat dernek 1980 yılında kapatılarak, 1994 yılında aynı amaçlar doğrultusunda İskenderun’da yeniden açılmıştır (Tekin, 2019).

4.2.5.2. Abacılı Aşireti Türkleri (Boz-Ulus Türkmenleri)

Konargöçer bir yaşam tarzı süren Türk topluluklarının izleri Amanos Dağları çevresinde de sürülebilmektedir. Bu Türk topluluklarından biri de Abacılı Köyü’nde yaşamını sürdürmektedir.

Osmanlı tahrir defterlerine göre Abacılı aşiretinin bir bölümü, Kerkip Köyü²⁰ ve Tesbilvan²¹ mezasına yerleşmiştir. Bu iki yerleşim alanı da aylak ve kışlak olarak kullanılmakta olup, Abacılı Köyüne bağlıdır. Bu köyün sınırları, İskenderun denizine paralel uzanan Tahtır Tepe Dağı etrafında ve Kırıkhan’ı doğusunda bırakan Sivri Tepe Dağı eteklerine dizilen iki belde (Denizciler ve Bekbele) başta olmak üzere, Delibekirli, Yılanlı, Orhan Gazi, Bitişik, Kavaklıluk, Akçay ve Çınarlı köylerini kapsamaktadır. Köy, önemli göç ve geçiş güzergâhı üzerinde yer almakta olup, Amanoslar’daki Türkmen yerleşimiyle birlikte gelişmiştir (Güllü, 2021: 421-422).

Amanos Dağları’ndaki Türkmen yerleşimi Üçoklardan Yüreğir, Kınık, Bayındır, Salur ve Özer başta olmak üzere birçok boydan gruplarla ve Bozoklardan Bayat, Afşar, Beğ-dili ve Döğür boylarından “Türkmenleri yerleştirme” politikası ile gerçekleşmiştir. Bu yerleştirme sürecinde Bozoklara bağlı boyların birçoğu Kırıkhan, Hassa, Nurdağı ve Maraş güzergâhına: Üçoklara bağlı boylar Payas, Dörtöl, Erzin, Ceyhan ve Adana güzergâhına yerleşmiştir (Sümer, 1992: 186). Üçoklardan olup sahil kıyılarına yerleşen boylar, Özer (Uzeyr) adıyla sancak haline getirilmiş olup, yerleşilen bölgenin Dörtöl-Arsuz ilçeleri arasında olduğu görülmektedir (Sümer, 1953: 330-321). Abacılı Köyü ise, bu bölgelerin en uç noktasında yer almaktadır.

Abacılı aşireti, Boz- Ulus Türkmenleri içerisinde yer almakta olup, Payas ve Belen başta olmak üzere, Hatay’ın güvenliğinin sağlanmasında aktif rol oynamıştır. Devlet tekelinde koruma ile görevlendirilen aşiret üyeleri, Hatay’ın Türk yurdu olarak faaliyetler göstermesinde de oldukça etkili olmuştur.

²⁰ Kerkip Köyü, bugünkü Bekbele mahallesinin olduğu yerdir.

²¹ Tesbilvan Mezası, bugünkü Tesbili adıyla yayla olarak kullanılan alandır.

4.2.5.3. Halep Türkmenleri

Suriye'ye ilk gelen Türkler, Karahanlı Yurdu Fergana'nın Oğuzları olup, Türklerin Müslümanlığı kabul etmesinden sonra Türkmen olarak adlandırılmıştır. Halep'in ilk Türkmenleri Üçoklar, Bozoklar, Bozdoğanlar, Döğerler, Avşarlar, Harbendeliler, Ağaçeriler, Varsaklar, Kınıklar, Bayındırlar, Beğdilliler ve Bayatlardır (Bademci, 2016: 180).

Seyhun civarında yaşayan Oğuz boyları, Kıpçak saldırısından kaçarak Maverahünnehir bölgesine yerleşmiş ve böylece Karahanlı Hükümdarı Muhammed Arslan Han'ın hâkimiyeti altına girmiştir. Karahanlıların Karahıtaylılarla yapılan savaşta yenilmesiyle birlikte yaklaşık kırk bin çadırılık nüfusa sahip olan Oğuzlar, vergi vermek şartı ile Horosan'a yerleşmiş ve zamanla Horosan'a egemen olmuştur. Ancak 1170'li yıllarda Harzemşahlar, Oğuzlara saldırı düzenlemiştir (Aksüt, 2002:18). Bu savaşta mağlup gelen Oğuzlar, Horosan'dan ayrılarak 1185 yılında Güneydoğu Anadolu'ya yerleşmiştir. Şam Türkmenleri olarak da adlandırılan Halep Türkmenlerinin bölünmesiyle birlikte Dulkadirli, Yeni-İL (El) ve Boz-ulus Türkmen elleri oluşmuştur. Dolayısıyla Halep Türkmenleri, "Türkmen ellerinin anası" olarak adlandırılmaktadır (Canbolat, 2006: 16).

İncelenen kaynaklara göre 1185 ve 1186 yıllarında, Güneydoğu Anadolu'da yoğun bir nüfusa sahip Oğuz topluluğu yaşamaktadır. Bu topluluk ilk olarak Suriye'ye gelmiş olan Türklere benzememektedir. Ortaya yeni çıkan bu Türkmenler genellikle Rakka, Musul ve Urfa bölgelerini kışlak olarak kullanmaktadır. 1186 yılında ise Nizip'te, Türkmenlerle Kürtler arasında büyük bir savaş çıkmış ve Türkmenler galip gelmiştir. Kaçan Kürt topluluklarını Çukurova'ya kadar kovalayan Türkmenler, kuzeye doğru ilerlemeye başlamıştır. İlk olarak Ermenileri esir alan Türkmenler zamanla Mardin ve çevresini de alarak Malatya'ya kadar ilerlemiştir (Aksüt, 2002:19). 1187 yılında ise Türkmenler, Maraş'ın güneyinde bulunan Ermeni Kralı Leon'u da mağlup ederek Antakya'ya yönelmiştir. Kâtip Çelebi'nin XVII. yüzyılda vermiş olduğu listeye göre sekiz oymaktan oluşan Halep Türkmenlerinin Osmanlı Devleti döneminde Halep, Antep, Urfa ve Hatay'da yoğun olarak yaşadığını dile getirmesi ise, Hatay'da Halep Türkmenlerinin varlığını belgeler niteliktedir (Bademci, 2016: 182).

4.2.5.4. Beğdili (Elbeyi- İlbeyi) Aşireti Türkmenleri

“Ulular gibi aziz” anlamına gelen Beğdili, XIII. yüzyılda Moğolların önünden çekilerek Halep ve Antakya arasına yerleşen Türkmen boylarından biri olup, Halep Türkmenlerinin bir kolunu oluşturmaktadır. Karşımıza Elbeyi veya İlbeyi olarak da çıkan Beğdili aşiretinin asıl yerleşim yeri Urfa olmasına rağmen, Amik ovasında da çeşitli kolları bulunmaktadır. Bu kolların en önemli kolları; Karacaulu, Kürtler, Bozlu, Bozkoyunlu, Kuzucaklı, Balabanlı, Taşbaş, Bimeklu, Ulaşlı ve Tatalu Obalarıdır (Ayparlar, 2002: 58).

4.2.5.5. Ulaşlı Aşireti Türkmenleri

“Payas, Dört Yol, Erzincan, Osmaniye ve Gâvurdağı tarihi için en önemli oymaklardan biri de Ulaşlılardır. Nitekim tarihi kaynaklarda, son üç yüz yıl içinde bölge olay çıkaran ve yönetenlerin Ulaşlılar olduğundan bahsedilmektedir. Gâvurdağını kendilerine mesken tutan bu aşiretin ve kollarının XIII. yüzyılda bölgeye gelerek yerleştikleri bilinmektedir (Kuzucular, 2018: 77). Aşiret üyelerinin Dört Yol ve Payas civarında silahlı birçok olaya katıldığı bilinmektedir.

4.2.5.6. Bozdoğanlar Aşireti Türkmenleri

Bozdoğan oymağı, Iğdır boyundan gelen bir oymağın adıdır. Kaynaklara göre bu aşiret 1700’lü yıllarda Tarsus üzerinden Çukurova’ya göç etmiştir. Menemenci, Kürkçü, Karayalı, Tekeli, Kerimoğlu, Kütüklü, Karahacılı ve Sırkıntı aşiretleri bu oymağa bağlıdır. Kaynaklarda aşiretin birçok bölgeye dağıldığı yer olsa da Hatay’ın Dört Yol ilçesinin oluşmasında da oldukça etkili olduğu bilinmektedir. 1865 yılından itibaren bir köy haline gelmeye başlayan Dört Yol’a göç ederek yerleşen Türkmen aşiretlerin ilki Bozdoğanlar Aşireti’dir (Kuzucular, 2018: 65-67).

4.2.5.7. Çepniler

Halep Türkmenlerinden olan Çepnilerin bir kolu, Antakya’nın kuzeyinde yaşamıştır. Çepnilerin bir diğer kolları ise Kasabalar, Sarılı, Köşeler, Korkmazlı, Karalar ve Şuayipler’de yaşamışlardır (Ayparlar, 2002: 58).

4.2.5.8. Gündüz Oğulları Türkmenleri

XIV. ve XV. yüzyıllar arasında Amik ovasında yaşamış olan Gündüz Oğulları, Kırıkhan-Hassa yolu üstünde yer alan Kara Mağara Köyünden başlayarak Kuzeye

doğru yerleşmiştir. Bölge, Gündüzlü olarak adlandırılmakta olup, Leçe'ye kadar uzanan bölgede yer yer şehir kalıntılarına ve mezarlara rastlanılmaktadır. Âşıkların bulunduğu Ceylanlı Köyü'nden geçen çayın Gündüzlü Çayı olarak adlandırılması da bölgede Gündüz Oğulları aşiretinin yaşadığını destekler niteliktedir. Aşiretin yaşadığı bölge hacı kabileleri ve ticaret kervanları tarafından kestirme yol olarak kullanılmaktadır. Güzergâhın güvenliği Gündüz Oğulları Türkmenleri tarafından sağlanmakta olup, Gündüzlü'nün güneybatısında yer alan Darb-ı Sak kalesi, bu ailenin denetiminde kalmıştır. 1411 yılında aşiretin, ova dışına çıkmak isteyen Memluk Emiri Timur Boğa'yı yenilgiye uğratarak Antakya'yı hâkimiyeti altına almasıyla birlikte, hâkim oldukları ve korudukları alan bir hayli genişlemiştir. Fakat 1416 yılında Halep Emiri İnal'ın Gündüz Oğullarına saldırması ile Gündüzoğlu Gördü Bey, Gâvur Dağı'na çekilmek zorunda kalmıştır (Ayparlar, 2002: 57-58).

Yenilgiyle birlikte dağılan aşiret, Gündüz Oğulları Gördü Bey'in torunu Demirhan'ın oğlu Faris tarafından toplanarak 1471 yılına kadar Amik Ovası'nda varlık göstermeye devam etmiştir. Ancak 1482 yılında Osmanlıların Çukurova'ya inmesiyle birlikte aşiretlerle çatışma söz konusu olmuştur. Bu çatışmaya Gündüz Oğulları Türkmenleri de katılmış ve yenilgiye uğrayarak dağılmıştır. Dağılan Gündüzlü Avşarlarından bir bölümünün İran'a gittiği bilinmektedir. Kalan diğer bir bölümün ise, bugünkü Taşoluk ile Menteşe arasındaki dağ kesimine dağıldığı söylenmektedir. Dağılan aşiretten sonra Darb-ı Sak kalesi, Özer Oğullarının hâkimiyeti altına girmiştir (Ayparlar, 2002: 58).

4.2.5.9. Reyhanlı Aşireti Türkmenleri

Oğuz Bozok koluna bağlı olan Reyhanlı Aşireti, Bayad boyundan olup, yüzyıllar önce Amik Ovasına yerleşmiştir. Aşiretin bölgeye hangi tarihte geldiği kesin olmamakla beraber, yerleşim alanlarının oldukça geniş olduğu bilinmektedir. Konargöçer yaşam tarzına sahip olan aşiret, kışlak olarak Halep yakınlarındaki Karamurt Hanı'nda konaklayıp, yazlık olarak da Kargılık ve Çobanoğlu Dağlarında yaylalara çıkmaktadır (Türkay, 2001:541).

Aşiretin her ne kadar yerleşim tarihi bilinmese de 1799 yılı, iskânı kabul ederek Amik Ovasına evler kurarak yerleştiği tarih olarak kabul edilmektedir. Yerleşik hayata geçen aşiretin Mursalı, Bahadırlı, Sarıcalı, Kodallı, Corslu (Coşlu), Torunlu, Karaahmetli, Löklü, Yirdinli, Tevekkelli olmak üzere on üç kolu bulunmaktadır.

Ancak içlerinden sadece Corslu, Kodallı, Torunlu, Sarıcalı kolları Hatay'ın Kırıkhan bölgesine yerleşmiştir (Ayparlar, 2002: 60-61).

4.2.5.10. Özeroğulları Türkmenleri

Malazgirt savaşından sonra, Türklerin Anadolu'ya göçlerinin hızlanmasıyla birlikte Özer Türkmenleri, Halep-Adana arasındaki dağlık-ovalık bölgeye gelerek yerleşmişlerdir (Gül, 1996: 24-25). Avşar Boyu'nun iki önemli kollarından biri olan Özeroğulları'nın kökenleri, Ramazanoğullarına kadar dayanmaktadır. Adana ve çevresine yerleşen Ramazanoğlu, bölgeyi yedi oğlu arasında paylaşmış olup Dört Yol, Payas ve Misis Özer Bey'e verilmiştir. Osmanlı döneminde ise Dört Yol, Payas, İskenderun, Arsuz ve Darb-ı Sak bölgeleri, Özer Sancağı adı altında birleşmiştir (Ayparlar, 2002: 59).

4.2.6. Lazlar

1929 yılında Karadeniz'in büyük bir bölümünde sel felaketleri ile karşılaşmıştır. Aşırı yağışlar sonucunda Of, Çaykara ve Sürmene ilçelerinde toprak kayması gibi daha birçok doğal afetler meydana gelmiştir. Dolayısıyla 1929 yılında sel nedeniyle köyler boşaltılmaya başlanmıştır. Söz konusu köylerde yaşayan aileler Samsun, Maçka ve Bayburt'a yerleştirilmiştir (Kırıkhan Olay Gazetesi, 2019).

Karadenizliler'in sel felaketinden dolayı iskân ettirildikleri bölgelerden biri de Hatay'ın Kırıkhan ilçesidir. Devlet tekelinde 1960 yılında inşaatına başlanan evlerin 1964 yılında tamamlanmasıyla birlikte kura çekilerek 1965 yılında Çaykara'dan üç köy olmak üzere toplam dört yüz sekiz hane Kırıkhan'a göç etmiştir. Gönderilen Çaykaralıların hane sayısı mahalleye verilerek, "408 evler mahallesi" olarak adlandırılmıştır (Çaykara Gündem Gazetesi, 2015).

Kırıkhan'a yerleşen Karadenizliler, bölgenin ekonomisinin canlanmasında oldukça önemli rol oynamıştır. Nitekim Kırıkhan'a doğru yol alırken Karadenizlilere ait iş yerleri ve fabrikalar göze çarpmaktadır. Kültürel kimliklerini bulunduğu yere taşıyan Çaykaralılar aynı zamanda, etraflarındaki kültürlerden de etkilenmiştir.

4.2.7. Özbekler

Adını nereden aldığı bilinmeyen Özbekler hakkında birçok çalışma bulunmakta olup kabul gören görüş ise, 1313-1340 yıllarında hüküm süren Altın Ordu hükümdarı Özbek Han'dan geldiğidir. Dilbilimciler ise Özbek kelimesinin kökenini

öz ve bek kelimelerinin birleşiminden oluştuğunu ve kuvvetli insan anlamına geldiğini dile getirmektedir (Taşağıl, 2021: 272).

Özbekler, Sovyet Rusya'nın yaptığı işgallerden dolayı bir kısmı Özbekistan'dan Afganistan'a göç etmiştir. Nitekim Özbek boylarından biri olan Kongatlar örnek olarak verilebilmektedir. Ancak bununla birlikte göçlerden önce Afganistan'da yaşayan Özbeklerin olduğu da bilinmektedir (Çiloğlu, 2021: 27).

Özbeklerin göç ettikleri ülkelerden biri de Türkiye'dir. Özbekler, 1982 yılında Afganistan'dan Pakistan'a, oradan da Türkiye'ye göç etmiştir. Türkiye ise göç eden Özbekleri, 5543 sayılı İskân Kanununa göre "Türk soylu" olmaları şartı ile "iskânlı göçmen" olarak kabul etmiştir. Türkiye'ye göç eden Özbekler, uzmanı oldukları işlere göre Van, Hatay, Urfa ve Tokat gibi illere yerleştirilmiştir (Eraslan, 2016: 300). Hatay'da iskân eden Özbekler için ise Devlet Üretme Çiftlikleri Genel Müdürlüğü tarafınca kullanılmakta olan, Reyhanlı Horlak köyünde dört bin üç yüz dekar tarım arazisi yapılmıştır. Ayrıca arazilerin dağıtımı yapıncaya kadar, bölge halkına verilen ölçüde arazi kiralama hakkı tanınmıştır. Fakat Özbekler, geçici olarak iskân edildikleri Kömürçukur Köyü'nde ticaret yapma (dericilik) fırsatı buldukları ve tarımla uğraşmak istemedikleri için, Horlak köyünde kendileri için yapılan evlere yerleşmek istememiştir. Böylece Özbekler Kömürçukur'da kendileri için yapılan iskân konutlarına yerleştirilmiştir. Günümüzde ise Özbeklerin, Hatay'ın Ovakent Mahallesi'nde yaşadıkları bilinmektedir. Ovakentte yaşayan Özbekler, kendi içerisinde boylara ayrılmış olup, köklerini Özbek Han'a dayandırmaktadır. Ancak bazı boy adlarının ise Afganistan'da yaşadıkları bölgeye göre verildiği dile getirilmektedir. (Çiloğlu, 2021: 30-31).

Bölgedeki Özbekler, her ne kadar birçok farklı boya ayrılmış olsalar da, kültürel kimliklikleri arasında herhangi bir farklılık görülmemektedir. Ayrıca kendi kültürlerine sıkı sıkıya bağlı olan Özbekler, misafirperver olsalar da kültürlerini korumak amacıyla kendilerini dışarıya çok fazla açmayan, gelenekleri geçmişten günümüze kadar olduğu gibi yaşatmaya çalışan kapalı bir topluluk olarak dikkat çekmektedirler. Dolayısıyla alanda yapılan araştırmalar sınırlı sayıda olup, yapılan çalışmaların ise daha yüzeysel olduğu görülmektedir. Fakat her ne kadar Özbek kültürünü yaşatmaya çalışarak, kültürel dinamikleri yıkmamak adına kendilerince bir koruma çabasına girmiş olsalar da göç etmeden önce yaşamış oldukları Afganistan'da

da yaşamış oldukları çevreden de etkilendikleri açıkça görülmektedir. Nitekim bölge halkı tarafından Özbek olarak tanınmalarının yanı sıra Afganlar olarak da adlandırıldıkları görülmektedir.

4.2.8. Kürtler

Bölgede yaşayan Kürt nüfusu hakkında yeteri kadar veri elde edilememiştir. Yazılı kaynaklarda ise bölgedeki nüfusun sadece %8'in Kürt nüfusundan oluştuğu yer almaktadır. Söz konusu nüfusun ise çalışmak için bölgeye gelen kişilerce oluşturulduğu söylenmektedir. Özellikle Kırıkhan'ın Demirkonak, Yalankoz, Sucuköy, Camuzkışlası, İncirli ve Gültepe köylerinde yoğun bir kürt nüfusunun olduğu²² bilinmektedir.

Kırıkhan haricinde Dört Yol ve Reyhanlı gibi bölgelerde de kürt nüfusunun yoğun olduğu bilinmektedir. Ancak bölgede yaşayan kürtler hakkında yeterli kaynaklar bulunmamaktadır.

4.2.9. Çerkesler

Geçmişten günümüze birçok medeniyete ev sahipliği yapmış olan Kafkasya, köklü bir tarihe sahiptir. Oldukça geniş bir yüzölçümüne sahip olmasının yanı sıra, birçok tarihi olaylara tanıklık etmiştir. Dolayısıyla bünyesinde birden fazla kültürel ve etnik kimliği barındırmaktadır.

Kafkasya'nın batısında Karadeniz, doğusunda Hazar Denizi, güneyinde Çoruh, Arpaçay ve Aras Nehirleri, kuzeyinde Don Nehri ile birlikte birçok gölün yer aldığı Maniç Bataklığı ve Kuma Nehrinin ağzı olarak kabul edilen bölge ile çerçevelenmesi (Bolat, 2013: 122) durumu da birden fazla kültürel kimlikle etkileşim içinde olduğunu açıkça göstermektedir. Dolayısıyla Kafkasya'nın etnik, dinsel ve dilsel özellikleri dikkate alındığında, kültürel bir mozaik sahibi olduğu söylenebilmektedir.

Bölgedeki bu mozaik yapının oluşmasında etkili olan etnik ve kültürel gruplar, birçok aşiretten ve alt gruplardan oluşmaktadır. Bu durum Kafkasya'nın Kuzeybatı, Merkez ve Kuzeydoğu olarak coğrafi anlamda üçe bölünmesine neden olmuştur. Çerkezler ise Kuzeybatı Kafkasya'da yer almaktadır. (Bingöl, 2013: 140-141).

²² Bknz. <https://www.kurtler.net/hatay-kurtleri/>

Tarihte birçok anlam ve kavram karşılığı olan Çerkez sözcüğü, Türkçede Çerkes veya Çerkez olarak karşımıza çıkmaktadır. Köken olarak ise kimi araştırmacılara göre antik Yunanca bir sözcük olup, Kuzeybatı Karadeniz'in kıyı şeridinde yaşayan hakları tanımlamak için kullanılan "Kerket (Kercetai)" sözcüğünün değişerek günümüze gelmiş hali olarak tanımlanmaktadır. Görüşlerden bir diğeri ise XIII. yüzyıldan itibaren Kırım'ı yurt edinen Tatarların, Zihler olarak bilinen ve Kafkasya'nın kuzeyinde yerleşik hayat süren halkı "Jarkaz" olarak adlandırması dolayısıyla, Çerkez sözcüğünün kökeninin Tatarlara dayandırılmasıdır. Ancak Jarkaz kelimesinin "toprağı işleyen" anlamına gelmesi ve Çerkezlerin ise bu adı alacak kadar tarımla ilgilenmedikleri bilinmektedir (Kaya, 2011: 74-75). Dolayısıyla Çerkez kelimesinin köklerinin Tatarlara dayandırılması, doğruluğu tartışılacak bir durumdur. Ayrıca Kafkasya'nın kuzeyinde kalan bölgenin dağlık ve engebeli oluşu, Çerkezlerin tarımdan daha çok hayvancılıkla uğraştığı ihtimalini düşündürmektedir.

Birçok kola sahip olan Çerkezlerin Türkiye'ye göç etmesi ise "Büyük Çerkes Sürgünü" ile gerçekleşmiş olup, büyük bir soykırım olarak da tarihteki yerini almıştır. Kafkasya'nın coğrafi olarak bölünmesinde rol oynayan ve topraklarda hak iddia eden Ruslar'ın, yayılmacı ve sömürgeci anlayışıyla izlediği yolda Çerkezleri göçe maruz bırakmıştır. Ruslar'ın Kırım'ı almasıyla birlikte göçe zorlanan Çerkesler, trenlerle veya yürüyerek Karadeniz kıyısına gelmiş, gemilerle birlikte Osmanlı topraklarına ulaşmıştır (Çelik Kan, 2019: 44). Karadeniz'den gelen göçmenler İstanbul, Trabzon, Samsun, Sinop, Batum, Rize, Köstence ve Varna limanlarından karaya çıkarak, bu bölgelerde yer alan kamplara yerleşmiştir. Yerleştikleri kamplardan ise belli bir süre sonra, Osmanlı topraklarının çeşitli bölgelerine iskân edilmişlerdir. Kara yolu ile gelen göçmenler ise Kars ve Batum sınırından geçerek Anadolu'ya giriş yapmıştır (Şahin, 2016: 2791).

Anadolu'ya göç eden göçmenler Suriye ve Rumeli'ye de yerleştirilmeye çalışılmıştır. Ayrıca Bursa, Kütahya, Eskişehir, Ankara, Adapazarı, Çankırı, Erzurum, Çorum, Sivas, Adana, Diyarbakır'la birlikte Hatay da göçmenlerin yerleştirildiği bölgeler arasında yer almaktadır (Saydam, 1997: 120).

Hatay'a göç eden Çerkez kollarından olan Abzehler Serinyol'a (eski adıyla Bedirge) ve Reyhanlı ilçesinin köylerine yerleşmiştir. Reyhanlı köylerine yerleşen diğer bir Çerkez kolu ise Şapsığlar'dır (Çelik Kan, 2019: 53). Günümüzde ise

Reyhanlı köylerinden taşınarak merkezi bölgelere yerleştikleri bilinmektedir. Bu durum da koruma altına aldıkları kültürel kimliklerinin zamanla diğer kültürel gruplarla daha fazla etkileşime girmelerine olanak sağlayarak, gelenek ve göreneklerin sürekliliğinin azaldığı söylenebilmektedir.

4.2.10. Domlar

Domlar genellikle “çingene” olarak bilinmektedir. Çingenelerin kökeni üzerine çalışan A.F. Pott ve Franz Miklosich’e göre çingene kelimesi, Hint kast sisteminin en alt tabakası olan ve müzisyen olan “doma” ya da “domba” dan gelmektedir (Özkan, 2000: 2-3). Dolayısıyla çingenelerin etnik kökeninin Hindistan’dan geldiği söylenebilmektedir. Hindistan dışında var olan çingenelerin ise beş ve on beşinci yüzyıllar arasında göç ederek varlık gösterdiği bilinmektedir. Söz konusu göç süreci beşinci ve altıncı yüzyılda Ak Hunların Orta Asya’dan akınlarıyla birlikte hızlanmıştır. VII. ve VIII. yüzyıllarda ise Arap istilası, bölgedeki çingeneleri göçe zorlamış ve toplumsal bir kriz yaşanmıştır (Marushikova- Popov, 2006: 13-14). Bölgeyi terk eden çingenelerin ilk olarak Afganistan, Ermenistan, İran, Rusya ve Balkanlara göç ettiği ve sonrasında ise Suriye, Filistin, Kuzey Afrika ve İspanya üzerine hareket ettikleri bilinmektedir (Arayıcı, 2008: 25-26). Göç eden çingenelerin bir kısmı ise Kafkaslardan Ermenistana ve Güneydoğu Anadolu üzerinden iki kola ayrılarak Avrupa’nın çeşitli ülkelerine yerleşmişlerdir. Söz konusu yolu takip eden çingeneler ilk olarak 1150 yılında İstanbul’a, diğerleri ise Bulgaristan, Yunanistan, Yugoslavya, Macaristan ve Avrupa’nın diğer ülkelerine geçmiştir.

Çingeneler üzerine araştırma yapan uzmanlar, çingenelerin Hindistan’dan sonraki yurdunun Balkanlar olduğunu dile getirmektedir (Özkan, 2000: 2-3). Dolayısıyla çingenelerin sürekli göç ederek yaşamak durumunda olmaları nedeniyle sürekli asimilasyona uğradıkları söylenebilmektedir.

Çingenelerin Türkiye’deki varlığına dair kesin bir bilgi bulunmamakla beraber, kendileriyle akraba oldukları bilinen Catların 820-834 yılları arasında Araplar tarafından Bizans İmparatorluğu sınırları içerisinde bulunan Anavarza’ya sürülerek Ermenilerle bağlantı kurdukları ve böylece bazılarının 1071’den önce Ermenistan üzerinden Anadolu’ya gelerek yerleştikleri düşünülmektedir (Sal, 2009: 20). Kimi araştırmacılar ise Türkiye ile çingeneler arasındaki ilişkileri, 1931 yılında Yunanistan’dan bir grubun Türkiye’ye gelmesine dayandırmaktadır (Kolukırmık, 2009:

11-17). Avrupa'ya Türkiye üzerinden göç eden bir çingene grubu ise “Türk ajanı” olduğu gerekçesiyle tekrar Türkiye'ye gönderilmiştir. 1923 yılında yapılan Lozan Barış Antlaşması gereğince 1924 yılında Yunanistan'dan, 1930 yılında ise Bulgaristan'dan Türkiye'ye gelmeleri sağlanmıştır (Kılınçer, 2012: 7). Günümüzde ise çingenelerin genellikle Ege, Marmara ve Trakya bölgelerinde yaşadıkları dikkatleri çekmektedir. Türkiye'nin güneydoğusuna nasıl geldikleri bilinmemekle beraber kimi kaynaklarda on birinci yüzyılda Diyarbakır, Mardin ve Antakya'ya yerleştikleri (Marsh, 2008: 22) söylenmektedir.

Antakya yerleşen Domların hangi tarihte geldikleri kesin olarak bilinmemekle birlikte Kürdağ'ına yerleştikleri ve sonrasında Nusayri Dağı'na göç ettikleri tarihi kaynaklarda yer almaktadır. Yüz elli yıl Nusayri Dağı'nda yaşadından sonra bir iç çatışmadan kaçarak Yayladağı'nın Davuldöğen²³ mevkiine yerleşen Domlar'ın Antakya'ya göç etmeleri ise Davuldöğen mevkiinden sonra Olgunlar (Kırpüçük) köyüne oradan da Yayladağı'na göç etmelerinden sonra olmuştur (Kabadayı, 2017: 196).

Hatay'ın Hassa ilçesinde ise Domlar “Kıtti” olarak bilinmektedir. Hassa bölgesindeki iskân politikası çerçevesinde Derviş Paşa tarafından 1865 yılında eğlence ihtiyacını gidermek için Mısırdan çingeneler getirdiği göz önüne alındığında Kıtti sözcüğünün, söz konusu çingenelerin bir kolu olan “Kıpti” den geldiği anlaşılmaktadır. Günümüzde genellikle Emek Mahallesi'nde yaşayan Domlar'ın ise bölgeye Suriye'nin Gebeli bölgesinden geldikleri dile getirilmektedir (Kabadayı, 2017: 196).

²³ Domların davul-zurna çalmasından dolayı Türkmenlerin köye Davuldöğen adını verdiği bilinmektedir (Kabadayı, 2017: 196).



5. HATAY'DA ÇOKKÜLTÜRLÜLÜK VE MÜZİK

Çokkültürlülük her ne kadar 1970'li yıllardan sonra kuramsallaştırılarak günümüze gelmiş olsa da müzik üzerindeki etkileri oldukça eski tarihlere dayandırılabilir. Türk müziği özelinde değerlendirildiğinde özellikle Osmanlı Dönemi'nde var olan çokkültürlü toplum, Türk müziğinin şekillenmesinde büyük rol oynamıştır. Nitekim Bizans Ortodoks Kilisesi'nde icra edilen dini müziğin, ilahilerin ve bestelerin Osmanlı Müziği olarak da adlandırılan Türk sanat müziğinin şekillenmesinde etkili olduğu söylemektedir. Bu durum müslim ve gayrimüslimlerin kültürel bağlamda birbiriyle etkileşim içerisinde olduğunu açıkça göstermektedir. Müslim ve gayrimüslimlerin müzik pratikleri bağlamında kültürel etkileşim içerisinde olduklarını gösteren bir diğer örnek ise Ermeni kilise müziğinin Osmanlı müziğinden etkilenmesi nedeniyle tek sesli ve makamsal bir yapıya sahip olmasıdır (Tokalak, 2017: 460-463).

Osmanlı müziğindeki çokkültürlü yapının genellikle İstanbul ve çevresiyle incelendiği görülmektedir. İstanbul'un merkezi konumda olması ve birçok müzisyenin İstanbul'da yer alması durumu, farklı sosyo-kültürel grupların birbirlerinin müziklerinden etkilenmesine neden olmuştur. Özellikle günümüzde Hristiyan ilahileri ve Osmanlı müziği incelendiğinde makamsal yapı ve ezgi kalıpları bakımından birbiriyle benzer özellikler taşıdığı açıkça görülmektedir. Ancak söz konusu çokkültürlü yapı, Cumhuriyet döneminde izlenen müzik politikalarıyla birlikte farklı boyutlara bürünmüştür. Cumhuriyet döneminde yürütülen müzik politikaları, ortak bir tarihi süreçten yola çıkılarak müziğin “evrenselleştirilmesi” çerçevesinde yürütülmüştür. Özellikle Cumhuriyet Dönemi'nde toplumun bütünlüğünü korumak, insanlarla kolay iletişim kurmak ve toplumun “huzurunun” sağlanması amacıyla devletin, müziğin birleştirici gücünden yararlandığı açıkça görülmektedir.

Cumhuriyet döneminde izlenen politikalarda her ne kadar homojen bir toplum yapısı içerisinde müziğin birleştirici gücünden yararlanıldığı görülse de Cumhuriyet'in ilk yıllarında yürütülen derleme çalışmalarında da çokkültürlü bir yapının varlığı söz konusudur. Nitekim Asaf Kardeşler tarafından derlenerek Yurdumuzun Nağmeleri adı altında yayımlanan kaynak incelendiğinde, Asaf Kardeşlerin İzmir yöresine ait yaptıkları tespitler çokkültürlülüğün müzik üzerindeki etkilerine örnek teşkil etmektedir. Söz konusu kaynakta yöreye ait dört farklı müziğin varlığından

bahsedilmektedir. Bunlar zeybekler, Rumların “milli havalarımızın şivelerinden istifade ederek vücuda getirdikleri” besteler, sanat müziği ve Cazbant’tır (Altınay, 2012: 72-73). Yöredeki dört ana başlıkta incelenen bu müzik yapısı müslim ve gayrimüslimlerin kültürel etkileşim içerisinde bulunduklarını göstermektedir. Ayrıca bu dönemde kır ve kent arasında da yaşanan yoğun göçler de müzik pratiklerinin taşınmasına, kültürel grupların birbirlerinden etkilenmesine ve ortaya müzik dinamikleri bağlamında benzer ürünlerin ortaya çıkmasına neden olduğu söylenebilmektedir.

Kültürel ve etnik olarak bir araya gelen topluluklar birleşerek müzikte de zengin bir yapıyı oluşturmuştur. P.V. Bolhman da bu çeşitliliği destekler nitelikte büyük kentlerde müzisyenlerin, sadece halk arasında veya bireysel bir arka planda müziklerini icra etmekle veya tekil etnik topluluklar ya da sınıf yapıları içinde işlev görmekle kalmayarak sosyoekonomik, dinsel ve etnik sınırları aşan karmaşık birleşmeler de oluşturduğunu dile getirmektedir. Ayrıca kentlerin müzik kültürlerinin birbirinden farklı etnik, ırksal ve dinsel çeşitlilik örüntüleri sergilediğini ama bunların da her bir kentin iç ve dış göçü barındırdığı ve eski ile yeni mahallelerin sürekli iç içe geçtiği ayrık bçimlerde de serpildiğini söylemektedir (Bolhman, 2015, 192). Bolhman’ın da üzerinde durduğu gibi müzik kültürleri farklı etnik, dinsel ve kültürel farklılıklar gösterebilmektedir. Hatay’da söz konusu farklılıklarla birlikte çokkültürlü bir toplum yapısına sahip olmuş ve bu yapıyı müzik pratiklerine de yansıtmıştır.

Hatay’ın müzik yaşamı M.S. III-IV. yüzyıla kadar dayandırılmaktadır. Bölgede bulunan Hristiyan kilisesi ve Musevi Sinagogu dinsel müzik pratiklerini şekillendirmiş, kilise koroları için okullar açılmış ve böylece dönemin kilise müziği gelişmiştir. Ayrıca Antakya’ya bağlı olan Şenköy, Halveti tarikatının izlerini taşımakta olup, bölgede yirminci yüzyıla kadar Antakya Mevlevihânesi’nin de etkili olduğu dikkate alındığında Hatay’daki farklı dinsel toplulukların iç içe yaşamış olmasının, bölgedeki çokkültürlü yapıyı oluşturmada etkili olduğu söylenebilmektedir (Altınay, 2010: 8).

5.1. Hatay’da Türk Halk Müziği

Hatay’da halk müziği üzerine yapılan ilk çalışmaların Hataylı yerel müzisyen Sıtkı Nakip’in çalışmalarıyla Hatay Müzik Kulübünde (1936) başlatıldığı ve Hatay’ın Türkiye topraklarına katılmasıyla birlikte de Halkevinde sürdürüldüğü görülmektedir.

Tarihi kaynaklar incelendiğinde yöreye özgü türküler üzerine yapılan ilk çalışma ise 1937 yılında İstanbul Konservatuvarı Türk Musikisi Tasnif ve Tespit Heyeti'nde bulunan Suphi Ezgi ve Mesut Cemil Bey tarafından yapılmıştır. Hatay'lı Necmettin Melek, Necmettin Kâtip ve Osman Zeki Bilgin tarafından icra edilen bir dağ havası ve bir depki havası derlenerek notaya alınmış olup ilk değerlendirmeler de söz konusu heyet tarafından yapılmıştır (Nakip, 2004: 21). Hatay ve çevresinde yapılan kurumsal ilk derleme çalışmaları da 1946 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı tarafından yapılmıştır. Bu çalışmada yer alan Muzaffer Sarısözen, Halil Bedi Yönetken ve Rıza Yetişen: heyetin 25 Temmuz 1946 yılında Antakya'ya gelerek Halkevinde çalışmalara başlayıp iki hafta Hatay'da kaldıklarını ve son derlemenin ise 8 Ağustos 1946 yılında Delibekirlili Kul Mehmet'le yaptıklarını, 10 Ağustos 1946 yılında da Antakya'dan ayrıldıklarını dile getirmektedir. Onuncu derleme gezisi Hatay'da yapılan bu çalışmada yüz kırk altı türkü derlenmiştir (Tekin, 2002: 6). Ayrıca Halil Bedi Yönetken Hatay, Reyhanlı ve Şenköy'de yaptıkları derlemeler sırasında halayların yörede oldukça yaygın olduğundan söz etmekte olup, bu halayların içinde yer alan ve ayaklar ile yeri tepmek anlamına gelen “depki” havalarından da bahsetmektedir. Bunlarla birlikte “İlbeyli ağzı havalar, Barak ağzı havalar, ağıtlar, bozlaklar, derebeyi türküler, Cezayir havaları, Karacaoğlan ve Dadaloğlu'ndan havaların” yaygın olduğunu dile getirmiştir (Altınay, 2010: 9). Söz konusu havalar, yöredeki halk müziği örneklerinin çeşitliliğine ilişkin fikirler vermektedir.

Hatay'da icra edilen Türk halk müziği örnekleri, diğer yörelere göre farklılık gösterdiği gibi kendi içinde de farklılıklar göstermektedir. Nitekim merkezi konumda olan ve geçmişten günümüze kadar birçok müzisyenin uğradığı Antakya, diğer ilçelere göre müzik dinamikleri bakımından farklıdır. Bu farklılığın en belirgin nedeni ise, Antakya müzisyenlerinin içinde İstanbul ve Rumeli'den göç edenlerin bulunmasıdır. Dolayısıyla söz konusu durum, Türk halk müziğindeki ezgi kalıpları, icra şekli ve kullanılan sazlar bakımından, ortaya çıkan çeşitliliğini de etkilemiştir. Bununla birlikte XVIII. yüzyıldan bu yana ilim merkezi haline gelen Antakya'da müzikle birlikte şiir söyleme yeteneği de gelişmiş ve âşıkların yetişmesine neden olmuştur.

Bu bölümde ilk olarak köklü bir geçmişin izlerini taşıyan, sözlü kültürün yaşatılmasında ve aktarılmasında etkin rol oynayan âşıklardan bahsedilmiştir.

5.1.1. Hatay’da Âşıklık Geleneği

Âşıklar, geçmişten günümüze kadar kültürel aktarıcılar olarak Türk kültüründe önemli bir yer edinmiştir. Türk kültürünün hâkim olduğu hemen hemen bütün coğrafyada karşımıza çıkan âşıklık, bir gelenek halinde günümüze kadar aktararak gelmiştir.

Âşıklık geleneği bölgeden bölgeye farklılık gösterse de gelenek içinde yer alan ritüellerin genellikle benzer olduğu görülmektedir. Ancak Hatay bölgesinde yürütülen âşıklık geleneğinin diğer illerdeki âşıklık geleneğine göre oldukça farklı sürdürüldüğü dikkatleri çekmektedir.

Hatay’ın özellikle Antakya ilçesi, İslamiyet öncesinde bir kültür merkezi haline gelmiş ve İslamiyet sonrasında da önemli kültür temsilcilerini yetiştirmiştir. Her türlü sanatın icra edildiği söz konusu bölgede, âşıklık da kısa sürede gelişmiş ve yayılmıştır (Bilgili, 1939: 10-12). Hatay’daki âşıklık geleneği ile ilgili birçok farklı görüş bulunmaktadır. Evliya Çelebi, Hatay’daki âşıklık geleneğini, Nuh’un oğlu Yafes’in bölgeye yerleşerek nüfusun giderek artmasına: Köprülü ise Selçuklu, Memluk ve Celayirli yönetimlerindeki ozanların varlığına dayandırmaktadır (Yakıcı ve Sarıtunç, 2019: 1014-1015). Yapılan araştırmalar incelendiğinde ise, XIX. Yüzyılda, divan edebiyatıyla birlikte bölgedeki birçok âşıktan ve âşık kahvehanelerinden (Türkan, 2017: 23) söz edildiği görülmektedir. Her ne kadar bölgedeki âşıklık geleneğinin varlığı farklı görüşlere dayandırılrsa da göç yoluyla oluştuğu açıkça görülmektedir.

Hatay bölgesindeki âşıklık geleneğinin oluşmasına sebebiyet veren bu göçler, Orta Doğu ve Yakın Doğu ile Balkanlara kadar yayılmıştır. Göç eden Oğuz boylarının bir bölümü Azerbaycan’ı kendilerine yurt edinirken bir diğer bölümü ise Türkmenistan, Irak, İran, Suriye ve Türkiye coğrafyasına yerleşmiştir (Yakıcı, 2007). Hatay’ın tarihi incelendiğinde Oğuz boylarının bu bölgede de yer edindiği görülmektedir. Dolayısıyla Hatay bölgesi âşıklık geleneğinin, Oğuz boylarının bu coğrafyaya göç etmesiyle birlikte oluştuğu söylenebilmektedir. Oğuz boylarının yanı sıra, Türkiye sınırları içerisinde yer alan diğer illerden de göç ederek bölgede geleneği sürdüren âşıklar bulunmaktadır.

Yapılan araştırmalara göre bölgede yaşadığı bilinen âşıkların başında Âşık Garip ve Karacaoğlan²⁴ gelmektedir. Türkiye’de âşıklık geleneğinin oluştuğu XVI. yüzyılda Âşık Garip, Kars, Tiflis ve Tebriz gibi geleneğin güçlü bir şekilde yaşatıldığı merkezlerden Halep’e gelerek burada âşık kahvehanesi açmıştır. Böylece Halep’te gelenek yayılarak yakın çevresinde bulunan Hatay’ı da etkilemiştir (Başgöz, 1968: 118-119). Dolayısıyla Hatay’daki âşıklık geleneğinin oluşmasında ve yayılmasında Âşık Garip’in büyük etkisi olduğu söylenebilmektedir.

Alanda yapılan araştırmalara göre; Sefil Molla, Âşık Meryem, Ceylanlılı Âşık Hafız Hoca, Âşık Kul Mehmet, Âşık Hacı, Âşık Hasan, Âşık Kara Mustafa, Âşık Avcı Osman, Kul Celal, Âşık Telli Osman, Âşık Kallep Abdullah, Âşık Halit, Mehmet Toklucuoğlu, Âşık Hüseyin Yıldırım, Âşık Ali Vural, Âşık Ahmet Öztürk, Âşık Kemal Can, Âşık Mehmet Çakallar, Erzinli Âşık Mustafa Kılıç, Âşık Yusuf Çalışkan, Âşık Mehmet Sönmez, Âşık Abdullah İnalöz, Âşık Sefil Ahmet, Âşık Emin Can, Âşık Hacı Duran Bebek, Âşık Mehmet Sakar, Âşık Fevzi Dönmez, Bakraslı Âşık Yusuf Bayır, Ökkeş Yıldırım Demir, Mürselekli Âşık Veli Doğru, Âşık Muzaffer Gök, Âşık Mustafa İncedil, Âşık Sefil Ali Tansal, Âşık Nihat Şahutoğlu, Âşık Rafet Yayan, Âşık Bektaş, Âşık Gül Ali Gök, Dörtayollu Âşık Hafız Hoca, Âşık Mehmet Çakallar, Âşık Kallep Mustafa, Âşık Taha Dönmez, Âşık Naif Koç, Âşık Mustafa Cindarlılı, Âşık Garip, Âşık Mustafa Zehir, Âşık Hilmi Bozkurt, Âşık Sait Yakut, Âşık Mahmut Tabak, Âşık Çıplak İsmet, Âşık Ahmet Çetin Cengiz, Âşık Mehmet Çakır, Âşık Ziya Aydın, Âşık Kul İsmail, Âşık Ali Kara, Âşık Şihli Ahmet, Âşık Osman Solmaz, Âşık Muzaffer Kalkan, Âşık Murat Kahraman, Âşık Halit Kına, Âşık Bülent Tutanç, Âşık Mehmet Karadayı, Âşık Sabit Özmüş, Âşık Murat Karasoy, Âşık Mehmet Aldanmaz, Âşık Mustafa Türkseven, Âşık Abbas Bilgili, Âşık Yusuf Şerifoğlu, Âşık Ali Yılmaz, Âşık Muzaffer Parlak, Âşık Bayram Tufan Eroğlu, Âşık Zeynel Abidin, Âşık Mehmet Metin Yarar, Âşık Halik Köroğlu, Âşık Ali Rahmani, Âşık Sağlam, Âşık Kemal Karaömeroğlu, Âşık Nurşah, Âşık Arif Coşkun, Âşık Feryadi, Âşık İbrahim Lek ve Âşık Gülhani olmak üzere bölgede yetişen toplam seksen iki tane âşık bulunmaktadır. Ancak söz konusu âşıkların birçoğunun kalem şairi olduğu görülmektedir. Kul Celal, Âşık Telli Osman, Âşık Halit ve oğlu Mehmet Toklucuoğlu, Âşık Hüseyin Yıldırım, Ahmet Öztürk, Âşık Mehmet Sönmez, Âşık Abdulah İnalöz, Âşık Sefil Ahmet, Âşık

²⁴ Karacaoğlan sadece Hatay’da değil, Anadolu’nun birçok yerinde karşımıza çıkmaktadır.

Mehmet Sakar, Mürselekli Âşık Veli Doğru, Âşık Muzaffer Gök, Âşık Mustafa İncedil, Sefil Ali Tansal, Nihat Şahutoğlu, Âşık Rafet Yayan ve Âşık Gül Ali Gök ise saz şairleri olarak bölgede âşıklık geleneğinin sürdürülmesinde rol oynamaktadır. Bununla birlikte âşıklar arasında bulunan ancak kalem veya saz şairi olup olmadığı tespit edilemeyen âşıklarla birlikte Gül Ahmet Yiğit gibi, farklı bölgede yetişerek Hatay’a yerleşip geleneği sürdüren âşıklar da yer almaktadır. Yapılan araştırmaların içerisinde daha önce hiç adı geçmeyen ancak önemli âşıklardan biri olan Âşık Hacı’nın Torunu Âşık Memet Köse de çalışmaya dâhil edilmiştir.

Bölgedeki âşıkların, “ağaların yanında türkü söyleme”, “düğünlerde türkü söyleme” ve “açık arazide türkü söyleme” geleneği olmak üzere üç farklı icra ortamları bulunmaktadır. Bölgedeki Türkmen beyliklerinden olan ağalar için âşıklar önemli bir yer tutmaktadır. Ağaları ziyarete giden âşıklar genellikle zurna eşliğinde repertuarındaki türkülerini icra etmektedir. Kimi zaman ise ağalar, “şahne” adı verilen ayakçıları köylere göndererek türkü okuyanları davet etmektedir. Âşıklar türkü okumanın yanı sıra ağanın ailesine de methiyeler düzmektedir. Düğünlerde ise âşıklar genellikle başköşeye oturarak zambır (argın) veya zurna eşliğinde türküler okumaktadırlar. Türkülerden sonra davul-zurnayla başlanılan halayların arasında da âşıklara türküler okutulmaktadır. Açık arazide türkü söyleme geleneğinin ise Reyhanlı- Kırıkhan Türkmenlerinin ovada yaşamalarından kaynaklandığı, öyle ki geleneğin tarlada söylenilen türkülerle birlikte meydana geldiği anlaşılmaktadır (Bahadır, 2017: 27). Âşıkların geleneği sürdürme pratiklerinin, mahalli sanatçılarla hemen hemen aynı olduğu, ürettikleri taşlama, atışma veya doğaçlama gibi âşık müziği ürünlerinin yanı sıra türkü söyleyerek ön plana çıktıkları görülmektedir.

Bölge âşıklarının âşık müziği örneklerinin yanı sıra tasavvuf ürünleri de verdiği görülmektedir. Özellikle XIX. ve XX. yüzyıllarda yaşamış olan âşıkların Tekke Âşığı veya Halk Âşığı olarak ayırmanın zor olduğu söylenmektedir. Âşık Meryem, Sefil Molla, Âşık Hacı, Kâmil Hoca, Âşık Osman Telli ve Âşık Mustafa İncedil, her iki forma da örnek veren âşıklar arasında yer almaktadır (Kabadayı, 2000). Nitekim Hatay’da âşıklık geleneğinin son temsilcilerinden biri olan Âşık Mustafa İncedil’le yapılan görüşmede, Mustafa İncedil, çok küçük yaşlarda rüyasında Karacaoğlu’nı görerek âşık olduğu ancak ilerleyen zamanlarda rüyasında Yunus Emre’yi görmesi üzerine tasavvuffa yöneldiğini açıkça dile getirmiştir. Birçok şenlikte ve davet edildiği

özel günlerde atışma gibi âşıklık geleneğine özgü ritüelleri gerçekleştirmesinin yanı sıra ilahiler besteleyerek kitaplaştırmış ve ilahi albümleri yapmıştır (28.01.2024). Ayrıca “Âşıklar Köyü” olarak bilinen Ceylanlı Köyü’nün muhtarı ile yapılan sohbet sırasında belirttiği üzere bölgedeki âşıkların genellikle kalem şairi olmakla birlikte dini anlamda çok fazla ürün verdikleri anlaşılmaktadır (görüşme 25.01.2024). Ceylanlı Köyü’nde yetişen âşıkların tasavvuf şiirleri yazmasının en önemli nedenlerinden birisi de köyde çok fazla din alimi ve hocanın bulunmasıyla ilişkilendirilmektedir. Nitekim köy halkıyla yapılan görüşmede, bölgede çok fazla hacı ve hocanın olduğu bilgisi verilen bilgiler arasında yer almaktadır. Ayrıca köy halkının verdiği bilgiler arasında köyde birkaç âşık kaldığı ve kalan âşıkların ise kalem şairi olup depremde vefat ettikleri bilgisi yer almaktadır. Ayrıca köyün muhtarı bölgenin tarihi hakkında bilgi verirken köy halkıyla birlikte bölgede yaşayan âşıkların da çıkarılan şapka kanununa tepki gösterdiği, “sarıktan vazgeçmeyiz, şapka da takmayız” diyerek Suriye’ye göç ettiklerini dile getirmiştir. Elde edilen bu veriler, bölgedeki âşıkların taşlama, atışma veya doğaçlama gibi âşık müziği örneklerinin yanı sıra bazı tarikatlerin müntesibi olduklarını ve bağlılıklarını destekler niteliktedir.

Âşıklık vasfına erişebilmek için kişinin birçok ritüeli yerine getirmesi gerektiği düşünülmektedir. Bunlardan en önemlisi usta-çırak ilişkisidir. Âşık olacak kişi ya bir ustanın yanında yetişir ya da kendisine bir usta seçerek onun izinden devam eder. Ancak Âşık Meryem’in kendisi gibi âşık olmasını istediği Âşık Hüseyin Yıldırım’ın ağzına tükürmüş olması ya da Âşık Osman Avcı’nın gördüğü bir rüya sonrasında şiirler düzüp türküler okumaya başlaması (Kılıçözlü, 1948: 32), Âşık Mustafa İncedil’in rüyasında Karacaoğlan’ı gördükten sonra şiir yazmaya başlaması, Âşık Gül Ali’nin ramazan ayında rüyasında bir pir elinden su içmesi ve Âşık Memet Köse’nin dedesinin âşık olmasından dolayı âşıklığa yönelmesine ilişkin anlattıkları haricinde, bölgedeki diğer âşıkların âşıklık vasfını nasıl elde ettikleri bilinmemektedir. Söz konusu âşıkların şiirlerinde kendilerinden çok önceleri yaşamış olan Sefil Molla’dan “hocam” olarak bahsetmeleri, Âşık Halit ve Mehmet Toklucuoğlu gibi baba-oğul olan âşıkların olması, Sefil Molla ve Âşık Hasan’ın kardeş olması, Âşık Meryem’in kendi köyünde bulunan kadın topluluklarından etkilenmesi, yine Âşık Meryem’in Sefil Molla’nın yanı sıra şiirlerindeki üslup bakımından Âşık Hacı ile benzerlik göstermesi, Âşık Memet’in Âşık Hacı’nın torunu olması, söz konusu Hatay’lı âşıkların Köroğlu, Dadaloğlu ve Karacaoğlan’dan etkilenecek şiirlerine ve ezgilerine yansıtması durumu

her ne kadar usta-çırak ilişkisini destekler nitelikte veriler olsa, bölgede yaygın bir usta-çırak ilişkisinin olmadığı görülmektedir. Nitekim Âşık Memet Köse, Âşık Mustafa İncedil ve Âşık Gül Ali ile yapılan görüşmelerde, bölgede usta-çırak ilişkisinin olmadığını açıkça dile getirmişlerdir. Dolayısıyla ekol oluşturacak veya âşık kolları oluşturacak bir âşıklık ilişkisinin olmadığı da söylenebilmektedir. Bu durum bölgedeki âşıkların verdikleri mahsullerde özgün bir yapının olduğunu ve ezgilerin birbirleriyle benzer olmadığını açıkça göstermektedir. Ancak bölgede yaşayan ve geleneği sürdüren âşıkların oldukça az olması, geçmişte yaşamış olan âşıkların ses ve görüntü kayıtlarının ise oldukça sınırlı sayıda olması, ezgilerin çeşitlilik göstermesi durumunu da sınırlandırmaktadır. Ayrıca âşıkların geçmiş yıllarda bölgede oldukça aktif olduğu, günümüzde ise ekonomik nedenler ve çocuklarının daha iyi şartlarda eğitim görebilmeleri için başka illere göç ettikleri, yaşayan temsilcilerin kimisinin ise depremde vefat ettikleri tespit edilmiştir. Günümüzde yaşayan ve bölgedeki âşıklık geleneğinin son temsilcileri olarak Âşık Mustafa İncedil, Âşık Memet Köse, Âşık Gül Ahmet Yiğit, Âşık Gül Ali, Âşık Mehmet Şahan, Âşık Saidi, Âşık Gezer ve Âşık Mustafa Can tarafından gelenek sürdürülmeye devam etmektedir.²⁵

Hatay âşıkları ile yapılan görüşmelerde bölgedeki âşıkların ustalarının ve kendilerine ait mahlaslarının olmaması, bölgedeki âşıklık geleneğini diğer bölgelerdeki âşıklık geleneğinden farklı kılmaktadır. Nitekim bölgede usta çırak ilişkisinin olmaması, aynı zamanda âşıkların mahlas almak yerine sadece Kul, Sefil veya Âşık ön adını kullanmaları bu durumun bir göstergesidir. Ayrıca âşıklık geleneği içerisinde yer alan birçok ritüelin, bölgedeki âşıklar tarafından icra edilememesi, alanda yapılan araştırmalar sonucunda atışma ve taşlamalı atışma haricinde âşıklık geleneğine dair herhangi bir ritüele rastlanılmaması bu durumun başka bir boyutudur. Netnografi yöntemi ile tespit edilen kayıtlarda ise sadece Âşık Mustafa İncedil'in muamma örneğini verdiği tespit edilmiştir. Ancak âşıkla yapılan görüşmede,

²⁵ Âşık Gül Ahmet'in depremde evi yıkıldığı için Adana'ya yerleştiği bilinmektedir. Dolayısıyla kendisine ulaşılamamış ve görüşme yapılamamıştır. Ancak âşıklık geleneğini aktif bir şekilde yürütmeye devam eden âşıklardan olması durumu, icra kayıtlarına ulaşılmasını kolaylaştırmıştır. Her ne kadar âşıkla görüşme yapılamasa da netnografi yöntemiyle kayıtlar üzerinden değerlendirmeler yapılarak çalışmaya dâhil edilmiştir. Depremde evi yıkılan âşıklardan bir diğeri ise Âşık Mehmet Şahan'dır. Kaldığı konteyner kent ziyaret edilse de komşuları tarafından İstanbul'a göç ettiği bilgisine ulaşılmıştır. Konteyner yöneticiden numarasına ulaşılmış ancak aramalara cevap vermemektedir. Âşık Saidi ve Âşık Gezer ise, görüşme yapılan âşıklarla birlikte bölge halkı tarafından tanınmadığı tespit edilmiştir. Dolayısıyla kendilerine ulaşılamamış olup, netnografya yöntemiyle ulaşılan kayıtlar üzerinden değerlendirilmiştir.

programda kendisine muamma sorulacağını öğrendiğini ve verilen muammanın dörtlüklerini programdan hemen önce düzdüğünü dile getirmesi, benzeri şekilde muammayla birlikte lebdeğmez yapılacağını da programdan önce öğrendiğini, ancak kendisinin daha önce hiç lebdeğmez yapmadığını ve nasıl yapacağını da bilmediğini belirtmesi, lebdeğmez için verilecek olan ayağın, düşünmesi ve hazırlık yapması için âşığa önceden verilmesi, âşığın, ayak önceden verilmediği takdirde lebdeğmezi yapamayacağını açıkça söylemesi yöredeki aşıkcları, diğer bölgelerdeki aşıklık geleneğinin bir parçası olmaktan ayrılmaktadır. (Görüşme, 28.01.2024). Âşık Mustafa İncedil, Âşık Memet Köse ve Âşık Gül Ali'yle yapılan görüşmelerde, bölgedeki aşıklık ritüelleri içerisinde atışma haricinde aşıklık geleneğine ilişkin başka bir ritüelin yer almadığı dile getirilmiştir. Âşık Gül Ali söz konusu ritüellerin yöredeki âşıklar tarafından bilinmemesi durumunu, âşıkların kendilerini geliştirmek için âşık kahvehaneleri gibi uygun icra ortamlarının olmamasına ve âşıkların antrenman yapmamasına bağlamaktadır. Ayrıca kendisinin çok iyi muamma bildiğini belirten Âşık Gül Ali, muamma bilmeyi okumakla ilişkilendirmekte, âşık muammaları bilebilmek için çok okuyarak, âşığın kendisini geliştirmesi gerektiğini söylemektedir (Görüşme, 28.01.2024).

Âşıklarla birebir görüşme yapılmış olsa da atışma ritüelinin örneklendirilebilmesi için netnografi yönteminden faydalanılmıştır. TRT Avaz tarafından hazırlanıp sunulan “Âşıklar Meclisi” adlı programda Âşık Mustafa İncedil ve Âşık İhsan Öksüz'ün karşılıklı yapmış oldukları atışma esnasında verilen ayak “Duman Belli Değil Toz Belli Değil”dir. İki âşığın karşılıklı yapmış olduğu atışmanın birer kıtası notaya alınarak aşağıda gösterilmektedir.

ÂŞIK ATIŞMASI

Atışan Âşıklar: Âşık Mustafa İncedil - Âşık İhsan Öksüz

Notaya Alan: İnanç ARAS

Verilen Ayak: "Duman Belli Değil Toz Belli Değil"

Âşık Mustafa İncedil

5
9
14
18
21
25
29
33

Din le söz le ri mi___ Â şık ar ka da ş Â şık a r ka da ş Du man bel li de ği l Toz bel li___de ği l

İ yi din le___be ni___ Dur ya va ş ya va___ ş A-yak bel li___de ği___ l iz bel li___ de ği___ l

Âşık İhsan Öksüz

Gardeş gardeş ne n ni ye döğüş tü___

Fikir bel li___de ği___ l söz bel li___de ği___ l Mev sim ği bi in sa n lar da de ğiş ti___

ba har bel li___de ği___ l yaz bel li___de ği___ l Mev sim ği bi in sa n lar da de ğiş ti___

Ba har bel li___ de ği___ l yaz bel li de ği___ l

Şekil 5.1. Âşık Mustafa İncedil ve Âşık İhsan Öksüz Atışma Örneği Notası²⁶

Yöredeki âşık atışmalarına bir diğer örnek ise Âşık Duran Bebek tarafından verilmiştir.

²⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=YyjTCPmGnQs&t=40s>

ÂŞIK ATIŞMASI

Atışan Âşıklar: Âşık Gülahmet Yiğit - Âşık Duran Bebek

Notaya Alan: İnanç ARAS

Âşık Gülahmet Yiğit

A dem i le Ha v va a şık o lan la_____ r

O n lar dı ilk se vip a y rı ga lan la_____ r A ra fat ta b i r b i ri ni

bu lan la_____ r Sa kın doğ ru söz den dön me ga r da şı_____ m A ra fat ta b i r b i ri ni

bu lan la_____ r Sa kın doğ ru söz den dön me ga r da şı_____ m dö n me ga r da şım_____ r

Âşık Duran Bebek

Es ha b i key fin den ne i di der di n_____

Es ha b i key fin den ne i di der di_____ n Kaç yıl yat tı lar da mu ra da er di_____ n

e r din_____ Ma ğ ra nın yo lu nu_____ Kim ha ber ve r di_____ Bur da se ni yor sam bi le bi lin

mi_____ bi li n mi_____ Ma ğ ra nı yo lu nu_____ kim ha ber ve r di_____

şu r da se ni yor sam bi le bi lin mi_____ bi lin mi_____ bi lin mi_____ bi lin mi_____

şu r da se ni yor sam bi le bi lin mi_____ bi lin mi_____ bi lin mi_____ bi lin mi_____

Şekil 5.2. Âşık Gül Ahmet Yiğit ve Âşık Duran Bebek Atışma Örneği Notası

Âşık Duran Bebek ve Âşık Mustafa İncedil'in vermiş olduğu atışma örnekleri incelendiğinde seyir özellikleri bakımından benzerlik gösterebilir de Âşık Duran Bebek'in daha serbest bir okuyuş tavrının olduğu ve bağlamasının gövdesini yukarıya dönük bir şekilde kullandığı görülmektedir. Âşık Mustafa İncedil söz bölümlerini resitatif tarzda icra ederken, Âşık Duran Bebek hem saz hem de söz bölümlerini resitatif tarzda icra etmektedir. Ayrıca Âşık Mustafa İncedil daha sade ezgi kalıplarını kullanırken, Âşık Duran Bebek'in ezgilerinde tartım zenginliği dikkatleri çekmektedir. Âşık Duran Bebek'in bölgedeki diğer âşıklara göre daha zengin ezgi kalıplarına sahip olması ve bağlamının gövdesini yukarıya doğru kaldırarak çalması, Karşı âşıklarla özgü davranış kalıplarını benimsediklerini düşündürmektedir. Nitekim kullandığı ezgi kalıplarının zenginliği ve bağlamının gövdesini yukarı doğru kaldırarak çalması ile

bilinen bir diğer âşık da Âşık Gül Ali'dir. Kendisiyle yapılan görüşme esnasında Karslı âşıklarla, özellikle Murat Çobanoğlu ile çok fazla bir araya geldiklerini, Karslı âşıkları örnek aldığını ve "Allah onlara çok büyük bir yetenek vermiş, geri kalan kırıntıları da bize vermiş" diyerek, Karslı âşıkları kendilerine örnek aldıklarını onların davranış kalıplarını benimsediklerini göstermektedir (Görüşme, 28.01.2024). Ayrıca Âşık Duran Bebek ve Âşık Gül Ali arasında da benzer ezgi kalıplarının kullanıldığı, benzeri şekilde iki âşığın da atışma esnasında serbest ölçü kalıplarını tercih ettiği, sözleri genellikle inici bir seyir üzerine düzdükleri görülmektedir. Yaptıkları icralarda dikkati çeken bir diğer husus ise inici seyrin genellikle hüseyini (mi) veya gerdaniye (sol) perdeleri civarında olmasıdır. Âşık Gül Ali'nin yöredeki diğer âşıklardan farklı olduğu görülmekle birlikte bu farklılığın nedeni genellikle taşlamalı atışma yapmasıdır. Âşığın, Kayserili Âşık Halil Daylak ile yaptığı taşlamalı atışma örneği notaya alınarak aşağıda yer verilmiştir.

TAŞLAMALI ATIŞMA

ÂŞIK HALİL DAYLAK NOTAYA ALAN:
İNANÇ ARAS ORUÇ

Din le rim sö zü nü ca nım üs ta dı... m Sen de de re o lur a kar gi de rim Be ni faz

la sı kış tır ma... a ma n ne o... lu... r Se ni bir kö şe ye tı kar gi de ri... m gi de ri... m

Yü zün bi raz sert du ru yo ba na gül mez se... n Na sıl o zan ol du ğu nu bil mez sen

Boy nu na bir yu lar ta kar gi de ri... m gi de rim gi de ri... m

Şekil 5.3. Âşık Gül Ali ve Âşık Halil Daylak Taşlamalı Atışma Örneği Notası

Âşık Gül Ali ile Kayserili Halil Daylak'ın vermiş olduğu taşlamalı atışmanın serbest usullü olduğu görülmektedir. Ayak ilk olarak Âşık Gül Ali tarafından ezgi ve söz bir arada olmak suretiyle dörtlük halinde verilmiştir. İki âşık arasında yapılan taşlamalı atışma sırasında bir diğer ayağı ise Âşık Halil Daylak vermiştir. Söz konusu atışma usullü olup, yine ezgi ve söz birlikte dörtlük halindedir. Usullü verilen taşlamalı atışma örneği de notaya alınarak aşağıda kayıt altına alınmıştır.

TAŞLAMALI ATIŞMA

ÂŞIK HALİL DAYLAK Notaya Alan:
İnanç ARAS ORUÇ

Din le söz le ri mi___ Ca nım üs ta___dı___m Ne de yim ki se ni___n Sö zün üs tü___ne___

sö zün üs tü___ne___ Çok yan lış yol la da___ Yü rür dü ru r su___n Val la ha ba sa ma___n Di zin üs tü___ne___

10 ÂŞIK GÜLALİ

Din le dim sö zü nü___ Ah kü çü k Ha___li___l Bu ra ya bak ge l di___m sa zın üs tü___ne___

14 sa zın üs tü___ne___ Ba na de din fark lı___ Yan lış yol da sı___n Bas lok ma de ği li___m kö zün üs tü___ne___

Şekil 5.4. Âşık Gül Ali ve Âşık Halil Daylak Taşlamalı Atışma Örneği Notası

Taşlamalı atışma, yöre âşıkları için önemli bir ustalık göstergesidir. Ustalığını göstermek isteyen âşıklar sonunda tatlıya bağlamak suretiyle birbirini yererek üstünlüklerini ispatlamaya çalışırlar. Âşık Memet Köse ve Âşık Duran arasındaki atışmalar da taşlamalı atışmalara örnek teşkil etmektedir. Âşık Memet Köse ile yapılan görüşmede, yaptıkları taşlamalı atışmayı hikâyesiyle birlikte anlatmıştır. Ancak âşığın kendi düzdüğü sözlerin ezgisini hatırlayabilmesi nedeniyle sadece kendisine ait olan taşlamalı atışma notaya alınarak aşağıda kaydedilmiştir.

TAŞLAMALI ATIŞMA

Âşık Memet KÖSE

Notaya Alan:
İnanç ARAS ORUÇ



Âşık Duran Bebek

Omar Doğan'ı al da yalnız gelme
Eğer âşık isen sözünden dönme
Çok kabahat işledim gusura galma
İnsanların gıymatını bilsene

Yağmur yağar da sel alır bendini
Eğer âşık isen göster kendini
Çok arar da bulamadım dengimi
İnsanların gıymatını bilsene

Âşık Memet Köse

Benim bu sözlerim âşık Duran'a
Çok selam ederim beni sorana
Yüksek yüksek makamlara erene
İnsanlığını gözünle görsene

Elin ağzıyla çorba içilmez
Şerefın yoğusa gıymat biçilmez
Yaz gelmeyince yaylaya göçülmez
Kapanası kulağınla duysana beni

Âşık Memet der de sözlerim hazır
Elimizden dutsun boz atlı hızır
Kör şeytan aradan (sözler anlaşılmalı) huzur
Âşık Hacı'nın torunuyum sorsana

Şekil 5.5. Âşık Memet Köse Taşlamalı Atışma Örneği Notası

Yörede âşıklara ait özel bir icra ortamı olmadığı için, âşıklar diğer âşıklarla TV programlarında veya festivallerde bir araya gelebilmektedir. Karşlı âşıklarla birlikte çok fazla iç içe olan diğer âşıklar ise Adana'daki âşıklardır. Bu nedenle Adana'lı âşıklar ile Hatay'lı âşıklar arasında birçok benzerlik bulmak mümkündür. Nitekim Hatay'lı âşıkların verdiği örnekler incelendiğinde, genellikle serbest formda oldukları dikkat çekmektedir. Ancak bu durum Adanalı'lı âşıklarda görülen bir özellik olmamasına rağmen, Adanalı olan ve Hatay'a yerleşerek Âşık Mustafa İncedil, Âşık Gül Ali ve Âşık Duran Bebek'le yörede geleneği sürdüren Âşık Gül Ahmet Yiğit, yörenin âşıklarından etkilenerek atışmalarını serbest ölçülü de yapabilmektedir. Nitekim Âşık Gül Ahmet Yiğit'in, Murat Çobanoğlu ile yaptığı atışma söz konusu etkileşime örnek verilebilir.

ATIŞMA
Verilen Ayak: Dinle Sözlerimi Sen Çobanoğlu
Kervan da Yoruldu Yol da Yoruldu

Notaya Alan:
İnanç ARAS ORUÇ

Âşık Gül Ahmet Yiğit

Din le söz le ri mi sen ço ban oğ lu _____ saz _____ Ker van da yo rul du yo l da yo rul du _____

_____yo rul du saz _____ Yıl lar yı lı bir yar i çi n a ğ la rım a ğ la rı m gö züm de yo rul du se l de yo

_____rul du _____ yıl lar yı lı bir yar i çin a ğ la rı _____ m gö züm de yo rul du se l de yo rul du _____

Âşık Murat Çobanoğlu

E ğ er ki men zi le gi der se yol cu _____ E ğ er doğ ru men zi le gi der se yol cu _____ Yol cu yo ru lur mu _____

_____yol yo ru lur mu _____ İ çin den dök tü gü _____ yaş lar tez a ka _____ r Göz ler ye rin de dir sel yo ru lur mu _____vay va _____ y

_____İ çin den dök tü gü _____ n o gü zel yaş la _____ r Göz ler ye ri _____ n de dir sel yo ru lur mu _____ sel yo ru lur mu _____

Şekil 5.6. Âşık Gül Ahmet Yiğit ve Âşık Murat Çobanoğlu Uzun Hava Formunda Atışma Örneği Notası

Âşık Gül Ahmet Yiğit ile Âşık Murat Çobanoğlu'nun yapmış olduğu bu atışma incelendiğinde, atışmanın seyrinin yöredeki diğer atışmalar gibi inici olduğu görülmektedir. Ezgi kalıbı kullanımı bakımından incelendiğinde ise Âşık Gül Ahmet'in, Âşık Çobanoğlu'ndan daha sade motifleri tercih ettiği, Âşık Çobanoğlu'nun ise yöresinin özelliği olan seri hançereleri kullandığı anlaşılmaktadır. Diğer atışmalarda da olduğu gibi bu atışmada da bağlama, söz düzmede yardımcı rol oynamaktadır.

Yöredeki atışma örneği dışında, gelenekte olmamakla birlikte, Âşık Mustafa İncedil'in program için mecburen örneklendirmek zorunda kaldığı muamma örneği de notaya alınarak çalışmada kayıt altına alınmıştır. Âşık Mustafa İncedil, TRT Avaz'da yer alan "Âşıklar Meclisi" adlı programda, jüri tarafından kendisine verilen on bir heceli tek dörtlükten oluşan muammayı, on bir heceli üç dörtlük olarak çözmüştür.

Verilen ayak;

Kim ki yaptı kör şeytanın işini

Taşla ezdi söyle kimin başını

Eğer âşık isen çöz muammayı

Kim niye öldürdü öz kardeşini”²⁷

MUAMMA

İcracı: Âşık Mustafa İncedil Notaya Alan: İnanç ARAS

İn san lı ğa kö tü
a det ko y du la r İn san lı ğa kö tü a det ko y du la r
Ben bur da ke n di mi üz düm e fen di m İb lis sin sö zü ne
he men uy du la r bu ko nu yu böy le sez dim e fen di m

2. sözler
Birisi kandırdı birisi kandı
Şeytanın sözünü tuttu inandı
İkisi de birden atışa yandı
Tahlil ettim böyle süzdüm efendim

3. sözler
İncedil'im bilemiyon yaşını
Eğdirdiler müminlerin başını
Kabil ezdi o Habil'in başını
Muammayı böyle çözdüm efendim

Şekil 5.7. Âşık Mustafa İncedil Muamma Örneği Notası

Kendisine verilen muammayı çözen Âşık Mustafa İncedil'in başka bir muamma örneğine rastlanılamamaktadır. Âşık İncedil'in Kars yöresi âşıklarıyla birçok kez aynı mekânı paylaşmış olması, muamma gibi Hatay âşıklık geleneğinde yer almayan âşıklık ritüellerini de öğrenmesine neden olmuştur. Dolayısıyla âşığın kültürler arası etkileşim yoluyla muamma örneğini verebilmesi, çokkültürlülükle ilişkilendirilebileceğini göstermekte olup, çalışmanın içinde yer verilmesi uygun görülmüştür. Söz konusu muamma örneği notaya alınırken bir kalıba oturması için yön verilmiştir. Aksi takdirde eslerin olduğu ölçüler eksik kalmaktadır. Âşık sadece söz bölümünü değil, saz bölümlerini de yer yer resitatif tarzda icra etmiştir.

²⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=z2YNz-BDMpE&t=139s>

Yöre âşıklarının atışma dışında bir diğer ustalık gösterme şekli de doğaçlama söz düzmeleridir. Âşık Gül Ali ve Âşık Mustafa İncedil ile yapılan görüşmede, doğaçlama olarak örnekler seslendirdiklerine şahit olunmuştur. Sözler doğaçlama olup “makam”²⁸ olarak adlandırılmakta olan bu ezgiler kalıp şeklindedir. Âşık Gül Ali, makam bilmenin önemli bir ustalık göstergesi olduğunu, her bir ezginin ayrı bir makam olarak adlandırıldığını ve âşığın hafızasında ne kadar makam varsa, o kadar başarılı olduğunu dile getirmektedir. Kendisine ait yaklaşık yirmi küsur makam bilgisine sahip olduğunu eklemiştir. Âşık Gül Ali’nin görüşme sırasında bildiği makamlarından biri üzerine düzduğu doğaçlama sözler aşağıda kayıt altına alınmıştır.

DOĞAÇLAMA

SÖZ VE MÜZİK:
ÂŞIK GÜL ALİ

Notaya Alan:
İnanç ARAS ORUÇ

So r muş lar be ni so ra so ra A ra mı ş lar be ni so ra so ra

K ır ık han dan ö te va ra va ra Dört yol be ni m fakir hane bu ra ho ş gel di ni z sa yı n ho ca m

Kars'ta Çobanoğlu vardır
Onunla atışmak zordur
Gül Ali onları gördü
Hoş geldiniz sayın hocam

Kırıkhan'ın köyü baba yurdum
Yıllarca orada durdum
Üç yıl oldu hanımı gaybettim
Üzüntü gördüm hoş geldiniz sayın hocam

Gül Ali söylemez acı
Acı sözün yok ilacı
Anla beni n olur bacı
Hoş geldiniz sayın hocam

Şekil 5.8. Âşık Gül Ali Doğaçlama Örneği

Âşıklar, kendileriyle yapılan görüşmeden çok memnun olduklarını dile getirerek doğaçlama söylemişlerdir. Âşık Gül Ali’nin yaptığı doğaçlama uzun hava formunda olup, serbest ölçülüdür. Görüşme esnasında doğaçlama söyleyen bir diğer âşık ise Âşık Mustafa İncedil’dir. İncedil’ de icra ettiği ezgileri makam olarak adlandırmaktadır. Söz konusu makam ve doğaçlama düzduğu sözler notaya alınarak aşağıda yer verilmiştir.

²⁸ Âşıklarda makam; kullanılan ezgi kalıplarına, seslendirildiği yöre ve seslendiren topluluklara, olay örgüsü ve konusuna, eserleri usulüne göre kerem, seyyah, derbeder, divani, şikeste, çıldır divanisi, koçaklama, yıldız, Köroğlu yürük havası, muhannes gibi farklı adlarla karşımıza çıkabilmektedir (Aras, 2020; 81). Hatay’da ise genellikle ezgi kalıplarının makam olarak adlandırıldığı tespit edilmiştir.

DOĞAÇLAMA

Söz -Müzik: Âşık Mustafa İncedil

Notaya Alan:
İnanç ARAS ORUÇ

Çe ki lip bi ze gel di niz çe ki lip bi ze gel di niz siz ne gü zel in sa n sı____mız Dos tun gıy ma tın bil di niz siz ne gü zel i n sa

n sı____mı____ z Â şık gıy ma tın bil di ni____ z siz ne gü ze l i n sa n sı____ mı z i n sa n sı mı z

Vatana gurban bu canım
Dökülsün yere ganım
Yüzü güleç İnanç Hanım
Siz ne güzel insansınız

Çileden çıkmaz bu başım
Her an akar gözümlü yaşı
Başı şapkalı gardaşım
Siz ne güzel insansınız

Bugün geldik yüz yüze
Engel alır goymaz bizi
İnanç Hanım her zaman beklerim sizi
Siz ne güzel insansınız

Bahçada severim gültü
Sevdasından oldum deli
İnanç Hanım iyi çek ha İncedil'i
Siz ne güzel insansınız

Şekil 5.9. Âşık Mustafa İncedil Doğaçlama Örneği Notası

Yörede önemli bir uzun hava okuma geleneği vardır. Söz konusu uzun hava Barak olarak adlandırılmaktadır. Ancak yörenin uzun havalarını okuyan ve son temsilcisi olan Asım Kuzuluk'la yapılan görüşmede, yörede okunan uzun havaları barak olarak adlandırmanın yanlış olacağını, “Amik ağzı Türkmenileri” yani bozlak olarak adlandırmanın daha doğru olacağını belirtmiştir. Âşıkların okuduğu uzun havalar incelendiğinde bu havaların, Antep baraklarıyla benzerlik göstermekle birlikte Çorum bozlaklarıyla da benzer özellikler taşıdığı görülmektedir. Nitekim Âşık Mustafa İncedil'in okuduğu uzun hava Barak olarak adlandırılabilirken, Âşık Mustafa Can'ın okuduğu uzun hava ise Çorum Bozlağı'na²⁹ benzemektedir. Söz konusu uzun havalar notaya alınmak suretiyle kayıt altına alınmıştır.³⁰

²⁹ Yörenin önemli uzun hava icracısı ve günümüzde tek temsilcisi olan Kültür Bakanlığı Devlet Sanatçısı Asım Kuzuluk, yörede Barak olarak adlandırılan uzun havaların yanlış ifade edildiğini, aslında Bozlak formuna daha yakın olduğunu dile getirmektedir (Görüşme, 05/03/2024). Kaynak kişiyle yapılan görüşmeler sonucunda elde edilen yöreye ilişkin tespitler ve yöreye ait uzun havalar ilerleyen bölümlerde yer almaktadır.

DERT ORTAĞIM (BARAK)

İCRÂCI: Âşık Mustafa İNCEDİL

Notaya Alan: İnanç ARAS

A ma nın dert or ta ğım da be nim sev gi li ya rım a ma nın a ma nın a ma nın ma nın pe ri şan ha lı mı sor sa na be nim a ma nın am ma nı n u zat tım u zat tım yet mi yor e lim a ma nın gü zel sin ki bar sın sen u zat e li ni tut sa na be ni a ma nın na ma nı n a ma na ma nın a ma nın sev da lı gü zel a ma n ben öl dü m ta ma m ARA SAZ....

Dert Ortağım da Benim Sevgili Yarım
Perişan Halımı Sorsana Benim
Uzattım Uzattım Yetmiyor Elim
Sen Uzat Elini Tutsana Benim

İlgıt İlgıt Bir Yel Eser Serinden
Çok Susadım Bir Su Mu İçsem Elinden
Hasta Oldum Kalkamıyom Yerimden
Kaldır da Çareme Baksana Benim

Gamdan Gama Dert Kasevet Ekildi
Genç Yaşımda Benim Boynum Büküldü
İncedil'im Evim Barkım Yıkıldı
Bu Yıkık Evimi Yapsana Benim

Şekil 5.10. Âşık Mustafa İncedil Barak Örneği Notası

BEN KİMİM

Söz- Müzik: Âşık Mustafa Can

Notaya Alan:
İnanç ARAS ORUÇ

Yi ne mi Ha tay lı ca mi şu Dört yol Er zi n Ku yu luk kö yün de do ğ du m me r do
_ ğ lu mer di m du yun ca düş ma nı co şu yor ka l bi m vu ruş mak is ti yo
_ r a ziz gar daş la vu ruş mak is ti yo r bi zim gar daş la r

Aslımı sorarsan Türk oğlu Türk'üm Ademle Havva'dan geliyor ırkım Türk bir zaman dönmez düşmana sırtın Göğsünde yarası şehit gardaşlar Göğsünde madalya gazi gardaşlar	Dedem çete bense Havva'nın torunu Geberttik düşmanı neçe çoğunu Oyduk gözlerini verdik boynunu Dalgalansın al bayrağım gardaşlar	Adı sorarsan Âşık Mustafa Türkleri korusun o yüce Mevla Türk ordusu sarılınca silaha Erenler yetişir bizim gardaşlar Erenler yardımcı bizim gardaşlar
---	---	---

Şekil 5.11. Âşık Mustafa Can Ben Kimim Adlı Türkünün Notası

Bölgede icra edilen ezgilerin genellikle inici bir seyre sahip olduğu görülmektedir. Bu durum Türkmenlerin dağlık bölgelerde yaşaması ve bölgenin önemli bir barak yöresi olmasıyla ilişkilendirilmektedir.

Alanda yapılan araştırmalar sonucunda elde edilen verilere göre bölgedeki âşıkların zurna ve zambır eşliğinde ya da halay aralarında söz düzdükleri görülmektedir. Ancak günümüzde eşlik sazı olarak bağlama kullandıkları ve söz düzme esnasında sadece bağlamaya yer verdikleri tespit edilmiştir. Hatay âşıklık geleneği içerisinde usta çırak ilişkisinin olmadığı, verilen âşık müziği örneklerinin ise doğaçlama, taşlamalı atışma ve atışma ritüelleri ile sınırlı kaldığı ve bu ritüellerle ustalıklarını gösterdikleri görülmektedir. Âşıklara verilen ayaklar bölgeden bölgeye farklılık gösterebilmektedir. Kimi yörede ezgi olarak verilirken kimi yörelerde de söz unsuru veya hem ezgi hem de söz unsuru olarak karşımıza çıkabilmektedir. Yukarıda notaları verilen ritüel örnekleri incelendiğinde, âşıklara verilen ayakların söz unsuru olarak verildiği görülmektedir. Dolayısıyla bu durum bölgedeki âşıkları söz düzmede ustalaştırırken müzikal dinamikler bakımından ezgilerin çeşitliliğini azaltmıştır. Âşıklar'ın kendilerine ait kalıp ezgileri bulunmakta ve bu ezgiler “makam” olarak adlandırmaktadırlar. Âşıkların genellikle sekizli veya on birli hece ölçüleri ile şiirler yazdığı ve genellikle dördümlük nazım birimini kullandıkları görülmektedir. Koşma, türkü ve destanlar yazarak sözlerini dile getiren âşıklar az da olsa dini formda da ürünler vermişlerdir. İlahi formunda olmasa dahi, düzdükleri sözlerin herhangi bir

kıtasında, Allah veya peygamber âşkına yer verdikleri dikkat çekmektedir. Âşıkların şiirlerinde ele aldıkları konular ise genellikle toplumsal olaylara ilişkilidir. Özellikle Hatay'ın anavatana katılığı üzerine yazılmış şiirlerin oldukça fazla olduğu dikkatleri çekmektedir. Altı şubat depreminden sonra deprem üzerine de şiirler yazmışlardır. Yöre âşıklarının icra mekânları yerel festivaller, radyo ve tv programlarıdır. Seslendirdikleri uzun havalar incelendiğinde, seyir özellikleri bakımından bozlak veya barak formuyla benzer oldukları görülmektedir. Ezgilerin melodik kalıpları incelendiğinde ise seyrinin genellikle inici özellikte olduğu, hüseyini (mi) veya gerdaniye (sol) perdeleri civarından seyre başladığı, güçlüsünün hüseyini perdesi olduğu, düğâh (la) perdesinde karar ettiği ve ezgilerin genellikle hicaz, hüseyini ve basit gülizar makamlarında seyrettiği görülmektedir. Günümüzde yöreye özgü âşıklık geleneğini sürdüren Âşık Mustafa İncedil, Âşık Gül Ahmet Yiğit, Âşık Gül Ali, Âşık Memet Köse, Âşık Memet Şahan, Âşık Saidi, Âşık Gezer ve Âşık Mustafa Can olmak üzere sekiz tane âşık bulunmaktadır. Ancak söz konusu âşıklar, geleneğin son temsilcileri olup oldukça yaşlanmıştır. Çırak yetişmediği için de gelenek giderek kaybolmaya başlamıştır. Bölgenin çokkültürlü bir yapıya sahip olması dolayısıyla âşıkların yeteri kadar tanınmadığı, bu nedenle yeni yetişmekte olan genç icracıların da dikkatini çekemedikleri anlaşılmaktadır.

Toplumların ortaya koydukları kültürel dinamikler zamanla söz, yazı veya işaretlerle sembolik hale getirilse de çokkültürlü toplumlarda bu durum değişiklik gösterebilmektedir. Her ne kadar çokkültürlülüğün yeni sentezler oluşturma bakımından besleyici yönleri olsa da sosyolojik, psikolojik ve politik açıdan engelleyici yönleri de olabilmektedir. Nitekim bölgenin âşıkları Türk kökenli olup hemen hemen aynı kimliğe sahip olsalar da birden fazla kültürel kimliğin içerisinde birbirlerini tanıma, tanıtırma ve geleneği sürdürme açısından engelleyici faktörlerle karşı karşıya kalmışlardır. Söz konusu engelleyici faktörler arasında demografik yapının çeşitliliği gösterilebilir. Nitekim âşıkların halk tarafından yeteri kadar destek görememeleri ve dinleyen kitleye ulaşamamalarının arkasında âşıkların köklerinin Hatay'a ait olamamasının büyük bir payı olduğu anlaşılmaktadır. Nitekim Âşık Mustafa İncedil'in Horosan; Âşık Memet Köse'nin Yozgat ve Âşık Gül Ahmet'in Adana göçmenlerinden olmaları, bu görüşü destekler nitelikte verilerdir. Bu doğrultuda bölgedeki âşıklık geleneğinin göç yoluyla oluştuğu ve geleneğin bölgede inşa edildiği açıkça söylenebilmektedir.

Müziğin inşa sürecinde, müziğin simgelediği anlamların her bir temsilci tarafından anlaşılabilir ve paylaşılabilmemesi ve ortak bir tahayyülün yaratılması gerekmektedir. Ancak her ne kadar bölgede geçmişte yaşadığı bilinen birçok âşığın kaydına ulaşamadığı için değerlendirilemese de günümüzde geleneği devam ettirmeye çalışan âşıkların icra özelliklerinin ve geleneğe bakış açısının birbirinden farklı olduğu görülmektedir. Dolayısıyla bölgedeki âşıklık geleneği için ortak bir mütabakata varılamamış, âşıklar arasında kolektif aidiyet bilinci gelişmemiş, âşıklık geleneği adı altında verilen ürünler âşıkların bireysel çabalarıyla sınırlı kalmış ve böylece gelenek unutulmaya mahkûm olmuştur.

Kültürel ritüellerin kamusal alanda vücut bulabilmesi için o kültürün özel alanla sınırlı kalmaması gerekmektedir. Âşıkların kolektif bir aidiyet duygusu oluşturamadıkları için grup bilinciyle hareket edemeleri söylene de bölgede düzenlenen festivaller gibi birçok etkinlikte yanyana gelme fırsatı bulabildikleri görülmektedir. Dolayısıyla kendiliğinden doğal bir süreç içerisinde oluşmasa da gelenek içerisinde icra edilen müzikal ürünler bağlamında bir mütabakat sağlanabilmiştir. Nitekim yapılan atışma örnekleri söz konusu mütabakatın somutlaşmış halidir. Âşıklık geleneği içerisinde lebdeğmez ve muamma gibi birçok ritüel olmasına rağmen, Hatay âşıklık geleneği içerisinde sadece atışma, taşlamalı atışma ve doğaçlama örnekleri verildiği dikkat çekmektedir. Âşık Mustafa İncedil, muamma ve lebdeğmez için sürekli pratik yapılması gerektiğini, dolayısıyla pratiklerin yapılabileceği bir icra ortamı olmadığı için sadece bireysel çalışmalarla yapabildikleri atışma ve doğaçlama örneklerinin gelenekte yer edinebildiğini dile getirmektedir.

Kültürlerin sürdürülebilirliği için ortak sembollere ihtiyaç duyulmaktadır. Ortak semboller aynı zamanda kültürler arası etkileşimi de hızlandırarak, etkileşimin doğal bir süreç içerisinde gerçekleşmesine olanak sağlamaktadır. Hatay âşıkları, kendi aralarında grup bilinciyle hareket edemedikleri için, tutunabilecekleri kültürel semboller arama yoluna gitmişlerdir. Bunun sonucunda Hatay şairleri tarafından kaleme alınan edebi ürünler, Hatay âşıkları tarafından kültürel sembol olarak kullanılmaya başlamış, böylelikle Hataylı şairler ile âşıklar arasında bir etkileşimin gerçekleşmiştir. Özellikle âşıklar köyü olarak bilinen Ceylanlı Köyü'nde karşılaşılan etkileşim, zamanla şairlerin de kendilerini âşık olarak adlandırmalarına neden

olmuştur. Âşıklar ise kısa süreli de olsa kendilerini ifade edebilecekleri bir alan inşa etmişlerdir. Nitekim Ceylanlı Köyü'nün önemli âşıklarından biri olan Âşık Memet Köse, köydeki birçok âşığın aslında şair olduğunu, şiir düzme anlamında kendilerinden destek aldıklarını, şairlerin ise müzik bağlamında âşıklardan yararlandığını dile getirmektedir. Dolayısıyla âşıkların kendi aralarında oluşturmadıkları kültürel sembolleri şairlerle birlikte oluşturmaları, âşıklık kimliğinin halk tarafından yanlış tanınmasına veya tanımlanmasına neden olmuştur.

Kültürel semboller, çokkültürlü toplumlarda anahtar görevini üstlenmektedir. Tarihi kaynaklarda, Tanzimat Dönemi'nde Hatay'lı âşıkların belirli günlerde mahalle kahvehanelerinde toplandığı (Altınparmakoglu, 2010) bilgisi yer alsa da günümüzde kahvehane kültürünün olmadığı görülmektedir. Bu nedenle âşıkların kendilerini ifade edebildikleri bir diğer icra ortamı düğünler olmuştur. Âşıklar, kendileri gibi müzisyen olan düğün sanatçılarıyla aynı sahneyi paylaşmaktadır. Ancak bu durum sadece müziğin kültürel sembol olarak ifade edilmesiyle değil, aynı zamanda âşıkların maddi ihtiyaçlarından da doğan bir etkileşimdir. Zamanla yörenin düğün repertuvarına hâkim olan ve hemen hemen her düğüne davet edilen âşıklar, kendi repertuvarlarından ziyade düğünde icra edilen repertuvara odaklanmış ve âşık müziği örneklerinin üretimi bakımından körelmeye başlamışlardır. Hatta bu nedenle düğün sanatçıları da “âşık” ile “düğün sanatçısı” arasındaki farkı tanımlayamadıkları için, her düğün sanatçısını âşık olarak adlandırmışlardır. Nitekim Aziz Tok, düğün sanatçısı ve besteci olmasına rağmen, âşık olarak tanımlanmış ve birçok çalışmada da bölgenin âşıkları içinde yer almıştır. Dolayısıyla kültürel sembollerin, kültürler arası etkileşimi hızlandırdığı ve toplumun ortak değerlerini aktardığı düşünülse de var olan kültürel normların yanlış tanınmasına da neden olabildikleri görülebilmektedir. Çokkültürlülüğü “tanınma politikası” olarak tanımlayan Taylor bu durumu, sadece siyasi anlamda değil, kültürel anlamda da bir tanınmanın üzerinde durarak açıklamaktadır. Kültürlerin kendi değer ve normları içerisinde anlam ve değer kazanacağını savunan Taylor'ın kültürel anlamdaki tanınma politikası, kolektif aidiyet duygusuyla ilişkilidir. Dolayısıyla kendi kültürel dinamikleri içerisinde kolektif aidiyet duygusunu geliştiremeyen âşıklar, kültürel semboller aracılığıyla kendilerine yakın gördükleri diğer kültürel unsurlarla etkileşim içerisinde olmuşlardır. Ancak söz konusu etkileşim, kültürlenme gibi tek yönlü değil, kültürleşme gibi karşılıklı gerçekleşmektedir. Nitekim düğün sanatçılarının âşık olarak adlandırdığı gibi, âşıkların da taşlama, doğaçlama, atışma,

türkü söyleme gibi âşık müziği örneklerini düğünlerde kullanılan zurna veya zambır gibi yöresel enstrümanlar eşliğinde seslendirdiği görülmektedir.

Kültürel etkileşim, sadece birden fazla “öteki”nin bir arada yaşamasıyla oluşan çokkültürlü toplumlara ait bir özellik olarak görülmemelidir. Tek bir etnik kimliğe sahip olan toplumların, birden fazla “öteki”nin geçiş güzergâhının üzerinde konumlanmış olması da kültürel dönüşümlere neden olabilmektedir. Nitekim âşıkların zamanında yoğun olarak yaşadığı Ceylanlı Köyü, Türk etnik kimliğine ve Türk kültürüne sahip olmasına rağmen, hacıların geçtiği güzergâh üzerinde yerleşik yaşama geçmelerinden dolayı, Arap kültüründen oldukça etkilenmiştir. Arap kültürünün baskın gelmesi dolayısıyla, kadınlara bakış açısı değişmiş ve köyde muhafazakâr bir tutum sergilenmeye başlanılmıştır. Nitekim Âşık Memet Köse kendisiyle yapılan görüşmede, dedesi Âşık Hacı’nın döneminde Âşık Meryem, Âşık Döne ve Âşık Eşe gibi kadın âşıkların, var olduğunu ancak köyde yaşayan hacı ve hocaların sayısının giderek artmasıyla birlikte kadınların âşık olmasının hoş karşılanmadığını dile getirmiştir³¹. Dolayısıyla geçmişte hac güzergâhı üzerinde bulunan köye hacıların yerleşmesiyle birlikte kadınların uyması beklenen toplumsal normların değişerek âşıklık geleneği üzerinde olumsuz bir etki yarattığı söylenebilmektedir.

Âşıkların, “Sefil” veya “Kul” gibi ön adlarını kullanmalarının bölgedeki Ermeni âşıklarla olan kültürel etkileşimleri sonunda gerçekleştiği yönünde bilgiler bulunsa da yapılan çalışmalarda yer alan bu veriyi destekleyecek herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır. Yine yapılan çalışmalar içerisinde, Sarı Kâhya³² dışında, başka bir Ermeni âşığa rastlanılmamıştır. Yaşayan âşıklarla yapılan görüşmelerde ise, Ermeni âşıkların varlığından haberleri olmadığı ve hiç karşılaşmadıkları dile getirilmiştir. Türk ve Ermeni âşıkların dışında Arap Âşıkları (Finnen) da bulunmaktadır. Ancak kültürler arası etkileşimin en önemli ortak paydalarından biri olan dilin birbirinden farklılık göstermesi, âşıkların birbirlerinden etkilenmelerini imkânsız kılmıştır.

Her toplum için farklı işlevsel imgelere sahip olan müzik, toplumun üretim ilişkilerine göre değişebilmektedir. Dolayısıyla aynı coğrafyada yaşayan toplulukların

³¹ Ceylanlı Köyü’nün toplum yapısının değişmesi, toplumsal cinsiyet kodlarının yeniden şekillenerek kadınların tamamen özel alanla sınırlandırılmasına neden olmuştur. Böylece kadın âşıkların müzik pratikleri de özel alanla sınırlandırılmış ve geleneğin sürdürülebilirliği olumsuz yönde etkilenmiştir. Detaylı bilgi için bkz: Çınar, S., Karahasanoğlu, S., Şenel, S. (2008). Kadın Âşıkların Âşık Sanatı İçerisinde Toplumsal Rollerle Konumlanma Problemleri, İTÜ Dergisi, 5(2) 45-56.

³² Ermeni müziği bölümünde yer verilmiştir.

müzik kültürlerini değiştirebildiği gibi, yön değiştirerek farklı coğrafi alanlar içerisinde yaşayan toplulukların müzik mahsulleriyle de benzerlik gösterebilmektedir (Mak, Karahasanoğlu, 2017: 47). Hatay âşıkları, çokkültürlü toplum içerisinde ihtiyaçları doğrultusunda gelenekteki müzik kültürünü değiştirerek bunlara yön verebildikleri gibi, Osmaniye ve Adana gibi yakın coğrafyada yaşayan âşıklarla da benzer özellikler taşıyabilmektedirler. Nitekim Âşık Gül Ali muamma gibi birçok ritüeli çok iyi bildiğini, ancak Hatay'daki âşıklık geleneğinde böyle bir ritüel olmadığı için uygulamaya geçiremediğini dile getirerek, Hatay âşıklarından ziyade Osmaniye'deki âşıklarla daha sık bir araya geldiklerini eklemiştir. Osmaniye'de âşıklık geleneği Hatay'a göre daha aktif ve işlevseldir. Dolayısıyla Osmaniye âşıklarıyla sürekli bir araya gelerek atışma konusunda oldukça kendisini geliştirme fırsatı bulabilmiştir. Âşık Gül Ali, söz konusu pratikleri yapabilmelerini, söz düzme ve saz çalma konusunda birbirleriyle benzer özellikler barındırmalarına bağlamaktadır. Nitekim Hatay'a ait âşıkların Çukurovalı Âşıkların içerisinde anılmasının nedeni de ait oldukları âşıklık geleneğinin birbirleriyle ilişkili olmasıdır. Nitekim bu durumda Adanalı Âşık Gül Ahmet Yiğit'in Hatay'a yerleşerek, bölgedeki âşıklarla bir arada geleneği sürdürmeye devam etmesi de etkili olmuştur.

Kymlicka, özellikle liberal çokkültürlülük teorisini önerirken, bireylerin "toplumsalık kültürü" edinmelerinin önündeki engellerden bahsetmenin yanı sıra, bireylerin kendi kültürlerini yaşayacağı ve yaşatacağı yaşam alanı bulmalarının da (Turan, 2020: 93) sorun olabileceğine değinmektedir. Kymlicka'nın aslında değinmek istediği, yaşam alanı bulamayan kültürel özelliklerin zamanla daralarak yok olmaya mecbur olmasıdır. Bölgedeki âşıkların bireysel öğretilerinin yaşatılacağı bir ortamın olmaması durumu, geleneğin giderek daralmasına ve zamanla sürdürülebilirliğini kaybederek yok olmasına neden olmuştur. Söz konusu daralma, gelenekle birlikte verilen ürünlere de yansımıştır. Nitekim günümüzde âşıkların çırak yetiştirememesi ve genellikle atışma örneklerinin verilmesi bu görüşü destekler nitelikte verilerdir.

Geleneğin daralarak yok olmasının bir diğer nedeni ise medyadır. Âşık Mustafa İncedil ve Âşık Gül Ali, yerel radyolarda programlar yapmış ve televizyon programlarına davet edilmiştir. Ancak âşıklar günümüzde herhangi bir radyo programına davet edilmediklerini, davet edildikleri programlarda ise popüler kültüre yakın örnekler vermeleri doğrultusunda yönlendirildiklerinden yakınmaktadırlar.

Medyanın yönünü tamamen popüler kültüre çevirmesi dolayısıyla Âşık Gül Ali, söz unsurunun altının boşaltıldığını ve ezgi anlamında da üretimin kısır döngüye girerek birbirinin tekrarlanmasıyla oluşturulduğunu söylemektedir. Dolayısıyla dinleyici kitlesinin beğenileri de ona göre şekillenmiş ve talepler popüler kültür ürünlerinden yana olmuştur. Nitekim ünlü popçularla birlikte katıldığı tv programında, yapımcı kendisinden “popüler ezgiler” çalmasını istemiş ve kendisi bu duruma sinirlenerek program öncesi beste yapmıştır. Söz konusu beste derlenerek notaya alınmıştır.

POPÇULAR

Söz-Müzik: Âşık Gül Ali Notaya Alan: İnanç ARAS ORUÇ

Her gün üç beş on ta ne Bak ki sa nat çı çı ka r sa n ki to to da n çı ka r çı kar ha la da___çı kar

oy pop cu lar pop cu la r sah ne ye çı___kar ho p cu la r genç li ği___bir ho ş e de r es rar cı lar hap cı lar

Şekil 5.12. Popçular Türkü Notası

Âşık Mustafa İncedil de bölgede çırak yetiştirememelerinin nedenlerini medyayla ilişkilendirmektedir. Ona göre gençlerin beğenileri medya aracılığıyla popüler kültüre kaydırılmış, buna ilaveten gerekli ilgi ve çalışma disiplinine sahip olamamaları da bu durumu pekiştirmiştir. Nitekim davet edildiği bir düğünde sahneye çıkmasıyla birlikte, salonda bulunan gençlerin ortamı terketmesi üzerine sinirlenen âşık Mustafa İncedil, sahnede yaşadığı duruma yönelik bir türkü bestelemiştir. Söz konusu türkü derlenerek notaya alınmıştır.

ÇALMAK LAZIM

Söz Müzik: Âşık Mustafa İNCEDİL Notaya Alan: İnanç ARAS ORUÇ

Bun lar tür kü den an la___maz Bun la ra söz çal___mak la___zım

A ğır oy na___ma yı___bil mez Bun la ra tez___çal___mak la___zım

Çıkar biri boyanmaya Söyle oynaya oynaya İler yerini oynatmaya Bunlara caz çalmak lazım	Boyalanıp çıkmasınlar Ayı kürkün takmasınlar Aman gardaş kokmasınlar Bunlara tuz çalmak lazım	Bunlar sapmaz batıldan Farksızlar camış gâtırdan Şu bildiğin şarkıdan Bunlara az çalmak lazım	İncedil kötüyü sormam Bir sazım var bir de hurmam Dinleyene canım gurban Onlara saz çalmak lazım
--	--	--	---

Şekil 5.13. Çalmak Lazım Türkü Notası

5.1.2. Hatay Türküleri

Hatay'ın çokkültürlü toplum yapısının etkilerini, bölgede icra edilen türkülerin üzerinde görmek mümkündür. Konumu itibarıyla birçok farklı kimliğin uğrak noktası olması, kültürler arası etkileşimi gerekli kılmış ve bu durum müzik dinamiklerine de yansımıştır.

Hatay'da yapılan Türk halk müziği derlemeleri sonucunda birçok türkü derlenerek repertuvara kazandırılmıştır. Özellikle Muzaffer Sarısözen'in yaptığı derleme çalışmaları bölgede oldukça dikkat çekmektedir. Ancak yapılan derlemeler sonucunda yüz kırk altı türkünün derlenerek kayıt altına alındığı söylene de günümüz TRT repertuarında sadece yirmi dokuz adet türkünün yer aldığı, birçok türkünün ise repertuar dışı bırakıldığı ve kayıtlarına ulaşılmadığı tespit edilmiştir. Hatay'a ait olduğu tespit edilen türkülerin listesi aşağıdaki listede yer almaktadır.

Repertuar No	Türkünün Adı	Yöresi	Kaynak Kişi	Derleyen
475	Al Mendili Mendili	Antakya	Yöre Ekibi	Muzaffer Sarısözen
4424	Allı da Yemenim Allım	Antakya	Mehmet Parlak Sıdika Şerbetçi	Ankara Devlet Konservatuarı
485	Altın Tasta Gül Kuruttum	Antakya	Sıdika Şerbetçi	Muzaffer Sarısözen
915	Aman Aman Bağdatlı	Antakya	Necmettin Melek	Muzaffer Sarısözen
2869	Ateşim Yanmadan Tütünüm Tüter	Antakya	Sıdika Şerbetçi	Ankara Devlet Konservatuarı
4290	Bir Dalda İki Kiraz-2	Antakya	Fatma Okay	Halil Gencoğlu
2059	Damdan Dama İp Gerdim (Şirinim)	Antakya	Sıdika Şerbetçi	Muzaffer Sarısözen
1015	Eli Elime Değdi	Şenköy	Mahmut Kuşçu	Muzaffer Sarısözen
2058	Fincanı Taştan Oyarlar-3	İskenderun	Nimet Nergiz	Ankara Devlet Konservatuarı
664	Gül Kuruttum	Hatay	Mehmet İpek	Muzaffer Sarısözen
2722	Hanım Arabaya Binmiş	İskenderun	Nimet Nergis	Ankara Devlet Konservatuarı
1101	Hasan Dağı Oymak Oymak	Antakya	Sıdika Şerbetçi	Muzaffer Sarısözen
3148	Kaleden İndirdiler	Hassa	Ali Arı	Ali Canlı
3925	Kuyu Başında Bakır	Antakya	Sabahat Bilen	Kemal Karasüleymanoğlu
590A	Lofça'nın Ardında Kaya-1	Hatay	Mehmet İpekçi	Muzaffer Sarısözen
1787	Mavilim Yaktın Beni	Antakya	Yöre Ekibi	Muzaffer Sarısözen

1995	Oy Gelin Kınan Kutlu Ola	Antakya	Nimet Nergiz	Antakya Devlet Konservatuvarı
474	Pınara Vurdum Kazmayı	Antakya	Emel Akçay	Muzaffer Sarisözen
504	Şu Karşiki Dağda Kar Var Duman Yok	Hatay	Emel Akçay Halide Alkan	Muzaffer Sarisözen
768	Tütüncüden Tütün Aldım	Antakya	Mehmet İpekçi Sıdika Şerbetçi	Muzaffer Sarisözen
1829	Vardım Baktım Süt Pişirmiş (Meryem)	Antakya	Mehmet İpekçi İzzet Özkan	Ankara Devlet Konservatuvarı
4466	Neriye Gidersin Ayşem	Antakya	Mehmet Parlak	Ankara Devlet Konservatuvarı
4427	Alıver Kahvecibaşı Nargile Serini	Antakya	Sıdika Şerbetçi	Ankara Devlet Konservatuvarı
4464	Ayağına Giymiş Mesti Çorabı	Antakya	Sıdika Şerbetçi	Ankara Devlet Konservatuvarı
2707	Dam Başına Çıksam	Antakya	Sıdika Şerbetçi	Ankara Devlet Konservatuvarı
4465	Elmas Dolu Çekmecesi	Antakya	Sıdika Şerbetçi	Ankara Devlet Konservatuvarı
4428	Yeşil Çadır Kuruldu	Antakya	Sıdika Şerbetçi	Ankara Devlet Konservatuvarı
4426	Ferhat Gibi Dağ Deldim	Antakya	Sıdika Şerbetçi	Antakya Devlet Konservatuvarı
1429	İndim Çayır Bıçmeye	Şenköy	Yöre Ekibi	Muzaffer Sarisözen
	Kilci Emmi	Antakya	Sıdika Şerbetçi	Halil Gencoğlu
	Gül Budanmış	Hatay	Öksüz Dede	Cemil Demirsipahi
	Yine Tazeledin Eski Yaramı	Antakya İskenderun	Neşet Sebe	Halil Atılgan
	Karagözlü Yarım	Antakya İskenderun	Gül Ahmet Yiğit	Gül Ahmet Yiğit
	Gülizar	Antakya İskenderun	Gül Ahmet Yiğit	Gül Ahmet Yiğit
	Hele Bacı	Antakya İskenderun	Gül Ahmet Yiğit	Gül Ahmet Yiğit
	Hala Hala Ninnoy	Vakıflı Köyü	Panas Kartun	
	Derelerde Biter Haşış	Antakya	Cemile Kılbey	Sadık Ayhan İpek
	Havalandı Deli Gönül	Antakya	Cemile Kılbey	Sadık Ayhan İpek
	Ah Şebeler Vah Şebeler	Antakya Şenköy	Ahmet Burakçın	Akın Altınparmakoglu
	Alıverin Martinimi	Antakya Harbiye	İsmail Hayyük	Resul Bağ
	Bahçelerde Sedef Var	Antakya		Sıtkı Nakib
	Berber Türküsü	Antakya	Periye Karabiber	Sadık Ayhan İpek
	Bu Piner Ne Piner	Antakya		Sıtkı Nakib
	Cemal Türküsü	Antakya	Cemil İpek	Sadık Ayhan İpek
	Cille	Antakya	Sadık Ayhan İpek	Sadık Ayhan İpek
	Darda Kaldı	Hatay		Gül Ahmet Yiğit

	Derelerde Biter Haşış	Antakya	Cemile Kılbey	Sadık Ayhan İpek
	Derelerde Yarpuz Gibi	Antakya Şenköy	Ahmet Burakçın	Resul Bağ
	Efkarım Başka Kimlere Söyleyim	Antakya		Sıtkı Nakib
	Esmer Kızlar	Antakya Şenköy	Ahmet Arı	Resul Bağ
	Ekşi Limon Datlı Nar	Hatay	Gül Ahmet Yiğit	Gül Ahmet Yiğit
	Gemi (Kaptan Paşa)	Antakya	Cemile Kılbey	Sadık Ayhan İpek
	Gidin Bakın Şu Binayı Yıkana	Antakya	Sıtkı Nakib	Sıtkı Nakib
	Gülizar	Antakya İskenderun	Gül Ahmet Yiğit	Gül Ahmet Yiğit
	Havalandı Deli Gönül (1. Versiyon)	Antakya		Sıtkı Nakib
	Havalandı Deli Gönül (2. Versiyon)	Antakya	Cemile Kılbey	Sadık Ayhan İpek
	Hay Karmış Canım Karmış	Antakya Şenköy	Ali Göçmen	Akın Altınparmakoglu
	Hay Leylana Can Leylana	Antakya Şenköy	Ali Göçmen	Akın Altınparmakoglu
	Hekimbaşı	Antakya	Cemile Kılbey	Sadık Ayhan İpek
	Hele Bacı	Antakya İskenderun	Gül Ahmet Yiğit	Gül Ahmet Yiğit
	Karanfil Türküsü	Antakya	Necmettin Melek- Necmettin Kâtip- Osman Zeki Bilgin	Suphi Ezgi- Mesut Cemil Bey
	Kız Fatma Türküsü	Antakya	Cemil İpek	Sadık Ayhan İpek
	Kızın Adı Emneli	Antakya		Sıtkı Nakib
	Kuyu Başında Bakır	Antakya	Sabahat Bilen	Kemal Karasüleymanoğlu
	Mavilim Mavişelim	Antakya Şenköy	Ahmet Tankut	Akın Altınparmakoglu
	Meşeli Dağlar	Antakya	Necmettin Melek- Necmettin Kâtip-Osman Zeki Bilgin	Suphi Ezgi- Mesut Cemil Bey
	Ne Hoş Aramışlar	Antakya		Sıtkı Nakip
	Ninam Türküsü	Antakya	Cemil İpek	Sadık Ayhan İpek
	Nolaydım Gönül Versem	Antakya		Sıtkı Nakib
	Sen Bir Fındık Altısın	Antakya Şenköy	Ahmet Tankut	Akın Altınparmakoglu
	Sevdiğim Beni	Antakya İskenderun	Gül Ahmet Yiğit	Gül Ahmet Yiğit
	Söhüre Sünnet (Ramazan Manisi)	Antakya		Sadık Ayhan İpek

	Şenköylü'üz Hatay'lıyız	Antakya Şenköy	Ahmet Burakçın	Akın Altınparmakoglu
	Üç Güzel Söz Verdi	Antakya		Sıtkı Nakib
	Varayım Gideyim	Antakya		Sıtkı Nakib
	Ya Bu'l Eyye	Antakya Şenköy	Ayşe Burakçın	Resul Bağ
	Yayık Yaydım	Antakya Harbiye	İsmail Hayyuk	Resul Bağ
	Yüksek Minarada Ezan Okunur	Antakya	Cemil İpek	Sadık Ayhan İpek
	Yüzüm Kalmaz	Antakya Şenköy	Ayşe Burakçın	Resul Bağ

Tablo 5.1. Hatay Türkülerinin Listesi

Listelenen türkülerini icra eden halk sanatçıları ve kaynak kişiler ise; Nimet Nerkis, Ferit Tekyay, Sait Arslan, Mehmet İpek, Sıdika Şerbetçi, Süleyman Cülha, İsmail Gören, Ahmet Avni Öğretmen, Ali Başkıran, İsmail Saidi, Mehmet Parlak, Panos Çapar, Hanım Güler, Mehmet Aldıç, Mustafa Karataş, Hasan Keyifçi, Selim Önal, Hakkı Kolağası, Muhammed Çalar, Hamdi Canpolat, Naif Şahin, Ali Vural, Osman Genç, Hanefi Demirtaş, Ali Şanlı, Mehmet Alkaç, Tefik Ünlü, Aşır Alkaç, Ekrem Gerçek, Mümin Gülşen, Elmas Akyüz, Durak Yakar, İsmail Kont, Ali Kılıç, Mahmut Bozkurt, Veli Yılmaz, İsmail Canpolat, Hüseyin Motuk, Şaban Motuk, Osman Motuk, Hasan Kurt, Miktat Coşkun, Mahmut Kamaluk, Memet Kurt, Hayri Er, Âşık Hacı, Âşık Kul Mehmet, Şenköy halkı– koro, Sadık Ayhan İpek, Recep Balcı, Keskin Keser, Veli Gönül, Sabahat Bilen, İskenderunlu Emel Aksay, Halide Alkan, Mahmut Kuşçu ve Ali Arı'dır. Kaynak kişiler türküler üzerinden tespit edilebilse de söz konusu icracıların nereden geldikleri ve hangi tarihlerde yaşadıklarına dair herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır.

Hatay türkülerini incelendiğinde, türkülerin ezgi, makam ve seyir özellikleri bakımından çeşitlilik gösterdiği görülmektedir. Söz konusu çeşitlilik, şehir merkezi olan Antakya ve kırsal kesimlerdeki müziği anlamlandırma ve uygulama pratiklerinin birbirinden farklı olmasıyla oluşan çokkültürlü toplum yapısıyla ilişkilidir. Bu doğrultuda Hatay türkülerini şehir ve köy türkülerini olmak üzere ayırmak mümkündür³³.

³³ Türkülerini şehir ve köy türkülerini olarak ayırarak inceleyen birçok araştırmacı bulunmaktadır. Nitekim Gazimihal, 1928 yılında Osmanlıca kaleme almış olduğu eserinde “şehir halk nağmeleri, şehir halk musikisi”; 1929 yılında yayımladığı bir diğer eserinde ise “şehir ve köy halk musikisi” tanımlarını kullanmaktadır. (Altınay, 2012: 68-69).

Şehir halk müziği ile köy halk müziğinin ayrımını yapan araştırmacılarından biri de Süleyman Şenel'dir. Şenel, Trabzon üzerine yaptığı çalışmada merkezde icra edilen müzikle köyde icra edilen müzik

Söz konusu ayrıma neden olan etkenler, köylerden göç edenlerin ve genellikle şiveli konuşan halkın yine köylere yerleştirilmesi ve merkeze göç edenlerin ise saray eşrafından olmasıyla ilişkilendirilmektedir.

Kırsal kesimlerde icra edilen türküler, hareketli, halay gibi oyunlara eşlik eden, davul ve zurna gibi enstrümanlarla çalınan, hüseyini veya uşşak gibi basit makamlardan oluşmaktadır. Şehir merkezi olan Antakya’da icra edilen türküler ise ud, cümbüş, kanun, darbuka ve keman gibi “ince saz” olarak adlandırılan enstrümanlar eşliğinde icra edilmektedir. Makamsal seyri ise, tavır ve üslup bakımından Türk sanat müziği ezgi yapısına benzemektedir. Söz konusu bu benzerlik THM ve TSM ezgilerinin birbirinden etkilendiğini açıkça göstermektedir.

Antakya türkülerindeki TSM etkisinin, Osmanlı döneminde okumuş olan zümrelerin İstanbul’dan Antakya’ya sürgün edilmesiyle başladığı bilinmektedir. Sürgünle Antakya’ya gelenlerin arasında şair ve müzisyenler de bulunmaktadır. Göçle gelen bu topluluk, kendilerini hem fiziksel hem de kültürel olarak olarak Antakya’da konumlandırmıştır. Böylece müzik kimliklerini Antakya’ya da taşıyarak, baskın bir müzik kimliği inşa etmişlerdir. Assman, bütün kültürlerin hem zaman hem de sosyal anlamda birleştirici ve bağlayıcı özelliği bulunan “bağlayıcı yapı” olarak adlandırabilecekleri “bir şey” oluşturduklarından söz etmektedir. (2001:21). Bağlayıcı yapı, önemli deneyim ve anıları birleştirerek canlı tutar. Böylece, şimdiki zamana geçmiş zamanın görüntü ve öykülerini katarak dünle bugünü birleştirir. Antakya’ya göç eden saray eşrafından müzisyenler de İstanbul’daki yaşam ve müzik zevklerini olduğu gibi sürdürmeye devam eder. Nitekim belirli günlerde eğlenceler düzenleyerek, evde yemek ziyafetleri verdikleri bilinmektedir. Bu eğlencelere Antakya’nın yerli müzisyenleri de zamanla katılarak, müziği bağlayıcı yapı olarak kullanmışlardır. Dolayısıyla eğlence kültürü Antakya halkı arasında hızlıca yayılmaya başlayarak

arasında farklılıklar olduğunu ve dolayısıyla bölgede “şehir halk müziği ve köy halk müziği” olmak üzere iki farklı müzik yapısından bahsedildiğini dile getirmektedir (Şenel, 1994: 132-133). M. Kaygısız ise on dokuzuncu yüzyıldan itibaren kent ve köy ilişkilerinin sıklaştığını, kısmi sanayileşme, batılılaşma gibi çabalarının ise halk müziği ile divan müziğini yakınlaştırdığını söylemektedir. Bununla birlikte halk ezgi ve ritimleri divan müziğine, divan müziği ise makam, ezgi, ritim, usul ve çalgıları da halk müziği ile iç içe girmeye başladığını söyleyen Kaygısız, söz konusu durumun halk müziğinin konu, ezgi, ritim, makam ve “estetik” bağlamında gelişerek değiştiğini vurgulamıştır. Ayrıca “divan müziğinde” kullanılan çalgılarla, ritim, usul ve makamların halk müziğindeki etkisi on dokuzuncu yüzyılın sonunda kent merkezlerinde belirginleşmiştir. Nitekim ud, kanun, klarnet ve santur gibi çalgılarla birlikte müstezat, rast, hicaz, nikriz ve hüseyini gibi makamlarla halk müziğinde de karşılaşılması bu görüşü destekler niteliktedir (Kaygısız, 2000: 182-183).

THM ve TSM ezgilerinin etkileşim sürecini başlatmıştır. Nitekim söz konusu etkileşimin en somut örneği Lofçalı Türküsü'dür. Türkü hem Hatay hem de Rumeli türküsü olarak bilinmekte olup, TRT repertuvarında yer almaktadır.³⁴ İki farklı yöreye ait olan türküler incelendiğinde, aralarında hiçbir farkın olmadığı; ezgi ve sözlerin aynı olduğu gibi tavır ve üslûp bakımından da farklı olmadıkları görülmektedir.

Hall kimliğinin, bir taraftan kalıplaşmış davranış biçimlerinden bahsederken, diğer bir taraftan da asla bitirilemez olduğu için sürekli inşa halinde (Akt. Erol, 2002: 216) olduğunun üzerinde durmaktadır. Antakya'ya gelen İstanbullu göçmenler müzik pratiklerini olduğu gibi Antakya'ya taşımışlardır. Yerli halk tarafından da benimsenen bu pratikler Antakya'nın müzik kimliğini inşa etmiştir. Bu durum aynı zamanda müziğin toplumsal bir kültürün ürünü olarak inşa edildiğini göstermektedir. Kymlicka toplumsal kültürü, insan etkinliklerinde anlamlı hayat tarzları sağlayan bir kültür anlamını içererek şekilde tanımlamaktadır. Söz konusu kültürlerin ise belli bir toprak parçası üzerinde aynı dili kullandıklarını dile getirmektedir (Kymlicka, 2020: 142). Aynı toprak üzerinde yaşayarak aynı dili konuşan göçmen grupla yerli halkın müzik pratikleri zamanla ortak kültürün ürünü haline gelmiştir. Böylelikle inşa edilen Antakya müziği de toplumsal kültürü inşa etmiştir.

Kaemmer, insanların kendi yurtlarından göç ederek gittikleri yerlerde, geleneksel müziklerine daha büyük önem atfettiklerine (1998: 93) değinmektedir. Antakya'ya göç eden grubun kendi müzik pratiklerine verdiği önem, Antakya müziğinin inşasının yanı sıra, günümüzde birçok türkünün THM ve TSM'nin ortak repertuvarının oluşmasında da etkili olmuştur. Nitekim TRT repertuvarında yer alan Gül Kuruttum, Altın Tasta Gül Kuruttum, Hanım Arabaya Binmiş, Bağdadın Hamamları ve Şu Karşıkı Dağda Kar Var Duman Yok gibi makam ve seyir özellikleri bakımından TSM'ye oldukça yakın olan türküler, TSM icracıları tarafından da sıkça seslendirilerek, THM ile ortak bir repertuvarın oluşmasında etkili olmuştur. Ancak Şu Karşıkı Dağda Kar Var Duman Yok adlı türkü THM icracıları tarafından kürdi makamında, TSM icracıları tarafından ise hüzzam makamında icra edilmektedir.

Çokkültürlü yapının, Antakya'nın kırsal kesiminde icra edilmekte olan türkülere etkisi oldukça azdır. Şehir merkezi olan Antakya'nın aynı zamanda bir ticaret merkezi oluşu, farklı kimliklerin kültürel etkileşimini hızlandırmıştır. Ancak köylerde

³⁴ Türkünün notası ekler bölümünde yer almaktadır.

yaşayan ve geçimlerini hayvancılıkla sağlayan yörük Türkmenlerin, şehirde yaşayanlardan farklı olarak sosyal bir etkileşim içerisine girmeleri daha zor olmuştur. Dolayısıyla dağlarda veya ovalarda icra ettikleri müzik kültürlerinin tanınması bölgede yapılan derleme çalışmaları ile mümkün olmuştur.

Tanınma ihtiyacı, modern kimliklerin bir getirisi olarak ortaya çıkmıştır. Kırsal kesimde yaşayan halkın söylemiş oldukları türkülerin tanınmaması ilk etapta kültürel etkileşimden uzak olmalarıyla ilişkilendirilebilse de bu durumun nedenleri arasında halkın tanınma gibi bir talebinin olmamasından da kaynaklanabileceği göz ardı edilmemelidir. Taylor, tanınma taleplerinin, genellikle modern kaygılar sonucunda ortaya çıkan kimlik sorunlarından meydana geldiğini dile getirmektedir. Türk halk müziğindeki modern kaygıların tanınma taleplerini ise derleme çalışmalarında görmek mümkündür. Nitekim derleme çalışmalarıyla birlikte kırsal kesimde olan söylenilmekte olan türküler, çeşitli yayın araçlarıyla tanıtılmıştır. Ancak derleme çalışmalarında modern kaygının yanı sıra milliyetçi düşüncenin de hâkim bir unsur olması derlenen birçok türkünün repertuvara alınmamasına da sebebiyet vermiştir. Nitekim Hatay'da yapılan derleme çalışmalarında sayıca çok fazla türkünden bahsedilmesine rağmen, repertuvara çok azının alındığı anlaşılmaktadır. Repertuvara alınan tüküler ise Antakya'da göçmenlerle birlikte inşa edilen ve Türkmen Köyü olarak bilinen Şenköy'den derlenen ezgilerdir. Derleme çalışmalarında bu tip uygulamalara yer verilmesi Türkmenlere pozitif ayrımcılık yapılmış olabileceğinin düşünülmesine sebebiyet vermektedir. Nitekim Ermeni köyü olarak bilinen Vakıflı Köyünde yapılan derlemelerin TRT repertuvarına alınmamış olması³⁵ da bu düşüncenin haklılığını destekler nittedir.

TRT repertuvarında kayıtlı olan bütün Hatay Türkülerinin sözleri Türkçedir. Dolayısıyla her ne kadar farklı kültürlerin bir araya gelerek Antakya müziğini inşa ettiği argümanını desteklemek için türküler delil olarak sunulsa da bölgede seslendirilmekte olan ortak bir repertuvarın varlığından söz edilememektedir. Sadece istisnai olarak Lofçalı türküsünün pek çok kesim tarafından bilindiği, Rumeli türküleri ile birlikte ortak okunan bir türkü olduğu, hatta Yaprak Gazellendi ve Şu Karşı ki Dağda Kar Var Duman Yok adlı türkülerin bölgede aynı ezgiyle okunan türküler olduğu ancak diğer türkülerin birbirine benzemediği anlaşılmıştır.

³⁵ Ermeni müziği bölümünde, derleme fişine yer verilmiştir.

5.1.2.1. Sallangaç Türküleri

Türküler konularına göre asker türküleri, kına türküleri, cenk türküleri, göç türküleri gibi birçok sınıfa ayrılabilir. Bu sınıflandırma, türkünün sözlerinden yola çıkılarak yapılmaktadır. Ancak Antakya’da icra edilen ve “sallangaç türküleri” olarak bilinen türkülerin söz unsuruna göre değil de icra edilen mekâna bağlı olarak tanımlandığı görülmektedir.

Antakya’nın coğrafi konumu ve kültürel yapısı, eğlence müziğinin gelişmesini sağlayan ana unsurlar arasında yer almaktadır. Sıcak ikliminden dolayı mesire alanlarına pikniğe giden halk, ağaçlara salıncaklar kurmuş, salıncakta sallanma esnasında salıncağın ritmine uygun türküler seslendirmiştir (Altınparmakoglu, 2010: 21). Salıncağa “sallangaç” diyen Antakya halkı seslendirdikleri bu türküler de “sallangaç türküleri” olarak adlandırmıştır.

Antakya sallangaç türküleri adı altında yapılan çalışmalar incelendiğinde toplamda yirmi iki tane sallangaç türküsünün olduğu görülmekte olup, yapılan çalışmalarda da bu türkülerden sadece altı tanesi incelenmiştir. Söz konusu olan sallangaç türkülerinin listesi aşağıda yer almakta olup, bu çalışmada bütün türküler incelemeye alınmıştır.

Rep. No	Türkünün Adı	Yöresi	Kaynak Kişi	Derleyen
4465	Elmas Dolu Çekmecesı	Hatay/Antakya	Sıdıka Şerbetçi	Ankara Dev. Konservatuvarı
1101	Hasan Dağı Oymak Oymak	Hatay/ Antakya	Sıdıka Şerbetçi	Muzaffer Sarısözen
1787	Mavilim Yaktın Beni	Hatay/ Antakya		M. Sarısözen
474	Pınara Vurdum Kazmayı	Hatay/ Antakya	Emel Akçay	M. Sarısözen
4426	Ferhat Gibi Dağ Deldim Su Getirdim	Hatay/ Antakya	Sıdıka Şerbetçi	Ankara Dev. Konservatuvarı
	Ninam Kurmuş	Hatay/ Antakya	Cemil İpek	Sadık Ayhan İpek
	Bu Piner Ne Piner	Hatay/ Antakya		Sıtkı Nakib
	Üç Güzel Söz Verdi	Hatay/ Antakya		Sıtkı Nakib
	Varayım Gideyim	Hatay/ Antakya		Sıtkı Nakib
	Nolaydım Gönül Versem	Hatay/ Antakya		Sıtkı Nakib
	Ne Hoş Aramışlar	Hatay/ Antakya		Sıtkı Nakib

	Havalandı Deli Gönlüm	Hatay/ Antakya		Sıtkı Nakib
	Gidin Bakın Şu Binayı Yapana	Hatay/ Antakya		Sıtkı Nakib
	Yaprak Gazellendi	Hatay/ Antakya		Sıtkı Nakib
	Bahçelerde Sedef Var	Hatay/ Antakya		Sıtkı Nakib
	Efkârım Başka Kimlere Söyleyim	Hatay/ Antakya		Sıtkı Nakib
	Kızın Adı Emneli	Hatay/ Antakya		Sıtkı Nakib
	Ara Ey Âşık Ara Bul Çare	Hatay/ Antakya	Sadık Efendi Havva Kadın	Sıtkı Nakib
	Bin Can ile Meclub Oldum	Hatay/ Antakya	Havva Kadın	Sıtkı Nakib
	Antakya Dağın Diktir	Hatay/ Antakya	Havva Kadın	Sıtkı Nakib
	Antakya’da Ben Çok Portakal Sattım	Hatay/ Antakya	Havva Kadın	Sıtkı Nakib
	Kına Geldi	Hatay/ Antakya	Havva Kadın	Sıtkı Nakib

Tablo 5.2. Sallangaç Türküleri Listesi

Listede yer alan türkülerin beş tanesi TRT repertuarında yer almaktayken, diğer on yedi tanesi ise repertuar dışındadır.³⁶

Sallangaç türkülerinin ezgisel yapıları incelendiğinde, ezgi, motif ve makamsal yapı bakımından Türk sanat müziği örnekleri ile benzer özellikler taşıdıkları görülmektedir. Türkülerin usullerinin genellikle 2 ve 4 zamanlı olduğu görülse de “Bu Piner Ne Piner”, “Varayım Gideyim”, “Nolaydım Gönül Versem”, “Efkârım Başka Kimlere Söyleyim”, “Bin Can ile Meclub Oldum” gibi 9 zamanlı olan sallangaç türkülerinde de bulunmaktadır.

Sallangaç türkülerinin adı altında icra edilen ezgilerin makamsal yapıları incelendiğinde ise; “Hasan Dağı Oymak Oymak” adlı türkü Hüzzam³⁷; “Mavilim Yaktın Beni”, “Pınara Vurdum Kazmayı”, “Nolaydım Gönül Versem” adlı türküler Hicâz; “Elmas Dolu Çekmecesi” adlı türkü Eviç; “Ferhat Gibi Dağ Deldim”,

³⁶ Yapılan çalışmalar incelendiğinde TRT repertuarında yer alan “Hanım Arabaya Binmiş” adlı türkünün de sallangaç türkülerinin adı altında listelendiği görülmektedir. Ancak her ne kadar yapı olarak sallangaç türkülerinin arasında yer alabilecek bir türkü karakteri gösterse de İskenderun’dan derlenmiş olması durumu, türkünün Antakya sallangaç türkülerinin arasında yer almaması gerektiğini göstermektedir. Dolayısıyla bu çalışmada türkü değerlendirme dışı bırakılmıştır.

³⁷ Türkünün notasına bakıldığında ezginin Re perdesinde karar ettiği görülmektedir. Ancak türkü kaynak kişiden dinlendiğinde karar yerinin si perdesi olduğu anlaşılmaktadır.

Muhayyer; “Ninam Kurmuş”, “Bu Piner Ne Piner”, “Üç Güzel Söz Verdi”, “Yaprak Gazellendi”, “Bahçelerde Sedef Yar”, “Efkârım Başka Kimlere Söyleyim” adlı türküler ferahnak makamındadır. Türkülerin makamsal yapısı incelendiğinde ise genellikle ferahnak makamının ezgisel yapısını taşıdıkları açıkça görülmektedir.

Sallangaç türküleri, Antakya şehir merkezinde söylenen türkülerle aynıdır. Dolayısıyla söz konusu eğlence kültürünün de göçle birlikte gelen grupların eğlence kültürünü zamanla gelenekselleştirildiği düşünülebilmektedir. Bölgenin mahalli sanatçıları ve âşıklarla yapılan görüşmede, sallangaç türkülerine ait herhangi bir bilgilerinin olmadığı tespit edilmiştir.

Günümüzde yok olan türkü söyleme geleneğine ait veriler de oldukça sınırlıdır. Yukarıda sözü edilen veriler dışında Hatay’dan göç eden Musa Dağı Ermenilerinin anılarında yer alan “büyük ağaçlara ip bağlayarak salıncak kurulup “Hayeren” adı verilen Ermenice bir türkü söyledikleri” (Korucu, 2021: 55) bilgisine ulaşılmıştır. Ulaşılan diğer bir veri ise, aynı geleneğin Konya-Taşkent’te, bayramlarda “Salıncak eğlenceleri” düzenlendiğidir. Bayram günlerinde belirli yerlere (Kepek, Mektebin önü, Asar cevizi vb.) tekli, çiftli veya tahtalı salıncaklar kurulmakta, kadınlar ve kızlar salıncakta sallanmak suretiyle koro halinde türküler söylemektedirler. Salıncakta söylenen bu türküler de “salıncak türküleri” denilmektedir. Yöreye ait salıncak türküsü söylendiği gibi, başka yörelere ait türküler de (Gesi bağları, Hastane önünde incir ağacı, Ordu’nun dereleri vb.) söylenebilmektedir (Işık, 2017)³⁸. Dolayısıyla salıncakta türkü söyle geleneğinin sadece Hatay’a özgü bir gelenek olmadığı görülmektedir.

5.1.3. Hatay Uzun Havaları

Yapılan araştırmalar incelendiğinde bölgedeki uzun havaların, Baraklar, Bozlaklar, Amik Ağzı uzun havalar ve Yayladağı Havaları olmak üzere dört başlıkta sınıflandırıldığı görülmektedir. Yörenin önemli âşıklarından biri olan Âşık Gül Ahmet Yiğit ise icra edilen uzun havaları üçe ayırmakta olup, yörede icra edilen bozlakları da kendi içinde ikiye ayırarak Gavur Dağı (Amanosların doğusu) bölgesine ait olan bozlakları ayrıca ele almaktadır. Söz konusu bozlaklar Mayıl, Hurşit, Ceren, İsaballı ve Sarıbeyler bozlaklarıdır. Osmaniye, Düziçi, Bahçe, Kadirli gibi Amanosların

³⁸ Erişim tarihi 27.02.2024 <https://www.konyapedia.com/makale/3441/taskent>

batısında bulunan bölgelerde icra edilen bozlaklar “Aydost” terennümü ile başlarken Amanosların doğusunda yer alan Gavur Dağı bozlakları ise “Aheyye” terennümü ile başlamaktadır (Altınparmakoglu, 2010: 41). Yörede ise uzun havaların Barak olarak adlandırıldığı görülmektedir.

Günümüzde Barak denildiğinde Barak Türkmenleri akla gelmekte olup, Güneydoğu Anadolu bölgesi sınırları içerisinde yer alan Gaziantep, Hatay, Kilis, Oğuzeli, İslâhiye, Karkamış, Nizip’in güneyi ve Suriye’nin Türkmen köylerinde yaşayan grupları (Ana Britannica, 1986: 321) kapsamaktadır. Nizip’te Barak Türkmenlerinin yaşadığı bölge Barak Ovası olarak adlandırılmaktadır. Hatay’ın Reyhanlı ilçesi ve Amik Ovalarında da Barak Türkmenlerinin bulunduğu görülmektedir.

Önemli bir sözlü geleneğe sahip olan Barak Türkmenlerinin geleneğin aktarılması için kültürel bir ortam olarak Barak Odalarını kullandıkları görülmektedir. Oda geleneği ise, yerleşik hayata geçtikten sonra başlamıştır. Bu odalarda akla gelebilecek her konu hakkında sohbetler edilmekte ve müzik icra edilmektedir. İcra edilen müzik ise Türk halk müziği örnekleri olup, genellikle Âşık Garip, Kerem, Hurşit ve Emrah gibi ozanların türküleri seslendirilmektedir. Ancak günümüzde Barak odalarının da işlevselliğini yitirdiği görülmektedir.

Baraklar genellikle uzun hava formunda olup, Anadolu’da yaşayan Türkmenlerin müzik gelenekleri etrafında şekillenmiştir. Anadolu’nun birçok bölgesinde yaygın olan bu form Hatay’da da karşımıza çıkmaktadır. Ancak her ne kadar yöredeki uzun havalar birçok araştırmacı tarafından Barak olarak adlandırılrsa da yörenin önemli icracılarından olan Kültür Bakanlığı Devlet sanatçısı Asım Kuzuluk, Hatay’da icra edilen uzun havaların “Amik Ağzı Türkmenileri” olarak adlandırılması gerektiğini dile getirmektedir. Asım Kuzuluk, Barak denilmemesini, yukarıda daha önce de değinildiği üzere Barakların Türkmen boylarından biri olmasına dayandırmaktadır. Dolayısıyla yörede okunan uzun havaların, Barak Türkmenleri tarafından yaygınlık kazanması durumu, Türkmenilerin de Barak olarak adlandırılmasına neden olmuştur. Ayrıca Kuzuluk, Barak Türkmenlerinin Horosan’dan göç ederek Türkiye’nin birçok şehrine dağıldıkları, okudukları uzun havaların Bozlak formunda olduğu ve seyir bakımından Bozlaklardan farklı olmadığını da dile getirmektedir (05.03.2024).

TRT repertuvarına kayıtlı Hatay’a ait olan on tane uzun hava bulunmaktadır. Ancak Asım Kuzuluk, albümlerinde daha fazla uzun havanın yer aldığını dile getirmektedir. Söz konusu uzun havaların listesi aşağıda yer almaktadır.

Repertuvar No	Türkünün Adı	Yöresi	Kaynak Kişisi	Derleyen
794	Bekliyorum Neredesin Sevdığım	Hatay	Âşık Gül Ahmet Yiğit	Halil Atılğan
712	Benden Selam Söylen Beyfendime (Elbeyli Ağzı)	Hatay	Asım Kuzuluk	Halil Atılğan
582	Çıksam Şu Dağlara Yaz Gelir M’ola (Amik Ağzı)	Hatay	Asım Kuzuluk	Halil Atılğan
621	Gene Tuttu Şu Dağların Boranı (Amik Ağzı)	Hatay	Asım Kuzuluk	Halil Atılğan
629	Göğala Gözünü Sevdığım (Döndü)	Hatay	Âşık Kul Mustafa	Halil Atılğan
640	Halep’te Bir Güzel Gördüm (Meryem) (Gavurdağı Ağzı)	Hatay	Asım Kuzuluk	Halil Atılğan
793	Olmaz Şavo Olmaz Bu Böyle Olmaz	Hatay	Âşık Gül Ahmet Yiğit	Halil Atılğan
748	Yol Üstünde Biten Otlar (Kamberoğlu) (Amik Ağzı)	Hatay	Asım Kuzuluk	Halil Atılğan
754	Yürü Bre Yiğit Yol ile Yürü	Hatay	Mevlüt Kahraman	Halil Atılğan
	Halep Garibi	Hatay-Kilis-Antep		
	Elbeylioğlu	Hatay-Kilis-Antep		
	Ala Gözlü Benli Dilber	Hatay-Kilis-Antep		
	Benim Yarım (Kilisli Kız)	Hatay-Kilis-Antep		
	Amik Karacacaoğlanı	Hatay-Kilis-Antep		
	Sarı Çizmeli Beyler	Hatay-Kilis- Antep		
	Velet Bey	Hatay-Kilis-Antep		
	Ben Seni Severdim Âlemde Üstün	Hatay-Kilis		

Tablo 5.3. Yörede Okunan Uzun Havaların Listesi

Parekh, kültürler arası diyalogun zamanla, kültürlerin kendi sınırlarını genişletmesine (2006:167) olanak sunduğuna değinmektedir. Hatay’da okunan uzun havaların Kilis ve Antep dolaylarında da icra edilmesi, kültürlerin sınırlarını genişleterek yakın coğrafyalarda benzer melodik yapıların ortaya çıkmasına sebebiyet verdiğini göstermektedir. Nitekim seyir ve icra anlamında aynı özellikleri taşıyan uzun havalara enstrümanla eşlik eden icracıların genellikle Antep’ten getirilmesi de bu durumu destekler niteliktedir. Yörenin önemli kaynak kişilerinden olan Asım Kuzuluk, Hatay, Antep ve Kilis’te okunan uzun havaların aynı olduğunu dile getirerek, söz konusu uzun havaların arasında müzikal anlamda herhangi bir farklılığın olmadığını eklemiştir (Görüşme: 08/03/2024). Dolayısıyla bölgede okunan uzun havaların aynı müzik kültürüne sahip olan Türkmenler tarafından yayıldığı söylenebilmektedir. Hatay, Antep ve Kilis düğünlerinde veya müzikli eğlencelerinde aynı uzun havaların okunması da bu görüşü desteklemektedir.

Uzun havalar, müzikal yapıları açısından incelendiğinde; seyirlerinin genellikle inici veya inici-çıkıcı olduğu, başta hicaz olmak üzere birçok farklı makamda icra edildikleri, resitatif tarzda oldukları ancak müzik cümlelerinin icracıların tavrına göre daha uzun tutulabildiği, icra edildikleri bölgenin ağız özelliklerini taşıdıkları, genellikle davul ve zurna eşliğinde, günümüzde ise bağlama ile de icra edildikleri görülmektedir. Makamı hicaz olan barakların ise icracıya göre do dört koma diyez (nim hicaz) perdesinin daha dik basılarak saba perdesine oldukça yakın bir duyumla seslendirildiği görülmektedir. Dertli Döne’nin söylediği “Aman Başına Bağlamış Al ile Moru” adlı barak bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Dertli Döne’yle birlikte Asım Kuzuluk ve Aziz Tok da Hatay’ın önemli icracıları arasında yer almaktadır.

Asım Kuzuluk, bölgedeki uzun hava kültürünü fay hatlarıyla ilişkilendirmektedir. Dolayısıyla bölgede okunan birçok uzun havaların aynılarının Kilis, Antep (Barak Yöresi), Maraş (Pazarcık) gibi yakın bölgelerde de icra edildiğini dile getirmektedir. Ayrıca Kuzuluk, benzer yapıların Orta Anadolu Bozlaklarında da bulunabileceğini eklemektedir (08/03/2024). Nitekim Adana’da verdiği konserde aynı açış üzerine üç farklı yöreden uzun hava seslendirerek, kültürel yapıların benzerliğini somutlaştırmıştır. Açıştan sonra okuduğu ilk kıta Hatay yöresine ait Amik Ağzı

Türkmeni, ikinci kıta Kırşehir yöresine ait bozlak, son kıta ise Çorum yöresine ait bir bozlaktır.

İnanç ARAS ORUÇ



AMİK AĞZI TÜRKMENİ (HATAY)

Aman gine tuttu mu şu dağların boranı
Hançer alıp da acerleme yaramı oy
Sana derlerdi de Mıstık Paşa veranı
Aman nicoldu da nedim bizim çizmeli beyler nicoldu of nicoldu

KIRŞEHİR BOZLAĞI

Aman yarın bayram gelir de alem dirilir
Aman ana baba yavrusuna sarılır
Yetim olanların da oy oy boynu vurulur
Ağlama anacım ağlama da oy oy buyumuş kader

ÇORUM BOZLAĞI

Seher yeli bizim ele gidersen
Nazlı yare küstüğümü söyleme
Ne hallere düştüğümü sorarsa o yar beni sorarsa
Bağrıma taş bastığımı söyleme söyleme

Şekil 5.14. Müzikte Çokkültürlülüğe Örnek Uzun Hava Notası

Barakların kendine has bir icra özelliği, tavrı ve ağız özelliği bulunmaktadır. Dolayısıyla barakların birçok farklı varyantı karşımıza çıkabilmektedir. Her ne kadar Hatay'a özgü baraklardan bahsedilse de bu barakları Gaziantep ve Kilis'te icra edilen baraklardan ayırmak mümkün değildir. Ezgisel yapı ve müzik dinamikleri bakımından Hatay, Gaziantep ve Kilis'in birbirini oldukça fazla etkilediği ve uzun havaların yapılarının birbirine benzediği açıkça görülmektedir. Ayrıca Hatay'ın derleme çalışmalarına sonradan dâhil olması durumu, Hatay türkülerinin veya ortak icra edilen türkülerin çevre illerle olan etkileşim dolayısıyla yöre repertuvarına eklenmiş olma ihtimalini de düşündürmektedir. Bununla birlikte genellikle Orta Anadolu'da icra edilen bozlaklarla baraklar arasında da ezgisel bakımdan benzer özelliklere rastlanmaktadır. Güneydoğu'ya yerleştirilen Türkmenlerin daha sonra Orta Anadolu'ya göç etmeleri, müzik kültürünün de taşınmasında etkili olmuştur. Ezgisel yapı seyir özellikleri bakımından incelendiğinde ise, barak ve bozlakların birbirine benzediği ve barakların varyantlarının Orta Anadolu'da da karşımıza çıkabileceği açıkça görülmektedir.

5.1.4. Sıra ve Geceler / Cille Geceleri

Hatay’da yapılan arkeolojik kazılardan yola çıkılarak Antakya’nın en eski yerleşim yerlerinden biri olduğu kabul edilmiş ve krallıklar döneminde de Antakya’nın merkezi konumda olduğu tespit edilmiştir. Antakya’nın merkezi konumda olması durumu diğer illerden farklı olarak daha hızlı gelişmesine olanak sağlamıştır. Bu hızlı gelişim süreci müzik hayatında da oldukça çeşitlilik sağlamıştır. Bölgede düzenlenen sıra ve gece eğlenceleri bu çeşitlilikler arasında yer almaktadır.

Antakya’nın eğlence hayatının diğer ilçelere göre daha aktif olmasının başlıca nedeni merkezi konumda olması olsa da Osmanlı döneminde gerçekleştirilen göçlerin etkisi de oldukça büyüktür. Nitekim İstanbul’dan Antakya’ya göç edenlerin müzik hayatını şekillendirdiği bilinmektedir. Özellikle Tanzimat dönemi sonrası sarayda bulunanların bölgeye iskân ettirilmesiyle birlikte, söz konusu kişilerin “hizmetkârlarını ve kendilerini eğlendiren saz ve söz ehli kişileri” de beraberlerinde getirmeleri, eğlence hayatının şekillenmesinde oldukça etkili olmuştur (İpek, 1993: 18). Bölgede bulunan yerli halk da bu sosyo-kültürel değişime çok kısa sürede uyum sağlamıştır.

Söz konusu değişimin bir parçası da sıra ve gecelerdir. Eski Antakya’da evler haremlik ve selamlık olarak ayrılmaktadır. Kahvehanelerin henüz açılmadığı bu dönemde uzun kış gecelerinde hatırı sayılır kişilerden oluşan gruplar düzenli aralıklarla toplanmakta, yapılan bu toplantılardan kadınlara ait olanlara “gece”, erkeklere ait olan toplantılara ise “sıra” adı verilmektedir (İpek, 1993: 18).

İstanbul’dan sürgünle gelenlerin düzenlediği özel geceler zamanla halk arasında da yayılarak, haftada bir veya on beş günde bir gerçekleştirilmeye başlanmıştır. Gecelere katılan müzisyenlerin ise klarnet, keman, cümbüş ve darbuka gibi “ince sazlar” kullandıkları bilinmektedir (Cengiz, 2016: 109). Gecelerin vazgeçilmez oyunu ise yüzük oyunudur. Gelen misafirler iki gruba ayrılmakta, bir tepsinin altına yedi fincan koyularak içlerinden birisine yüzük yerleştirilmektedir. Misafirlerin yüzüğü ya ilk ya da son iki seferden birinde bulması istenmektedir (İpek, 2003: 64). Kaybeden grup, bir sonraki cille sayılmaktadır. Cille, doğaçlama söylenen hicivli dörtlükler anlamına gelmektedir. Tarihi kaynaklarda Antakya’nın en önemli cille söyleni Muhammet Hariri olarak yer kayıtlara geçmiştir (Tekin, 1991: 19).

Günümüzde ise sıra ve gecelerin yanı sıra söz konusu gecelerde söylenen cillelerin de unutulduğu tespit edilmiştir. Halk tarafından uygulanmayan bu gelenek, genç nüfus tarafından da neredeyse hiç bilinmemektedir. Bu durum Antakya Musiki Cemiyeti tarafından yeniden canlandırılmak istenmiş ve çalışmalara başlanmıştır. Antakya Musiki Cemiyeti ve Gastronomi evi iş birliği ile cille söyleme geleneği yeniden canlandırılmaya çalışılsa da şu an sadece Antakya Musiki Cemiyeti tarafından yürütülmektedir. Kaybolan geleneğin yeniden canlandırılmasını hedefleyen dernek üyelerinden olan Dtr. Metin Budak (13/03/2024), geleneği “cille geceleri” olarak devam ettirmeye çalıştıklarını dile getirerek, farklı amaçlar doğrultusunda kullanılmaması için ise dernek adına cille gecelerinin patentini aldığını dile getirmektedir. Ayrıca özel bir gece olması dolayısıyla ciddi bir araştırma sürecinden sonra repertuar oluşturduklarını, gördükleri eksiklikleri tamamlamak adına besteler ve düzenlemeler yaptıklarını eklemiştir. Nitekim Metin Budak, cille geceleri için giriş şarkısı bestelemiştir. Kaybolan geleneğin yeni temsilcileri olarak sürdürülen ritüeller hakkında ise, cille söyleyenlerin özel bir yeteneğe sahip olduğunu ve “cilleci” olarak adlandırıldığını, tamamen doğaçlama yapıldığını, cille gecelerinde iki grup oluşturulduğunu ve karşılıklı cillecilerin atışmalarıyla birlikte şarkı ve türküler eşliğinde devam ettirildiğini, ezgilerin nakarat kısımlarında ise “ha ha” lamaların söylendiğini, yemeklerden sonra toplanarak gece esnasında Antakya’ya özel olan künefelerin yapıldığını söylemektedir.



Resim 5.1. Hatay Cille Gecesi (Sabah Gazetesi 16.10.2020) (Erişim Tarihi: 14.03.2024)

Günümüzde sürdürülmeye çalışılan cille geceleri, kaybolan geleneğin yeniden canlanması amacı taşısa da mekânsal olarak bağlamından koparılıp konser salonlarına taşındığı için inşa edilmiş bir gelenektir. Yani tamamen geleneği yansıttığı düşünülmemelidir. Nitekim Metin Budak, geçmişte bu gecelerin eski Antakya konaklarında yapıldığını, ancak günümüzde söz konusu konakların restoranlara çevrilmesi ve EXPO gibi organizasyonlarda proje amaçlı olarak sahneye çıkılması nedeniyle bu geleneğin dokusunu yansıtma konusunda yetersiz kaldığını dile getirmektedir. Ayrıca kendileri her ne kadar müzikle iç içe olsalar da işi bilenlere bırakmak istediklerini de eklemektedir (görüşme 13/03/2024).

Cille gecelerinde okunan eserlerin sıralı repertuarı ve programın akışı aşağıdaki tabloda yer almakta olup, notaları ekler bölümünde kayıt altına alınmıştır.

1: Hoşgeldiniz	11: Bahşiş Şarkısı
2: Altın Tasta Gül Kuruttum	12: Gemi Gelir Kaptan Paşa
3: Cille Okuma (Hüseyini)	13: Fincanı Taştan Oyarlar
4: Hicaz Taksim (Yemek Mevlidi)	14: Yamalışam Yalla Yamalı
5: Bir Dalda İki Kiraz	15: Bağdat'ın Hamamları
6: Cilleye Gel	16: Tütüncüden Tütün Aldım (yedek)
7: Hanım Arabaya Binmiş	17: Yaprak Gazellendi (yedek)
8: Künefe ile İlgili Atışma	18: Hasan Dağı (yedek)
9: Künefe Şarkısı	19: Lofçalı (yedek)
10: Atışmalı Ha Ha	

Tablo 5.4. Cille Gecesi Repertuarı Listesi

“Hoşgeldiniz” adlı eser, cille geceleri için Metin Budak tarafından özellikle bestelenmiş olup cille gecelerinin başında okunmaktadır.

HOŞGELDİNİZ
Muhayyer ŞARBU

Göster: METİN BUDAK
METİN BUDAK

AN CİL TAK YA EĞ LEN CE Sİ
CİL LE YE HOŞ GEL Dİ NİZ

CİL LE GE Cİ Sİ
SA FA GEL CE Dİ NİZ

KÜ NE FEY LE NE HOŞ TUR CİL LE GE CE Sİ
BU GÜN CİL LE VAR DOST LAR LAR ŞE REF VER Dİ NİZ

EHL EN VE SEHLEN DOSTLAR SAFA GELDİNİZ
CİL LE GE CE Sİ
SA FA GEL Dİ NİZ

**ANTAKYA EĞLENCESİ CİLLE GECE Sİ
KÜNEFEYLE NE HOŞTUR CİLLE GECE Sİ**

**CİLLEYE HOŞ GELDİNİZ SAFA GELDİNİZ
BU GÜN CİLLE VAR DOSTLAR ŞEREF VERDİNİZ
EHL EN VE SEHLEN DOSTLAR SAFA GELDİNİZ**

Şekil 5.15. Hoşgeldiniz Türkü Notası

Okunan eserlerin genellikle Antakya merkez kültürün Türk halk müziği eserlerinden oluştuğu görülmektedir. Cille geceleri için özel olarak bestelenmiş eserler de söz konusu türkülere benzer yapıda bestelenmiştir. Makamsal yapıları ve icra tavrı, Türk halk müziğinin genel okuma tavrını yansıtmamaktadır. Göç yoluyla gelenlerin Antakya'nın Türk halk müziğini şekillendirmesi sonucu ortaya çıkan eserler, makamsal yapı, icra tavrı ve kullanılan sazlar dolayısıyla Türk sanat müziğine daha çok benzemektedir.

Türkülerin Türk sanat müziği örneklerine özgü özellikleri gösterdiği görülse de yöre halkının böyle bir ayrımı yapmadığı, genel olarak “Antakya Müziği” olarak adlandırdığı görülmektedir. Bu tanımlamayı ise Antakya müziğinin zenginliğine bağlamaktadır. Antakya’nın ticaret merkezi olması dolayısıyla kültürler arası etkileşim, diğer ilçelere göre daha hızlı gelişmekte ve daha hızlı yayılmaktadır. Nitekim cille gecelerinde Arapça şarkılar yer aldığı gibi, Metin Budak (13/03/2024) cillelerin tamamen Arapça ezgileriyle sürdürüldüğü bilgisini de vermektedir. Dolayısıyla göç yoluyla gelen eğlence kültürünün sadece Türkleri değil, Arap toplumunu da etkilediği söylenebilmektedir. Böylece Antakya Müziği denildiğinde sadece Türk müziği değil öteki olarak adlandırılan grupların müziğini de yansıttığı açıkça görülmektedir. Miller, durumu “ortak bağ”, “ortak aidiyet” ve “ortak kimlik” duygusuyla bağlı olmakla ilişkilendirmektedir (Doytcheva, 2020: 136).

Assman’a göre (2001: 21) bütün kültürler hem sosyal hem de zaman boyutunda birleştirici ve bağlayıcı özelliklere sahip bir yapı oluşturmaktadır. Müzik de bağlayıcı özelliklerden biri olarak görülmelidir. Nitekim Cille geceleri, her ne kadar göç yoluyla taşınarak gelmiş olsa da söz konusu gelenek Antakya halkının kolektif belleğinde bütünleştirici bir yapı oluşturmuştur. Böylece herhangi bir ayrım yapılmaksızın cille geceleri, kendilerini “Antakyalı” olarak adlandırılan her kesimin eğlence müziği olarak ortak bir kültürel ritüel olarak kolektif belleğe yerleşmiştir.

5.2. Hatay Halk Oyunları Müzikleri

Halk oyunları, geçmişten günümüze kadar halk türküleri ile iç içe olmuştur. Türk halk müziği derleme çalışmalarında ise özellikle türkülerin oyunları ile birlikte derlenmesine dikkat edilmiştir. Halk oyunları ezgilerinin çoğu zaman yöre türküsü olarak repertuvarlarda yer aldığı görülmektedir. Özellikle TRT repertuvarında yer alan halay türküleri söz konusu türkülere örnek teşkil etmektedir.

Halk oyunları, halkın estetik anlayışının ortak bir ürünü olan müziğin temposuna uyularak yapılan anlamlı vücut hareketlerinin oluşturduğu bir bütün (Özbek, 2014: 86) olarak tanımlanmaktadır. Her yörenin kendisine has bir halk oyunu bulunmaktadır. Hatay yöresi halk oyunları ise daha çok halay olarak karşımıza çıkmaktadır. Halaylar yöreye özgü olarak birbirinden farklı enstrümanlarla icra edilse de Hatay’ın halaylarına davul ve zurnanın eşlik ettiği görülmektedir.

Hatay yöresine ait otuz dört tane oyun tespit edilmiştir. Söz konusu halk oyunlarının bir kısmı günümüzde hala yörede oynanmakta olup, oyunlar hakkında yeteri kadar veri elde edilememektedir.

Hatay’da tespit edilen halk oyunları şunlardır;

Aman Aman Bağdatlı	Al Mendili
Arji (Çiftayak)	Deli Arap
Aşe	Depki
Bağdatın Hamamları	Dokuz Buçuk (Dokuz Ayak)
Cendermeli	Dönderin Kızlar (Havuş)
Debil	Eli Elime Değdi
Demirci	Garibin Ayağı
Garibin Ayağı	Koyser (Sevinç Halayı)
Güzel Han	Küllük
Galata	Pamuk
Halebi	Rişko
Hatay Şirvani	Serji
Hızemi	Suzani
Hızmalı	Şamta
Kaba	Valde
Kırıkhan	Yağlık Kenarı
Kıramık Dalları	Zennube

Tablo 5.5. Hatay Halk Oyunları Listesi

Liste dışında Reyhanlı ilçesindeki Çerkesler tarafından oynanan Çeçen, Aspura, Kate ve Viğ olmak üzere dört tane daha halk oyunu bulunmaktadır (Altınparmakoglu, 2020: 174).

Hatay yöresine ait olan halk oyunları müziklerinin sözlü ve sözsüz olarak ayrıldığı görülmektedir. Arji, Aşe, Candermeli, Sebil, Depki, Dokuz Buçuk, Demirci, Galata, Halebi, Hızemi, Hızmalı, Kaba, Kırıkhan, Deli Arap Koyser, Küllük, Pamuk, Rişko, Şerji, Suzani, Şamta, Valde ve Yağlık Kenarı ezgileri sözsüz iken; Bağdat’ın Hamamları, Dönerin Kızlar, Garibin Ayağı, Güzelhan, Şirvani, Kıramık Dalları ve Eli Elime Değdi adlı ezgiler ise sözlü oyun havaları olarak karşımıza çıkmaktadır. Söz konusu halaylar davul-zurna eşliğinde icra edilmektedir.

Yörede icra edilen halk oyunlarının genellikle aşk, sevgi, kahramanlık, inanç ve tabiat konulu olduğu ve iki ve dört zamanlı ezgilerin yanı sıra, altı, dokuz ve on zamanlı ezgilerin de var olduğu görülmektedir. Bununla birlikte Garibin Ayağı, Demirci, Bağdat’ın Hamamları, Rişko, Aman Aman Bağdatlı ve Kız Evi gibi içinde

birden fazla usul geçkisi olan ezgiler de bulunmaktadır. Garibin Ayağı adlı ezgi serbest ritimle başladıktan sonra belli bir ölçü kalıbını takip etmekte iken; Demirci, Bağdat'ın Hamamları ve Rişko ise aynı usul yapısını bozmadan bir anda metronomu arttırılmak suretiyle çalınmaktadır. Aman Aman Bağdatlı ve Kız Evi adlı halk oyunu ezgilerinin ise seyir içerisinde farklı usule geçtiği görülmektedir. Söz konusu ritim değişikliği iklim farklılığıyla ilişkilendirilse de (Kalaycıoğlu, 2020: 71) böyle bir ilişki kurmanın doğru olup olmadığı konusu tartışmalıdır.

Hatay'ın halk oyunlarına ait ezgilerin, yörede icra edilen diğer müzikler gibi birden fazla kültürle etkileşim sonucunda oluştuğu veya oluşturulduğu görülmektedir. Özellikle Hatay'ın Kahramanmaraş, Adana, Osmaniye, Kilis ve Gaziantep yöreleri ile oldukça iç içe olduğu ve kültürel anlamda Gaziantep, Kilis ve Hatay'ın halk ezgilerini birbirinden ayırmanın oldukça güç olduğu tespit edilen veriler arasındadır. Yayılımcı yaklaşımın “kenar tortular (marjinal survivals)” görüşüne göre, icat edilen bir kültürel element en yakınında bulunan komşu bölgelere yayılmaktadır (Saran, 1993: 198). Nitekim Demirci, Koyser, Halebi, Rişko ve Yağlık Kenarı adlı halaylar Antakya yöresine ait olmasına rağmen, TRT repertuarının sözsüz oyun havaları repertuarında, halayların yöresi Gaziantep/ Kilis olarak belirtilmektedir. Ezgilerde kullanılan motiflerdeki benzerliğin yanı sıra aynı ezginin söz konusu yörelerde de icra ediliyor olması, bu görüşü destekler niteliktedir. Bahsi geçen yörelerde seslendirilen halk oyunlarına ait müziklerin ortak özellikler taşımasının en büyük nedeni Osmanlı Döneminde yapılan iskân hareketleri ile ilişkilidir. Dolayısıyla halk oyunları müziklerinin de Hatay'ın çokkültürlü yapısından etkilendiği açıkça söylenebilmektedir.

Halk oyunlarının ezgilerinde görülen değişim ve dönüşümler, kültürel alışverişle doğru orantılıdır. Etkileşim içinde olan gruplar değiştikçe ezgiler değişebileceği gibi tamamen yok da olabilmektedir. Erginer, tüm kültür öğeleri gibi halk oyunlarının da yok olabileceğini, değişebileceğini ve yeniden yaratılabileceğini (1984: 13) dile getirmektedir. Hatay'da oynanan oyunların birçoğu çevre illerde ve ülkelerde de görülebilmektedir. Nitekim ezgilerde farklılıklar olsa da ayağın yere sertçe vurulmasıyla yapılan figürlerin yer aldığı Depki havaları, Suriye ve Lübnan'da da sözsüz oyun havaları içerisinde yer almaktadır. Dolayısıyla Depki oyununun, kültürler arası etkileşim yoluyla yayıldığı açıkça söylenebilmektedir. Ayrıca

Erginer'in de değindiği üzere kültürler zamanla etkileşerek yeni bir kültür inşa edebilmektedir. Depki havaları kültürler arası etkileşimle yayılmış olsa da etkileşim içerisinde bulundukları farklı kültürlerle bağlı olarak yer yer değişikliğe uğramış ve yeni bir kültürün inşa edilmesine olanak sağlamıştır. Hatay'ın Samandağ ve Reyhanlı ilçelerinde Depki, sıcak havadan dolayı heba olan ekinlere üzülen halkın ayaklarını yere sert bir şekilde vurarak toprağa olan tepkisini göstermek için yaptıkları bir figürken, Koyser oyununda değişikliğine uğrayarak, düşmanın başını ezmek amacıyla yapılagelen bir figür haline gelmiştir.

Ortak figür ve ezgilerle ortaya çıkan bir diğer oyun ise Halebi'dir. Halebi, sözsüz oyunlardan biri olup, Hatay, Gaziantep, Kilis ve Maraş'ta da oynanmaktadır. Sadece oyunu oynayan etnik gruplara bağlı olarak elektro bağlama, davul ve zurna, klavye gibi farklı enstrümanlarla icra edilmektedir. Örneğin Kürtlerde elektro bağlama veya klavyeyle, Türkmenlerde ise genellikle davul ve zurna eşliğinde icra edilmektedir.

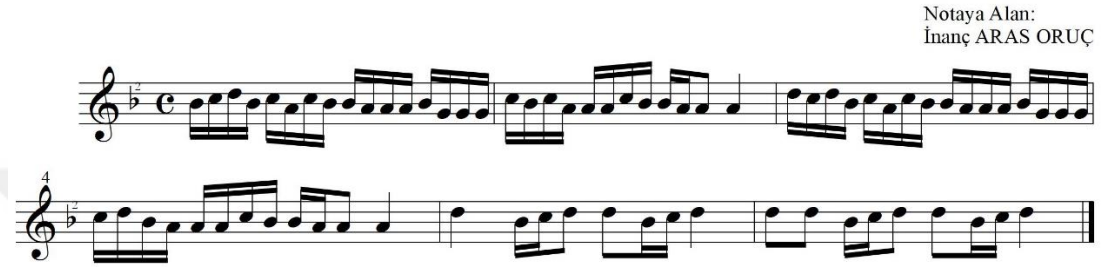


Şekil 5.16. Halebi Halk Oyunu Ezgisi Notası

Hatay'da oynanan halk oyunlarına ait ezgilerin birçoğu sözsüz olup, genellikle davul ve zurna ile çalınmaktadır. Davul ve zurna kültürünün ise Hatay'da bulunan Türk, Kürt, Arap ve Ermeni kökenli halk arasında da oldukça yaygın olması, kültürler arası etkileşimi hızlandırmıştır. Dolayısıyla davul ve zurnanın Hatay halkı için kültürel bir sembol olduğu söylenebilmektedir.

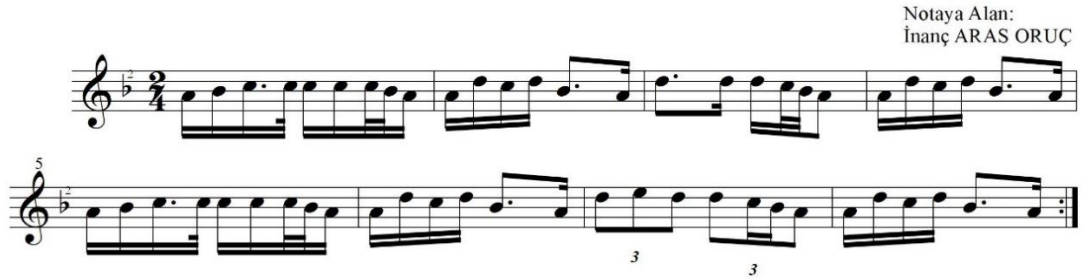
Davul ve zurnanın Hatay için kültürel bir sembol olarak tanımlanması, farklı kültürel kimliklerin aynı kültürel ortamda bulunmalarına ve böylece tanınma ihtiyacını büyük oranda gidermelerine neden olmuştur. Kültürel gruplar, kendi kültürlerini tanıtabilmenin yanı sıra, "öteki" konumunda olan grupların ezgileriyle birlikte

oyunlarına da hâkim olmuş ve böylelikle ortaya çıkan etkileşim sonucunda yeni kültürel ürünler oluşmuştur. Örneğin Deli Arap adlı halk oyunu, bu etkileşim sonucunda ortaya çıkmıştır. Türkler'den kız almaya giden Arap halkı, kendi oyunlarını Türkmen köyünde de sergileyince bu durum, Türkler'in garibine gitmiş ve Arap'ların sergilediği figürleri taklit ederek yeni bir oyun inşa etmişlerdir. Nitekim Türkmen köyünden birinin "Deli Arap bunlar" demesi üzerine, oyunun adı Deli Arap olarak kalmıştır (Kalaycıoğlu, 2020: 166).



Şekil 5.17. Deli Arap Halk Oyunu Ezgisi Notası

Halk oyunlarındaki çokkültürlü yapıyı sadece ezgilerde ve enstrümanlarda değil, halk oyunlarına konu olan hikâyelerde de görmek mümkündür. Örneğin Zennube adlı halk oyunu, Hatay'a göç ederek yerleşen bir ailenin kızı olan Zeynep ile Antakya'lı bir gencin aşk hikâyesini anlatmaktadır.



Şekil 5.18. Zennube Halk Oyunu Ezgisi Notası

5.3. Antakya'da Tekke Müziği

Cumhuriyetin ilan edilmesinden önce Mevlevihanelerin, müzik eğitimi konusunda oldukça önemli bir konuma sahip olduğu bilinmektedir. Nitekim Osmanlı döneminde Konya, İstanbul, Gelibolu, Manisa, Edirne, Ankara, Bağdat, Mısır, Rumeli ve Antakya'da Mevlevihaneler kurulmuş ve bu Mevlevihanelerde müzik aktif bir şekilde icra edilmiştir (akt. Altınparmakoglu, 2010: 15). Mevlevihanelerde dini

ritüellerin gerçekleştirilebilmesi için mıtrıb heyeti denilen, musikişinaslardan oluşan bir topluluk bulunmaktadır. Bu müzik teşkilatının eğitimi de söz konusu Mevlevihanelerde uzun süre meşk etmek suretiyle gerçekleşmiştir. Müzisyenlerin, zikir ve ayinlerin yanında, din dışı formlarda eserler de icra ettiği bilinmektedir (Ak, 2015: 28).

Antakya'nın inanç çeşitliliği yönünden zengin olması, Mevlevihane gibi birçok tekke ve ibadethanenin kurulmasına sebebiyet vermiştir. Nitekim Mevlevi, Hindu, Rufai, Kadiri, Nakşibendi ve Halveti tarikatlarının Antakya'da yaşadığı ve bu tarikatlara ait tekkelerin kurulduğu tarihi kaynaklarda yer almaktadır. Söz konusu tekkeler içinde kurumsallaşan ve diğerlerine göre daha uzun ömürlü olanı ise Antakya Mevlevihanesi'dir. Antakya Mevlevihanesi'nde icra edilen ayinlerin sözleri halk şairleri ve mutasavvıfların şiirlerden seçilmiştir. Seçilen şiirlerin icrasında bestenigâr, şehnaz, nikriz, türki, vechi³⁹, hüseyini, hisar, revahi, zirefkend, rast, zavil, hüseyini aşiran, acem, arazbar, bayati, eviç, evc-i kürdi, ırak, muhayyer, sümbüle, uzal, ısfahan ve uşşak makamları olmak üzere toplamda yirmi tane makam kullanılmıştır (İpek, 2003).

Antakya'nın merkezi konumda olması dolayısıyla söz konusu mevlevihanede icra edilen müziğin çevresinde yer alan kültürleri veya bu kültürlere ait müzikleri etkilediği söylenebilmektedir. Nitekim XIX. yüzyılın ikinci yarısı ve XX. yüzyılın ilk yarısında şekillenen ve Türk sanat müziği ile benzer özellikler taşıyan Türk halk müziği ezgilerinin, mevlevihanelerde icra edilen ezgilerden etkilendiği söylenmektedir. Bunun yanı sıra ilahilerde kullanılan makam çeşitliliği, türkülerde de karşımıza çıkmaktadır. Bu da Mevlevihanelerde icra edilen müziğin bölgedeki müzik kültürünün oluşumunda etkili olduğunu açıkça göstermektedir.

Cumhuriyetin ilan edilmesi ve akabinde tekke ve zaviyelerin kapatılmasının ardından Antakya Mevlevihanesinin de diğer Mevlevihaneler gibi müziğin icra edilmesi ve üretilmesindeki rolünü yitirdiği görülmektedir.

³⁹ Vechi ve türki makamlarına dair herhangi bir bilgi edinilememiştir. Ancak çeşitli kaynaklarda vech-i arazbar makamından bahsedildiği görülmektedir.

5.4. Hatay Arap Alevlerinde Müzik

Hatay’da Arap Alevileri, Nusayri olarak adlandırılmakta olup, genellikle Defne ve Samandağ ilçelerinde yaşamlarını sürdürmektedirler. Ancak Nusayrilerin Anadolu’da yaşamakta olan Alevilerle benzer kültürel özellikler taşımadığı, ayrıca müzik kültürlerinin de Anadolu’da yaşayan Alevi gruplarından farklı olduğu, genellikle Arap halk ezgilerini icra ettikleri görülmektedir. Dolayısıyla Arap Alevlerinde müzik dinamiklerinin inceleneceği bu bölümde öncelikle Arap müziği hakkında bilgi verilmesi uygun görülmüştür.

Arap müziği, Arap toplumunun müziği olarak Atlas Dağları’ndan Afrika’daki Büyük Sahra Çölü’ne, Arap Körfezi’nden Fırat Nehri kıyılarına kadar olan coğrafya sınırları içerisinde hüküm sürmektedir. Yirmi dört perdeli ses sisteminin kullanıldığı Arap müziğinde, bu müziğe özgü ritim kalıpları kullanılmaktadır. Ayrıca söz konusu müzik tek sesli olup, makamsal özellikler taşımaktadır.⁴⁰

Tarihi İslamiyet öncesi dönemlere kadar dayandırılan Arap Müziği için İbni Haldûn, göçebe yaşayan bir topluluk olan Arapların, müzikten de mahrum kaldıklarını (Alfadel, 2016: 8) dile getirmektedir. İbni Haldun’un da değindiği üzere, Arapların çöl ikliminde yaşamaları ve sürekli göç halinde olmaları durumu, İslamiyet öncesi dönemde Arap müziğinin sadece deve yürütülürken icra edilmesiyle sınırlı kaldığını göstermektedir. Ek olarak İbni Haldûn, Arap müziğinin “basit ve sade” (Haldûn, 443-434) kaldığını dile getirmektedir.

İslamiyet’in yayılmasıyla birlikte Bizans ve Pers İmparatorlukları ile etkileşim içinde bulunulması durumu, Arap müziğinin farklı kültürlerden etkilenmeye başladığını göstermektedir. Nitekim ilk Emevi Halifesi Muaviye döneminde (602-680), Bizans İmparatorluğu’nda fethedilen topraklardan elde edilen çeşitli kaynaklarla birlikte müzik teorisi kitaplarının da çevrildiği ve böylece Arapların da Yunan müzik sisteminden etkilenmesine neden olduğu (Salvador-Daniel, 1905: 174) söylenmektedir. VIII. ve XIII. yüzyıllar ise Arap müziğini etkileyen nazariyat kitaplarının yazıldığı, Yunan ses sisteminin tartışıldığı ve halifelerin ailelerine mensup olan bireylerin müzikle uğraştığı bir dönem olmuştur. Ayrıca Beytü’l-Hikme (bilgelik evi) kurulmuş ve burada Pisagor’un müzik araştırmaları, Eflatun, Aristoteles ve

⁴⁰ <http://www.musikidergisi.net/?p=1172>

Plotinus'un yapmış olduğu bilimsel çalışmalar Arapçaya çevrilmiştir. XVI. yüzyılda ise Arap Dünyasının büyük bir bölümünün Osmanlı İmparatorluğu'nun egemenliği altına girmesiyle birlikte, Osmanlı Müziği ile Arap Müziği arasında etkileşimler olmuştur (Alfadel, 2016: 9).

XX. yüzyılda başlayan modernleşme süreci Arap Müziğini de etkisi altına almıştır. Ulus- devlet inşa sürecinde araçsallaştırılan müzik, Arap toplumunda da benzer ideolojiler doğrultusunda şekillendirilme sürecine girmiştir. Nitekim 1932 yılında Kraliyet Doğu Müziği Enstitüsü'nde Kahire Arap Kongresi düzenlenerek, Arap müziği “çağdaş” medeniyetler seviyesine çıkarılmak istenmiştir. Söz konusu kongre, Arap müziğini yeniden canlandırmak ve Arap müziğini bilimsel prensipler doğrultusunda sistemleştirmek amacıyla düzenlenmiştir. Kongrede, yirmi dört perdeli ses sistemi, batı müziği enstrümanlarının Arap müziğinde kullanılması, makam ve ritmik yapıda sadeleşme gibi konular yer almıştır. Kongre sonunda ise makamların sayısında azaltma yapılarak makamların dördü ve beşliler üzerinden tarif edilmesiyle birlikte enstrümanların da teknik olanaklarının geliştirilmesi kararlaştırılmıştır (Öğüt, 2012: 37). Kongre sonrasında kurulan konservatuvarlarda ise Arap müziğinin yanında Batı müziği eğitimi de verilmeye başlanmıştır (Racy, 2007: 58).

Arap müziğindeki değişim süreci, Arap toplumunun hemen hemen tamamına nüfuz etmiş ve radyonun yaygınlaşmasıyla birlikte kamusal düzlemde yayın hayatına da yansımıştır. 1920-1930'lu yıllarda Kahire'deki özel radyo istasyonları, canlı yayınlarla birlikte ticari plaklara da yer vermiştir. Ayrıca radyo istasyonları farklı sanatçıların müziklerini tanıtmanın yanı sıra hem eski hem de yeni kayıtlardan oluşan bir arşiv oluşturmuştur (Alfadel, 2016: 11-12). Radyonun yerini zamanla televizyon ve taşınması ve her kesime ulaşması kolay olan kasetçalar almıştır. Günümüzde ise sahne performanslarının oldukça yaygın olduğu görülmektedir.

Göçebe bir yaşam süren Arap toplumunun bir bölümünün Türkiye sınırları içerisinde kalmasıyla birlikte, Arap müziği, Türkiye'de de yayılmıştır. Araştırmaya konu olan Hatay'da Arap müziğinin Türk müziği kadar geniş bir dinleyici kitlesine sahip olduğu görülmektedir. Özellikle Arap Alevilerinin sayıca çok fazla olması, Arap müziğinin Hatay'da baskın müzik kültürlerinden biri olmasında etkili olmuştur.

Hatay'da icra edilen Arap müziğinin form bakımından Mavval, Ataba ve Mijena olmak üzere üç başlık altında toplandığı görülmektedir. Mavval, uzun havalar

gibi içerisinde ritim unsuru bulundurmeyen vokal ezgilerdir. Mavval, doğaçlama olup, “leyali”⁴¹ kısmından sonra icra edilmektedir (Racy, 2007: 317). Eski bir halk sanatı olarak bilinen mavval, kendi içerisinde tekli ve çift olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Tekli Mavval üç, beş ve yedişer dizeden oluşan üç bentten; çift olanlar ise, dört, altı ve sekizli mısralardan meydana gelmektedir. Ayrıca Mavvaller halk tarafından konuşulan lehçe ile icra edilmekte olup cinas ve tevriye gibi edebi imgeleri barındırmaktadır (Bağı, 2007: 53-54).

Mavval okuma geleneği XIX. yüzyıldan XX. yüzyıla kadar, eserlerin aranağmelerinin makamına odaklanmak için çeşitli nağmelerle gezinmek maksatlı icra edilmiştir. Yirminci yüzyıla gelindiğinde ise ritimli mavvaller gibi doğaçlama ve doğaçlama olmayan gibi mavvalin farklı formları ortaya çıkmıştır. Gelenekte mavvaller doğaçlama olarak icra edilirken, Muhammed Abdul Vahab, El-Kassabci ve El-Şeyh’in mavval bestelemesi üzerine, “bestelenmiş mavvaller” ve şarkı mavvalleri ortaya çıkmıştır. Şarkı mavvalleri, serbest şarkı formunda bestelenmiş olan şarkıların ezgilerine ait bir bölümdür. Besteciler, şarkı formunun içerisine serbest okunan bir bölüm eklemişlerdir. Bir diğer mavval ise Dramatik Mavval’dır. Söz konusu mavval, dramatik tavırları ve psikolojik durumları anlatmak için filmlerde kullanılmıştır. Kendi içerisinde farklı formlara ayrılrsa da bütün mavvaller oturak âlemlerinde okunan ilk eserler olup genellikle bir konu üzerine yakılmaktadır. İcracı mavvale başlamadan önce mavvalin konusu hakkında dinleyicilere bilgi vermektedir (Bağı, 2007: 54-55).

Mavvalin arkasından da mijena okunmaktadır. Mijena, Suriye ve Lübnan’da oldukça yaygın olan, duyguların “coşkun bir dille” anlatıldığı Arap halk müziğinin bir türü olup müzik eşliğinde söylenen lirik şiire verilen ad (Çiçekçioğlu, 2017: 65) olarak tanımlanmaktadır.

Mijena hakkında oldukça kısıtlı bilgiler olmasının yanı sıra adının nereden geldiği de muammadır. Birçok kaynakta ise⁴² bu formun “micena, meycana veya

⁴¹ Leyali: Ya leyl veya ayn hecelerinin seslendirilmesiyle oluşan ve genelde mavvalden önce icra edilen bölümdür (Racy, 2007: 317). Leyali çeşitli kaynaklarda ise mavvalin bir türü olarak karşımıza çıkmaktadır. Leyalideki asıl amaç şarkı söylemek değil, dinleyici kitlesini coşturmaktadır. Doğaçlama bir hüner gösterisi olan leyalide icracı, makamlar arası geçkiler yaparak asıl makama dönmek için makam bilgisini sergilemektedir (Bağı, 2007: 53).

⁴² Bknz: Bağı, R. (2007). Hatay İli Harbiye ve Şenköy Beldeleri Müzik Kültürü. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.

migena” gibi farklı adlandırıldığı görülmektedir. Mijenanın adının nereden geldiğine yönelik halk arasında anlatılan bir hikâye bulunmaktadır. Söz konusu hikâyeye göre;

“Eski zamanlarda Yakto bölgesinde birbirini seven iki genç varmış. Fakat kızın ailesi gençlerin evlenmesine karşı olduğu için kızlarını, başka köyden bir gençle evlendirmişler. Düğün günü karşı köyden gelen düğün alayı kızı alıp kız evinden çıktıktan sonra, kızı isteyip de alamayan ilk sevgilisini meycana ile buğday döverken görürler. Bu durum herkesi çok etkiler ve delikanlının haline üzülen düğün alayı “meycana meycana” diye hüzünlü bir ezgi söylemeye başlarlar. O gün bu gündür söylenen ezgi zamanla söylene söylene micanaya dönüşmüştür.” (Bağı, 2007: 56).

Araştırmacı olan Marun Abbud, Mijana’nın aslında “ya ma jana (başımıza gelenler) anlamına geldiğini savunurken bir başka araştırmacı olan Enis Fariha ise kelimenin Süryanice “şarkı söylemek” anlamına gelen “Najana” kökünden geldiğini ve “Mercana” kelimesinden türetildiğini dile getirmektedir. Bir başka araştırmacıya göre ise “Mijana ve Ataba”, “bir prensin iki kız kardeşi”dir (Çiçekçioğlu, 2017: 65). Ancak bu bilgiler günümüze sözlü gelenek aracılığıyla gelmiş olup, yazılı kaynaklarda Mijana kelimesinin nereden geldiğine dair verilere rastlanılmamaktadır.

Kaynaklarda Mijenanın “Mijena” kelimesiyle başlaması gerektiğine dair veriler bulunsa da incelenen kayıtlarda farklı söz kalıplarıyla da başlayabildiğine rastlanılmıştır. Bununla birlikte mijena ayrı bir form şeklinde değil de Ataba’nın önünde ya da arasında okunabilmektedir. Nitekim Wadi El Safi tarafından okunan Jabalna adlı ataba örneğinin birçok kaydı bulunmakta olup, bu kayıtların birinin başında mijena sözleriyle başlayan kısa bir bölüm icra ettiği görülmektedir. Serkan Bucak tarafından seslendirilen mijena örneğinde ise, uzun hava formu olarak değil de oyun havası olarak icra edildiği tespit edilmiştir. Dolayısıyla Mijenanın uzun hava ve kırık hava olmak üzere iki farklı varyantının olduğu söylenebilmektedir.

MİJENA

İcracı: Serkan Bucak
Notaya Alan: İnanç Aras

Mi je na tıl at aj bel Mi je na lil sıt hıl hel Mi je na ğen nit mav vel Ar gıt gel bi şeb be li

Mi je na tıl at aj bel Mi je na ğen nit mav vel Mi je na lil sıt hıl hel Ar gıt gel bi şeb be li

Şekil 5.19. Mijena Örneği Notası

Ataba da Mavval ve Mijena gibi Arap halk müziğinin uzun hava türlerinden biri olup Suriye, Filistin, Lübnan, Ürdün ve Irak'ın batı bölgelerinde icra edildiği görülmektedir. Sözlük anlamının ne olduğu bilinmeyen Ataaba ise bir tür “atışma” olarak karşımıza çıkmaktadır. “Âşık Atışması” olarak da bilinen Ataaba, sanatçılar tarafından karşılıklı olarak seslendirilebileceği gibi tek başlarına da seslendirilebilmektedir. Nitekim Hatay Arap halkı tarafından dinlenen ve Filistin’li Wadi El Safi tarafından icra edilen “Jabalna”⁴³ adlı eser, sanatçının tek başına icra ettiği Ataabaya örnek verilebilir.

JABALNA

İcracı: Wadi El Safi
Notaya Alan: İnanç Aras

Şekil 5.20. Jabalna Arap Halk Ezgisi Notası

İncelenen Atabaa örneklerinin genellikle “of” kelimesiyle başlayarak sanatçının hoşnutsuzluğunu dile getirdiği görülmektedir. Hoşnutsuzluğun yanı sıra “ehlen ve sehlen şerrefuna hebabina (sevdiklerimiz, dostlarımız hoş gelmişler, bize şeref verdiler)” ya da “nenha lekum ventu lina ya ahbebine (biz sizin, siz de bizimsiniz sevgili dostlarım)” diyerek gelen misafirlerin övüldüğü görülmektedir. Ayrıca iki Ataaba arası bir Mijena okunmaktadır (Bağı, 2007: 57).

Ataba, Mavval ve Mijena her ne kadar Arap halk müziği olarak bilinse de günümüzde icra edilmediği görülmektedir. Özellikle düğünlerde icra edilen bu formların günümüz düğünlerinde icra edilmediği, düğünlerin süre bağlamında

⁴³ Eser kayıttan notaya aktarılmıştır. Ayrıca eserin notaya alındığı bölümün dışında meyan bölümü de bulunmakta olup sözlerinin anlaşılmasından dolayı notaya alınmamıştır.

kısalmasından dolayı genellikle eğlence müziğine yönelimin olduğu tespit edilmiştir. Yörenin düğün sanatçılarının genellikle genç kesimden ve kafelerde çalışanlardan oluşması durumu da söz konusu formlardan uzaklaşılmasının nedenleri arasında yer almaktadır. Ancak Samandağ ve Defne ilçelerinin köylerine gidildiğinde ise dinleyicileri şevke getirmek için söz konusu formların hala icra edildiği gözlemlenmiştir. Nitekim Samandağ’a bağlı olan Meydanköy düğünlerinde kimi zaman mijena, kimi zaman ise mavval okunduğu tespit edilmiştir. Yörenin düğün sanatçılarından biri olan Mehmet Ali Kabasakal söz konusu formların Meydanköy’de icra edilmesinin en büyük nedenini, dinleyicilerin soliste “Allah Allah, Ya, Hey” gibi sözcüklerle veya alkışla karşılık vermesine ve geleneksel yaşam tarzlarını sürdürmelerine bağlamaktadır. Böylece dinleyiciler şevke geldikçe solistin de bu formları okumaya meylettiğini dile getirmektedir (Görüşme, 02/23/2022). Meydanköy haricinde Defne ilçesinin geleneklere bağlı yaşayan kesimlerinde de ataba, mijena ve mavval formlarının şarkıya geçmeden önce icra edildiği tespit edilmiştir.

Söz konusu uzun havaların ezgisel yapıları incelendiğinde ise genellikle uşşak ve hüseyini makamında olduğu ancak istisna olarak “Jabalna” adlı eserdeki gibi farklı makamlarda da olabileceği görülmektedir. Seyirleri genellikle çıkıcı- inici olmakla birlikte meyan bölümlerinin olmadığı⁴⁴ görülmektedir. Makamsal veya ezgi yapısı itibarıyla “basit ezgiler” gibi görülse de asıl artistlik solistin gırtlak yapısına bağlıdır. Solistlerin hançeresi ne kadar kıvrak bir yapıya sahipse, o kadar övgü aldıkları ve dinleyicileri coşturabildikleri görülmektedir.

Hatay’ın Samandağ ve Defne ilçeleri başta olmak üzere Arap müziğine ait formlardan biri de halaylardır. Katıldığım düğünlerde okunan halayların sözlerinin genellikle Arapça olduğu ve çeşitli ritim kalıplarını kullanmaları bakımından da dikkat çektikleri görülmektedir. Yörenin düğün sanatçılarından biri olan Mehmet Ali Kabasakal, halay kültürü ve ritim çeşitliliği hakkında şu bilgileri vermiştir:

“Halaylar, düğünlerde en çok çalınan ezgilerdir. Sözler genellikle Arapçadır. Ritim olarak zengin bir yapıya sahip olup, bazıları özel adlandırmalarla bilinir. Örnek verecek olursak yedili anlamına gelen Seb’avi adında bir halay vardır. Bir diğer örnek ise ağır halaydır. Ağır halay Tıkly(ğ) olarak bilinmektedir.

⁴⁴ Genelleme yapıldığında meyan bölümlerinin olmadığı görülse de Filistinli ünlü sanatçılarından biri olan El Safi tarafından seslendirilen “Jabalna” adlı Ataba’nın meyan bölümünün olduğu görülmektedir.

*Tıklıy(ğ) genellikle erkekler tarafından oynanan çiftetelliye benzer yapıda olan bir halay türüdür. Günümüzde ise özellikle Altınözü gibi Arap Hristiyanlarının olduğu bölgelerde oyuna kadınların da eşlik ettiği görülmektedir*⁴⁵(Görüşme 02/23/2022).

Kaynak kişinin bahsettiği ve yedili halay olarak bilinen Seb'avi Halayı, kadın ve erkek birlikte yedi adım atılarak oynanan bir halk oyunudur. Çiçekçioğlu (2017: 74), katıldığı düğünlerde söz konusu halayın iki farklı bölümden meydana geldiğini tespit etmiştir. Bu bölümlerin dört ve iki zamanlı ritmik kalıplardan oluştuğunu ve iki zamanlı bölümün yedi adım atılarak oynandığını gözlemlemiştir.

Seb'avi Halayı

Notaya Alan: Şeniz Çiçekçioğlu



Şekil 5.21. Seb'avi Halayı Notası

Tıklıy(ğ) ise erkekler tarafından oynanan ağır bir oyun olmasına rağmen günümüzde oyuna kadınların da katıldığı görülmektedir. Ritmik olarak ağır bir ezgiye sahip olan Tıklıy(ğ) halayı, el ele tutuşmadan oynanmaktadır (Çiçekçioğlu, 2017: 76).

Tıklıy Halayı

Notaya Alan: Şeniz Çiçekçioğlu



Şekil 5.22. Tıklıy(ğ) Halayı Notası

Bölgedeki halaylar, oldukça zengin ayak figürlerine sahiptir. Günümüzde özellikle farklı ayak figürleriyle karşımıza çıkan “Dabke Halayı”, bölgede oldukça

⁴⁵ Kaynak kişi ezgiyi ezbere bilmediği için ve elinde herhangi bir kayıt olmadığı için sadece bilgi vermiş olup, ezginin kaydı alınamamıştır.

yaygındır. Dabke halayı, Lübnan, Filistin, Irak, Ürdün, Mısır, Suriye’de yaygın olarak karşımıza çıkmakta olup Türkiye’de ise, Arap nüfusunun yoğun olduğu bölgelerde oynanan bir halk oyunudur.

Hatay’da bilinen ve oynanan halk oyunlarından biri de Arje halayıdır. “Dabket Al Arja” olarak bilinen bu halay sekiz zamanlı usulün düyek kalıbında olup, genellikle dilli kaval (şıbbebi) eşliğinde icra edilmektedir. Halay başı kılıç, tespih, baston veya mendil sallayabilmektedir.



Şekil 5.23. Dabket Al Arja'e Halayı Notası

Hatay’daki Arap toplumunda karşılaşılan bir diğer tür ise çiftetellidir. Çiftetelli özellikle Arap Alevileri’nin düğünlerinde oynanmaktadır. Samandağ düğünlerinde okunan çiftetelliler genellikle Arapça olup genellikle klavye ve darbuka eşliğinde okunmaktadır. Çiftetellilerin ezgileri Arap oryantal figürleriyle süslenmiştir. Bu bölgede yaşayan Arap Alevilerinden biri olmasının yanı sıra düğünlerde de aktif rol oynayan Mehmet Ali Kabasakal çiftetelli hakkında şunları söylemektedir:

“Düğünlerde icra edilen çiftetelliler eskiden hemen hemen her enstrüman ile icra edilirken, günümüzde teknolojinin gelişmesiyle birlikte genellikle klavye ve darbuka eşliğinde oynanmaktadır. Özellikle düğünlerde darbuka şovlara çok fazla yer verilmektedir. Son zamanlarda darbuka şovların klavyeye kaydedilerek yapılması düğünlerin kalitesinin giderek düşmesine ve maddi kaygıların ortaya çıkmasına sebebiyet vermiştir. İnsanların müziğe ve sözlere yeteri kadar dikkat etmemesi durumu halay olarak bilinen eserlerin de oryantal ritmi ile hızlandırılarak çiftetelli olarak çalınmasına neden olmuştur. Ti Raş Raş adlı eser örnek olarak verilebilir. Düğünlerde ritmi hızlandırılarak çiftetelli olarak icra edilen bir diğer eser ise Alluş adlı şarkıdır” (Görüşme, 02/23/2022).

ALLUŞ-ALLÜŞ

NOTAYA ALAN: İNANÇ ARAS



Şekil 5.24. Alluş-Allüş Arap Halk Ezgisi Notası

Bölgede ağıt olmasına rağmen günümüzde ritmi hızlandırılarak icra edilen bir diğer eser ise “Meryem Meryemti (Meryemte)” adlı Arap halk ezgisidir. Hikâyesi Osmanlı dönemine ait olan eserin altı yüz yıllık bir geçmişe sahip olduğu söylenmektedir. Hatay’ın Harbiye ilçesinde yaşayan Meryem ile Cemil’in hikâyesini konu edinen bu ağıt, 1980 darbesiyle birlikte yasaklanmış ancak, 1990’ların sonuna doğru düğünlerde hareketli bir şekilde icra edilmeye başlanmıştır.

MERYEM MERYEMTİ

SÖZ-MÜZİK: ANONİM
NOTAYA ALAN: İNANÇ ARAS

Mer yem mer yem te SAZ Ğay ni mer ye me SAZ
Mer yem mer yem ti ğay ni mer ye me Vul e leb mec ru h
Bed du mer ye me Bed du mer ye me SAZ

Meryem Meryem ti
Ğayni Meryeme
Vul e leb mecruh
Bed du Meryeme

La ıdrıblık al e ud
Yeme uyun ıssıd
Le ğallil barud
Yuv sal lis sema

Meryem alıstuh
Şer ambi ruh
Vul e leb mecruh
Bed du Meryeme

Lib sid el binni
Uv eled il binniy
Rah-i cennunniy
Valla Meryem'e

Meryem ya dilli
Şeer mid helli
Asker Osmanlı
Aka du Meryeme

Şekil 5.25. Meryem Meryemti Arap Halk Ezgisi Notası

Milli toplumlarda ortak bir kültür ve eğitimin gereksinimleri, baskın olan tek bir kültürün üstünlüğüne dayanmaktadır. Baskın olan kültür, kendi kültürel dinamiklerini azınlık kültürlerine dayatarak çeşitliliği azaltma eğilimindedir. Nitekim Türkiye de söz konusu milli toplumlardan biridir.

Küçük bir grup olarak Hatay, Adana ve Mersin sınırları içerisinde kalan Arap Alevileri, baskın kültüre entegre olarak kültürel çeşitliliği oluşturmuştur. Lozan Antlaşmasıyla birlikte Türkiye’de sadece gayrimüslimler azınlık olarak kabul edilmiş olup, Arap Alevileri azınlık konumunda yer almamıştır. Ancak her ne kadar Arap Aleviliği de İslam dinleri arasında yer alsa da gerek etnik gerekse dini ritüeller bakımından birçok farklılığa sahip olması durumu, Arap Alevilerinin de Türkiye’de azınlık konumunda olması gerektiğini açıkça göstermektedir. Dolayısıyla Arap Alevileri, “büyük bir devlet şemsiyesi altında toplanmış ayrı ve potansiyel olarak

özyönetimli” bir grup olarak değerlendirilebilir. Bu gruplar Kymlicka tarafından “ulusal azınlık” olarak adlandırılmaktadır (Kymlicka, 2020: 54).

Arap Alevileri, her ne kadar ulusal azınlık olarak devlete bağlı bir şekilde yaşasalar da dini anlamda farklı olmaları, ötekileştirilmelerine ve birçok sorunla karşı karşıya kalmalarına neden olmuştur. Bu durum Türkiye’deki tekçi kimlikle ilişkili olup, etno-kültürel ve dinsel açıdan farklı olanı tanıma konusunda (Kaya, 2014: 14) ciddi problemler yaşanmıştır. Nitekim söz konusu sorunlardan biri de Arap Alevileri’nin müzikte ana dillerini kullanmalarına rağmen 1980 darbesi sonrası Türkçeyi kullanmaya başlamalarıdır. Böylece Arapça ezgiler söyleyen ve dinleyen halk, Türkçe ezgiler söylemek ve dinlemek zorunda kalmıştır. Bu zorunluluk asimilasyoncu bir yaklaşım olarak görülse de “uyum” olarak adlandırmaktadır. Uyumdan ise sadece kültürel ve linguistik asimilasyon anlaşılmaktadır. Özellikle göçmenler üzerinden açıklanan “uyum” sürecinin, bulundukları ülkenin resmi dilini konuşmaları ve resmi kodlarını benimsemeleriyle gerçekleşmesi beklenmektedir (Kaya, 2014: 26-27). Arap Alevilerinin, göçmen statüsünde olmasa da farklı etnik ve kültürel bir gruba dâhil olmaları, tekçi kimlik anlayışına göre Türk kültürüne entegre olmaları için asimilasyoncu bir yaklaşıma maruz kalmalarına neden olmuştur. Fakat yasakların kalkmasıyla birlikte bölgedeki Arap toplumunda çift dillilik söz konusu olmuş ve Arapça-Türkçe karışık ezgiler ortaya çıkmıştır. Birçok Arapça eser yeniden icra edilebilmek için Türkçeye çevrilmiştir. Türkçeye çevirmedikleri eserlerin yerine onlara benzer Türkçe ezgiler arama yoluna gidilmiştir. Nitekim bölgede oldukça bilinen ve oynanan Arje halayı⁴⁶ yerine, Malatya Bulunmaz Eşin adlı halayı icra etmeleri (Çiçekçioğlu, 2017: 79) bu duruma örnek olarak gösterilebilir.⁴⁷ Arje halayıyla ilgili bir diğer farklı görüş ise Arapça olmasından dolayı kabul edilmeyerek Türkçe isimle değiştirilmek istendiği ve böylece adının “çift ayak” oyunu (Bağı, 2014: 120) olarak değiştirildiğidir.

Yukarıda bahsedilen birbiri yerine kullanılan eserlerin yanı sıra Arapça’dan Türkçe’ye çevrilerek, Türk halk müziği repertuvarında yer alan eserlerin de varlığı dikkat çekmektedir. Gaziantep yöresine ait bir türkü olarak bilinen “Bahçada Mış Mış (Arabım Fellahi)” adlı türkü, aynı ezgiyle ancak Arapça sözlerle, yöredeki Arap

⁴⁶ Arje, 8 zamanlı usulün düyek kalıbıyla oynanan bir tür halay çeşididir.

⁴⁷ Ancak verilen halayların neden birbiri yerine çalındığı yazılı kaynaklarda yer almadığı için, Arapçanın yasaklanmasıyla ilgisinin olup olmadığı kanıtlanamamaktadır.

Alevileri arasında icra edilmektedir. Kùltùrlerarası etkileşime òrnek teşkil eden bu türkùnün içerisinde yer alan fellah kelimesinin Arapça’da “çiftçi” anlamına gelmesi, türkùnün Arapça’dan Türkçe’ye çevrildiğini düşündürmektedir. Türkùnün Arapça varyantı “Yah Vaydelek” sözleriyle icra edilmektedir.

YAH VAYDALEK

İCRACI: Vedì ÇOLAKOĞLU
NOTAYA ALAN: İnanç ARAS

Ya h vay da le_____ k ya ya h vay da le_____ a_____ h

Na_____ rek ve le_____ ce_____ l nit he li_____ ya

Al_____ la hi a y ni_____ l mub ti li_____ ya

Şekil 5.26. Yah Vaydelek Arap Halk Ezgisi Notası

Bölgede hem Arapça hem de Türkçe icra edilen ezgilerden biri de “Ada Sahilleri” olarak bildiğimiz “Qadduk Al Mayyas” adlı eserdir. Ayrıca İstanbul Türküsü olarak bilinen bu eserin Yunanistan ve Girit’te de icra edildiği bilinmektedir.

QADDUK AL MAYYAS

İCRACI: Asalah Nasri
NOTAYA ALAN: İnanç ARAS

Qad du ka al ma ya_____ s ya_____ o_____ m ri yagho say_____ n el ba n ka_____ l ya_____ s ri en ta a_____ h la

a_____ l na s fe_____ ra za ry jal la mn_____ sa w wa k ya_____ ga_____ ma_____ ri

Şekil 5.27. Qadduk Al Mayyas Arap Halk Ezgisi Notası

Günümüzde popüler müzikler arasında yer alan eserlerin, Hatay’da Arapça varyantlarının icra edildiği tespit edilmiştir. Nitekim 1974 yılında Erkin Koray tarafından çıkarılan “Şaşkın” adlı şarkının orijinalinin Arapça olan “Al Eyn

Mulayyati” olduğu söylenmektedir. Söz konusu şarkı Hatay müzisyenleri tarafından hem Türkçe hem de Arapça icra edilmektedir.

AL EYN MULAYYATİ
NOTAYA ALAN: İNANÇ ARAS

Al eyn mu lay ya ti__nit naaş mu la__ y ya cısr ıl ha did in ke sa r min davs ric__ la__ y ya

Ahlan va sahlān va marhaban bil-miican
Lakoud va rişş-el vârid lil-esmar lemmencen
Law maykulu li-nsidaa law maykulu miin cen
Law maykulu sabita biraasa cennetha

Şekil 5.28. Al Eyn Mulayyati Arap Halk Ezgisi Notası

1970’li yıllarda telif hakkı olmadığı için Erkin Koray’ın Arapçadan Türkçeye çevirerek seslendirdiği bir diğer eser ise Fesubhanallah şarkısıdır. Söz konusu eserin orijinali “Weili Min Hobbon” olup 1970 yılında Lübnanlı ünlü sanatçı Samer Yazbak tarafından seslendirilmiştir.

WEİLİ MİN HOBBOON
BESTE: Romeo Lahoud
İCRACI: Samer Yazbak (1970)
Notaya Alan: İnanç ARAS

We i li we ili min hob bo n we i li we ili ya__ la l lah vu__ r gıt hum ta__

li ta li we ili__ ga li ti l bu r ga vi je ra__ hu b bik le weili ya we i li__

saw wa di l ga r da We i li we ili min hob bo n we i li we ili ya l la l

la__ h vu__ r gıt hum ta__ li ta li we i li__ ga li ti l va l la

Şekil 5.29. Weili Min Hobbon Arap Halk Ezgisi

Arapçadan Türkçeye çevrilen eserler içerisinde günümüz Türk halk müziği repertuarında yer edinen ezgiler de bulunmaktadır. Son zamanlarda popüler olan “Esmerin Adı Oya” adlı türkünün aslının “Asmar Ya Helou” olduğu bilinmektedir. Türkünün kimlik bilgileri olmadığı için hangi tarihte derlendiği bilinmemektedir.

ASMAR YA HELOU

Notaya Alan: İnanç ARAS



Şekil 5.30. Asmar Ya Helou Arap Halk Ezgisi Notası

Arapçadan Türkçeye çevrilen eserlerle birlikte hem Arapça hem de Türkçe icra edilen ezgiler de bulunmaktadır. Nitekim Atiye⁴⁸ tarafından seslendirilen “Hali Hali Hal” söz konusu çift dilli ezgiye örnek olarak gösterilebilmektedir.

HALİ HALİ HAL

Notaya Alan: İnanç ARAS



Sana ezelden hastayım
 Yokluğunda yastayım
 Doktorlar çarem değil
 Aşkındır benim ilacım

Şekil 5.31. Hali Hali Hal Arap Halk Ezgisi Notası

Arap Alevileri, sadece bölgede yaşayan Türklerle değil, özellikle gördükleri baskılar sonucunda bölgede yaşayan Arap Hristiyanları ve Ermenilerle de kültürel anlamda etkileşim içinde olmuştur. Nitekim yıllarca iç içe yaşadıkları Ermenilerin yaşadığı sıkıntıları dile getirmek için de ezgiler bestelemişlerdir. Yörede bilinen “Ermeni Ağıdı” (Bağı, 2014: 279) da söz konusu ezgilerden biridir.

⁴⁸ Kendisi baba tarafından Hataylı olup, klibinde Hatay’ın mani söyleme geleneği olan “Ha Halama” örneğine de yer verilmiştir. <https://www.youtube.com/watch?v=onD7BF3ajXo>



Şekil 5.32. Ermeni Ağıdı Notası

Çokkültürlülüğün temelini oluşturan kültürel çeşitliliğe verilen örnek eserler dışında, “Herfli Geceleri” gibi geçmişten günümüze değişerek gelen gelenekler de mevcuttur. Bölgede yaşayan Arap Alevileri kimi gelenekleri olduğu gibi aktarırken, kimi gelenekleri ise mevcut yaşam şartlarına göre süzgeçten geçirerek yeniden düzenlemiştir. Kymlicka da çokkültürlülüğün tanımını yaparken var olan geleneklerin taşınmasında bireyseliği ön planda tutarak, kültürlerin yaşam şartlarına göre değerlendirilmesi gerektiğini savunmaktadır. Kymlicka’nın yapmış olduğu bu tanımdan yola çıkarak Arap Alevileri’nin Herfliler’i günün şartlarına göre değerlendirerek yeniden düzenlemesi durumu, kültürel yozlaşma olarak değerlendirilmemelidir. Nitekim birçok kültürün geçmişten günümüze taşınırken kaybolması durumu, günün yaşam koşullarına uymamasından kaynaklanmaktadır. Arap Alevilerinin Arapçanın yanında Türkçe müzikleri tercih etmeleri de günümüz yaşam koşullarıyla ilişkilidir. Günümüz yaşam koşullarına göre değiştirilerek gelen Arap Alevi kültürlerinden bir diğeri ise Finnen/ Şıgar gibi ozanlık geleneğidir. Hatay’ın son finneni Nihat Çay olup, kendisiyle yapılan görüşmede finnen geleneğinin, Anadolu âşıklık geleneğinden farklı olduğunu dile getirmiştir. Beraberinde doğaçlama olarak ezgisel şiir yazar veya dörtlükle halinde manî yazabilenlere finnen denildiğini, usta çırak ilişkisinin olmadığını, anında söz yazabilen herkesin finnen olabileceğini (11/06/2023) eklemiştir. Günümüzde geleneğin devam ettirildiği görülsün bile yeteri kadar bilinmediği ve bölgede aktif rol oynamadığı tespit edilmiştir.

Kymlicka çokkültürlülüğü savunurken her ne kadar bireyseliği ön planda tutarak var olan kültürlerin günün şartlarına göre yeniden düzenlenmesini savunsa da aslında bu durum aynı zamanda kültürel değerlerin zamanla kaybolma tehdidi altına girdiğini de göstermektedir. Nitekim Arap Alevilerinin hemen hemen bütün müzik formlarında kullandıkları çalgılardan biri olan zambır, günümüzde enstrümanların çeşitlenmesi, org sazının zambır sazına olan ihtiyacı karşılaması, ses sahası geniş olan eserleri seslendirmede zambır sazının yetersiz kalması ve müzik mekânlarının değişmesiyle birlikte yok olmuştur. Dolayısıyla çokkültürlülüğün bölgedeki Arap Alevilerinin zambır gibi önemli enstrümanlar üzerinde etkisi olduğu söylenebilmektedir. Bölgenin çokkültürlü yapısının etkilerinden bir diğeri ise Mavval, Ataaba ve Mijana gibi uzun hava formlarının oldukça az icra edilmesi ve yeni nesil tarafından neredeyse bilinmemesidir. Söz konusu formların geçmişte düğünlerde icra ediliyor olması ve günümüz düğün anlayışının tamamen eğlenceye dönmesi, uzun havaların daha az okunmasına neden olmuştur. Geçmişte hemen hemen bütün Arap şarkılarının başında okunan bu uzun havaların, günümüzde neredeyse hiç icra edilmediği tespit edilmiştir.⁴⁹

Arap Alevilerinin müzik geleneklerinin değişmesindeki önemli faktörlerden birinin de düğün geleneği olduğu görülmektedir. Yukarıda sözü edilen bütün formların icra edildiği düğünlerin günümüzde tamamen eğlenceye döndüğü ve gelenekten giderek uzaklaşıldığı görülmektedir. Dolayısıyla “belleğin saklama kapları (Asmann, 2001: 152)” olarak görülen düğün gibi mekânların değişmesiyle birlikte, bölge halkının sosyal belleğindeki kodların da değiştiği açıkça söylenebilmektedir. Söz konusu sosyal belleğin değişime uğraması ise bölgenin çokkültürlü yapısıyla yakından ilişkilidir. Farklı etnik grupların iç içe yaşaması, ister istemez birbirlerini etkilemelerine neden olduğu gibi kültürel belleğin değişimi de kaçınılmaz hale gelmiştir.

5.5. Hatay Domlarında Müzik

Dom toplulukları, Türkiye’de birçok farklı adla karşımıza çıksa da genellikle “çingene” olarak bilinmektedir. Osmanlı’dan bu yana varlık gösteren çingene

⁴⁹ Söz konusu durumdan rahatsız olan Arap Alevileri, gençlere dillerini yeniden kazandırmak amaçlı bölgede Arapça festivaller düzenlemektedir. Ancak her ne kadar böyle bir çabaya girilse de günümüzde genç nüfusun Türkçe pop müziğine yöneldiği görülmektedir. Arapça bilen yaşlı nüfusun giderek azalmasıyla birlikte, genç nüfusun Arapça öğrenmeleri giderek zorlaşmıştır.

müziyenlerin, etnik köken fark etmeksizin hemen hemen bütün bayram ve kutlamalarda, köy köy dolaşarak müzik yaptıkları (Marushiakova- Popov, 2006: 76) bilinmektedir. Dolayısıyla dönemin müzik ihtiyacının genellikle domlar tarafından giderildiği ve domların müziği meslek olarak icra ettikleri söylenebilmektedir.

Domlar, genellikle yoksul bir topluluk olduğu için okul okumaktan ziyade “baba mesleği” olarak adlandırdıkları müziğe yönelmektedir. Ancak müzikten hiçbir zaman geçimlerini sağlayacak kadar gelir elde edememişlerdir. Dolayısıyla usta-çırak ilişkisi içerisinde yetişen dom müzisyenleri, genellikle icra etmiş oldukları davul-zurna ve klarnetle birlikte vurmali sazlar ve bağlama gibi diğer orkestra sazlarını da öğrenerek kendilerini geliştirmişlerdir (Foggo-Tarlan, 2016: 100). Böylece azınlık konumunda olan domlar, halk arasında belirli bir statü kazanmışlardır. Ayrıca domların müziğe atfettiği pozitif değer de kendilerinin müzisyenliklerine statü kazandırmıştır. Söz konusu statü, aynı etnik kökene sahip olmalarına rağmen geçimini müzisyenlikle sağlayan domların kendilerini “roman”, başka işlerle uğraşanların ise “çingene” olarak adlandırmalarına neden olmuştur. Başka bir deyişle müzisyenliğin romanlar arasında bir kast sistemi oluşturduğu ve romanların bahsi edilen kast sistemi içerisinde hiyerarşinin en üst basamağına oturmalarına olanak sağlamıştır. Ayrıca kast sisteminin evlilikler aracılığıyla desteklendiği ve romanların kendi aralarında evlilik yaptığı görülmektedir. Böylece müzisyen olanlarla olmayanların ayrımının daha keskin hatlarla çizildiği söylenebilmektedir. Bu durumun da romanlarda müzisyenliğin etnik kökenle değil de meslekle ilişkili cemaatlik ve sosyal statü ile ilintili olduğunu destekler niteliktedir (Kılınçer, 2012: 30).

Domlar, icra ettiği ve meslek edindiği müziği usta- çırak ilişkisi içerisinde gelecek nesillere aktarmaktadır. Sözlü kültür geleneğine dayanan bu sistemle birlikte küçük yaşlarda çocukların eline pet şişe ve sopalar vererek davul gibi çalmaları için alıştırma yaptırılmaktadır. Çocukların bu durumu oyun haline getirmeleri ellerinin çalgı tutacak yatkınlığa erişmesini sağlamaktadır. Ayrıca usta öğretici durumunda olanlar düğün gibi mesleklerini icra ettikleri mekânlara çıraklarını da götürerek, kendilerini taklit ederek öğrenmeye teşvik ettikleri görülmektedir. Genellikle yoksul olarak nitelendirilebilecek olan domlar, ileride geçimlerini sağlayabilmeleri için, müziği çocuklara öğretmeyi görev olarak görmektedirler.

Antakya'daki domların yaklaşık yüz yıldır bölgede ikamet ettikleri ve genellikle Emek ve Aksaray mahallelerinde yaşadıkları bilinmektedir. Müzisyenliğin yanı sıra bölgede yüzyıllarca sünnetchilik, kalaycılık, dericilik, dişçilik gibi meslekleri de icra eden domlar, teknolojinin gelişmesiyle birlikte söz konusu meslekleri yapamaz hale gelmişlerdir. Derme çatma çadır ve barakalarda yaşayan domlar, çıkan yangınla birlikte yaşam alanlarını da kaybetmiştir. 1960 yılının sonlarına doğru şehir imarının yenilenmesi sonucunda, Domlara Günyazı mevkinde yeni bir yaşam alanı tahsis edilmiştir. (Sarı, 2017)⁵⁰.

Bölgedeki dom müzisyenlerinin genellikle erkek olduğu ve kadın domların müzikle ilgilenmediği görülmektedir. Dolayısıyla domlarda müziğinin cinsiyetinin eril olduğu söylenebilmektedir. Söz konusu erkek müzisyenlerin Antakya'nın genellikle düğün ve bar müziği ihtiyacını karşıladığı görülmektedir. Bölgede en çok kullanılan çalgı ney ve zurnadır. Ancak barlarda klarnet, keman veya darbuka, düğünlerde ise davul çalınmaktadır. Davulun yanında tef, bendir ve zilli def de kullanılan diğer vurmali çalgılardır. Bölgenin düğünlerinde sıklıkla karşılaşılan org sazının ise oldukça az kullanıldığı tespit edilmiştir. Dolayısıyla dom müzisyenlerin genellikle davul ve zurna çalması, org sazını neredeyse hiç kullanmamaları dolayısıyla genellikle bölgedeki Türkmen Abdalların ve Kürtlerin düğünlerine gittikleri, Arap düğünlerine ise oldukça az gittikleri çıkarımı yapılabilmektedir. Ayrıca düğünlere birden fazla davulcu veya zurnacı götürmeleri de genellikle Abdal düğünlerine gittikleri görüşünü desteklemektedir.

Wolf, kültürü bireyden ayrı görmeyerek, kültürlerin de tamamen tanınması gerektiğini vurgulamaktadır. Böylece karşılıklı tanınma hali, zamanla bir kültürün tamamen diğerine dönüşmesiyle sonuçlanabilmektedir (Mak & Karahasanoğlu, 2017: 46). Hatay'da müzikle geçinmeye çalışan Domlar, bölgedeki birden fazla kültürle birlikte söz konusu kültürle ait müzik kültürlerini de tanımak zorunda kalmıştır. Böylece, çocukluk döneminde başlayan müzik eğitimleri, sadece kendi müzik kültürlerine göre değil, bölgede yaşayan birden fazla kültürün müzik kültürlerine göre şekillenmektedir. Nitekim usta öğretici misyonu üstlenen aile bireyleri çocuklarına müzik eğitimi verirken birden fazla kültüre yönelik müzik yapma becerisi kazandırmayı hedefleyerek, nerede hangi müziğin icra edilmesi gerektiğini

⁵⁰ <https://www.hatayekspres.com/antakyada-dom-kabileleri-13353.html> (Erişim tarihi: 09/05/2023)

öğretmektedir. Dolayısıyla Domlar'ın müzik eğitimlerinin özünde çokkültürlü bir eğitim şekli yatmakta olup, çalgı çalma becerilerinin söz konusu çokkültürlü toplum yapısına yanıt verecek şekilde geliştirdikleri söylenebilmektedir.

Hatay'daki çokkültürlü yapıyı benimseyerek icra etmeye çalışan dom müzisyenleri, “faklı kültürel kimliklerin önemli simgesel, pragmatik veya estetik bileşeni olan müziksel biçimleri sahiplenerek seslendiren, müziği talep edenlerin ayağına kadar götürüp sunan” (Aras, 2016: 153) olma görevini üstlenerek, çokkültürlü toplumun müzik dinamiklerini tek bir vücutta toplamışlardır. Çokkültürlülük sadece farklılık ve kimlikle ilişkili değil, bir grup insanın kendi yaşamlarını düzenlemekte kullandıkları uygulamalarla da alakalıdır. Bireysel seçimlerinden kaynaklanan farklılıklar bir miktar otorite taşımakta olup ortak tarihten gelen anlam ve önem sistemiyle kaynaşmaları nedeniyle modellendirilip şekillendirilmiştir (Parekh, 2002: 3) Hatay'daki dom müzisyenleri de kendi yaşamlarını düzenleyebilmek için, baskın kültür olmaları dolayısıyla Arap ve Türklere ait müzik dinamiklerini, kendi müzik dinamiklerinin önüne geçirerek, bölgedeki domların müzik algısını ve müzik eğitimini yeniden inşa etmişlerdir.

5.6. Hatay Arap Hristiyanlarında Müzik

Arap Hristiyanları, etnik köken gereği Arap toplumundaki müzik formlarını icra etmektedir. Söz konusu Arap müziği formları ise “Arap Alevlerinde Müzik” başlıklı bölümde detaylı olarak açıklanmıştır. Bu bölümde; dini müzik formları bakımından diğer Arap toplumlarından ayrılan Arap Hristiyanlarının kiliselerde icra ettikleri müzikler incelenmiştir.

Müzik, duyguları hareket geçirmek ve hisleri ifade edebilmek için, dini ritüeller içerisinde (Woolston, 1902: 75) hep var olmuştur. Ritüeller içerisinde, duyguların coşa gelerek duygusal etkileşimi kuvvetlendirmek maksadıyla müziğin araçsallaştırıldığı görülmektedir. Böylece aynı dini inanca sahip olan cemaatler bir araya gelerek, birbirlerine olan bağlılıklarını kuvvetlendirmektedir. Dolayısıyla müziğin, insanların dini ritüellere katılımında önemli rol oynayarak, onları söz konusu ritüellere teşvik ettiği (Alcorta, Sosis, 2005: 336) açıkça söylenebilmektedir. Nitekim Durkheim (2009) de, ritüellerin içerisindeki müziğin ve şarkıların kolektif duygusal heyecan yarattığını ya da kolektif coşku yarattığını, böylece inançlara dair bilgi

birikiminin canlılığını muhafaza ettiğini ve hafızada tutulmasında önemli rol oynadığını dile getirmektedir.

Ritüellere göre müziğin uyarlanması insanlara göre fayda sağlayan üretken bir faaliyet değil, aksine ayinler sırasında icra edilen müzikler “gösteri, oyun veya kutlama” olarak adlandırılmaktadır (Supicic, 1982: 25-26). Dolayısıyla Arap Hristiyanlarının dini ritüellerde müzikten faydalanmaları, müziğin birleştirici gücüne inandıklarını göstermektedir. Çünkü müzik sadece bir ses sistemine değil aynı zamanda, etnolojik bir yapıya bağlı sosyal davranışlara da dayanmaktadır. Birçok müzik ürünü, söz konusu toplumun kimliğini oluşturan kültürel dinamiklerin, simgeler ve davranış yoluyla dışa vuruş şeklidir (Kaplan, 2005: 61). Yani müzik aynı zamanda cemaatlerin kültürel dinamiklerinin bir parçasıdır. Dolayısıyla Arap Hristiyanlarının cemaatlerinde icra ettikleri eserlerin, kendi kültürel dinamiklerini yansıttığı açıkça söylenebilmektedir. Adrews (1916: 331) ise müziğin ritüellerde kullanılmasının nedenini, müziğin var oluşundan bu yana diğer sanatlara göre insanların duygusal doğasını daha fazla etkileme özelliğinin olmasına bağlamaktadır.

Antakya’da bulunan Arap Hristiyanları Ortodoks, Katolik ve Protestan olmak üzere üçe ayrılmaktadır. Katolik kiliseleri “kendilerinden olmayanları” ayinlerine kabul etmemektedirler. Bu durum Ortodokslara göre sayıca oldukça az olmalarından kaynaklanmakta olup, kendilerince aldıkları bir önlem olarak düşünülebilir. Dolayısıyla çalışmada yer alan müzik pratikleri sadece ayinlerine rahatlıkla katıldığım ve gözlem yapabildiğim Antakya Ortodoks Kilisesi, Meryem Ana Kilisesi cemaati ve Ortodoks kökenli olup herhangi bir mezhepe bağlı olmayan İsa Mesih Kilisesine bağlı bulunan cemaat ile sınırlıdır.

Ortodoks kiliselerinde müzik, kutsal metinlerin okunmasını kolaylaştırmakla birlikte ayinleri belirli bir ritim içerisinde yürütmek (Konomos, 2012) maksadıyla yapılmakta olup, seslendirilen ilahiler ise İncil’den alınan kutsal metinlerden oluşmaktadır. Nitekim dini kitapları olan İncil’de de “...ilahiler ve ruhsal ezgiler söyleyerek yüreklerinizde şükranla Tanrı’ya nağmeler yükseltin (İncil, 1995: 418)” şeklinde sözler yer almaktadır. Antakya Ortodoks Altınözü ilçesine bağlı Tokaçlı Köyü’nde bulunan Meryem Ana Kilise’si ayininde, ilahilerin incilden alınan metinlerden oluştuğu, ilahilerin konusunun da genellikle dini ritüellere veya inanç bağlamında kutsal görülen kişileri övmeye yönelik olduğu gözlemlenmiştir.

Dini ritüellerde müzik ibadete eşlik amacıyla kullanıldığı için, dini metinlerin ön planda tutulması nedeniyle müzik geri planda kalmıştır. Dolayısıyla ibadete eşlik eden müzikal yapı oldukça sade ezgilerden meydana gelmektedir. Nitekim Antakya Ortodoks kiliselerindeki ayinlerde genellikle segâh gibi basit makamlardan oluşan, vokal süslemelerden uzak ve tek sesli bir icra tarzını benimsedikleri gözlemlenmiştir. İlahileri seslendirenlere ise “psalti” denilmekte olup, psaltilerin genellikle erkek olduğu dikkat çekmektedir. Tarihi kaynaklar incelendiğinde 650 yılından önce Ortodoksların dinsel ritüellerinde kadın sesine yer verildiği ancak 650 yılında Chalon Ruhani Meclisi’nin kadınların kiliselerde ilahi söylemelerini yasakladığı (Selanik, 1996: 37) bilinmektedir. Ancak günümüzde Antakya Ortodoks kliselerindeki ayinlerde kadın psaltier de ilahi korolarında yer almaktadır. Nitekim Karaburun Doğan (2019: 107), yapmış olduğu doktora tezinde Antakya Azizler Petrus ve Pavlus Ortodoks kilisesi korosunda dört tane kadın psaltinin bulunduğunu tespit etmiştir. Ayrıca Altınözü Meryem Ana Kilisesinde ise pazar günü ayinlerinde kimi zaman duaların ve ilahilerin bir kadın icracı tarafından seslendirildiği gözlemlenmiştir.

Bölgede psaltier için herhangi bir müzik eğitimi verilmemektedir. Psalti olmak için gönüllü bir cemaat üyesi olmak yeterli görülmektedir. Psaltier, müzik bilgisi olmadığı için ilahileri kulaktan öğrenmektedir. Psalti olmak isteyenler ise ritüellerin içinde bulunarak eğitim sürecinden geçmektedir.

Ayinde herhangi bir enstrüman kullanılmamakta olup seslendiren kişiye yer yer koro halinde cemaat eşlik etmektedir. Ayrıca cemaat, ilahiler okunurken, eş zamanlı olarak ilahinin karar sesinin üçüncü veya beşinci derecesinden dem tutmaktadır (Karaburun Doğan, 2019: 56). Ancak Altınözünde bulunan Ortodoks kiliselerinde yapılan ayinlerde okunan ilahilerin hiçbirinde dem tutulma geleneğinin olmadığı gözlemlenmiştir. Ayrıca pagan inancını hatırlatacağı düşüncesiyle ilahilere genellikle enstrüman eşlik etmemektedir. Bu durumu Antakya Ortodoks Kilisesi pederlerinden biri olan Dimitri Doğum, “Bize göre Allah’a ulaşacak, ona yalvaracak en uygun ses, insan sesidir. Bu yüzden ilahi korosunda çalgı yoktur. Sadece ritim tutan, dem tutan kişiler vardır” (Karaburun Doğan, 2019: 53) şeklinde açıklamaktadır. Ortodoks kiliselerinde enstrümana yer verilmemesinin, cemaatin içinde müzisyen olmamasından da kaynaklandığı düşünülebilir. Meryem Ana Kilisesi ayinlerinde

enstrüman olmadığı gibi, ilahileri seslendirenlerin de müzikal özelliklerden uzak bir okuma tavrıyla icra ettikleri görülmektedir.

Antakya'daki Ortodokslar aynı zamanda Rum Ortodoksları olarak da bilinmektedir. Her ne kadar Rum kelimesinin Anadolu olarak kullanıldığı söylene de bölgede etnik olarak kendilerini Rum olduklarını, zamanla Araplaştıklarını dile getiren Ortodoks halkı da bulunmaktadır. Nitekim tarihi veriler incelendiğinde M.S. 34 veya 36 yılından sonra, Kudüsten ayrılan Helenist (Yunanca konuşan) Yahudilerin bir bölümünün Antakya'ya uğramasıyla birlikte Antakya'nın Hristiyanlık tarihindeki yerini almaya başladığı (Dilek, 2013: 30) görülmektedir. Böylece Antakya, Hristiyanlar için önemli bir ibadet merkezi haline gelmiş olup, Yunanca ibadet dili olarak kullanılmıştır. Günümüzde ise Yunanca olan din kitapları Arapça'ya çevrilerek, Arapça ibadet dili olarak kullanılmaktadır. Antakya Ortodoks Kilisesinin din görevlisi olan Dimitri Doğum, Şam'da yaşayan patrik Yunan asıllıyken, 1890'larda Arap asıllı bir patriğin seçildiğini ve böylece ibadet kitaplarının Yunanca'dan Arapça'ya çevirilerin başlamış olabileceğini" (Karaburun, Doğan, 2019: 40) dile getirmektedir. Çevirilerle birlikte bölgedeki Arap kültürünün de baskın hale gelmesiyle, Yunanca konuşan Ortodokslar zamanla Araplaşmaya başlamış ve Arapça'yı anadilleri olarak kabul etmişlerdir. Böylece Ortodokslarda çokkültürlülükle birlikte çokdillilik durumu da ortaya çıkmıştır.

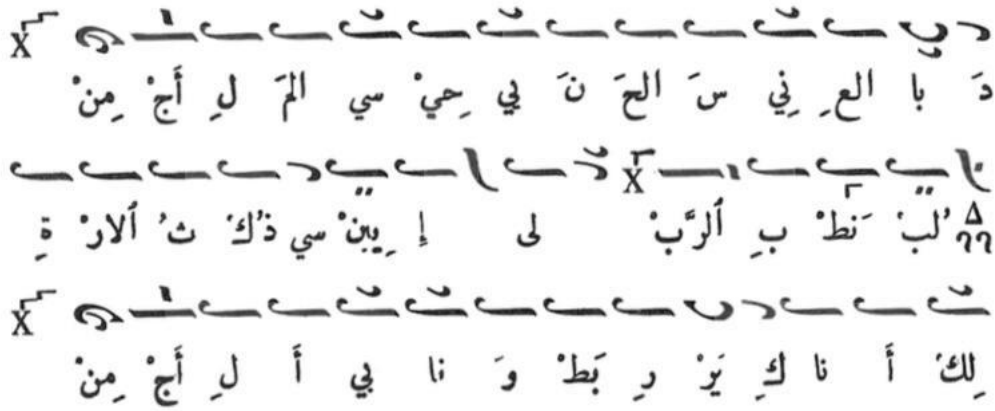
Din, "korunması gereken" bir olgu olarak görüldüğü için, ibadetlerde de bir benzerlik görülmemektedir. Nitekim Arap Ortodokslarının dini ibadetleri herkese açık olmakla birlikte, diğer dinlerde benzer bir ritüele rastlanmamaktadır. Dinler arasındaki ilişkisi sadece birbirlerinin varlığını kabul etme ve tanımayla sınırlı kalmıştır. Ancak konu müzik bağlamında ele alındığında çokkültürlülüğün izlerini, kiliselerde icra edilen ilahilerde açıkça görmek mümkündür. Nitekim Yunanca'dan Arapça'ya çevrilen ibadet kitaplarından sonra Antakya'da bestelediği ilahilerle tanınmış olan Mitri al- Murr'un⁵¹, "Bizans makam sistemini kullanarak" Arapça ilahiler bestelediği

⁵¹ Mitri el-Murr, 7 Kasım 1880'de Trablus'ta (Lübnan) al Meena'da doğmuştur. Babası rahip Elias ona okuma ve yazmanın ilkelerini öğretmiş, daha sonra Kutsal Kitabı kendi adını taşıyan kör bir öğretmenden (Refka Kazkala) okumuştur. Küçük yaşlardan itibaren sesinin güzelliği, şarkı söyleme yeteneği ve müziğe olan eğilimi ile dikkat çekmeye başlamıştır. 1893 yılında babası onu Koura bölgesindeki Kefteen'in okuluna (Lübnan) göndermiş ancak bir yıl sonra okuldan ayrılmıştır. Daha sonra Antakya'da tanınmış bir öğretmen ve ilahiyatçı olan, Patrik Maletios el Doumani'nin ikinci kardeşi olan Yousef (Joseph) el Doumani ile dini müzik ve Doğu Arap müziği çalışmalarına başlamıştır. Henüz

bilinmektedir. Böylece ana dilleri Arapça'ya dönen Ortodoks cemaati, ilahileri de Arapça seslendirmeye başlamıştır.

Ortodoks cemaatinin ses düzeyini gösteren işaretlere göre bir nota yazım şekli bulunmaktadır. Yani nota sembolleri ve dizek yerine düz bir metin gibi görünen özel işaretlere göre eserler notaya alınmıştır. Söz konusu nota yazım şekli, Arap Ortodoks ilahilerinin önemli bestecisi olan Mıtri el-Murr'un yazdığı eser üzerinde örneklendirilmiş olup aşağıda eserin bir bölümüne yer verilmiştir.

çok küçük yaşlarda Bizans'ın 8 makamını öğrenerek icra etmeye başlamıştır. 15 yaşında Trablus kilisesinde ilahiler okumuş ve öğretmeninin önünde (lambadarios veya sol ilahi olarak) durmuştur. 1896 yılının sonlarında Kefteen okuluna geri dönmüş ve dilbilim ve tarihçi Issa Eskandar Maalouf (1869-1956) ile dil çalışmalarına odaklanmış ve o (Mitri), genç bir çocuk olmasına rağmen bu okulun derslerinden birinde müzik öğretmiştir. Orada Hicazkar Makamı üzerine bir doksoloji yazmıştır. Yousef el Doumani'nin ölümünden sonra Mitri, Meena Tripoli kilisesinde (Lübnan) bir ilahi olarak kalmıştır. 1903 yılında patrik Maletios el Doumani tarafından Balamand manastırının (Lübnan) ilahiyat enstitüsüne müzik öğretmeni olarak atanmış ve burada öğrencilere Bizans usulüne göre dini ilahiler öğretmiştir. Öğrencileri arasında piskopos olacak güzel sesli öğrenciler bulunmaktadır; bunlar Lazkiye'nin (Suriye) merhum piskoposu Trephen (veya Triphon?), Zahle'nin (Lübnan) piskoposu Nipphon Sabba ve Akkar'ın (Lübnan) piskoposu Epiphanius Zayed'dir. Ayrıca Humus (Suriye) piskoposu Alexandrn Jaha ve Hama (Suriye) piskoposu Ignatios Hrayke ve New York piskoposu Samuel Dawoud, yani yarım yüzyıl boyunca dini ilahileri yöneten piskoposların Mitri öğrencileri olduğunu söylenebilmektedir. 1907 yılında Dr. Mousa el Doumani'nin kızı ve öğretmeni Yousef el Doumani'nin torunu Miss Nazha ile evlenmiş, 9 çocukları olmuştur. Fuad (daha sonra babasının eserini sürdürdü ve yayınladı) çoğu), Phillip, Auwni, Elias (bugüne kadar hala ilahi söylüyorlar), George, Nicolas, Salwa, Evet. Zareef. 1912 yılında Patrik Dördüncü Grigorios Haddad ile birlikte Antakya Patrikhanesi'nin bazı yerlerini gezmeye gitmiş ve Mitri'ye daha sonra Antakya Protopsaltis rütbesi verilmiştir. 1913 yılında Patrik Grigorios, Romanov ailesinin Rusya'yı yönetmesinin 300. yılı kutlamalarına liderlik etmek üzere Rusya'ya davet edilmiştir. Mitri'nin de aralarında bulunduğu büyük bir kalabalık eşliğinde Beyrut'tan (Lübnan) bir gemiyle yola çıkılmıştır. Mitri, dönüş yolunda bir süre Konstantinopolis'te kalmış ve Bizans müziğine ilgi duyan bazı sanatçılarla tanışmıştır. Aynı zamanda büyük bir İlahi Ayin'e katılarak Ekümenik Patrik için bir Polychronion ilahisi okumuş; bu ziyaretin bir yansıması olarak bazı besteleri buradaki müzik dergisinde yayınlanmıştır. 1916 yılında Şam'a (Suriye) gitmiş ve Birinci Dünya Savaşı'nın sonuna kadar orada kalmıştır. Savaştan sonra memleketi Trablus'a (Lübnan) geri dönerek Meena kilisesinde ilahiler söylemiştir. 1924 yılında ailesiyle birlikte Beyrut'a (Lübnan) taşınmıştır. Beyrut Piskoposu Yerrasimos Msarra tarafından Aziz Nicholas kilisesinin protopsaltis'i olarak atanmıştır. 1930 yılında arkadaşlarının daveti üzerine ABD'ye gitmiştir. Bir yıl sonra Beyrut'a geri dönmüş ve büyüyen işine (ticaret) rağmen müzik alanındaki çalışmalarına devam etmiştir. St Nicolas kilisesinin Protopsaltis'i olmuş, aynı zamanda oradaki bir veya iki Okulda müzik öğretmenliği yapmıştır. 31 Ağustos 1969'da 89 yaşında vefat etmiştir. (<https://analogion.com/site/html/MitriMurr.html>)



Şekil 5.33. Mitri el-Murr'a Ait Arap Hristiyan İlahi Ayinin Bir Bölümünün Notası

Arap Ortodoks Hristiyanları, kilisede icra ettikleri ilahileri Troparion (pazar gününe özgü ilahiler), İsozikon (ruhanilerin birinci dönüş sonrası kutsal mekâna giriş ezgisi), Trisojyon (Risale-elçisel mektup öncesi okunan ilahiler), Heruvimlerin Ezgisi (büyük dönüş öncesi söylenen ilahiler), Kontakion (o günkü ayini ifade eden ilahiler) şeklinde sınıflandırılmaktadır. Bir diğer sınıflandırma ise haftalara göre ayrılmakta olup, ilahiler okunduğu haftanın adına göre “1. Hafta 1. nota, 2. Hafta 2. Nota.....8. hafta 8. nota” olarak adlandırılmaktadır. Söz konusu notalar makam karşılığı olarak adlandırılmaktadır. Yani her nota farklı bir makama tekabül etmektedir (Karaburun Doğan, 2019: 57). Arap Ortodokslarında görülen 8 hafta, 8 makam anlayışı Bizans Ortodoks kilise ezgilerinde de görülmektedir.

Bizans Ortodoks kilisesinde gerçekleştirilen ayinler, sekiz hafta boyunca her haftaya bir ezgi gelecek şekilde tasarlanmıştır (Krasova, Skotnikova, 2017: 175). Konomos (2012) ise Bizans müziğinin köklerini Hristiyanlığın ilk çağlarına dayandırmakta olup, Yunan, Latin, Slav, Gürcü, Ermeni, Arap ve Roman gibi farklı kültürel dinamikleri de müzikal kimlik bağlamında etkilediğini dile getirmektedir. Gertsman (2018: 20) ise Bizans İmparatorluğu’nun Balkanlar, Küçük Asya Ülkeleri, Mezopotamya, Ege Denizi Adaları, Ermenistan, Suriye, Filistin, Mısır, Kıbrıs, Girit Adaları, Karadeniz- Kırım ve Arabistan’ın bir kısmı gibi birçok etnik grubu bünyesinde barındırdığını; Bizans Ortodoks Kilisesi içerisinde barındırılmış olan bu etnik grupların müzik dinamiklerinin de “kilise müziği” adı altında birleştirildiğini

söylemektedir. Dolayısıyla Bizans kilise müziğinin çokkültürlü bir müzik yapısına sahip olduğu ve söz konusu müziklerin de Arap Ortodoks ilahileri dâhil olmak üzere birçok kültürün müziğini etkilediği açıkça görülmektedir. Arap Ortodoks ilahilerinin önemli bestecisi olan Mitri el-Murr'un Lübnan'dan Antakya'ya göç esnasında, Bizans kilise ezgilerinin etkisi altında olan Arap topraklarının kültürel ezgilerini de beraberinde taşıması durumu ise Bizans kilise makamları ile Arap Ortodoks ilahilerindeki makamsal yapı arasında benzerliklerin ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Ortodoks kökenli olan ancak kendilerini herhangi bir mezhebe bağlamayan İsa Mesih Kilisesi cemaati ilahilerinin ise, Bizans ve Türk müziğinin makamsal yapısına benzer ezgilerden daha çok günümüz popüler müziklerinin etkisi altında olduğu gözlemlenmiştir⁵². Cemaat ilk olarak 1994'de ev toplantılarıyla bir araya gelmiş ve 2008 yılında İsa-Mesih Kilise'sinin açılmasıyla birlikte ibadetlerini burada yapmaya başlamıştır (Kişisel görüşme, 10/12/2023).

İsa Mesih Kilisesi'nde yapılan ayinlere "Tapınma", ayini yöneten müzisyenlere ise "Tapınmacı" adı verilmektedir. İbadet dilleri genellikle Türkçe'dir ancak halkın Arap kökenli olması dolayısıyla Türkçe ilahilerle birlikte Arapça ilahiler de icra edilmektedir. Kilisenin dört farklı tapınmacı grubu bulunmaktadır. Her hafta bir grubun ayini ilahiler eşliğinde yönetilmektedir. Mezhep anlamında özgür olan bu cemaat, müzikal anlamda da oldukça özgürdür. Evlerde yaptıkları ayinlerde ilahiler herhangi bir enstrüman olmadan icra edilirken, günümüzde ise org, bağlama, gitar, flüt, elektronik bateri, ud gibi birçok enstrümana yer verilmektedir.⁵³

Kilise pastör ve tapınmacılarından biri olan Halil Papazoğlu, ibadetlerinde enstrümanın kullanılmasını ve çeşitliliğini; *"evlerde toplandığımızda sadece çıplak insan sesiyle ilahiler söyleniyordu ancak herkes farklı söylüyordu aradaki ahengi yakalayamıyorduk. Birgün İsviçreden elinde gitarıyla biri bizi ziyarete geldi. Bizler ilahileri seslendirdikten sonra, gitarıyla birkaç ilahi de kendisi seslendirdi. Ayinlere enstrümanla katıldığında ahengin daha rahat sağlandığını ve herkesin birbirine uyum sağlayabildiğini farkettikten sonra gitar öğrenmek istedim. İnşaat işiyle uğraştığımız*

⁵² 10/12/2023 Pazar günü saat 10:00'da Altınözü Sarılar Mahallesi İsa Mesih Kilisesi'nde yapılan ayine katılım sağlanmıştır. Elde edilen veriler görüşme ve gözlem sonucunda yazıya aktarılmıştır.

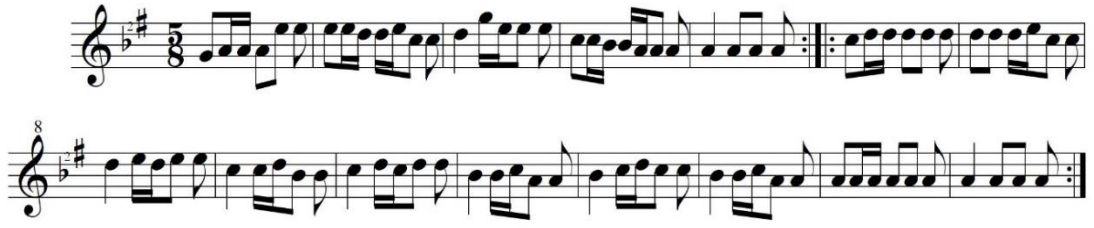
⁵³ Evlerde yapılan ayinlerde enstrümanın olmaması durumu tamamen imkânsızlıkla alakalıdır. Yoksa gelenekselci Ortodoks Kiliselerinde olduğu gibi enstrüman konusunda herhangi bir yasak söz konusu değildir.

için babam istemedi ancak hediye edilen gitarla İsvetden gelen kişiden (ismini söylemedi) ğrendiğim iki akorla ilahiler söylemeye başladım. Benimle birlikte birkaç kişi daha enstrüman öğrendi ve kendimizi geliştirdik. şimdi ise ilahilerimizi enstrüman eşliğinde seslendiriyoruz” şeklinde ifade etmiştir (Kişisel Görüşme, 10/12/2023).



Resim 5.2. İsa Mesih Kilisesi Tapınmacıları (10/12/2023)

Kilisede icra edilen ezgilerin pop, slow veya rock gibi günümüz popüler ezgilerine benzemesi durumu, tapınmacıların oluşturduğu grubun genellikle genç kesimden olmasıyla ilişkilidir. Nitekim tapınmacılardan olan Liza Kuşoğlu ve Bayram Tokgöz de bu görüşü doğrulamış ancak sadece popüler kültürün müzikleri değil, aynı zamanda Arabesk veya Türk halk müziği ezgileriyle benzer ilahilerin olduğunu da eklemiştir. Bayram Tokgöz ayrıca beğendikleri ezgilerin üzerine kutsal metinleri yerleştirerek icra ettiklerini de dile getirmektedir. (Kişisel Görüşme 10/12/2023). Nitekim kendisi orijinalinin Kürtçe olduğu bilinen, “Başkoymuşum Türkiye’nin Yoluna” adlı türkünün ezgisini çok beğenerek sözlerini değiştirmiş ve kilisede ilahi olarak seslendirmiştir. Aynı ezgiyle okunan farklı sözlere aşağıda yer verilmiştir.



TÜRKÜ SÖZLERİ

Baş koymuşum Türkiye'nin yoluna
Düzlüğüne yokuşuna ölüştüm
Asırlardır kıratımı suladım
İrmağının akışına ölüştüm

Sevdalıyım yangın yeri bu sinem
Doksan yıldır çile çekmiş hep ninem
Pmarlardan su doldurur Emine'm
Mavi boncuk takışına ölüştüm
Söz: Diaver Cebeci
Müzik: Mustafa Yıldızdoğan

ARAP HRİSTİYAN İLAHİ SÖZLERİ

Baş koymuşum Rabisa'nın yoluna
Canlar inkâr eder hergün yürüttüm
Çarmıhımı yüklenir hergün yürüttüm

Ona iman eden kişi içinden
Diri su ırmakları akacak
Ona iman eden kişi ölse de yaşayacak
Söz: Bayram Tokgöz

KÜRTÇE SÖZLERİ

Dayê ji birkırn li singe ketiye
Wê ji şerki kezeba min hin gaviye

Dayê ji birkırn li singe ketiye
Wê ji şerki kezeba min hin gaviye

Wa bibîne cerga min xal
Pir sotiye daye dayê
Pir sotiye daye dayê
Hin gaviye lê lê dayê

Şekil 5.34. Aynı Ezgi Üzerine Söylenen Arap Hristiyan İlahisi, Türkü ve Kürtçe Halk Şarkısı Notası

Baş Tapınmacı olan Bayram Tokgözoğlu'nun ezgisini beğenerek üzerine söz yazdığı bir diğer eser ise "Büyü de Baba Bende" adlı ilahidir. Aslında ilahinin ezgisi Büyü de Baban Sana adlı şarkıya aittir. Aynı ezgiye sahip olan eserin şarkı ve ilahi olarak seslendirilen biçimleri notaya alınmış olup sözleriyle birlikte kaydedilmiştir.



ŞARKI SÖZLERİ

Büyü de baban sana
Büyü de büyü
Acılar alacak, yokuluklar alacak
Büyü de baban sana

Büyü de baban sana
Büyü de büyü
Bitmez işsizlikler, açlıklar alacak
Büyü de baban sana

Büyü de baban sana
Büyü de büyü
Baskılar, işkenceler, kelepçeler, gözaltılar
Zindanlar alacak

Büyü de baban sana
Büyü de büyü
Büyüyüp'de 17'ne geldiğinde baban sana
İdamlar alacak

İLAHİ SÖZLERİ

Büyü de baba bende
Büyü Rab İsa bende
Sevgin çoğalsın, kutsal ruhun yansın
Büyü de baba bende

Büyü de baba bende
Büyü Rab İsa bende
Dertler kahrolsun, sıkıntılar uçsun
Büyü de baba be de

Büyü de baba bende
Büyü Rab İsa bende
Her şeye yetensin, gökte yerde teksin
Büyü de baba bende

Şekil 5.35. Aynı Ezgi Üzerine Söylenen Arap Hristiyan İlahisi ve Türkçe Pop Şarkısı Notası

Dışarda deli dalgalar
Gelir duvarları yalar
Seni bu sesler oyalar
Aldırma gönül aldırma

Bu dünya fani bir dünya
Yargı günü var unutma
Gel Rab İsa'nın yanına
Günahı bağışlayana

Kölelikten bıkmadın mı
Bıkıp da usanmadın mı
Gel Rab İsa'nın yanına
Özgür eder insanı

Sen gerçeği bilmemişsin
Derin sudan içmemişsin
Gel Rab İsa'nın yanına
Ölü yüreğin dirilsin

Şekil 5.36. Aynı Ezgi Üzerine Söylenen Arap Hristiyan İlahisi ve Türkçe Pop Şarkısı Notası

Aynı ezgiye sahip farklı dillerde birçok Hristiyan ilahisi bulunmaktadır. Tapınmacılardan biri olan Halil Papazoğlu, beğendiği bir ilahiyi tercüme ettirerek kendisi de icra etmiştir. Nitekim İngilizce ve Arapça sözlerle okunan ilahi “Övgü ve Yücelik” adıyla Türkçe’ye çevrilmiştir. İlahi, kilisede hem Arapça hem de Türkçe sözlerle icra edilmektedir.

Arap Hristiyanlarına ait ilahiler, sadece popüler ezgilerden değil, bölgenin yerel Arap müziği örneklerinden de etkilenmiştir. Bayram Tokgözoğlu, “*Tanrı sınırsız ve yücedir. Aslında müzik bizi birbirimize daha da yaklaştırıyor ve güçlendiriyor. O yüzden okuduğumuz tarz o yöreye ait olduğu zaman insanları daha çok etkiliyor ve genelde ezgileri de böyle seçiyoruz*” (Görüşme, 10/12/2024) diyerek, bölgenin yerel

müzik dinamiklerinden de etkilendiklerini açıkça dile getirmektedir. Nitekim kiliselerde icra edilen “Mesih Kam Min Beynil Emvet” adlı ilahinin girişi, Arap müziğinde uzun hava anlamına gelen mavval formuna benzer şekilde serbest başlamaktadır.

Notaya Alan: Ümit Tokgöz

Kimden Alındığı: Bayram Tokgöz



Şekil 5.37. Arap Hristiyan İlahisi Notası

Arap Hristiyanları, müziği ibadetle eşdeğer gördükleri için müziğe de kutsiyet atfetmektedirler. Müzik, kimliklerinin de bir parçası olduğu için, kendilerini tanımlama ve tanıtmaya aracı olarak aidiyet duygularını da harekete geçirmektedir. Müzikle edinilen aidiyet duygusunun iki temel boyutu bulunmaktadır. Bunlardan ilki kimliği müzik yoluyla temsil etme; tarihsel ve geleneksel bir boyutu olan müzik geleneği yoluyla kendisini tanıtmaya ve çevrede aidiyet geliştirmedir. Bir diğeri ise; müziksel pratikler yoluyla yeni bir kimlik inşa etmektir (Erol, 2017). Arap Hristiyanları da ibadette kullandıkları tınılarla, çalgılarla, müzik icrasındaki söz ve duygularla birlikte müziği, kendilerini tanıtmaya ve tanımlamada en temel araç olarak görmektedir. Stokes, müzik ve dansı kimi toplumlarda, topluluğun kendisini bir topluluk olarak tanımlamasındaki tek yol (1998: 13) olarak kabul etmektedir. Arap Hristiyanları her ne kadar müzikten ziyade sözlerin önemini anlatsa da aslında sözlerin müzikle olan ahenkle “biz” olma bilinciyle cemaati birbirine bağladığı, duyguları kuvvetlendirdiği ve kendilerini yaratıcılarına daha yakın hissetmelerinde önemli bir misyon üslendiği açıkça görülmektedir. Özellikle Altınözünde herhangi mezhebe bağlı olmayan Arap Hristiyanlarının da kendilerini müzikle tanıttığı ve tanımladığı görülmektedir. İbadetleri başından sonuna kadar müzik eşliğinde yapılmaktadır. Konuya ilişkin olarak kilisenin tapınmacılarından biri olan Liza Kuşoğlu, “*kutsal kitapta müzikle ilgili birçok şey var. Özellikle Davut’un mezmurları incelendiğinde, geçmişten günümüze müzikle ibadetimizin iç içe olduğu açıkça görülmektedir. Yani tanrı müziği seviyor ve bizler de severek müzik eşliğinde ibadet ediyoruz*” diyerek, müziğin kendi ibadetlerinden ayrı düşünülemeyeceğini açıkça dile getirmektedir. Ayrıca Liza, çevre illerden de müzikle birlikte tanındıklarını ve çevre illerdeki

kiliselere sıklıkla davet edildiğini de ekleyerek, müziğin kendilerini tanıtmada önemli bir araç olduğunu vurgulamaktadır (Kişisel görüşme, 10/12/2023). Dolayısıyla müziğin Arap Hristiyanlarının kimliklerini temsil eden güçlü bir sembol olduğu söylenebilmektedir.

Hall’a göre, kimliğin önemli bir özelliği de bir yandan kalıplaşmış davranış biçimlerini yansıtırken diğer bir yandan da yeniden üretilmesidir (Aktaran Erol, 2017: 216). Nitekim Arap Hristiyanlarında da kimliğin önemli bir sembolü olan müzik, sürekli inşa halindedir. Tapınmacılar, ilahilerin nereden, nasıl geldiği hakkında bir bilgilerinin olmadığını dile getirmektedir. Dolayısıyla ilahilerin kaynağı ve nasıl öğrenildiğine dair bir veri elde edilememiştir. Ancak günümüzde kilisede bulunan tapınmacılar, ilk başlarda İstanbul’daki tapınmacılardan kaset isteyerek ilahileri öğrendiklerini ve böylece bir repertuvar oluşturdıklarını, daha sonra “Tanrıyı Yüceltelim” adlı ilahi kitaplarından ve şimdi ise “Tapınma Önderi” adında bir programdan bütün ilahilere ulaşabildiklerini dile getirmektedir. Bayram Tokgözoğlu, repertuvarlarının oldukça geniş olduğunu ve hemen hemen bütün tapınmacıların bestesinin olduğunu, söz konusu bestelerin ilk başlarda özgün müziğe doğru kaymakta olduğunu ancak günümüzde yeni gençler geldikçe hareketli pop ve rock gibi ezgilere kaydığını söylemektedir. Bayram Tokgözoğlu, bu durumu, *“Amerikada doğup büyüyen birinin özgün bir müzikle yaptığımız ilahiyi beğenmesini bekleyemeyiz. O coğrafyanın ezgilerini duyması gerekir o yüzden rock müzikle bile ilahi söyleyebilir. Çünkü bizim için önemli olan ilahinin sözlerinde ne anlatmak istediğidir. O yüzden her müziğe ve enstrümana açığız”* (Kişisel görüşme, 10/12/2023) diyerek müziğin kimlikle olan ilişkisine bağlamaktadır. Arap Hristiyanlarında kimliğin müzikle olan inşasında, müziğin yüklendiği misyon, cemaatin her bir üyesi tarafından anlaşılır durumdadır. Böylece müziğin Arap Hristiyanları için kolektif bir aidiyet duygusu yarattığı ve sürekli değişim içerisinde olarak kendini yenilediği söylenebilmektedir.

Parekh (2006, 167), çokkültürlülüğü açıklarken farklı kültürler arasındaki benzerliği bu kültürlerin birbirleriyle olan diyaloguna bağlamakta; bu durumun ise kültürel sınırların gevşetilmesine, kültürlerin yeni formlar için birbirlerini uyarmasına, farklı kültürlerin birbirlerinin sahip oldukları müziğe karşı bir kabul geliştirmelerine ve karşılıklı kazanımların gerçekleşmesine neden olduğunu düşünmektedir. Arap Hristiyanlarının bütün müzik türlerine karşı pozitif yönde yaklaşımları, kendi

cemaatlerinden olmayan diğer Hristiyan tapınmacıların dilleri, kullandıkları entrüman ve müzik tarzı farketmeksizin kilisede ilahi seslendirmelerine fırsat vermeleri, ilahilerin yerel müzik formlarından da etkilenmiş olması, ilahilerin çokkültürlü bir müzikal yapıya sahip olduğunu açıkça göstermektedir.

Parekh (2002, 7), Çokkültürlülüğün kodlarını açıklarken, toplumun farklılıklara bakış açısının iki farklı şekilde gelişebileceğine değinmektedir. Toplum, farklılıkları kabul ederek farklı etnisitelerin isteklerine saygı duyabildiği gibi tamamen görmezden de gelebilmektedir. Parekh'ın toplulukların farklılıklara verdiği tepkiler incelendiğinde ilkinde çokkültürcü, diğerinde ise tekkültürcü olunmaktadır. Parekh'ın değindiği söz konusu farklı yaklaşımların her ikisi de keskin bir şekilde ayrılmaksızın aynı toplum içerisinde de görülebilmektedir. Nitekim Arap Hristiyanlarında Ortodoks mezhebine bağlı olan ve bağlı olmasına rağmen daha özgürlükçü olan cemaat aynı dine mensup olmalarına rağmen birbirlerinden farklı perspektiflere sahiptir. Ortodokslar daha gelenekselci bir yapıya sahip oldukları için korumacı bir politika sergileyerek, geleneklerine olan bağlılıklarını devam ettirmekte, farklı kültürlerle olan ilişkileri oldukça sınırlı kalmaktadır. Dolayısıyla Ortodoksların her ne kadar başarılı olunamasa da tekkültürcü bir anlayışa sahip olduğu söylenebilmektedir. Bu durumun müziğe yansımaları ise yıllar önce sadece insan sesi ile devam ettirdikleri ayinler ve kiliselerine kendi cemaatleri dışında birileri geldiğinde sergiledikleri tepkiler üzerinden görmek mümkündür. Ancak söz konusu toplum içerisinde aynı dine sahip olan, aynı kültürel kodları paylaşan ancak Ortodoks mezhebine bağlı olmasına rağmen özgürlüğü savunan Arap Hristiyanları cemaatinin ise daha özgür bir ibadet şeklini benimsemelerinden, her farklı görüşe açık olmalarından ve ibadet müziklerinin sürekli dinamik olmasından, çokkültürcü bir yaklaşım sergiledikleri anlaşılmaktadır.

Çokkültürlü toplumlar, huzur içerisinde yaşadıklarında, bilgi ve deneyimlerin paylaşılabilirdiği gelişmiş bir toplum yaratabilmektedir. Toplumun çokkültürlü kodlarının medya ortamına taşınması ise, daha demokratik bir ortam oluşturmaktadır. Medya, çokkültürlü toplumların kendilerini en açık şekilde ifade edebildikleri ortam olup, toplumsal yapıdaki kültürel kodların düzenine ve sürekliliğine katkıda bulunmaktadır (Cereci, 2020: 52). Herhangi bir mezhebe bağlı olmayan Arap Hristiyanları, söz konusu sürekliliğin devamlılığı için, çokkültürlü müzik mahsüllerini medya ortamına taşımışlardır. Müzikle birlikte yaptıkları ayinleri, ibadet sırasındaki

müziklerin sözlerle oluşturduğu ahengin onlar için nasıl bir anlam ifade ettiğini ve ibadetlerde kullandıkları müziklerin çeşitliliğini yansıttıkları bir sosyal medya hesapları bulunmaktadır. Kendilerine ait müzik kültürlerini medya ortamına taşımalarındaki amaç tanınma talepleriyle ilişkilidir. Tanınma talepleriyle birlikte toplumlar, kendilerine ait kültürel kodlara medya ortamında rastlamak isteyebilmektedir. Ancak buradaki tanınma talebi, politik önermelerin merkezine yerleştirdiği çokkültürlülüğün tanınması gibi bir talep değil, tamamen kültürel kodların tanınmasıyla ilişkilidir.

5.7. Hatay Ermenilerinde Müzik

Ermeniler, tarihi süreç içerisinde birçok kültürel grupta iç içe yaşamış ve karşılıklı etkileşim içinde olmuşlardır. Söz konusu etkileşimin izlerini müzik örneklerinde de görmek mümkündür. Özellikle Türkler, Rumlar, Azeriler ve Gürcüler gibi daha birçok farklı kimliklerle iç içe yaşamış olmaları, Ermeni Müziği'nin gelişiminde ve kültürlerarası etkileşim içinde olmalarında aktif rol oynamıştır. Nitekim Osmanlı Devleti'nde saray ve çevresinde birçok Ermeni müzisyenin bulunması, Ermenilerin makamsal ve çalgısal anlamda hâkim kültürden etkilendiğini gösterdiği gibi Ruslarla siyasi ilişkilerini güçlendirmesiyle birlikte müziğin temsili de değişmiştir. Genellikle müzik mahsülleri aşıklık geleneğine bağlı olan Ermenilerin müzik pratikleri sahneye taşınmış, çeşitli korolarla birlikte çalgı topluluklarının oluşturulmaya başlanmıştır. Ermeni Müziği'nin diğer kimliklerle olan etkileşimi ayrıca bir araştırma konusu olduğu için, bu bölümde sadece Hatay'da yaşayan Ermeniler'deki müzikal dinamikler ele alınarak, çokkültürlülük perspektifine göre değerlendirilmiştir.

Hatay'da yaşayan Ermenilerin tarihi incelendiğinde köklerinin çok eski tarihlere kadar dayandığı görülmektedir. Hatay'ın birçok ilçesinde yoğun bir nüfusa sahip olan Ermenilerin günümüzde ise sadece Samandağ'da yaşadıkları görülmektedir. Samandağ, geçmişten günümüze kadar Türkmen, Arap Alevi, Arap Hristiyan ve Ermeni'lerin iç içe yaşadığı çokkültürlü bölge olarak bilinmektedir. Günümüz isimleriyle Yoğunluk, Kebusiye, Hıdırbey, Bityas, Hacıhabipli, Azir ve Vakıflı Köyleri, Ermenilerin yaşadığı köyler olup, burada yaşayan Ermeniler, "Musa Dağı Ermenileri" olarak tanınmaktadırlar. Ancak siyasi politikalar sonucunda 1915 yılında yaşanan tehcirden sonra Ermenilerin birçoğu göç etmiştir. Birinci Dünya

Savaşı’ndan sonra, 1918 yılında bölgenin Fransızlara bırakılmasıyla birlikte göç eden Ermeniler tekrar bölgeye yerleşmiştir.

Siyasi olaylar dolayısıyla yaşanan göçler, Musa Dağı Ermenileri’nin kültürel kayıplar vermesine neden olmuştur. Gelenek ve göreneklerin sürdürülmüş olması, her ne kadar günümüz ritüelleri üzerinde geçmişin kültürel izlerini takip edebilmeyi mümkün kılssa da sürekli değişen ve gelişen müzik pratiklerinin tarihi kaynaklarda yer almaması durumu,⁵⁴ bölgenin müzikal kimliğinin tasnifini zorlaştırmaktadır.

Hatay Ermenileri’nin müzik pratikleri hakkında ulaşılabilen en eski bilgi, Dört Yol’da yaşayan Sarı Kâhya adında bir Ermeni âşığın olduğudur. Sarı Kâhya, 1915 ve sonrasındaki Ermeni tehcirinde Belen’in Soğukoluk Köyü’ne yerleşmiştir (Bayrak, 2005: 593). Hatay’da birçok Ermeni âşığın varlığından söz edilse de kaynaklarda Sarı Kâhya’dan başka Ermeni âşığa rastlanılmamıştır. Bölgedeki Türk âşıklar ve Ermeni halkı tarafından tanınmayan ve Musa Dağı Ermenilerinden olmayan âşığın ses veya video kaydı olmadığı için, bölgedeki Ermeni âşıklık geleneği hakkında herhangi bir bilgi edinilememiştir.

Ulaşılan bir diğer kaynakta ise gelenek ve göreneklerin zenginliğinin müzik pratiklerine kısmen yansıdığı, eğlencelerde Ermeni halk şarkılarının yanında Türkçe şarkılar ve türkülerin Ermenice varyantlarının seslendirildiği, XIX. yüzyılda ise Musa Dağı Ermenileri’nin dünyaya açılmasıyla birlikte müzik pratiklerinin de değişmeye başladığı (Vakıflı Köyü Müzesi, 25/02/2024) bilgisi yer almaktadır. Her ne kadar nasıl bir değişimin olduğu bilinmese de Ermeniler’in tek sesli bir müzik yapısına sahip olduğu, XIX. yüzyılın sonlarına doğru modernleşme ile müzikal pratiklerin yönünü batıya çevirmiş olabileceği düşünülebilir. Musa Dağı Ermenileri’nin sergiledikleri tiyatroları ele alan kaynaklar incelendiğinde ise, genellikle farklı kültürel kimliklere ait operaların sahnelenmesi ve seslendirilmesi, bu görüşü destekler niteliktedir. Nitekim 1925 yılının Eylül ayında, Musa Dağı’ndaki Ermeni Köylerinden biri olan Hacı Habibli’de, 1913 yılında Üzeyir Hacıbeyov (Azeri) tarafından bestelenen “Arşın Mahal” adlı opera sergilenmiştir. Söz konusu müzikalin prodüksiyonu ise Zeytinlu

⁵⁴ Anadolu’dan göçen Ermeni müzisyenlere dair “Sılaya Giden Yol: Ermeni Diasporasında Müzik” gibi önemli bir kaynak bulunmaktadır. Ancak kaynak incelendiğinde Ermeniler’in göçtükten sonraki müzik hayatıyla ilgili bilgilerin yer aldığı, ancak Anadolu’dan göçen müzisyenlerin Anadolu’nun neresinden göç ettiğine dair bir bilginin bulunmadığı tespit edilmiştir. Dolayısıyla kaynaktaki yer alan bilgiler, genel olarak Ermeni müziğinin gelişimi üzerine kaleme alınmış olup, Musa Dağı Ermenileri özelinde bir çalışma değildir.

Papaz Khaçadur Kermanigyan Tıbrotsasirats tarafından yapılmıştır. Zeytunlu Papaz Khaçadur Kermanigyan Tıbrotsasirats'ın, Hacı Habibli'nin papazlarından biri olmasının yanı sıra önemli müzisyenlerinden biri olduğu bilinmektedir. Musa Dağı köylerinde Ermeniler tarafından sergilenen bir diğer müzikal ise Hacıbeyov'un 1910 yılında yazdığı "O Olmazsa Bu Olsun" ismiyle bilinen "Meşhedi İbad" isimli operettir (Shemmassian, 2015). Hacıbeyov'a ait olan müzikallerde, müzisyenlerin varlığı bilinse de söz konusu müzisyenlerin kimler olduğu ve hangi enstrümanları çaldıkları bilgisine ulaşılamamıştır. Ancak Musa Dağı Ermenileri tarafından sergilenen tiyatro oyunlarındaki kuralların içerisinde açılış ve kapanış müziklerini yapmaları için kenarlara oturan Yesayi Istambulyan (ud) ve Misak Fihanesyan (keman) olmak üzere yerli iki müzisyenden bahsedilerek, açılıшта "Mer Hayrenik" (Vatanımız; günümüzde Ermenistan'ın resmi marşı) ve kapanışta da "Pamp Vorodan" (Gümbürtüyle Patladılar) şarkısını icra ettikleri bilgisi yer almaktadır (Shemmassian, 2015). Musa Dağı Ermenileri tarafından sahnelenen operetlerin ve yerli müzisyenler tarafından icra edilen eserlerin kayıtları olmadığı için, müzik pratikleri bağlamında değerlendirilememektedir.

Bölgeye özgü tarihi kaynaklarda 1920-1930'lu yıllar arasında, Giragos Khoşyan adında bir davulcunun, eğlence sırasında çekilen fotoğrafı bulunmaktadır. Fotoğrafta eğlencelerde davulla birlikte çift zurnanın kullanıldığı dikkat çekmektedir (Shemmassian, 2015). Dolayısıyla 1920 veya 1930'lu yıllarda davul zurna kültrünün olduğu açıkça söylenebilmektedir. Ayrıca çift zurnanın kullanılması ise, zurnanın biri ana ezgiyi çalarken diğerinin dem tutma ihtimalinin olduğunu göstermektedir. Zurnanın bu şekilde kullanımı, yörede birçok farklı kültürel grubun geleneğinde yer almaktadır.



Resim 5.3. Davulcu Giragos Khoşyan (1920-1930)⁵⁵

Yörede davul zurna kültürünün yaygın olduğuna dair diğer bir kaynak ise, Musa Dağ'dan göçen Ermeni halkıyla yapılan röportajlarda yer alan bilgilerdir. Röportajın yapılma amacı göçün nedenleri ve göç edenlerin yaşadıkları olsa da halk kendi kültürünü de anlatma fırsatını elde etmiştir. Nitekim Maryam Mardiryan'ın, geçmişte Ermeni köylerinden biri olan Yoğunluk'ta, Aziz Tovmas Havarilerinden kalma bir kilisede sabaha kadar davul zurnanın çalındığını; Arpine Kartun'un kilisede tiyatro oynadıklarını ve türkü söylediklerini, karnavallarda ise davul zurna icra edildiğini; Ankin Zeitliyan'ın dedesinin ve babasının davul zurna çaldığını dile getirmiştir (Korucu, 2021: 48, 54, 148).

Musa Dağı Ermenileri'nin eğlence kültürünün, XX. yüzyılın başlarında “ince saz” olarak adlandırılan enstrümanların yer almaya başlamasıyla birlikte değişime uğradığı görülmektedir. Nitekim 1939'lu yıllarda birçok farklı enstrümanın yer aldığı müzisyen grubunun varlığından söz edilmektedir. Hark Kantunyan (ud), Bağos Bıllutyan (mandolin), Misak Bıllutyan (keman), Dikran Maduryan (keman), Hayrabet Mancıyan (tambura), İskender Horoz (tambura), Krikor Babikyan (kaval ve zurna) ve Panos Penenyan⁵⁶ (darbuka ve davul), köyün bilinen müzisyenleridir. Kendi aralarında kurdukları müzik grubuyla, Ermeni halk şarkılarıyla birlikte, Türkçe pop şarkılarını da seslendirmişlerdir (Vakıflı Müzesi, 25/02/2024). Ancak 1939 yılında bölgenin Türkiye topraklarına katılmasıyla birlikte Ermeniler, daha önce yaşadıkları siyasi sorunların

⁵⁵ Kaynak: Vahram Shemmassian Arşivi, Los Angeles.

⁵⁶ Soyadı kanunundan sonra Penenyan olan soyadı Çapar olarak değiştirilmiştir (Görüşme, 25/02/2024).

tekrar yaşanabileceği endişesiyle göç etmeye başlamıştır. Nitekim göç edenler arasında Ermeni Âşık Sarı Kâhya'da vardır. Dolayısıyla müzikal patiklerin uygulanmasında da aksaklıklar meydana gelmiş, tarihi kaynaklarda yer alan bilgiler ise, Türkiye'ye katılım süreci öncesi ile sınırlı kalmıştır.

Yedi köy nüfusuna sahip olan Musa Dağı Ermenileri'nin göç etmesiyle birlikte bölgedeki Ermeni nüfusu artmış ve bütün Ermeniler, "Türkiye'nin tek Ermeni Köyü" olarak bilinen Vakıflı Köyü'nde toplanmıştır.

"Türkiye'nin tek Ermeni Köyü" olarak bilinen Vakıflı köyü bölgenin turistik ihtiyacını büyük oranda karşılamasıyla birlikte, kültürel zenginliği açısından da dikkat çekmektedir. Köyün etrafında Türkmen ve Arap gruplar yaşamaktadır. Böylece kendi aralarında konuştukları "Musa Dağı Ermenicesi"nin yanında Türkçe ve Arapça dilleri de halk tarafından iyi derecede konuşulmaktadır. Dolayısıyla Vakıflı Köyü Ermeni'lerinin çokdilli olduğu ve söz konusu çokdilliliğin de müzik üzerinde de etkili olabileceği açıkça söylenebilmektedir.

Hatay'ın Türkiye'ye katılımından önce, adı geçen birçok müzisyenden sadece Panos Penenyan (Çapar) hayatta olup, köyde Ermeni asıllı aktif bir müzisyenin olmadığı tespit edilmiştir. Her ne kadar aktif bir müzisyen bulunmasa da köydeki festivallerde, geleneksel ritüellerle birlikte müzikli eğlenceler de düzenlenmektedir. Nitekim ağustos ayının ikinci haftasında düzenlenen Surp Asdvadzadzin (Meryem Ana Yortusu) Festivali,⁵⁷ geleneksel ritüellerle birlikte müziğin de ön planda olduğu festivallerden biridir. Festivale İstanbul'dan, Ermenistan'dan, Amerika'dan, Lübnan'dan birçok misafir katılmaktadır. Köyde aktif müzisyen olmadığı için⁵⁸ festivale, Samandağ'da düğünlerde sahne alan orkestralar eşlik etmektedir. Dolayısıyla festivalde icra edilen şarkılar da genellikle Arap ezgilerinden

⁵⁷ Ermeniler, mahsulleri ziyan etmek istemedikleri için ağustos ayının ikinci pazar gününe kadar üzüm yememektedir. Bunun nedeni ise üzümün ağustos ayına kadar ancak olgunlaşmasıdır. Üzümün dini olarak da yenmesinin yasaklandığı ve bu geleneğin Paganlara özgü olduğu bilinmektedir. Ermeniler için oldukça önemli olan bu gelenek festival olarak kutlanılmaktadır. Ayin şeklinde kutlanan bu festivale bir gün öncesinde Vakıflı köyü halkıyla birlikte farklı şehirlerden ve ülkelerden gelen misafirlerle özel gece düzenlenmektedir. Bu özel gecede kilisenin bahçesine yedi Ermeni köyünü temsil eden yedi adet kazan koyularak, ertesi gün adağı olanların kestiği kurban etleriyle bölgeye özel olan Herisa-Hirisi (keşkek) yemeği pişirilmektedir. Gelenek sadece Vakıflı Köyü'nde değil, Beyrut'a göçen Musadağlılar tarafından da sürdürülmekte olup, 1915 yılında gösterdikleri kırk günlük direnişi temsil eden kırt adet kazan kaynatılmaktadır (Şengül 2005: 230).

⁵⁸ Eski yıllarda köyde müzisyenlerin varlığından söz edilmekte ancak günümüzde müzik ihtiyacı çevre köylerden karşılanmaktadır.

oluşmaktadır. Ermenilerin geleneksel ezgileri arasından özellikle milli marşları gibi olan ve bütün halkın eşlik ettiği “Hala Hala Ninnoyi” adlı eser icra edilmektedir. Ayinin ertesi günü ise kilisenin bahçesinde ilahiler seslendirilmektedir. İlahiler çıplak insan sesiyle seslendirilmekte olup, herhangi bir enstrüman kullanılmamaktadır. Festivalin dini amaçlı olmasına rağmen seküler müziğin, dini müziğin önüne geçtiği dikkat çekmektedir.

Vakıflı Köyü’nün tek müzisyeni Panos Çapar’dır. Çapar, seslendirdiği ezgilere, ceketinin cebinde taşıdığı dilli flütle eşlik etmektedir. Doksan iki yaşında olan müzisyen, gençlik yıllarında zurna, argın-zambır (çifte), mey ve dilli kaval da çalmıştır. Müziğe olan merakının, önemli zurna icracılarından biri olan dedesinden geldiğini belirten Çapar, çok küçük yaşlarda enstrümanları kendi kendine öğrenmiştir. Çaldığı enstrümanlar Vakıflı Köyü’nün müzesinde sergilenmektedir. Müzede Çapar’a ait olan argın-zambır (çifte) 1950, dilli kavallar ve mey ise 1980 yılına aittir. Çapar’a ait olan enstrümanların yanında bulunan ikili darbuka Garabet Kısatur’a (1960), şarkı defterleri ise Arakel Çapar (1923) ve Vartuhi Manca’ya (1945) aittir.



Resim 5.4. Vakıflı Köyü Müzesi'nde Sergilenen Ermeni Müzisyenlere Ait Enstrümanlar (25/02/2024)



Resim 5.5. Panos Çapar'a ait Argın- Zambır (Çifte) (Vakıflı Köyü Müzesi 25/02/2024)

Müzede sergilenen keman ve mandolin ise Panos Çapar'ın kayınpederi Misak Hergel'e (1980), şarkı defteri ise Paramaz Kısadur'a (1960) aittir.



Resim 5.6. Vakıflı Köyü Müzesi'nde Sergilenen Ermeni Müzisyenlere Ait Enstrümanlar 825/02/2024)

Müzedede sergilenen enstrümanların yanında, Maarif Vekili tarafından oluşturulmuş olan derleme fişi dikkat çekmektedir. Derleme fişinin üzerinde 1946 yılında, Panos Çapar'dan, çok küçük yaşlarda babasından (Arakel Çapar) öğrendiği Kayabaşı ve Depki havasının derlendiği bilgisi yer almaktadır. Derleyicilerin adları kısmında ise H.B., R.Y. ve M.S. olarak sadece ad ve soyadlarının baş harfleri not edilmiştir. Ancak derleyicilerin Halil Bedii, Rıza Yetişen ve Muzaffer Sarısözen olduğu açıktır. Derleme fişinin üzerinde alınan notlarda dikkat çeken bir diğer not ise, başka bir zurnacının dem tuttuğudur.

Türkmenler ve Ermeniler arasında bir benzerlik olduğu ve bunun kültürel etkileşimin bir parçası olduğu açıkça söylenebilmektedir.

Festivalde icra edilen “Hala Hala Ninnoyi” adlı halk ezgisi, çokkültürlülüğün müziğe yansıyan örneklerinden biridir. Milli marşları gibi bütün Vakıflı Köyü Ermeni’lerince bilinen bu halk ezgisi, “Elazığ Uzun Çarşı” adlı türkünün ezgisiyle hemen hemen aynıdır. Bölge halkının Elazığ’da hiç bulunmadığı, ancak Elazığ’ın tarihçesi incelendiğinde Ermeniler’in bölgede uzun yıllar yaşadığı görülmektedir. Ayrıca türkünün Ermeniler’in yaşadığı Diyarbakır ve Urfa gibi şehirlerde de icra ediliyor olması, ezginin Ermeni’lere ait olabileceğini düşündürmektedir.

HALA HALA NİNNOYİ

İcracı: PANOS ÇAPAR Notaya Alan: İnanç ARAS ORUÇ

GAR ME R FİS TAN HA K VEDZ İ HA LA HA LA HA LA Nİ N NO Yİ

ÇUTS AL AĞ VIR Vİ L LEDZ İ HA LA HA LA HA LA Nİ N NO Yİ

AŞ GEN A NU NI T MA Y RUM HA LA HA LA HA LA Nİ N NO Yİ

DE U R İNDZ İ TEVS MI EY RUN HA LA HA LA HA LA Nİ N NO Yİ

Şekil 5.38. Hala Hala Ninnoyi Ermeni Halk Şarkısı Notası

ELAZIĞ UZUN ÇARŞI

Notaya Alan: İnanç ARAS ORUÇ

E LA ZIĞ U ZU N ÇA R ŞI HE LE HE LE HE LE Nİ N NA Yİ

DÜK KA N LAR KA R ŞI KA R ŞI HE LE YA R HE LE YA R Nİ N NA YAR

SEV Mİ Şİ M A LA CA ĞIM HE LE HE LE HE LE Nİ N NA Yİ

DOS TA DÜŞ MA NA KA R ŞI HE LE YA R HE LE YA R Nİ N NA YAR

Şekil 5.39. Elazığ Uzun Çarşı Ermeni Halk Ezgisi Notası

Ermeni halk ezgileri ile Türk halk ezgileri arasındaki etkileşimi gösteren bir diğer örnek ise Azerbaycan Türkleri tarafından da seslendirilen “Erzurum Çarşı Pazar” adlı halk ezgisidir. Vakıflı Köyü’nde yaşayan ve emekli olmadan önce Ermeni Ortodoks Kilisesi’nde muganni olarak görev alan Panos Çapar (Çapariyan), ezgiyi hem Türkçe hem de Ermenice seslendirmektedir. Panos Çapar ile yapılan görüşmede, söz konusu halk ezgisinin Erzurum’da bestelendiğini ve aslının Ermenilere ait olduğunu ancak, ortak kültürel alanı paylaştıkları Türkler’in de türküyü zamanla söylemeye başladığını dile getirmiştir (Görüşme, 25/02/2024). Söz konusu ezgi notaya alınarak Türkçe ve Ermenice sözleriyle birlikte aşağıda yer verilmiştir.

Notaya Alan:
İnanç ARAS ORUÇ

TÜRKÇE SÖZLERİ	ERMENİCE SÖZLERİ
ERZURUM ÇARŞI PAZAR NEYNİM AMAN SARI GELİN İÇİNDE BİR KIZ GEZER NENEN ÖLSÜN SARI GELİN AMAN	AMBELA PARA PARA NEYNİM AMAN SARI GYALİN YESİM SRADZİN ÇARA MERİT MERNİ SARI GYALİN AMAN (DARDOT YARIM SARI GYALİN AMAN)

Şekil 5.40. Ermenice ve Türkçe seslendirilen Halk Ezgisinin Notası

Ermenice ve Türkçe okunan halk ezgileriyle birlikte sözleri Türkçe olmasına rağmen farklı sözlerle icra edilen halk ezgileri de bulunmaktadır. Nitekim TRT repertuvarında “El Ele Gidah Puruthana’ya” adlı türkü, aynı ezgi ile “Ermeniyiz Meskanımız Toydadır” sözleriyle okunmaktadır. Söz konusu ezgiyi Panos Çapar seslendirmiş, ayrıca görüşmede ezgiyi Vakıflı Köyü Ermenileri’yle bağlantısı olan bir grup Ermeniden öğrendiğini dile getirmiştir.

Notaya Alan:
İnanç ARAS ORUÇ

TRT REPERTUVARINDA YER ALAN SÖZLERİ EL ELE VER GİDAH PURUTHANAYA KURBAN OLUM SENİ DOĞURAN ANAYA SENİ DOĞURDU BENİ DE SADI BELAYA YENİ DUYDUM SEVDALISIN SEVDALI ŞU DİRDİMİN DERMANISIN DERMANI	ERMENİLER TARAFINDAN SÖYLENEN SÖZLERİ ERMENİYİZ MESKANIMIZ TOYDADIR RAKİ DA ŞARAP ERMENİYE FAYDADIR SORUN BAKIN NAZLI YARIM NERDEDİR YENİ DUYDUM ERMENİSEN ERMENİ ŞU DİRDİMİN DERMANISAN DERMANI
--	--

Şekil 5.41. Aynı Ezgi Üzerine Seslendirilen Ermeni ve Türk Halk Ezgisi Notası

Yukarıda yer alan ezgi, TRT repertuvarında Diyarbakır yöresine ait olup, Celal Güzelses'ten derlenildiği bilgisi yer almaktadır. Halk ezgisinin derleme tarihi ise bilinmemektedir. Tarihi kaynaklar incelendiğinde ise Diyarbakır, 1915 tehcirlerine kadar Ermeni nüfusunun yoğun olarak yaşadığı şehirlerden biri olduğu görülmektedir. Dolayısıyla 1899 yılında doğan Celal Güzelses'in söz konusu ezgiyi Ermenilerden öğrenmiş olma ihtimalini düşündürmektedir. Nitekim Celal Güzelses'in "canlı ve tatlı melodilerin" kaybolmasını istemediği için Kürt halk ezgilerini Türkçe sözlerle okuduğu da bilinmektedir (Bayrak, 2005: 77). Sözleri Türkçe olmasına rağmen sözlerini değiştirdiği türkülerin varlığı ise Celal Güzelses'in, türkülerin sözlerini TRT repertuvarından geçebilmesi için değiştirdiği düşüncesini akla getirmektedir.

Vakıflı Köyü Ermenilerin seküler müzik pratiklerine ekledikleri bir diğer çağı ise Argun (Zambır)'dur. Argun, bölgedeki Arap Alevileri tarafından kullanılmış ancak günümüzde unutulmuş bir enstrümandır. Panos Çapar, bu sazı çalan isimlerden biri olmakla birlikte sazı nereden öğrendiğini hatırlamamaktadır. Ancak Vakıflı Köyü etrafında yaşayan Arap Alevilerin varlığı, Arap Alevilerinin, Ermeniler'in bölgedeki direnişine destek vermesi ve köy düğünlerinin Arap Alevi müzisyenler tarafından yürütülmesi, Argun sazının da Arap Alevileri'nden öğrenilmiş olma ihtimalini düşündürmektedir.

Vakıflı Köyü Ermenilerinin müzik kültürleri hakkında edilen verileri incelediğimizde, öncelikle Hatay'da derleme çalışmaları yapan Muzaffer Sarısözen ve ekibinin Ermeni köylerinde de derleme yaptıkları ancak derledikleri ezgilerin

repertuvara alınmadığı tespit edilmiştir. Küreselleşmenin de etkisiyle birlikte Ermenice şarkılarla birlikte türkülerin de söylendiği görülmekle birlikte, günümüzde aktif müzisyen bulunmamaktadır. Nitekim köyün tek müzisyeni olan Panos Çapar Vakıflı Köyü'nün son müzisyeni olup yaşlılığından dolayı aktif olarak müzik yapamamaktadır. Köyde yaygın bir davul zurna çalma geleneğinin var olduğu, zurnayla dem tutma geleneğinden dolayı eğlencelerde çift zurnanın kullanıldığı anlaşılmaktadır. Günümüzde aktif müzisyen bulunmamakta ancak tarihi veriler incelendiğinde, bölgede enstrüman çalanlar genellikle erkeklerden oluştuğu, kadınların ise Türk sanat müziği örnekleri seslendirdiği görülmektedir.⁶⁰ Halkın hemen hemen her tarzda müzik dinlediği ancak Ermeni şarkıları genellikle “Knar” adında Ermeni bir gruptan dinledikleri, yörede Ermeni âşıklık geleneğinin tamamen yok olduğu tespit edilmiştir.

Bölgede etnik kimlikleriyle ön planda olan Ermeniler, her ne kadar kendilerinin bölgede hep var olduklarını söyleseler de tanınma gereksinimlerini uyumlama ile gidermeye çalıştıkları açıkça görülmektedir. Yaşadıkları siyasi olumsuzluklar, kültürel tahribata neden olmuş ve böylece kültürün sürdürülebilirliğini sarsmıştır. Günümüzde aktif bir müzisyenin olmaması ve yaptıkları müziğin kendi müzik kimliklerini tanımlama ve tanıtmada yetersiz kalmasının pek çok nedeni olabileceği gibi kültürler arası etkileşim süreci içerisinde sürekli etkilenen konumda olmaları da bu duruma sebebiyet vermiş olabilir.

Vakıflı Köyü Ermenileri'nin kendilerini tanımlayabilecekleri müzik pratiklerinin günümüzde yok olmasının bir diğer nedeni ise 1915 ve 1939 yıllarında yaşanan yoğun göçler sonrası, göç ettikleri ülkelerin kurduğu kamplarda, yaptıkları müziğin Türk kültürünü anımsatması dolayısıyla yasaklanması ve yeni bir Ermeni müziğinin ortaya çıkması için yapılan çalışmalardır⁶¹. Göç eden ilk kuşak müzisyenler,

⁶⁰ Ermeni köyünde yapılan gözlemler sonucunda köyde yaşayanların muhafazakâr oldukları anlaşılmaktadır. Nitekim köylüler ile yapılan görüşmelerde yer alan kadınların okutulmaması, şarkılarını sadece evde veya kadın eğlencelerinde söylemeleri, köyün müzisyenlerinin tamamen erkek olması ve Panos Çapar'la yapılan görüşmede kaynanasının sesinin güzelliğinden bahsederken “tabi ki evde söyler, bizim gibi değil” şeklinde cevap vermesi durumu toplumsal cinsiyetle ilişkilendirecek önemli verilerdir. Bu verilerden yola çıkarak köyün müzik kimliğinin eril olduğu söylenebilir. Konu, toplumsal cinsiyet bağlamında ayrıca ele alınması gereken bir konu olmakla birlikte, köyde aktif müzisyenin olmaması ve geçmiş dönemlerde yaşayan müzisyenlerin kimlikleri hakkında yeterli kadar veri bulunamaması, çalışmayı kısıtlamaktadır.

⁶¹ Yeni bir Ermeni müziğinin inşa süreci Lübnan'da ve özellikle Beyrut'ta kurulan koroda icra edilen milli marşlar ile gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Ancak Osmanlı müziği ve Türk halk müziği ile benzer

kimliklerini olduğu gibi sürdürmeye devam ederken, ikinci kuşak göçmenler yönlerini batıya çevirerek yeni bir Ermeni müziği inşa etmeye çalışmışlardır. Bu doğrultuda korolar kurulmuş ve Türkçe'nin yerini tamamen Ermenice almıştır (Alajaji, 2019: 87-116). Ancak Panos Çapar gibi göç etmeyenler, kurulan korolardan habersiz Türk müziği ile ortak ezgileri seslendirmeye devam etmiştir. Günümüzde ise Vakıflı Köyü Ermenilerince, seküler müzik üretiminin durma noktasına geldiği açıkça görölmektedir.

Seküler müzikte olduğu gibi dini müzikte de değişimler söz konusudur. Ermenilerin kiliselerde icra ettiği şaraganlarda (ilahiler), tıpkı Ermeni halk müziği örneklerinde olduğu gibi Osmanlı müziğinin etkisi görölmektedir. Söz konusu makamsal yapı, Hristiyanlık öncesi dönemlere aittir. Dolayısıyla Hristiyanlığın kabul edilmediği dönemlerde, Ermeni dini müziğinin, Ermeni halk müziğine göre şekillendiği açıkça söylenebilmektedir. Nitekim Ermeni müziği üzerinde önemli çalışmalar yapan Gomidas'ın da tespitleri bu doğrultudadır (Bilal, Yıldız, 2019: 189). Panos Çapar, ilk okudukları ilahilerin makamsal yapıda ve tek sesli icra edildiğini ancak günümüzde bu durumun değiştiiğini, batı müziğinin etkisiyle ilahilerin çoksesli okunduğunu ve koronun şef tarafından yönetildiğini eklemektedir (Görüşme, 25/02/2024).

Vakıflı Köyü Ermenileri, Ortodoks mezhebine mensuptur. Köyde Surp Asdvadzadzin Kilisesi haricinde başka bir kilise bulunmamaktadır. Ancak 6 Şubat 2023 depreminde de kilise yıkılmıştır. Elena Çapar, kilisenin din görevlisinin İskenderun'dan geldiğini dile getirerek, depremden sonra kilisede ayin yapılamadığını belirtmiştir (25/02/2024). Bu nedenle Vakıflı Köyü Ermenileri'nin dini müzik pratikleri incelenememiştir.

ezgiler Amerika'ya göç eden Ermeni müzisyenlerce devam ettirilmiş, birçok plak çıkarılmıştır (Alajaji, 2019).



Resim 5.8. Surp Asdvadzadsin Kilisesi

5.8. Hatay Medeniyetler Korosu

Hatay halkı, bünyesinde barındırdığı farklı kültürel grupları tanımakta ve varlığını kabul etmektedir. Böylece her ne kadar baskın kültür, Türk kültürü olsa da “öteki” olarak adlandırılan bütün kültürel gruplar, kendi kültürel yaşamlarının merkezinde bulunan ritüelleri devam ettirerek, gelecek nesillere aktarma fırsatı bulabilmiştir. Bununla birlikte kültürel alışveriş de hızlanmış, paskalya ve kurban bayramları gibi birçok inanç, ortaklaşa kutlanmaya başlanmıştır. Ancak çokkültürlülük sadece kültürler arası alışveriş anlamına gelmemekte olup, aynı zamanda kültürlerin birbirlerinden farklılıklarına da değinmektedir. Yani çokkültürlülük, her ne kadar birbirinden etkilenen kültürler üzerinden tanımlansa da “öteki” olarak nitelendirilebilecek birçok farklılığın da varlığına dikkat çekmektedir. Çokkültürlülük bu yaklaşımından dolayı oldukça eleştirilmiş ve ayrımcılıkla bir tutulmuştur. Ancak çokkültürlülüğün özünde birbirinden farklı “öteki” gruplar yer almaktadır. Dolayısıyla çokkültürlülüğün ayrımcılıktan ziyade, birbirinden farklı kültürel kimliklerin bir arada “biz” idealini yarattığı ve böylece “hoşgörü” kavramıyla özdeşleştirildiği açıkça söylenebilmektedir. Çokkültürlülüğe bu perspektiften yaklaşıldığında, Hatay özelinde “Medeniyetler Korosunun “hoşgörü” ve “biz” idealleri doğrultusunda şekillenerek ortaya çıkarıldığı aşikârdır.

Vakıflı Köyü eski cemaat başkanı Gabris Kuş ile yapılan görüşmede (25/02/2024), 2007 yılında kurulan koronun ilk adının “Gökkuşağı” olarak

belirlendiğini ve her dinden on beş kişinin katılımıyla kurulduğu belirtilmiştir. Koronun adının Gökkuşağı olarak belirlenmesinin nedeni ise yine çokkültürlülüğün, farklılıklara rağmen “biz” ve “hoşgörü” temelli perspektifiyle ilişkilidir. 2008 yılında dernek çatısı altına girmesiyle birlikte, koronun adı Medeniyetler Korosu olarak değiştirilmiştir.

Hatay’da yaşayan kültürel gruplar birbirlerini etnik kimlikleriyle tanımasına rağmen koronun, dini farklılıklar üzerinden tanınması sağlanmıştır. Koronun dernek başkanı ve şefi Yılmaz Özfiat’la yapılan bir görüşmede, koroda dini farklılıklara odaklandıkları, bu nedenle koroda Antakya’da yaşayan Ortodoks, Katolik, Musevi, Sunni, Alevi gibi farklı din ve mezheplere mensup kişilerin yer aldığı dile getirilmiştir (Eğimli, Işık, 2012: 62). Nitekim koronun logosunda yer alan unsurlar da koronun dini farklılıklar üzerinden inşa edildiğini göstermektedir.



Resim 5.9. Mediyetler Korosu Logosu

Koronun din temelli olduğunu gösteren bir diğer veri ise koroda yer alan İmam, Rahip, Rahibe, Haham, Şih gibi dini liderlerin, konserlerde ve televizyon programlarında koroyu temsilen açıklamalar yapmalarıdır (Eğimli, Işık, 2012: 62).

Koronun temelleri her ne kadar “biz olmak”, “hoşgörü”, “karşılıklı saygı ve dayanışma” gibi kavramlara dayandırılrsa da aslında bu kavramların koronun vitrinini oluşturduğu açıkça söylenebilmektedir. Nitekim koronun kuruluşunun Hatay’ın tanıtımında kullanılmak üzere gerçekleştirildiğinin anlatıldığı anekdotlar,⁶² göstermektedir.

⁶²Gabris Kuş, Vali Bey’in, Hatay’a bir bakanın turizm haftasını ilan edeceğini söyleyerek bir şeyler yapılması için bütün vakıf başkanlarını bir araya topladığını ve bütün vakıf başkanlarının her cemaatten on beş kişiyi belirlererek birlikte sahneye çıkarıldığını, ilk adı Gökkuşağı olan Medeniyetler Korosu’nun bu şekilde oluşturulduğunu dile getirmiştir (25/02/2024).

Hatay’ın tarihi incelendiğinde, “her topluma kucak açıldığına”, “bütün dinlere saygı duyulduğuna”, “farklı kültürlerin birbirini kabul ettiğine” özellikle vurgu yapıldığı görülmektedir. Ancak yapılan alan araştırmasında, aslında bölgenin hâkim bir kültür üzerine kurulduğu anlaşılmaktadır. Geçmişte yaşanan olaylar her ne kadar zikredilmese de, Samandağ’da Arap Alevileri’nin dedelerine yapılan zulümler, daha önce yedi köyden oluşan Musa Dağı Ermenileri’nin tehcire zorlanmaları, Suriye’lilerin 1920’li yıllarda yaptığı büyük Türk katliamları gibi daha birçok kötü olayın yaşandığı bilinmektedir. Özellikle 2000’li yılların başında azınlık grupları üzerinden bazı politikalar yürütülmüş, bu politikaların ürünlerinden biri olarak da Medeniyetler Korosu ortaya çıkmıştır. Koronun kurulma amacına yönelik iyimser amaçlar sıralansa da temelde hem geçmişin izlerinin silinmeye çalışılması hem de turizme katkı sağlaması amacı taşıyan koro, devlet için bir tür “simgesel sermaye” olarak değerlendirilebilir.

Nitekim devletin, koronun varlığını, çokkültürcü bir perspektife sahip olduğunu göstermek amacıyla araçsallaştırması, azınlıkların devletin “simgesel sermayesi” haline geldiğini göstermektedir. Çalışmanın kuramsal çerçevesinde de değinildiği üzere çokkültürcülük, toplum içerisinde etnik, dinsel, cinsel, kültürel, dilsel ve bedensel farklılıklar temelindeki kimlikleri kabul eden ve bu kimliklerin farklılıklarından kaynaklı herhangi bir negatif ayrımcılığa maruz kalmamalarını benimseyen bir kimlik siyasetidir. Koronun kurulma sürecinde birbirlerine göre öteki konumunda olan cemaat başkanlarının Vali tarafından toplantıya çağırılmış olması, siyasi gücün farklı kimlikleri tanıdığını ve kabul ettiğini göstermektedir. Cemaat başkanlarından yardım istenmesi, koronun kurulmasıyla birlikte farklı dinlere mensup olan cemaat başkanlarının ön planda tutulması ise siyasi gücün öteki kimliklerin varlığını kamusal alanda tanıdığı anlamına gelmektedir.

Kendisine özgü bir müzikal yapısının olduğu düşüncesiyle, ötekinin müziğini olduğu gibi kabul etmek, azınlık kültürlerinin “ilgi çekici” ve “egzotik” olarak algılanmasına neden olmuştur. Bu anlayış, Medeniyetler Korosunun ana temasında da olduğu gibi söz konusu kültürleri “hoşgörülü” olunması gerektiğinin altını çizmektedir. Böylece “öteki” olarak var olan azınlığın kültürleri, koruma altına alınması gereken bir “değer” olarak görülmektedir (Kaya, 2014: 23). Bu perspektife

göre Taylor’ın da değindiği gibi, öteki kültürlere gösterilmesi istenilen “hoşörü”, aynı zamanda baskın bir kültürün varlığının da ilan edilmesi anlamına gelmektedir.

Söz konusu hoşörü “tolerans” anlamıyla eş değer bir ifade biçimi olmasının yanı sıra kültürel ve dinsel anlamda da bir çağrışımında bulunmaktadır. Sadece Türkiye’de değil, dünyada da egemen olan kültürel ve dinsel söylemlerin yükselmesiyle, “medeniyetler çatışması” veya “medeniyetler buluşması” gibi söylemler kullanılmaya başlanmıştır (Kaya, 2014: 13-14).

Koro ilk kurulduğunda her etnik grup kendi diline ait eserlere eşlik etmekteydi. Ancak koronun şefi ve dernek başkanı Yılmaz Özfiat, bu durumun koronun kurulma amacına hizmet etmediğini düşünerek, koronun bütün elemanlarının seslendirilecek ezgilere eşlik etmesini sağlamıştır. Böylelikle koroda bulunan üyeler birbirine bağlandığı gibi Hatay’daki etnik gruplarında birbirine bağlandığı “hayali bir cemaat” inşa edilmeye çalışılmıştır. Anderson’un da belirttiği gibi grup halinde şarkı söylemenin beraberinde getirdiği eş zamanlılık, “hayali cemaatin fiziksel gerçekçiliği” olarak yankılansa da (Alajaji, 2019: 94), koro üyeleri kendi kültürel kimlikleri haricinde “öteki”nin kültürel kimliğine hâkim değildir. Bu nedenle dil gibi etnik bir grubun güçlü bir sembolü haline gelen müzik, koro için ortaya çıkan “ezgi”ye yükledikleri anlam dışında bir değere refere etmemektedir.



6. SONUÇ

Çokkültürlülük kuramı bir kimlik siyaseti olarak ortaya çıkmıştır. Küreselleşmenin bir sonucu olarak postmodern dönemde ortaya çıkan kuram, birbirinden farklı kimliklerin, bir arada nasıl yaşayacağı sorusu üzerinden tanımlanmaya çalışılmıştır. Ancak yapılan tanımlamaların çokkültürcülükle karıştırıldığı, hatta kuramların birbiri yerine kullanıldığı tespit edilmiştir. Dolayısıyla kuram tam anlamıyla karşılığını bulamamış ve birçok tartışmalara da konu edinmiştir. Söz konusu tartışmaların altında yatan ilk sebep, “öteki” konumunda olan azınlık grupların hak ve özgürlüklerini dile getirerek pozitif ayrımcılık istemeleri üzerine yürütülen siyasi politikaların çokkültürcülük yerine “çokkültürlülük politikası” adı altında ele alınmasıdır. Bununla birlikte kurama yön veren Kymlicka ve Taylor gibi kuramcıların çokkültürlülük adı altında çokkültürcülüğü tanımlamaları da kuramın anlaşılmasını zorlaştırarak tartışmalara neden olmuştur. Dolayısıyla çalışmada çokkültürlülük, genel tanımıyla birbirinden farklı kimliklerin oluşturduğu toplumu ifade etmek amacıyla kullanılmıştır.

Kuramın açıklanmaya çalışıldığı çerçeve Kanada, Amerika ve Avusturalya gibi yoğun göç alan ülkelerle sınırlı kalmıştır. Dolayısıyla söz konusu çerçevede açıklanan şekliyle kuram, Türkiye gibi monokültürcülüğü savunan ülkelere uyarlanması da tartışma yaratmaktadır. Özellikle milliyetçi perspektife sahip olan araştırmacılar tarafından Türkiye’nin çokkültürlü toplum yapısına sahip olduğu kabul görmemektedir. Ancak 2000’li yıllardan itibaren özellikle Avrupa Birliği’nin baskısıyla, çokkültürlülük vurgusu yapılmış ve böylece “öteki” konumunda olan azınlık grupların varlığı kamusal alanda kabul edilerek görünürlüğü sağlamıştır. Ak Parti’nin iktidara gelmesiyle birlikte tehlike olarak görülen azınlık grupları “zenginlik” olarak görülmeye başlanmıştır. TRT 6, TRT Arapça ve TRT Avaz gibi anadilde yayın yapan yayınların kurulması, özel radyo ve Tv kanallarında Türkçe dışında diğer dillerde de yayın yapılmasının serbest hale gelmesi ve Türkçe dışında şahıs isimlerinin kabul edilmesi durumu, çokkültürlü toplum yapısına sahip olan Türkiye’nin Ak Parti’yle birlikte çokkültürlü toplum yapısını kabul ettiğini ve çokkültürcü bir politika sergilediğini göstermektedir.

Türkiye’de çokkültürlülük söz konusu olduğunda akla ilk gelen şehir Hatay olmaktadır. Çokkültürlü toplum yapısını günümüze kadar koruyarak gelen Hatay,

sadece Türkiye'nin değil, hemen hemen bütün ülkelerin dikkatini çekmektedir. Hatay'ın çokkültürlü toplum yapısı, müzikal kimliklerini de etkilemiştir. Yapılan çalışmanın sonucunda Hatay'da etnik, kültürel ve inanç bağlamında Türk, Kürt, Ermeni, Arap, Özbek, Dom (Kurbat), Çerkes, Laz, Yahudi, Hristiyan ve Nusayri (Arap Alevisi) olmak üzere on bir farklı kimliğin varlığı tespit edilmiştir. Çokkültürlü toplum yapısını oluşturan söz konusu kimliklere ait müzikler ise Hatay Türk Halk Müziği, Hatay halk oyunları müzikleri, Antakya Tekke Müziği, Hatay Arap Alevileri'nde Müzik, Hatay Domları'nda Müzik, Hatay Ermenilerinde Müzik ve Hatay Medeniyetler Korosu başlıkları altında incelenmiştir.

Hatayda Türk halk müziğinin de kendi içerisinde çokkültürlü bir yapıya sahip olduğu tespit edilmiş olup Hatay'da âşıklık geleneği, Hatay türküleri, Hatay uzun havaları, Sıra ve Geceler olmak üzere dört başlık altında incelenmiştir. Hatay Âşıklık geleneğine dair elde edilen bulgular sonucunda; Âşık Garip, Karacaoğlu, Sefil Molla, Âşık Meryem, Ceylanlı Âşık Hafız Hoca, Âşık Kul Mehmet, Âşık Hacı, Âşık Döne, Âşık Eşe, Âşık Hasan, Âşık Kara Mustafa, Âşık Avcı Osman, Kul Celal, Âşık Telli Osman, Âşık Kallep Abdullah, Âşık Halit, Mehmet Toklucuoğlu, Âşık Hüseyin Yıldırım, Âşık Ali Vural, Âşık Ahmet Öztürk, Âşık Kemal Can, Âşık Mehmet Çakallar, Erzinli Âşık Mustafa Kılıç, Âşık Yusuf Çalışkan, Âşık Mehmet Sönmez, Âşık Abdullah İnalöz, Âşık Sefil Ahmet, Âşık Emin Can, Âşık Hacı Duran Bebek, Âşık Mehmet Sakar, Âşık Fevzi Dönmez, Bakraslı Âşık Yusuf Bayır, Ökkeş Yıldırım Demir, Mürselekli Âşık Veli Doğru, Âşık Muzaffer Gök, Âşık Mustafa İncedil, Âşık Sefil Ali Tansal, Âşık Nihat Şahutoğlu, Âşık Rafet Yayan, Âşık Bektaş, Âşık Gül Ali Gök, Dört Yolcu Âşık Hafız Hoca, Âşık Mehmet Çakallar, Âşık Kallep Mustafa, Âşık Taha Dönmez, Âşık Naif Koç, Âşık Mustafa Cindarlılı, Âşık Garip, Âşık Mustafa Zehir, Âşık Hilmi Bozkurt, Âşık Sait Yakut, Âşık Mahmut Tabak, Âşık Çıplak İsmet, Âşık Ahmet Çetin Cengiz, Âşık Mehmet Çakır, Âşık Ziya Aydın, Âşık Kul İsmail, Âşık Ali Kara, Âşık Şıhlı Ahmet, Âşık Osman Solmaz, Âşık Muzaffer Kalkan, Âşık Murat Kahraman, Âşık Halit Kına, Âşık Bülent Tutanoğlu, Âşık Mehmet Karadayı, Âşık Sabit Özmüş, Âşık Murat Karasoy, Âşık Mehmet Aldanmaz, Âşık Mustafa Türkseven, Âşık Abbas Bilgili, Âşık Yusuf Şerifoğlu, Âşık Ali Yılmaz, Âşık Muzaffer Parlak, Âşık Bayram Tufan Eroğlu, Âşık Zeynel Abidin, Âşık Mehmet Metin Yarar, Âşık Halik Köroğlu, Âşık Ali Rahmani, Âşık Sağlam, Âşık Kemal Karaömeroğlu, Âşık Nurşah, Âşık Arif Coşkun, Âşık Feryadi, Âşık İbrahim Lek ve Âşık Gülhane ve Âşık

Mehmet Köse olmak üzere bölgede toplam seksen beş tane âşığın yetiştiği tespit edilmiştir. Ancak söz konusu âşıkların birçoğu vefat etmiş olup, günümüzde gelenek Âşık Gül Ali, Âşık Mustafa İncedil, Âşık Mehmet Köse, Âşık Mehmet Şahan, Âşık Saidi, Âşık Gezer, Âşık Mustafa Can ve Adanalı olan Âşık Gül Ali tarafından sürdürülmektedir. Geleneğin son temsilcileri olan bu âşıkların içinden sadece Âşık Mehmet Köse, Âşık Gül Ali ve Âşık Mustafa İnce ile görüşme yapılabilmektedir. Diğer yaşayan âşıkların ise altı şubat depreminden sonra farklı şehirlere göç ettiği tespit edilmiş, telefonla dahi kendilerine ulaşılamamıştır. Ulaşılan âşıklarla yüz yüze yapılan görüşmeler sonucunda ise; bölgedeki âşıklık geleneğinin genel özelliklerine dair; geleneğinin göç yoluyla oluştuğu, yaygın bir usta çırak ilişkisinin olmadığı, doğaçlama, atışma ve taşlamalı atışma haricinde diğer âşık müziğine ait örneklerle yer verilmediği, kendilerine verilen ayakların genellikle sözel olduğu, genellikle sekizli veya on birli hece ölçüsü ile söz düzülmesi, müzik bağlamında ezgi çeşitliliğinin oldukça sınırlı olduğu, taşlama, atışma veya doğaçlama gibi âşık müziği örneklerinin yanında ilahi formunda da eserler besteledikleri, şiirlerinde genellikle toplumsal olaylara değindikleri, icra mekânlarının Tv ve radyo programlarıyla birlikte özellikle yerel festivaller olduğu, icra ettikleri ezgilerin seyir özelliklerinin genellikle inici olduğu ve bozlak veya barak formuyla seyir ve icra bakımından benzer özellikler taşıdığı tespit edilmiştir.

Âşıklar, seslendirdikleri ezgileri “makam” olarak adlandırmaktadır. Âşık müziği ritüelleri arasında gösterdikleri doğaçlama örnekleri ise, genellikle kendilerine ait kalıplaşmış ezgiler üzerine söz düzülerek verilmektedir. Nitekim Âşık Mustafa İncedil ve Âşık Gül Ali’den derlenen doğaçlama örneklerinde sadece sözler doğaçlama olup, ezgileri ise “makam” olarak adlandırdıkları kendilerine ait kalıplaşmış melodilerden oluşmaktadır.

Bölgenin çokkültürlü toplum yapısının âşıklar üzerindeki etkilerinin başında usta-çırak ilişkisinin olmaması gelmektedir. Âşık Gül Ali ve Âşık Mustafa İnce, bölgede birden fazla kültürel geleneğin sürdürülmesinden kaynaklı kendilerinin yeteri kadar ilgi görmediğinden ve âşıklık geleneğini temsil edecek genç âşıkların yetişmediğinden şikâyet etmektedir. Çokkültürlü toplum yapısının bir diğer etkisi ise, âşıkların her birinin farklı kültürel ortamda yetişmesinden dolayı bir araya gelerek

grup bilinciyle hareket etmemeleridir. Dolayısıyla yöredeki âşıklık geleneği bireysel çabalarla devam ettirilmeye çalışılmaktadır.

Geleneğin sürdürülebilmesi için, kültürel sembollere ihtiyaç duyan âşıklar, bölgenin şairleriyle bir araya gelmiştir. Kültürel sembol olarak kullanılan edebi ürünler, kültürel etkileşimi hızlandırarak âşıklarla şairleri giderek yakınlaştırmıştır. Böylece âşıklık kimliği halk tarafından yanlış tanımlanmış ve özellikle birçok düğün sanatçısı âşık olarak adlandırılmıştır. Nitekim düğün sanatçısı olan Aziz Tok, hiçbir âşıklık vasfına sahip olmamasına rağmen, âşıklarla bir arada şiirler söyleyip besteler yaptığı için yörede âşık olarak anılmaktadır. Çokkültürlülüğü “tanınma politikası” üzerinden tanımlayan Taylor, bu durumu, sadece siyasi anlamda değil, kültürel anlamda da bir tanınmanın üzerinde durarak açıklamaktadır. Kültürlerin kendi değer ve normları içerisinde anlam kazanacağını savunan Taylor’ın kültürel anlamdaki tanınma politikası, kolektif aidiyet duygusuyla ilişkilidir. Dolayısıyla kendi kültürel dinamikleri içerisinde kolektif aidiyet duygusunu geliştiremeyen âşıklar, kültürel semboller aracılığıyla kendilerine yakın gördükleri diğer kültürel dinamiklerle etkileşim içerisinde olmuştur. Söz konusu etkileşime verilen örnekteki âşıkların düğün sanatçısı olarak anılması, zamanla âşıkların da düğün sanatçısı olarak sahnelerde yer almasına yol açmıştır. Böylece taşlama, doğaçlama veya atışma gibi âşık müziğine ait ritüellerin düğünlerde zambır ve zurna gibi yöresel enstrümanlar eşliğinde seslendirilmesi gelenek haline gelmiştir. Hatay âşıklarının düğün sahnelerinde atışma, doğaçlama veya taşlama gibi ritüellere yer vererek yeni bir gelenek inşa etmesinin, çokkültürlü toplum içerisinde âşıkların ihtiyaçlar doğrultusunda müziği yeniden şekillendirmesiyle ilişkili olduğu tespit edilmiştir. Düğün sanatçılarının her ne kadar bölgede âşık olarak adlandırıldığı görülse de âşık müziği temsilcileri olduklarını söylemek mümkün değildir.

Çokkültürlülüğün yöredeki âşıklık geleneği üzerindeki etkilerinden bir diğeri ise, günümüzde kadın âşıklara rastlanılmamasıdır. Âşıklar Köyü olarak da bilinen Ceylanlı Köyü, hac yolu üzerinde olması dolayısıyla, birden fazla kültürel kimliğin uğrak yeri olmuş ve zamanla Arap kültürü etkisi altında kalmıştır. Böylece toplumsal cinsiyet rolleri yeniden inşa edilerek, kadın özel alanla sınırlandırılmıştır. Nitekim Âşık Meryem, Âşık Eşe ve Âşık Döne yörenin bilinen kadın âşıkları arasında olup, Hatay’ın ilk ve tek kadın âşıkları özelliğine sahiptir. Kendilerinden sonra kadın âşık

yetişmemiş ve kadınların ev dışında sesini duyurması hoş karşılanmamıştır. Kadın âşıkların özel alanla sınırlı kalması toplumun kadına yüklediği toplumsal normlarla ilişkilidir. Söz konusu normların ise anne, ev kadını gibi roller olması dolayısıyla kadın âşıklar kendilerini ön plana çıkaramayarak gelenek içerisinde aktif rol oynayamamıştır.

Tarihi kaynaklar incelendiğinde, âşıkların Ermeni âşıklardan etkilenecek Kul veya Sefil gibi ön adları aldıkları bilgisi yer alsa da alanda yapılan araştırmalar ve âşıklarla yapılan görüşmeler sonucunda söz konusu veriyi destekleyecek herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır. Alanda yapılan araştırmalar sonucunda Sarı Kâhya haricinde yörede başka bir Ermeni âşığın varlığına dair veri elde edilememiştir. Görüşme yapılan âşıklar da Ermeni âşıklarla hiç karşılaşmadıklarını, hatta varlığından haberlerinin hiç olmadığını açıkça dile getirmiştir.

Hatay âşıkları birbirleriyle iletişim haline olmasa da Osmaniye, Adana ve Maraş gibi çevre illerdeki âşıklarla etkileşim içinde olmuştur. Nitekim Âşık Gül Ali, Osmaniye ve Maraş âşıklarıyla sürekli iletişim halinde olup, etkinliklerde birlikte hareket etmektedir. Âşık Gül Ali ile Âşık Durak Bebek'in bağlamanın gövdesini yukarıya doğru dönük çalması ise Kars Yöresi âşıklarıyla kültürel iletişimde olduğunu göstermektedir.

Hatay âşıklarının yaşadığı olumsuz durumları sadece çokkültürlülükle ilişkilendirmek doğru olmayacaktır. Görüşme sırasında âşıklar, farklı kültürlerin içerisinde geleneği sürdürmenin zorluğundan söz ederken aynı zamanda medyanın olumsuz etkilerine de değinmiştir. Geçmişte birçok program yaptıklarını ve Tv programlarında âşıklara sıkça yer verildiğini ancak günümüzde popüler kültürün etkisiyle kendilerine hiç yer verilmediğini, yerel radyolar dahi hiçbir programa çağırılmadıklarını dile getiren âşıklar, medyanın bu tutumunun geleneği olumsuz etkilediği için gençlerin ilgisini çekemediklerini eklemektedir. Nitekim çalışmanın âşıklık geleneği bölümünde notasına yer verilen Âşık Mustafa İncedil'in bestelediği "Çalmak Lazım" ve Âşık Gül Ali'nin bestelediği "Popçular" adlı türküler, şikâyet ettikleri popüler kültürün somut örnekleridir.

Hatay âşıklık geleneğinde olduğu gibi Hatay türkülerinde de çokkültürlülüğün izlerini görmek mümkündür. Yapılan derleme çalışmalarında Hatay'da yüz kırk altı türkünün derlenildiği kayıtlarda yer alsa da günümüz TRT repertuvarında yirmi dokuz

tane türkü bulunduğu, birçok türkünün ise repertuvar dışı bırakıldığı ve kayıtlarına ulaşılamadığı tespit edilmiştir.

Hatay türküleri incelendiğinde seyir, makamsal yapı, enstrüman çeşitliliği ve icra ortamı bağlamında oldukça çeşitli olduğu görülmektedir. Söz konusu  eşitlilik, Antakya ve kırsal kesimdeki müziği anlamlandırma ve uygulama pratiklerinin birbirinden farklı olmasıyla oluşan çokkültürlü toplum yapısıyla ilişkilidir. Dolayısıyla Hatay türkülerini şehir ve köy müziği olarak ayırmak mümkündür. Kırsal kesimde icra edilen türküler hareketli, halay gibi oyunlara eşlik eden, davul ve zurna gibi enstrümanlarla çalınan hüseyini ve uşsak gibi basit makamlardan oluşan ezgilerden; şehir merkezi Antakya'da icra edilen türkülerin ud, cümbüş, kanun, darbuka ve keman gibi sazlarla icra edilen, icra tavrı ve üslubu bakımından Türk sanat müziğine benzeyen ezgilerden meydana geldiği tespit edilmiştir.

Antakya türküleri ile Türk sanat müziği arasındaki benzerlik, İstanbul'dan göç eden saray eşrafındaki insanların, müzikli eğlencelerine Antakya'da devam etmesiyle ilişkili olduğu tespit edilmiştir. Müzikli eğlencelerin Antakya'daki yerli halk tarafından da sevimye ve uygulanmaya başlamasıyla birlikte Antakya halk müziğinin inşası gerçekleşmiştir. Nitekim TRT repertuvarına kayıtlı olan Lofçalı türküsünün Hatay ve Rumeli olmak üzere iki farklı varyantının olması, söz konusu etkileşimin somut örneğidir. Ayrıca G l Kuruttum, Altın Tasta G l Kuruttum, Bağdatın Hamamları, Hanım Arabaya Binmiş gibi daha birçok Antakya türküsü, Türk sanat müziği icracıları tarafından seslendirilmekte olup ortak repertuvara alınmıştır.

Antakya'nın şehir merkezi olması dolayısıyla kültürel etkileşimin hızlanması,  okk lt rl l ğ n türkülerin üzerindeki etkileşimini de hızlandırmıştır. Ancak köylerde yaşayan ve geçimlerini hayvancılıkla sağlayan y r k Türkmenlerin, şehirde yaşayanlardan farklı olarak sosyal bir etkileşim içerisine girmeleri daha zor olmuştur. Dolayısıyla dağlarda veya ovalarda icra ettikleri müzik kültürlerinin tanınması bölgede yapılan derleme çalışmalarıyla mümkün olmuş ve bölgenin çokkültürlü yapısından oldukça az etkilenmiştir. Her ne kadar kırsal kesimde yaşayan halkın söylemiş oldukları türkülerin tanınması ilk etapta etkileşimden uzak olmalarıyla ilişkilendirilebilse de bu durumun nedenleri arasında halkın tanınma gibi bir talebinin olmamasından da kaynaklanabileceği göz ardı edilmemelidir. Taylor, tanınma taleplerinin, genellikle modern kaygılar sonucunda ortaya çıkan kimlik sorunlarından

meydana geldiğini dile getirmektedir. Türk halk müziğindeki modern kaygıların tanınma taleplerini ise devletin müzik politikaları çerçevesinde gerçekleştirdiği derleme çalışmalarında görmek mümkündür. Ulus- devlet inşa sürecinde devletin tanınma talebiyle birlikte, özellikle TRT özelinde olduğu gibi çeşitli yörelerde icra edilen türküler yayın araçlarıyla tanıtılmış ve halkın her yöresine türküsüne ulaşması hedeflenmiştir. Ancak derleme çalışmalarında modern kaygının yanı sıra milliyetçi düşüncenin de hâkim bir unsur olması derlenen birçok türkünün repertuvara alınmamasına da sebebiyet vermiştir. Nitekim Hatay’da yapılan derleme çalışmalarında sayıca çok fazla türkünden bahsedilmesine rağmen, repertuvara çok azının alındığı anlaşılmaktadır. Repertuvara alınan türküler ise Antakya’da göçmenlerle birlikte inşa edilen ve Türkmen Köyü olarak bilinen Şenköy’den derlenen ezgilerdir. Derleme çalışmalarında bu tip uygulamalara yer verilmesi Türkmenlere pozitif ayrımcılık yapılmış olabileceğinin düşünülmesine sebebiyet vermektedir. Ermeni köyü olarak bilinen Vakıflı Köyünde yapılan derlemelerin TRT repertuvarına alınmamış olması da bu düşüncenin haklılığını destekler niteliktedir.

TRT repertuvarında kayıtlı olan bütün Hatay Türkülerinin sözleri Türkçedir. Dolayısıyla her ne kadar farklı kültürlerin bir araya gelerek Antakya müziğini inşa ettiği argümanını desteklemek için türküler delil olarak sunulsa da bölgede seslendirilmekte olan ortak bir repertuvarın varlığından söz edilememektedir. Sadece istisnai olarak Lofçalı türküsünün pek çok kesim tarafından bilindiği, Rumeli türküleriyle birlikte ortak okunan bir türkü olduğu, hatta Yaprak Gazellendi ve Şu Karşı ki Dağda Kar Var Duman Yok adlı türkülerin bölgede aynı ezgiyle okunan türküler olduğu ancak diğer türkülerin birbirine benzemediği anlaşılmıştır.

Antakya türküleri, icra edildiği mekâna göre adlandırılmasa da istisnai olarak salıncak kurularak okunan ezgiler “sallangaç türküleri” olarak adlandırılmıştır. Toplamda yirmi iki tane Antakya türküsünün “sallangaç türküleri” repertuvarında yer aldığı tespit edilmiştir.

Hatay’ın âşıkları ve halk müziği sanatçıları ile yapılan görüşmede, sallangaç türkülerinin ne demek olduğunu bilmedikleri anlaşılmıştır. Dolayısıyla hem Antakya türkülerinin aynısı olması hem de Antakya eğlence kültürünün bir parçası olması, söz konusu geleneğin de göçle birlikte gelen gruplar aracılığıyla Hatay’a taşındığını düşündürmektedir. Göçle gelen grup haricinde Hatay’dan göç eden Musa Dağı

Ermenileri'nin hatıralarını konu edinen kaynaklarda da salıncak üzerinde türkü söyleme geleneğinin olduğu bilgisine rastlanılmıştır. Musa dağı Ermenileriyle yapılan görüşmede, böyle bir geleneğin nereden nasıl geldiği hakkında bilgilerinin olmadığı anlaşılmıştır. Beraberinde Konya- Taşkent'te, bayramlarda salıncak eğlenceleri düzenlenerek şarkılar ve türküler söylenmektedir. Dolayısıyla salıncak üzerinde türkü söyleme geleneğinin sadece Hatay'a özgü bir gelenek olmadığı görülmektedir. Günümüzde ise unutulmuş bir gelenektir.

Göçle gelen grupların Antakya eğlence kültürüne kattığı bir diğer müzik kültürü ise Cille geceleridir. Cille, doğaçlama söylenen hicivli dörtlükler anlamına gelmektedir. İstanbul'dan sürgünle gelenlerin düzenlediği özel geceler, zamanla halk arasında da yayılarak haftada bir veya on beş günde bir gerçekleştirilmeye başlanmıştır. Söz konusu geceye katılan müzisyenler ise klarnet, keman, cümbüş ve darbuka gibi "ince sazlar" kullandıkları bilinmektedir. Günümüzde unutulmuş olan bu gelenek, Antakya Muski Cemiyeti tarafından yeniden canlandırılmaya çalışılmaktadır. Cemiyetin üyelerinden olan Dtr. Metin Budak, cille gecelerinin patentini alarak, cille gecelerine özel besteler yapmıştır. Bunlardan biri ve hemen hemen her cillede okunan "hoşgeldiniz" adlı eseridir. Ancak her ne kadar geleneğin yeniden canlandırılması söz konusu olsa da geleneğin eski Antakya evlerinden konser salonlarına taşınmıştır. Dolayısıyla inşa edilmiş bir gelenek olup, geleneği tamamen yansıttığı düşünülmemelidir. Nitekim Metin Budak, geçmişte cille gecelerinin eski Antakya konaklarında yapıldığını, ancak günümüzde söz konusu konakların restoranlara çevrilmesi ve Expo gibi organizasyonlarda proje amaçlı olarak sahneye çıkılması nedeniyle bu geleneğin dokusunu yansıtmada yetersiz kaldığını dile getirmektedir.

Cille gecelerinde sıralı bir repertuvar bulunmaktadır. Ancak konserin süresine göre eserlerin sayısı değişebilmektedir. Seçilen eserlerin içerisinde cille gecelerine özel besteler olabildiği gibi, genellikle Antakya merkez kültürün Türk halk müziği eserlerinden oluşmaktadır. Ancak her ne kadar Türk halk müziği geleneği olarak bilinse de icra tavrı, kullanılan sazlar ve ezgisel seyri itibarıyla Türk sanat müziğiyle benzer yapıya sahiptir. Yeniden canlandırılmaya çalışılan gelenek Türkçe ezgilerden oluşsa da Metin Budak, geleneğin geçmişte Arapça şarkılarla da sürdürüldüğü bilgisini vermektedir. Dolayısıyla yöre halkı Türk halk müziği ve Türk sanat müziği olarak

herhangi bir ayırım yapmamakta ve genel olarak yaptıkları müziği “Antakya Müziği” adı altında birleştirmektedir. Böylece cille gecelerinin Antakya halkının kolektif belleğinde bütünleştirici bir yapı oluşturduğu söylenebilmektedir.

Hatay’ın unutulmaya yüz tuttuğu bir diğer gelenek ise uzun havalardır. Bölgedeki uzun havalar “Barak” olarak adlandırılmaktadır. Ancak yörenin önemli icracılarından biri olan Asım Kuzuluk ile yapılan görüşmede Barak demenin yanlış olduğunu, Orta Anadolu Bozlakları ile benzer özellikler taşıdığı için Bozlak olarak adlandırmanın daha doğru olacağını dile getirmektedir. Ayrıca yöresel ağız farklılıklarında dolayı da Amik Ağzı Türkmenileri olarak adlandırılması gerektiğini vurgulamıştır.

Hatay barakları incelendiğinde genellikle inici bir seyir özelliğine sahip olduğu, davul ve zurna eşliğinde seslendirildiği, hüzeyni, uşşak ve hicaz gibi bilinen makamlar dışında Saba ve Kürdilihicazkâr gibi makamsal özelliklere de sahip olabileceği, genellikle düğünlerde ve festivallerde icra edildiği, Antep ve Kilis baraklarından ayırmanın oldukça zor olduğu tespit edilmiştir.

Hatay halk oyunları, davul ve zurna eşliğinde oynanan halaylar olarak karşımıza çıkmaktadır. Yöreyle ait otuz dört tane oyunun olduğu, oyunların sözlü ve sözsüz olarak ikiye ayrıldığı, genellikle aşk, sevgi, kahramanlık, inanç ve tabiat konularını işlediği, Garibin Ayağı, Demirci, Bağdat’ın Hamamları, Rişko, Aman Aman Bağdatlı ve Kız Evi gibi içinde birden fazla usul geçkisi olan oyun ezgilerinin de olduğu tespit edilmiştir.

Hatay halk oyunlarına ait ezgilerin de kültürel etkileşim sonucunda oluştuğu veya oluşturulduğu görülmektedir. Özellikle çevre iller olan Osmaniye, Adana, Kahramanmaraş, Kilis ve Antep ile kültürel anlamda iç içe olan Hatay’ın halk ezgilerini birbirinden ayırmak oldukça güçtür. Nitekim Demirci, Koyser, Halebi, Rişko ve Yağlık Kenarı adlı halaylar Antakya yöresine ait olmasına rağmen TRT repertuarında Gaziantep/Kilis yörelerine ait olduğu belirtilmiştir. Ezgilerde kullanılan motiflerdeki benzerliklerin yanı sıra, aynı ezgiler icra edilmektedir. Bunun nedeni ise Osmanlı döneminde gerçekleştirilen iskân politikalarıyla ilişkilidir. Dolayısıyla Hatay halk oyunları ezgilerinin, Hatay’ın çokkültürlü toplum yapısından etkilendiği açıkça söylenebilmektedir.

Çokkültürlü toplumu oluşturan gruplar değiştikçe söz konusu ezgiler de değişebilir veya tamamen ortadan kalkabilir. Ezgilerde farklılıklar olsa da Hatay'da ayağın yere sertçe vurularak sergilenen figürlerin olduğu Depki havalarının, Suriye ve Lübnan'da da oynandığı tespit edilmiştir. Ancak her ne kadar Depki havalarının kültürler arası etkileşim yoluyla yayıldığı görülse de etkileşim içinde bulundukları gruplara göre değişikliğe uğradığı veya yeniden inşa edildiği söylenebilmektedir. Depki havaları, Hatay'ın Samandağ ve Reyhanlı ilçelerinde sıcak havadan dolayı ekinlerin heba olması üzerine halkın ayağını üzüntüyle yere sertçe vurmasıyla oluşan bir oyunlu ezgiyi ifade etmekten; Koyser oyununda değişikliğe uğrayarak düşmanın başını ezmek için yapılan ezgili bir figür haline gelmiştir. Kültürel gruplara göre değişiklik gösteren ancak hemen hemen aynı ezgi eşliğinde icra edilen bir diğer halk oyunu ezgisi ise Halebi'dir. Halebi Antep, Kilis, Maraş ve Hatay'da bilinen ve her düğünde oynanan bir halaydır ancak, kültürel gruplara göre halaya eşlik eden enstrümanlar değişiklik gösterebilmektedir.

Halk oyunlarına eşlik eden davul ve zurna, Hatay halkı için kültürel bir sembol olarak tanımlanmaktadır. Böylece farklı kültürel gruplar aynı kültürel ortamda bulunarak kültürel etkileşimi hızlandırmış, birbirilerini tanıma ve kendilerini tanıtmaya ihtiyaçlarını karşılayabilmiş ve kültürel iletişim sonucunda yeni kültürel ürünler inşa edilebilmiştir. Hatay halkı tarafından bilinen ve özellikle düğünlerde oynanan Deli Arap oyunu, kültürel etkileşim sonucu ortaya çıkmış yeni bir kültürel ürünün örneğidir. Deli Arap örneğinde olduğu gibi sadece ezgi ve figür anlamında bir etkileşimle birlikte, Zennube gibi iki kişi arasındaki aşkı konu edinen hikâyeli halk oyunları ezgileri de bulunmaktadır.

Hatay'ın müzik kimliğinin oluşmasında etkili olan bir diğer müzik kimliği ise tekke müziğidir. Osmanlı döneminde açılan Mevlevihaneler, Antakya'nın müzik kimliğinde oldukça aktif rol oynamıştır. Ancak günümüzde aktifliğini yitirdiği için Mevlevi müziği hakkında yeterli veri elde edilememiştir.

Hatay'daki çokkültürlü toplumun müzik kimliğini belirleyen baskın kültürlerden bir diğeri ise Nusayriler'dir. Arap Alevileri olarak da adlandırılan Nusayriler, bölgenin Arap müziğinin önemli bir bölümünü tamamlamaktadır. Anadolu Aleviliğinde olduğu gibi ibadette müzik olmasa da Arapça şarkı söyleyen, sahneye çıkan ve beste yapanların hemen hemen hepsinin Nusayri olduğu tespit edilmiştir.

Hatay’da Türk müziği kadar geniş bir dinleyici kitlesine sahip olan Arap müziği, form bakımından Mavval, Ataba ve Mijena olmak üzere üçe ayrılmaktadır. Söz konusu formlar genellikle düğünlerde icra edilmektedir. Ancak düğünlerin süre bağlamında kısılması dolayısıyla tamamen eğlence müziğine yönelimin olması ve düğün sanatçılarının aynı zamanda kafe ve barlarda çalışan popüler kültüre hizmet eden genç kesimden oluşması durumu, söz konusu formları unutulmaya mahkûm bırakmıştır. Ancak Hatay’ın Defne ve Samandağ ilçelerinde geleneği devam ettirmeye çalışan Nusayriler tarafından hala icra edilmekte olup, düğünlerde mavval veya mijena okunduğu tespit edilmiştir. İcra edilen formların ezgisel yapısı incelendiğinde ise genellikle uşşak ve hüseyni makamlarında olduğu, kıvrak hançerelerin kullanıldığı tespit edilmiştir.

Düğünlerde karşılaşılan bir diğer form ise halaylardır. Düğün sanatçısı Mehmet Ali Kabasakal’la yapılan görüşmede Tıklıy ve Seb’avi denilen iki halaydan bahsetmektedir. Ancak yörede yaygın olan halay Dabke halayıdır. Sadece Hatay’da değil, Arap kültürünün hâkim olduğu Suriye, Lübnan, Filistin, Irak, Ürdün ve Mısır’da da oynanmaktadır. Halay başının elinde genellikle baston, tespih, kılıç veya mendil bulunmaktadır. Düğünlerde oynanan bir diğer form ise çiftetellidir.

Çiftetelliler genellikle klavye ve darbuka aşlığında okunmakta olup, ezgileri Arap oryantal figürleriyle süslenmiştir. Düğünlerde özellikle darbuka şovlarına yer verilmektedir. Ancak günümüzde darbuka şovlarının klavyeye kaydedilerek yapılması, düğünlerin kalitesini olumsuz yönde etkileyerek maddi kaygıların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Beraberinde müziğe ve sözlere dikkat edilmeyerek Ti Raş Raş, Alluş ve Meryem Meryemti (Meryemte) gibi şarkıların ritminin hızlandırılarak, çiftetelli olarak çalındığı tespit edilmiştir.

Tek bir kültürün üstünlüğüne dayanan milli toplumların ortak amacı, kendi kültürel kimliklerini azınlık kültürlerine de dayatarak kültürel çeşitliliği azaltmaktır. Türkiye de söz konusu milli toplumlardan biri olup, azınlıkların inşa edilen kültüre entegre olmaları hedeflenmiştir. Baskın kültüre entegre olarak kültürel çeşitliliği oluşturan Arap Alevileri, hiçbir zaman azınlık konumunda olmamış ancak gerek etnik gerekse dini ritüeller bağlamında farklı ritüellere sahip olması durumu, Arap Alevileri’nin de azınlık konumunda olması gerekliliğini göstermektedir. Dolayısıyla Arap Alevileri, Kymlicka’nın da değindiği üzere “büyük bir devlet şemsiyesi altında

toplanan özyönetimli” bir grup olarak “ulusal azınlık” statüsünde yer almalıdır. Nitekim müzik dilleri de anadillerinde olduğu gibi Arapça olmasına rağmen, 1980 darbesi sonrasında müzik dili olarak Türkçeyi kullanmaları, azınlık statüsünde olmaları gerektiğini destekler niteliktedir. Türkçenin zorunlu hale gelmesiyle birlikte Arapça ezgileri bir kenara bırakarak Türkçe ezgiler dinleyip söylemek zorunda bırakılmıştır. Her ne kadar asimilasyoncu bir yaklaşım olsa da milli toplumlarda bu süreç “uyum” olarak adlandırılmıştır.

Uyum sürecinde özellikle dil ve kültür bağlamında konulan yasakların kalkmasıyla birlikte yöredeki Arap toplumlarında çift dillilik söz konusu olmuştur. Yasakların olduğu yıllarda birçok Arapça halk şarkısı icra edilebilmek için Türkçeye çevrilmiş olup, yasakların kalkmasıyla birlikte ortaya Arapça- Türkçe söylenen ezgilerin çıktığı tespit edilmiştir. Nitekim Bahça’da Mış Mış (Yah Vay Delek), Ada Sahilleri (Qadduk Al Mayyas), Şaşkın (Al Eyn Mulayti), Fesubhanallah (Weili Min Hobbon), Esmerin Adı Oya (Asmar Ya Helou) gibi birçok eser de Arapça olmasına rağmen Türkçeye çevrilerek, Türk müziği repertuvarına alınmıştır. Türkçeye çevrilen ezgilerle birlikte Hatay’lı olan Atiye’nin seslendirdiği Hali Hali Hal gibi hem Arapça hem de Türkçe seslendirilen Arap halk şarkıları da bulunmaktadır. Arap Alevileri, Türk kültürüne entegrasyon sürecinde bölgede yaşayan diğer kültürel gruplarla da etkileşim içinde bulunarak müzik dillerine yansıtmıştır. Ermenilerin yaşadığı sıkıntıları dile getirdikleri Ermeni ağıdı bunlardan biridir.

Çokkültürlülüğün temelini oluşturan kültürel çeşitliliğe yukarıda verilen eserler dışında, “Herfli Geceleri” gibi geçmişten günümüze değişerek gelen gelenekler de mevcuttur. Hatayda yaşayan Arap Alevileri, kimi gelenekleri olduğu gibi aktarırken, kimi gelenekleri ise mevcut yaşam şartlarına göre yeniden inşa etmiştir. Kymlicka çokkültürlülüğün tanımını yaparken, bireyselciliği ön planda tutarak kültürlerin, günümüz yaşam şartlarına göre şekillenebileceğine değinmektedir. Dolayısıyla Herfli gecelerinin yaşam şartlarına göre değiştirilmesi kültürel yozlaşma olarak görülmemelidir. Nitekim birçok kültürün kaybolması, günün şartlarına uygun olmamasıyla ilişkilidir. Günümüz yaşam koşullarına göre değiştirilerek gelen Arap Alevi kültürlerinden bir diğeri de Finnen/ Şığar gibi ozanlık geleneğidir. Günümüzde geleneği devam ettiren Nihat Çay, öğretmen olup, geleneğin devamı için çabalayan tek kişidir. Arapça besteler yaparak cümbüş eşliğinde seslendiren Nihat Çay, yaşayan

tek finnen olarak Hatay’da depremten sonra da çalışmalarına aktif bir şekilde devam ettirmeye çalışsa da bölgede yaygın bir finnen geleneğinin olmadığı tespit edilmiştir.

Kymlicka’nın her ne kadar bireyseltiliği ön planda tutarak geleneklerin günün şartlarına göre düzenlenmesi gerektiini savunsa da aslında bu durumun zamanla kültürel değerlerin kaybolma tehdiidiyle karşılaşılacağını da göstermektedir. Nitekim Arap toplumlarında karşılaşılan zambır sazı, günümüzde enstrümanların çeşitlenmesi, org sazının zambır sazına olan ihtiyaı karşılaması, ses sahası geniş olan eserleri seslendirmede zambır sazının yetersiz kalması ve müzik mekânlarının değişmesiyle birlikte yok olmuştur. Dolayısıyla Hatay’ın çokkültürlü toplum yapısından kaynaklı değişen müzik pratiklerinin, zambır sazını olumsuz yönde etkilediği açıkça söylenebilmektedir.

Hatay’daki okkltrllğn müzik pratikleri üzerindeki etkilerini Dom halkı üzerinde de görmek mümkündür. Geçimlerini mzisyenlikle sağlayan Hatay Dom’larının geçmişte Emek, Aksaray ve Günyazı mahallelerinde yaşadıkları bilinse de günümüzde dağınık yaşamaktadırlar. Genellikle erkeklerden oluşan Dom müzisyenleri, yörenin düğün ve bar müziği ihtiyaını karşılamaktadır. Düğünlerde davul ve zurna; barlarda ise keman, klarnet ve darbuka aldıkları tespit edilmiştir.

Geçimlerini müzisyenlik yaparak sağlayan Domlar, bölgedeki birden fazla kültürel grubu ve söz konusu kültürlere ait müzik pratiklerini tanımak zorunda kalmıştır. Böylece, ocukluk döneminde başlayan müzik eğitimleri sadece kendi müzik kültürlerine göre değil, bölgede yaşayan birden fazla kültürel grubun müzik kültürüne göre şekillenmektedir. Nitekim usta öğretici olan aile yeleri çocuklarına bu doğrultuda eğitim vermektedir. Dolayısıyla Domlar’ın müzik eğitimlerinin özünde çokkültürlü bir eğitim sistemi olduğu açıkça söylenebilmektedir. Özellikle yörede baskın olan Türk ve Arap kültürü müziğine yönelimlerinin, diğer kültürel grupların müziklerine göre daha fazla olduğu tespit edilmiştir.

Hatay’da baskın kültür olarak geleneklerini devam ettiren Arap toplumu, genel olarak Arap müziği adı altında birleşebilmekteyken dini müzik bağlamında farklılık göstermektedir. Dini ibadetlerde müzikle i içe olan Hristiyanlar Ortodoks, Katolik ve Protestan olarak üçe ayrılmaktadır. Çalışmaya konu edinilen Arap Ortodoks Hrsitiyanlar, genellikle Altınözü’nde yaşamaktadır. Altınözü’nde ibadet edenlerin ise

aynı mezhepten olmalarına rağmen müzik pratiklerinin birbirinden ayrı olduğu tespit edilmiştir.

Arap Ortodoks Hristiyanları, ilahileri özel günlere Troparion (Pazar gününe özgü ilahiler), İsozikon (ruhanilerin birinci dönüş sonrası kutsal mekana giriş ezgisi), Heruvimlerin Ezgisi (büyük dönüş öncesi söylenen ilahiler), Kontakion (o günkü ayini ifade eden ilahiler) şeklinde ayrılırken haftalara göre ise, 1. Hafta 1. Nota, 2. Hafta 2. Nota....8.hafta 8. Nota şeklinde makamlara göre adlandırılmaktadır. Arap Ortodokslarında görülen 8 hafta 8 makam anlayışı Bizans Ortodoks kilise müziğinde de görülmektedir.

Kiliselerdeki makamsal müzik anlayışı, Antakya Ortodoks İlahilerinin önemli bestecisi olan Mitri el-Murr sayesinde geliştiği ve Ortodoks kiliselerine yayıldığı açıkça söylenebilmektedir. Ancak günümüzde özellikle Altınözü İsa Mesih Ortodoks kilisesinde yapılan araştırma sonucunda, makamsal müziğin yerini popüler müziğin aldığı tespit edilmiştir.

İsa Mesih Kilisesi'nde ayinlere "Tapınma", ayinleri yöneten müzisyenlere ise "Tapınmacı" denilmektedir. Arap Ortodoks olmalarına rağmen ibadet dilleri genellikle Türkçe olup, Arapçaya da ara sıra yer verilmektedir. Kiliseye ait dört farklı tapınmacı grubu bulunmakta olup, her hafta ibadete farklı bir grup eşlik etmektedir. Mezhep anlamında özgür olan bu cemaat, özgürlüklerini müzik pratiklerine yansıtmaktadır. İlk olarak evlerde başlanan ayinlere herhangi bir enstrüman eşlik etmezken günümüzde org, bağlama, gitar, flüt, elektronik bateri, ud gibi birçok enstrüman eşliğinde ayinler yapılmaktadır. Kilisenin tapınmacılarından olan Halil Papazoğlu, Liza Kuşoğlu ve Bayram Tokgöz, enstrümanların çeşitliliğini ve ezgilerin ibadetteki önemini vurgulayarak, her tarz müzikle ve her dilde ibadetin olabileceğini, müzik tarzı ve kullanılan enstrümanların çeşitliliğinden daha çok duaların sözlerinin ön planda olduğunu dile getirmektedir.

Kilisede icra edilen ezgilerin genellikle pop, rock ve slow gibi günümüz popüler ezgilerine benzemesi durumu, tapınmacıların oluşturduğu grubun genellikle genç kesimden olmasıyla ilişkilidir. Ancak tapınmacılar tarafından yapılan besteler içerisinde Arabesk veya Türk halk müziği ile benzer ezgilerle karşılaşmak da mümkündür. Bayram Tokgöz, beğendikleri ezgilerin üzerine yeniden söz yazarak ibadette ilahi olarak kullandıklarını açıkça ifade etmektedir. Böylece aynı ezgiyle

okunan farklı sözden oluşan eserler ortaya çıkmıştır. Kürtçe olarak da seslendirilen “Baş Koymuşum Türkiye’nin Yoluna” adlı türkü “Baş Koymuşum Rab İsa’nın Yoluna”; Aldırma Gönül şarkısı “Ağlaya Ağlaya”; Büyü de Baban Sana adlı şarkısı “Büyü De Baba Ben de” şeklinde ilahi olarak seslendirilmektedir. Ayrıca “Övgü ve Yücelik” gibi İngilizce, Arapça, Türkçe seslendirilen ilahiler de bulunmaktadır. Ana dilleri Arapça olmasına rağmen Türkçe ilahilere daha fazla yer verdikleri görülse de “Mesih Kam Min Beynil Emvet” gibi Arapça ilahiler de seslendirilmektedir.

Arap Hristiyanları, müzikle ibadeti eş değer görerek, müziği de ibadette olduğu gibi kutsal görmektedir. Dolayısıyla müzik, kendilerini tanıma ve tanıtmaya aracı olarak görülerek, kimliklerinin bir parçası haline gelmiştir. Her ne kadar müzikten ziyade sözlerin önemi vurgulanmış olsa da müzikle ortak bir aidiyet duygusu geliştirdikleri ve böylece “biz” olabildikleri tespit edilmiştir. Sadece bulundukları cemmatte değil, farklı illerdeki cemaatlere de tapınmacı olarak davet edilerek, ilahiler seslendirilmektedir.

Hall’a göre kimliğin önemli bir özelliği de bir yandan kalıplaşmış davranış biçimlerini yansıtırken diğer bir yandan da yeniden üretilmesidir. Arap Hristiyanlarının önemli bir kimlik sembolü olan müzik de sürekli inşa halindedir. Tapınmacılarla yapılan görüşmede, seslendirdikleri ilahilerin kökeni hakkında herhangi bir bilgilerinin olmadığını dile getirirler de günümüzde “Tanrıyı Yüceltelim” adlı ilahi kitaplarından ve “Tapınma Önderi” adlı telefon uygulamasından ilahiler öğrenilmektedir. Bayram Tokgözoğlu, repertuvarlarının oldukça geniş olduğunu belirterek, hemen hemen her tapınmacının kendisine ait bestelerinin olduğunu dile getirmektedir. Beraberinde her toplumun müzik zevkinin farklı olabileceği, önemli olanın ilahinin sözlerindeki anlam olduğu dolayısıyla her müziğe açık olduklarını ekleyerek, müziğin kimlikle olan bağlantısına da değinmiştir. Arap Hristiyanlarında kimliğin müzikle olan inşasında, müziğin yüklendiği misyon, cemaatin her bir üyesi tarafından anlaşılır durumdadır. Böylece müziğin Arap Hristiyanları için kolektif bir aidiyet duygusu yarattığı ve sürekli değişim içerisinde olarak kendini yenilediği söylenebilmektedir.

Parekh, çokkültürlülüğü tanımlarken kültürler arası benzerlikleri, kültürlerin birbirleriyle olan diyaloglarına bağlamakta; bu durumun ise kültürel sınırların gevşetilmesine, kültürlerin yeni formlar için birbirlerini uyarmasına, farklı kültürlerin

birbirlerinin sahip oldukları müziğe karşı bir kabul geliştirmelerine ve karşılıklı kazanımların gerçekleşmesine neden olduğunu düşünmektedir. Arap Hristiyanlarının bütün müziklere karşı pozitif yönde yaklaşımları, kendi cemaatlerinden olmayan diğer Hristiyan tapınmacıların dilleri, kullandıkları enstrüman ve müzik tarzı farketmeksizin kilisede ilahi seslendirmelerine fırsat vermeleri, ilahilerin yerel müzik formlarından da etkilenmiş olması, ilahilerin çokkültürlü bir müzikal yapıya sahip olduğunu açıkça göstermektedir.

Parekh çokkültürlülüğün kodlarını açıklarken, toplumun farklılıklara bakış açısının iki farklı şekilde gelişebileceğine değinmektedir. Toplum, farklılıkları kabul ederek farklı etnisitelerin isteklerine saygı duyabildiği gibi tamamen görmezden de gelebilmektedir. Parekh'in toplulukların farklılıklara verdiği tepkiler incelendiğinde ilkinde çokkültürcü, diğerinde ise tekkültürcü olunmaktadır. Parekh'in değindiği söz konusu farklı yaklaşımların her ikisi de keskin bir şekilde ayrılmaksızın aynı toplum içerisinde de görülebilmektedir. Nitekim Arap Hristiyanlarında Ortodoks mezhebine bağlı olan ve bağlı olmasına rağmen özgürlükçü olan cemaat aynı dine mensup olmalarına rağmen birbirlerinden farklı perspektiflere sahiptir. Ortodokslar daha gelenekselci bir yapıya sahip oldukları için korumacı bir politika sergileyerek, geleneklerine olan bağlılıklarını devam ettirmekte, farklı kültürlerle olan ilişkileri oldukça sınırlı kalmaktadır. Dolayısıyla Ortodoksların her ne kadar başarılı olunamasa da tekkültürcü bir anlayışa sahip olduğu söylenebilmektedir. Bu durumun müziğe yansımaları ise yıllar önce sadece insan sesi ile devam ettirdikleri ayinler ve kiliselerine kendi cemaatleri dışında birileri geldiğinde sergiledikleri tepkiler üzerinden görmek mümkündür. Ancak söz konusu toplum içerisinde aynı dine sahip olan, aynı kültürel kodları paylaşan ancak Ortodoks mezhebine bağlı olmasına rağmen özgürlükçü perspektife sahip olan Arap Hristiyanları cemaatinin ise, daha özgür bir ibadet şeklini benimsemelerinden, her farklı görüşe açık olmalarından ve ibadet müziklerinin sürekli dinamik olmasından, çokkültürcü bir yaklaşım sergiledikleri anlaşılmaktadır.

Herhangi bir mezhebe bağlı olmayan Arap Hristiyanları, kültürel kodların sürekliliğinin devamlılığı için, çokkültürlü müzik mahsüllerini medya ortamına taşımışlardır. Müzikle birlikte yaptıkları ayinleri, ibadet sırasındaki müziklerin sözlerle oluşturduğu ahengin onlar için nasıl bir anlam ifade ettiğini ve ibadetlerde

kullandıkları müziklerin çeşitliliğini yansıttıkları bir sosyal medya hesapları bulunmaktadır. Kendilerine ait müzik kültürlerini medya ortamına taşımalarındaki amaç tanınma talepleriyle ilişkilidir. Tanınma talepleriyle birlikte toplumlar, kendilerine ait kültürel kodlara medya ortamında rastlamak isteyebilmektedir. Ancak buradaki tanınma talebi, politik önermelerin merkezine yerleştirdiği çokkültürlülüğün tanınması gibi bir talep değil, tamamen kültürel kodların tanınmasıyla ilişkilidir.

Hatay’da yaşayan Ermenilerin 1915 olaylarına kadar geniş bir toprak sahasında yaşadıkları bilinse de günümüzde ise sadece “Türkiye’nin tek Ermeni Köyü” olarak da bilinen Vakıflı Köyü’nde yaşamaktadırlar. Vakıflı Köyü Ermenileri aynı zamanda “Musa Dağı Ermenileri” olarak da bilinmektedir. Yaşadıkları siyasi olaylar kültürel ritüellerin devamlılığını olumsuz yönde etkilemiştir. Dolayısıyla tarihi kaynaklarda siyasi olaylar yer alırken, kültürel kimliklerine dair veriler oldukça sınırlıdır. Her ne kadar günümüz ritüellerinde geçmişin kültürel izlerini takip etmeyi mümkün kılssa da sürekli değişen ve gelişen müzik pratiklerinin tarihi kaynaklarda yer almaması durumu, bölgedeki Ermenilere ait müzikal kimliğin tasnifini zorlaştırmaktadır.

Yapılan araştırmalar sonucunda 1915 yılı öncesine kadar Sarı Kâhya adında Ermeni bir âşığın olduğu ancak siyasi olaylar nedeniyle göç ettiği, eğlencelerde Ermeni halk şarkılarının yanında Türkçe şarkılar ve türkülerin Ermenice varyantlarının da seslendirildiği, XIX. Yüzyılda ise kültürel etkileşimler sonucunda müzik pratiklerinin değişmeye başladığı bilgilerine ulaşılmıştır. Söz konusu değişimin nasıl olduğu bilinmese de Ermeniler’in tek sesli müzik yapısına sahip olduğu, XIX. Yüzyılın sonlarına doğru modernleşme ile müzikal pratiklerin yönünü batıya çevirmiş olabileceği çıkarımı yapılabilmektedir. Sergiledikleri tiyatro sahnelerinde genellikle Azeri Türkleri tarafından bestelenen operetler başta olmak üzere, farklı kültürel kimliklere ait operaların sahnelenmesi ve seslendirilmesi bu görüşü destekler niteliktedir.

Ermeni âşık Sarı Kahya’dan sonra kaynaklarda ulaşılabilen bir diğer müzisyen Zeytunlu Papaz Khaçadur Kermanigyan Tıbrotsasirats’dır. Kendisi hem papaz hem de iyi bir müzisyen olduğu tarihi kaynaklarda yer alsa da müzisyenliği hakkında herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır.

Operetler genellikle kiliselerde sahnelenmektedir. Sahnelenen operetler her ne kadar farklı kültürel kimliklere ait olsa da müzisyenleri köyde bulunan Ermeni

müzişyenleridir. Söz konusu müzişyenlerin kimler olduğu hakkında bir bilgiye ulaşılamamıştır ancak tiyaro sahnelerinin açılış ve kapanış müziklerini yapmak üzere tarihi kaynaklarda iki müzişyenden bahsedilmektedir. Bunlardan ilki ud çalan Yesai İstanbulyan, bir diğeri ise keman çalan Misak Fihanesyan olup açılışta “Mer Hayrenik” (Vatanımız; günümüzde Ermenistan’ın resmi marşı), kapanışta ise “Pamp Vorodan” (Gümbürtüyle Patladılar) adlı şarkıları icra etmişlerdir. Ancak şarkıların kayıtları olmadığı için müzik pratikleri bağlamında değerlendirilememiştir.

Ud ve Keman sazından sonra kaynaklarda karşılaşılan diğeri sazlar davul ve zurnadır. 1920-1930 yılları arasında Giragos Khoşyan adlı bir davulcunun iki zurnacıyla birlikte, eğlence sırasında çekilen fotoğrafı bulunmaktadır. Çift zurna kullanımı sadece Ermenilere özgü bir gelenek değil, Hatay ve çevresi başta olmak üzere Abdal kültürünün yaygın olduğu hemen hemen her coğrafyada karşımıza çıkabilmektedir. Davul ve zurnanın köyde yaygın bir kullanım alanı olduğunu gösteren diğeri veriler ise, Musa Dağı’ndan göçen Ermeni halkıyla yapılan röportajlarda yer almaktadır.

Eğlence kültüründe davul ve zurnaya sıkça yer veren Ermeniler, XX. yüzyılın başlarında “ince saz” olarak adlandırılan enstrümanların yer almaya başlamasıyla birlikte değişime uğradığı görülmektedir. 1939’lu yıllarda kendi aralarında oluşturdukları müzik grubunda ud, mandolin, keman, tambura, kaval, zurna, davul ve darbuka çalan müzişyenlerin yer aldığı görülmektedir. Ancak Hatay’ın Türkiye’ye katılmasından sonra 1915 olayları gibi siyasi anlamda zorluk çekeceğini düşünen Ermeniler, göç etmeye başlamıştır. Birçok müzişyen de söz konusu göçe dahil olmuştur. Günümüzde ise köyün tek Ermeni müzişyeni Panos Çapar olup, köyde aktif bir müzişyenin olmadığı tespit edilmiştir.

Çevresinde Türk ve Arap topluluklarıyla birlikte yaşayan Ermeniler, müzik ihtiyacını dışarıdan karşılamaktadır. Geleneksel ritüeller başta olmak üzere düğün ve festival gibi eğlencelere, Samandağ’da düğünlerde çalan Arap kökenli müzişyenler eşlik etmektedir. Dolayısıyla müziklerin birçoğu Arapça olup, Türkçe pop müziğine de yer verilmektedir. Kendilerine ait ezgiler ise Türkçe ve Ermenice sözlere sahip eserlerden oluşmaktadır.

Hemen hemen her yerde Ermenice seslendirdikleri Hala Hala Ninnoyi adlı eser, Elazığ Uzun Çarşı aslı sözlerle Türk halk müziği repertuvarında yer aldığı tespit

edilmiştir. Ortak ezgiye sahip olup da farklı sözlerle icra edilen bir diğer eser ise Erzurum Çarşı Pazar adlı türküdür. Türkü, Panos Çapar tarafından hem Türkçe hem de Ermenice seslendirilmektedir. Seslendirdiği ezgilere ise ceketinin iç cebinde taşıdığı dilli kavalla eşlik etmektedir. Panos Çapar’la yapılan görüşmede ortak icra edildiği tespit edilen bir diğer eser ise seslendirdiği Ermeniyiz Meskanımız Toydadır adlı eserin, TRT repertuvarında El Ele Ver Gidah Puruthanaya adlı sözlerle icra edilmesidir. TRT repertuvarında Diyarbakır yöresine ait olduğu bilinen türkünün kaynak kişisi Celal Güzelses olup derleme tarihi bilinmemektedir. 1915 olaylarından önce Diyarbakır’da yoğun bir Ermeni nüfusunun varlığı bilinmektedir. Dolayısıyla 1899 doğumlu olan Celal Güzelses’in türküyü Ermenilerden öğrendiği ihtimalini düşündürmektedir. Kürt halk ezgilerinin kaybolmaması için Türkçe sözler yazarak repertuvara kazandırdığı bilinen kaynak kişinin, yine aynı şekilde TRT repertuvarından geçebilmesi adına türkünün sözlerini değiştirmiş olabileceğini akla getirmektedir. Bu durum türküler üzerinde, Ermeni müzik pariklerinin izleriyle karşılaşmanın mümkün olduğunu göstermektedir. Ancak repertuvara farklı sözlerle alınan eserler olduğu gibi, derleme yapıldığı halde repertuvar dışı bırakılan örnekler de bulunmaktadır. Sarısözen ve ekibi, Panos Çapar’dan Depki ve Kayabaşı adlı iki eser derlemiş ancak repertuvara almamıştır. Derleme fişi ise Vakıflı Köyü’nün kilise müzesinde sergilenmektedir.

Ermeniler, bulunduğu coğrafyada sadece Türklerle değil, Araplarla da kültürel etkileşimde bulunmuştur. Düğünlerde icra edilen Arapça şarkıların yanında Arap Alevileri tarafından geçmişte kullanılan Argun (Zambır) sazının Ermeni müzisyenler tarafından da kullanılması söz konusu etkileşimi destekler niteliktedir. Sazı kullananlardan biri de Panos Çapar olup, sazı nereden nasıl öğrendiğini hatırlayamamaktadır.

Vakıflı Köyü’nün tek müzisyeni olan Panos Çapar, yaşlılığından dolayı müziği aktif bir şekilde sürdürmekte zorlanmaktadır. Halk ise günlük müzik ihtiyacını genellikle “Knar” adında bir Ermeni grubu dinleyerek gidermektedir. Dolayısıyla bölgede Ermeni müziğinin üretim sürecinin durma noktasına geldiği açıkça söylenebilmektedir. Çünkü her ne kadar etnik kökenleriyle ön plana çıkarak bölgede uzun yıllar varlık gösterdiklerini dile getirirler de tanınma gereksinimlerini uyumlama ile gidermeye çalışmışlardır. 1915 olaylarında olduğu gibi yaşadıkları olumsuz olaylar,

kültürel tahribata neden olmuş ve böylece kültürün sürdürülebilirliğini sarsmıştır. Günümüzde aktif bir müzisyenin olmaması ve yaptıkları müziğin kendi müzik kimliklerini tanımlama ve tanıtmada yetersiz kalmasının pekçok nedeni olabileceği gibi kültürler arası etkileşim sürecinde sürekli etkilenen konumda olmaları da bu duruma sebebiyet vermiş olabilir.

Günümüzde kendilerini tanımlayabilecekleri müzik pratiklerinin olmamasının nedenlerinden biri de yaptıkları göçler sonrasında, gittikleri göçmen kamplarında icra ettikleri müziğin Türk müziğini anımsatması dolayısıyla yasaklanması ve kendilerine ait bir müziği inşa etmek için yaptıkları çalışmalardır. Batılı anlamda korolar kurulmuş ve tamamen Ermeniceden oluşan ezgiler seslendirilmeye başlanmıştır.

Seküler müzikte olduğu gibi Ermenilerin dini müziğinde de birtakım değişiklikler olmuştur. Ordoks mezhebine bağlı olan Ermeni halkı, ilk olarak makamsal ezgilerle ilahiler seslendirirken, günümüzde batı müziğinin etkisiyle çoksesli ilahiler icra edilmektedir. Ancak altı şubat depreminde kilise yıkılmış ve ayinler tadilat süresi boyunca durdurulmuştur. Dolayısıyla Ermenilere ait dini müzik pratikleri incelenememiştir.

Hatay halkı, içerisinde bulunduğu çokkültürlü ortamı ve söz konusu çokkültürlü ortamı oluşturan kültürel grupları tanımakta ve kabul etmektedir. Böylece her grup kendi kültürel pratiklerini gelecek nesillere aktarabilmiş, paskalya ve kurbanbayramı gibi birçok ritüel ortak kültürel normlar haline getirilmiştir. Ancak çokkültürlülük sadece kültürel etkileşim anlamına gelmemekte olup, kültürel farklılıklara da değinmektedir. Özünde birbirinden farklı “öteki” grupları da ele alan çokkültürlülük, ayrımcılıktan ziyade farklı kültürlerin birlikte “biz” idealini yarattığı ve böylece “hoşgörü” kavramıyla özdeşleştirildiği açıkça söylenebilmektedir. Çokkültürlülüğe bu perspektiften yaklaşıldığında, Hatay özelinde Medeniyetler Korosu’nun “hoşgörü” ve “biz” idealleri doğrultusunda şekillenerek ortaya çıktığı açıkça söylenebilmektedir. Koronun adının ilk önce Gökkuşağı olarak belirlenmesi de bu görüşü destekler niteliktedir. 2008 yılında, sadece farklılıklara değinmek istemedikleri için koronun adı Meniyetler Korosu olarak belirlenmiştir.

Hatay’da yaşayan kültürel gruplar birbirlerini etnik kimlikleriyle tanımalarına rağmen koronun, dini farklılıklar üzerinden tanınması sağlanmıştır. Ortodoks, Katolik, Musevi, Sunni, Alevi gibi farklı din ve mezheplere mensup kişilerden oluşan koronun

logosu da aynı doğrultuda din farklılıkları üzerinden inşa edilmiştir. Koronun din temelli olduğunu gösteren bir diğer veri ise koroda yer alan İmam, Rahip, Rahibe, Haham, Şih gibi dini liderlerin, konserlerde ve Tv programlarında koroyu temsil etmeleridir. Ancak günümüzde koroyu temsilen herhangi bir dini lider ön planda değildir. Kuruluş aşamasında ön plana çıkan “hoşgörü” ve “biz” kavramlarının ise günümüzde koronun vitrinini oluşturduğu açıkça söylenebilmektedir.

2000’li yılların başında azınlık grupları üzerinden yürütülen politikaların çıktılarından biri de Medeniyetler Korosudur. Koronun kurulma amacına yönelik iyimser amaçlar sıralansa da temelde hem geçmişin olumsuz izlerinin silinmesi hem de turizme katkı sağlaması maksadı taşıyan koro, devlet için bir tür “simgesel sermaye” olarak değerlendirilebilir. Devletin, koronun varlığını, çokkültürcü bir perspektife sahip olduğunu göstermek amacıyla araçsallaştırması, azınlıkların devletin "simgesel sermayesi” haline geldiğini göstermektedir. Koronun kuruluş aşamasında birbirlerine göre “öteki” konumunda olan cemaat başkanlarının Vali tarafından toplantıya çağırılması, siyasi gücün farklı kimlikleri tanıdığını ve kabul ettiğini göstermektedir. Cemaat başkanlarından yardım istenmesi, koronun kurulmasıyla birlikte farklı dinlere mensup olan cemaat başkanlarının ön planda tutulması ise, siyasi gücün öteki kimliklerin varlığını kamusal alanda tanıdığı anlamına gelmektedir.

Kendisine özgü bir müzikal yapısının olduğu düşüncesiyle, ötekinin müziğini olduğu gibi kabul etmek, azınlık kültürlerinin “ilgi çekici” ve “egzotik” olarak algılanmasına neden olmuştur. Bu anlayış, Medeniyetler Korosunun ana temasında da olduğu gibi söz konusu kültürlerle “hoşgörülü” olunması gerektiğinin altını çizmektedir. Böylece “öteki” olarak adlandırılan azınlık kültürlerinin koruma altına alınması gerektiği düşüncesi ortaya çıkmaktadır. Bu perspektife göre Taylor’ın da değindiği gibi, öteki kültürlerle gösterilmesi istenilen “hoşörü”, aynı zamanda baskın bir kültürün varlığının da ilan edilmesi anlamına gelmektedir. Söz konusu hoşgörü “tolerans” anlamıyla eş değer bir ifade biçimi olmasının yanı sıra kültürel ve dinsel anlamda da bir çağrışımında bulunmaktadır.

Koro ilk kurulduğunda her etnik grup kendi diline ait eserlere eşlik etmekteydi. Ancak koronun şefi ve dernek başkanı Yılmaz Özfiat, bu durumun koronun kurulma amacına hizmet etmediğini düşünerek, koronun bütün elemanlarının seslendirilecek ezgilere eşlik etmesini sağlamıştır. Böylelikle koroda bulunan üyeler birbirine

bağlandığı gibi Hatay'daki etnik grupların da birbirine bağlandığı “hayali bir cemaat” inşa edilmeye çalışılmıştır. Anderson'un da belirttiği gibi grup halinde şarkı söylemenin beraberinde getirdiği eş zamanlılık, “hayali cemaatin fiziksel gerçekliği” olarak görülse de koro üyeleri kendi kültürel kimlikleri haricinde “öteki”nin kültürel kimliğine hâkim değildir. Bu nedenle dil gibi etnik bir grubun güçlü bir sembolü haline gelen müzik, koro için ortaya çıkan “ezgi”ye yükledikleri anlam dışında bir değere refere etmemektedir.



KAYNAKLAR

- Abadan, Y. (1957). Osmanlı İmparatorluğu'nda Anayasa Sistemine Geçiş Hareketleri. *Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, 3-37.
- Acar, A. (2016). *Musa Dağı'nın Kayıp Ermenileri*, Ankara: Gece Kitaplığı
- Ak, A.Ş. (2015). *Türk Musikisi Tarihi*, Ankara: Akçağ Basım Yayım
- Aksoy, S. (2018). *Türkiye'nin Tek Ermeni Köyü Vakıflı Köyü (Hatay-Samandağ) Üzerine Bir Toplumsal Coğrafya Araştırması*. Yüksek Lisans Tezi. Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Beşerî ve Ekonomik Coğrafya Anabilim Dalı. Van.
- Alajaji, S.A. (2019). *Sılaya Giden Yol: Ermeni Diasporasında Müzik* (Çev. Ayşe Çavdar), İstanbul: Aras Yayınları
- Alcorta, C.S., Sosis, R. (2005), "Ritual, Emation and Sacred Symbols: The Evolution of Religion as an Adaptive Complex", *Human Nature* 16 (4) 323-359.
- Alfadel, M. (2016). *Suriye Müziğinin Tarihsel Gelişiminde Vurmalı Sazların Yeri*. Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji Anabilim Dalı Genel Müzikoloji Bilim Dalı. İstanbul.
- Alp, M. (2004). Yabancıların Çalışma İzinleri Hakkında Kanun. *Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, 33-59.
- Altınay, F.R. (2010). "Hatay Türkülerinde Çokkültürlülük" İzleri. *Ege Üniversitesi Rektörlüğü Üç Aylık Süreli Yayın*, "Kültür Kuşağı Antakya" Özel Sayısı. İzmir. Güz 2010.
- Altınay, F.R. (2012). "Türkiyede Çokkültürlülük" Bağlamında Halk Müziği Araştırmalarının Gerekliği. *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Dergisi*. (2) 63-90.
- Altınparmakoğlu, A. (2010). *Antakya Halk Müziğinde Kırık Havalardan Ezgisel Yönden İncelenmesi*. Sakarya Üniversitesi, Sakarya Sosyal Bilimler Enstitüsü. Folklor Müzikoloji Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Anderson, B. (2017). *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması* (9. Basım). (Çev. İskender Savaşır) İstanbul: Metis Yayınları:
- Andrews, P.A. (1989). *Etnich Groups in the Turkey*. Wiesbaden: Dr. Ludwing Reichert Verlag.
- Anık, M. (2012). *Kimlik ve Çokkültürcülük Sosyolojisi*. Açılım Kitap: İstanbul.
- Ana Britannica. (1986). *Ana Yayıncılık*: İstanbul.
- Aras, T. (2016). Çoklu Kültürün Bir İfade Biçimi Olarak Çalgıcı Romanlar. *Türk Göçü 2016 Seçilmiş Bildirileri 1*. Transnational Press London, s. 151-156.
- Aras, İ. (2020). Âşık Müziğinde Makam Kavramı ve Anlayışı: Kars Örneği. *Yegah Musiki Dergisi*, 3(1), 55-85.
- Arayıcı, A. (2008). "Avrupa'nın Vatansızları Çingeneler", Kalkedon Yayınları: İstanbul.
- Arslan, S. (2012). Hatay'da Osmanlı Dönemi Rum Ortodoks Kiliseleri. Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Sanat Tarihi Bilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Kayseri.
- Aslan, C. (2005). *Fellahların Sosyolojisi*. Karahan Yayınları: Adana.
- Assmann, J. (2001). *Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*. (Çev. Ayşe Tekin). Ayrıntı Yayınları. İstanbul.
- Avan, S. (2015). "Gerçekten Liberalizm Mi? Yoksa Sadece Söylem Mi? Tek Partili Türkiye'de Liberal Gelişmeler." *Akademik Bakış Dergisi*, Mart-Nisan (48) 31-45.

- Aydın, M. (2000). “Diyalog Açısından Dinlerin Birbirlerine Yaklaşımı”, Selçuk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, Sayı: 10, Konya.
- Aydın, M. (2004). Dinler Tarihine Giriş. Din Bilimleri Yayınları: Konya.
- Aydın, S. & Erdal, Y.S. (2013). Antropoloji (7. Basım). Anadolu Üniversitesi Yayını no: 1761, Açık Öğretim Fakültesi Yayını No: 912. Eskişehir.
- Ayparlar, H. (2002). Bazı Yönleriyle Kırıkhan. Kültür Ofset Matbaacılık ve Bilgisayar: Antakya.
- Bademci, A. (2016). Suriye’de Türkmenler ve Bayır-Bucak (2. Basım). Ötüken Yayınları: İstanbul.
- Bağ, R. (2007). *Hatay İli Harbiye ve Şenköy Beldeleri Müzik Kültürü*. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- Bağ, R. (2014). *Türkiye’de Yaşayan Arap Alevilerinin Etnik ve Müzikal Kimliği*. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi. İstanbul.
- Bahadır, S. (2017). Ceylanlı Köyü Türküleri. Sonçağ Yayınları: Artvin.
- Bauman, Z. (2021). Kültür Teorisinde Eskizler. Çev. Akın Emre Pilgir. Ayrıntı Yayınları: İstanbul.
- Başgöz, İ. (1968). İzahlı Türk Halk Edebiyatı Antolojisi. Ararat Yayınları: İstanbul.
- Başeymez, F. (2009). *Çokkültürlülük Açısından Hatay; Sosyolojik Bir Yaklaşım*. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. Konya.
- Bayrak, M. (2005). Alevi-Bektaşî Edebiyatında Ermeni Âşıkları (Aşuğlar). Özge Yayınevi: Ankara.
- Bilgili, M.F. (1939). Hatay Kültür Tarihi. İktisat Basımevi: Antakya.
- Bingöl, O. (2013). “Tarihsel Süreçte Rusya’nın Kuzey Kafkasya’yı Kontrol Stratejilerinde Geline Aşama: Başarısızlık ve Terör”. Karadeniz Araştırmaları, S 37.
- Bolat, G. (2013). “Kavram Tartışmaları Etrafında 21 Mayıs 1864 Çerkes Sürgünü”. Yalova Sosyal Bilimler Dergisi. S 6 (Nisan-Ekim).
- Bolhman, P.V. (2015). Dünya Müziği, Çev. Hakan Gür. Dost Yayınları: Ankara.
- Bozkır, M.E. (2013). "Samandağ Vakıflı Köyünün Düny Bugünü", Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Çalışması). Hatay.
- Bryce, J. ve Toynbee, A. (2009). Osmanlı İmparatorluğu’nda Ermenilere Yapılan Muamele, 1915-1916 Vikont Bryce’ın Fallodon Vikontu Grey’e Sunduğu Belgeler (çev. Sarafian, A.). Gomidas Institute, London.
- Bulut, F. (2001). Nusayriler: Bin Yemin. Atlas Dergisi 100. Sayı.
- Canbolat, A. (2006). Hatay Türkmen Aşiretleri ve Bu Aşiretlerin İskânı (18. Ve 19. Yüzyıllar). Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Ana Bilim Dalı. Yüksek Lisans Tezi. Kahramanmaraş.
- Cengiz, A.K., (2016). *Antakya Halk Kültüründe Kaybolan Gelenekler: Sıra Geceleri, Yüzük Oyunu ve Cille Sayma*. Hacettepe Üniversitesi Türk Halk Bilimi Bölümü ve Kazan Belediyesi IV. Kazan Uluslararası Halk Kültürü Sempozyumu 29 Eylül- 1 Ekim 2016. Bildiri Kitapçığı. S. 107-114.
- Cerici, S. (2020). Çok Kültürlülük ve Medya. Dijital Communication Journal. 3(3) 50-60.

- Çaykara Gündem Gazetesi (2015). “*Gurbette Yeni Bir Çaykara Doğdu*”. Röportaj: Kemal Çuman. <http://caykaragundem.com/haber/gurbetteyeniircaykaradogdu-3241.html> (erişim tarih 22/04/2022)
- Çelik Kan, A. (2019). Hatay/Reyhanlı Çerkeslerinde Halkbilimi Unsurları. Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı. Yüksek Lisans Tezi. Hatay.
- Çelik, M. Y. (2021). Memlûkler Döneminde Antakya (1268-1516). Kömen Yayınları: Konya.
- Çerezcioğlu, A.B. (2018). Müzik İncelemesine Eleştirel Yaklaşım. Eylül Sanat: İzmir.
- Çiçekçiöğlu, Ş. (2017). Hatay İli Defne İlçesi Arap Alevilerinde (Nusayri) Düğün (Ferah) Müzik Kültürü. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel Bilimler Anabilim Dalı Türk Müziği Bölüm Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. İzmir.
- Çiloğlu, Z. (2021). Hatay/Ovakent Özbeklerinde Halk Bilim Unsurları. Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı. Yüksek Lisans Tezi. Hatay.
- Demirci, K. (1991). “Hristiyanlık”, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (I-XXVIII), Güzel Sanatlar Matbaası: İstanbul.
- Dilek, A. (2013). Antakya ve Tüm Doğu Süryani Ortodoks Patrikliği: Tarihsel Gelişimi ve Günümüzdeki Durumu. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul.
- Diñçaslan, A.L. (2006). Zeytun ve Çevresindeki Ermenilerin İsyanı (1895-1921), Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Çalışması). Kahramanmaraş.
- Doğruel, F. (2006). Etnisite, Kimlik ve Yaşam Stratejileri: Nusayri Alevilere bir Bakış, Nusayrilik (Arap Alevileri). Kırkbudak (8) 12-16.
- Doğruel, F. (2009). Hatay’da Çoketnili Ortak Yaşam Kültürü: “İnsanîyetleri Benzer...”. İletişim Yayınları: İstanbul.
- Doytcheva, M. (2020). Çokkültürlülük (4. Baskı). Çev. Tuba Akıncılar Onmuş. İletişim Yayınları: İstanbul.
- Duman, M. Z. (2009). Küreselleşme, Kimlik ve Çokkültürlülük. YDÜ Sosyal Bilimler Dergisi II (1).
- Durkheim, E. (2009). Dini Hayatın İlk Şekilleri. Çev: İzzet Er. Türk Diyanet Vakfı Yayınları: Ankara.
- Eraslan, A. (2016). “*Antakya’da Yaşayan Özbeklerde Sosyal Entegrasyon*” Hatay Tarihi ve Kültürü Üzerine Araştırmalar- 1. Mustafa Kemal Üniversitesi Yayın no: 59. Hatay.
- Erginer, G. (1984). “*Halk Oyunları Belli Kurumların Değişik Amaçlı ve Fonksiyonlu İletişim Araçlarıdır*”. Yarı Dergisi sayı 40.
- Eroğlu, A. H. (1997). Osmanlı Devleti’nde Yahudiler. Seba Yayınları: Ankara.
- Erol, A. (2017). Popüler Müziği Anlamak: Kültürel Kimlik Bağlamında Popüler Müzikte Anlam (4. Basım). Bağlam Yayıncılık: İstanbul.
- Et- Tavit, M. (2004). Arap Alevilerinin Tarihi: Nusayriler (Çev. İsmail Özdemir), (2. Baskı). İstanbul: Çivi Yayınları Yazıları.
- Foggo, H.- Tarlan, K. V. (2016). *Suriyeli Dom Göçmenler Yoksulluk ve Ayrımcılık Arasında Göç Yollarında*. Ankara: Altan Matbaası.
- Fiske, J. (2012). Popüler Kültürü Anlamak. Çev: Süleyman İrvan. Parşömen Yayıncılık: İstanbul.

- Gertsman, E. (2018). Bizans Müzikbilimi, Moskova.
- Gray, J. (2003). Liberalizmin İki Yüzü. Çev. Koray Değirmenci. Dost Kitabevi: Ankara.
- Gül, A. (1996). Üzeyr Sancağının Sosyo-İktisadi Yapısı (1521-1573), Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum.
- Güler, A. (1998). Osmanlı Devleti'nde Gayrimüslimlerin Din-İbadet, Eğitim-Öğretim Hürriyetleri ve Bu Bakımdan "Kilise Defterleri"nin Kaynak Olarak Önemi (4 Numaralı Kilise Defteri'nden Örnek Fermanlar). Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi, 155-175.
- Güllü, H. A. (2021). Bir Köy ve Nahiye Adı Olarak "Abacılı" Ve Abacılı'nın İskân Tarihine Dair Bilgiler. *Türk Dünyası Araştırmaları*, Cilt: 128, Sayı: 253, İstanbul 2021, s. 419-440.
- Gülner, B. (2011). Yabancı Öğrencilerde Kültürleşme ve Medya Kullanımı. *Global Medya Journal*, 2 (3), 51-68.
- Gürkan, S.L. (2013). "Yahudi", Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, Cilt 43, İstanbul
- Güvenç, B. (1993). Türk Hukuk Tarihinde Azınlıklar. Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi, s. 49-59.
- Güvenç, B. (1974). İnsan ve Kültür (2. Basım). Remzi Kitabevi: İstanbul.
- Habermas, J. (2010). Öteki Olmak Ötekiyle Yaşamak- Siyaset Kuramı Yazıları. Çev. İlknur Aka. Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.
- Haldûn, İ. Mukaddime, Cilt II, 433-434.
- Halliday, F. (2008). *Evransellik ve Haklar: Milliyetçiliğin Karşısındaki Tehditler*, 21. Yüzyılda Milliyetçilik, Der. Umut Özkırmılı, Çev. Yetkin Başkavak, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları: İstanbul.
- Hatipoğlu, S. (2001). "Atatürk'de Kuva-i Milliye ve Misak-ı Milli Fikrinin Şekillenmesi", Misak-ı Milli'nin 80. Yıldönümünde İskenderun ve Çevresi, Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları: Ankara.
- Hovannisian, R. (2016), Armenian Communities of the Northeastern Mediterranean (Ed. Hovannisian, R.,). Mazda Publishers, California, U.S.A., s.1-34.
- Işık, A. (2017). Konya Ansiklopedisi. Konya Büyükşehir Belediyesi: Konya (Erişim tarihi 27.03.2024) (<https://www.konyapedia.com/makale/3441/taskent>)
- İncil (1995). Yeni Yaşam Yayınları: İstanbul.
- İstek, E. (2020). "Seyyahların Gözüyle Antakya Şehri (10- 19. Yüzyıllar Arası)" Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, sayı 40, Denizli, s.227-246.
- İşoğlu, İ. (2006). Nusayriler. Arda Kalanlar. E Yayınları: İstanbul.
- İpek, S.A. (1993). "Sallangaç Türküleri II". Güneyde Kültür Dergisi, sayı 47. Ocak. Antakya.
- İpek, S. A. (1993). "Sallangaç Türkülerinin Bir Başka Türü" Güneyde Kültür Dergisi, sayı 48, Şubat. Antakya.
- İpek, S. A. (2003). Antakya Türküleri. Color Ofset: Antakya.
- Jourdain, A. & Naulin, S. (2020). Pierre Bourdieu'nün Kuramı ve Sosyolojik Kullanımları (2. Basım). Çev. Öykü Elitez. İletişim Yayınları: İstanbul.
- Kabadayı, M. (2000). Hatay Halk Şairleri. Önder Ofset: Antakya.
- Kabadayı, M. (2017). "Hatay'da Yaşayan Domlar", Asi Gülüşlüm Ah Güzel Antakya (Der. Hakan Mertcan). İletişim Yayınları: İstanbul.
- Keammer, J.E. (1998). İnsan yaşamında müzik (Çev. Yetkin Özer). Yayınlanmamış çeviri.

- Kalafat, Y. (1996). Karşılaştırmalı Bayır-Bucak Türkmen Halk İnanişları, Bayır-Bucak Türkleri Kültür ve Dayanışma Derneği: Ankara.
- Kalaycıoğlu, M. (2020). Hatay Halk Bilimi (2. Baskı). Türmtasan: Hatay.
- Kaplan, A. (2005). Kültürel Müzikoloji. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Karaburun Doğan, D. (2015). “*Kültürel Kimlik Çerçevesinde Antakya Arap Ortodokslarının Dinsel Müzik Uygulamaları*”. İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Anabilim Dalı. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Malatya.
- Karaburun Doğan, D. (2019). Hatay Arap Ortodoks Müzik Kültürü. Ankara: Akademisyen Kitabevi.
- Karahasanoglu, S. & Yavuz, E.D. (2015). Müzikte Araştırma Yöntemleri. İTÜ Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Yayınları 7: İstanbul.
- Karasar, N. (2016). Bilimsel Araştırma Yöntemi (30. Basım). Nobel Akademik Yayıncılık: Ankara.
- Karasu, M. (2003). Alevi Nusayriler. Yol Bilim Kültür Araştırma Dergisi Arap Aleviliği (Nusayriler) (21) 13-15.
- Kastoryano, R. (2000). Kimlik Pazarlığı Fransa ve Almanya’da Devlet ve Göçmen İlişkileri. Çev. Ali Berktaş. İletişim Yayınları: İstanbul.
- Kaya, A. (2020). XIX. Yüzyılda Bir Osmanlı Şehri Antakya. Platanus Publishing: Ankara.
- Kaya, A. (2011). Türkiye’de Çerkesler: Diasporada Geleneğin Yeniden İcadı. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Kaya, A. (2014). “Ötekini Anlamak Mümkü Mü?”. Farklılıkların Birlikteliği: Türkiye’de ve Avrupa’da Birarada Yaşa Tartışmaları (Der. Ayhan Kaya). Hipernik Yayınları: İstanbul.
- Kaygısız, M. (2000). Türklerde Müzik. Kaynak Yayınları: İstanbul.
- Keser, İ. (2008). Nusayrilik, Arap Aleviliği. Karahan Kitabevi: Adana.
- Keser, İ. (2008). Kent Cemaat Etnisite: Adana ve Adana Nusayrileri Örneğinde Kamusalılık. Ütopya Yayınları: Ankara.
- Kılıç, M. (2004). *Tanzimat Sürecinde Antakya Ortodoks Rum Patrikhanesi ve Antakya’da Dini Hayat*. Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- Kılıçoğlu, Z. (1948). Hatay Halk Şairleri. Kader Basımevi: İstanbul.
- Kılınç, F. (2002). Hatay Nusayrileri’nde Haydarilik. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Kayseri.
- Kılınçer, Z. (2012). ‘*Kültürel Kimlik*’ ve ‘*Kültürel Adaptasyon*’ Kavramları Çerçevesinde Malatya’da Yaşayan Romanların Müzik Pratikleri. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.
- Kırıkhan Olay Gazetesi (2019). “*Karadeniz’den Kırıkhan’a Bir İskânın Hikâyesi*” <https://www.kirikhanolay.com.tr/karadenizden-kirikhana-bir-iskanin-hikayesi/> (erişim 22/04/2022)
- Kuzucular, Ş (2018). Çukurova Gâvurdağı Tarihi ve Türkmenleri. Akademisyen Kitabevi: Ankara.
- Kolukırık, S. (2009). Düünden Bugüne Çingeneler. Ozan Yayıncılık: İstanbul.
- Konak, İ. (2020). Liberal ve Komüniteryan Çokkültürlülük: Kymlicka ve Taylor Perspektifinden ABD ve Kanada Örnekleri. Nobel Bilimsel Eserler: Ankara

- Konomos, D. (2012). Kutsal Ayinlerinde Müziğin Yeri ve İlk Bizans Dini Müzik Örneklerinin Oluşum Tarihi Seminer Materyalleri, Православный Мир Platformu, Erişim: 27.11.2018, <https://culturelandshaft.wordpress.com>
- Köker, O. (2019). Antakya, İskenderun ve Musa Dağı Ermenileri (2. Baskı). Bir zamanlar Yayıncılık: İstanbul.
- Korucu, S. (2021). Ahalinin Gidişi: Musa Dağ 1939. Aras Yayıncılık: İstanbul.
- Krasova, M., Skotnikova, G. (2017). Problems of study of Byzantine and Old Russian singing culture in modern liberal education, Вестник СПбГУКИ 2 (31), 174-177.
- Kymlicka, W. (2020). Çokkültürlü Yurttaşlık: Azınlıkların Liberal Teorisi (3. Baskı). Çev. Abdullah Yılmaz. Ayrıntı Yayınları: İstanbul.
- Longva, A. N. (2009). From The Dhimma to the Capitulation: Memory and Experience of Protection In Lebanon. A. N. Longva, & A. S. Roald (Dü) içinde, Religious Minorities In The Middle East: Domination, Self-Empowerment, Accomodation (s. 47-70). Aix-en-Provence: Brill.
- Mak, M., Karahasanoğlu, S. (2017). Müziğin Çokkültürlü Kodları; Mardin Müzik Kültürü. UHMAD, 38-67.
- Marsh, A. (2008). Etnisite ve Kimlik: Çingenelerin Kökeni. Biz Buradayız! Türkiye'de Romanlar, Ayrımcı Uygulamalar ve Hak Mücadelesi İstanbul: Mart Matbaacılık Sanatları Tic. ve San. Ltd. Şti.
- Marushiakova E.- Popov V. (2006). Osmanlı İmparatorluğu'nda Çingeneler İstanbul: Homer Kitabevi ve Yayıncılık.
- Melikoff, I. (1994). Uyur İdik Uyardılar: Alevilik- Bektaşilik Araştırmaları. Cem Yayınları: İstanbul.
- Mullaoğlu, M. (1993). Nusayrilik Hakkındaki İddia, İsnad ve İftiralar. Onur ofset: Antakya.
- Miller, D. ve Miller, L. (2006). Tanıkların Dilinden Ermeni Soykırımı, Peri Yayınları: İstanbul.
- Nakip, B. (2004). "Halk Kültürümüzde Büyük Bir Boşluğu Dolduran Eser: Antakya Türküleri", Güneyde Kültür Dergisi Ocak- Şubat 2004, Antakya – Hatay.
- Niyego, D. (2008) "Antakya seyahati ve Yahudi Cemaati hakkındaki izlenimler..." Şolom Gazetesi 30 Ekim 2008.
- Olsson, T. (2003). "Dağların ve Şehirlerin İrfan'ı Suriyeli Alevilerin ya da Nusayrilerin Mezhebi", Alevi Kimliği. (Ed. T. Olsson, E. Özdalga, C. Raudvere). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Onarlı, İ. (2006). Arap Aleviliği: Nusayriler (1. Baskı). Etik Yayınları: İstanbul.
- Oran, B. (2002). Varlık Vergisi Uygulaması Kutusu. B. Oran (Dü.) içinde, Türk Dış Politikası, Kurtuluş Savaşından Bugüne, Olgular, Belgeler, Yorumlar. İletişim Yayınları: İstanbul.
- Oran, B. (2012). Gayrimüslim Vakıfları ve 1936 Beyannamesi. Kolektif içinde, İstanbul Rumları: Bugün ve Yarın (s. 113-125). İstos: İstanbul.
- Orhonlu, C. (1976). "Suriye Türkleri", Türk Dünyası El Kitabı, Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü Yayınları: Ankara.
- Öğüt, Evrim Hikmet (2012), "Bir Modernleşme Projesi Olarak 1932 Kahire Arap Müziği Kongresi", Müzik-Bilim Dergisi, 1, Eylül 2012, 37-43, İstanbul.
- Özbek, M. (2014). Türk Halk Müziği El Kitabı-Terimler Sözlüğü. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları: Ankara.
- Özer, Y. (2002). Müzik Etnografisi: Alan Çalışmasında Yöntem ve Teknik. Dokuz Eylül Yayınları: İzmir.

- Özkan, A. R. (2000). “Türkiye Çingeneleri”, T.C. Kültür Bakanlığı Milli Kütüphane Basımevi: Ankara.
- Öztürk, F. (2009). The Ottoman Millet System. Güneydoğu Avrupa Araştırmaları Dergisi, s. 72-84.
- Parekh, B. (2002). Çokkültürlülüğü Yeniden Düşünmek, Kültürel Çeşitlilik ve Siyasi Teori. (Çev. Bilge Tanrıseven). Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Parekh, B. (2002). Rethinking Multiculturalism: Cultural Diversity and Political Theory, Macmillan Pres ltd., Basingstoke, London. Akt. Kadir Canatan “Avrupa Topluluklarında çokkültürcülük: Sosyolojik Bir Yaklaşım”, Uluslararası Araştırma Dergisi, S.2/6, Kış 2009, s.82.
- Parekh B. (2006). Rethinking Multiculturalism-Cultural Diversity and Political Theory, Palgrave Macmillan Press.
- Racy, A. J. (2007), Arap Dünyasında Müzik: Tarab Kültürü ve Sanatı, (Çev.: Serdar Aygün), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Reyhani, M. (1997). Gölgesiz Işıklar- II (2. Baskı). Ayrıntı Yayınları. İstanbul.
- Sal, A. (2009). Türkiye’de Yaşayan Çingenelerin Sanatsal Olarak Ele Alınışı. Yüksek Lisans Tezi. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Edirne.
- Salvador-Daniel, Francesco (1905), The Music and Musical Instrumentns of Arab, The New Temple Press, London.
- Say, Ö. (2013). 21. Yüzyılda Ulus, Çokkültürlülük ve Etnisite. Kaknüs Yayınları: İstanbul.
- Saydam, A. (1997). Kırım ve Kafkas Göçleri: 1856-1876. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Shemmasian, V. (2015). The Musa Dagħ Armenians: A Socioeconomic and Cultural History, 1919-1939. Hazgazyan Üniversitesi Yayını, Beyrut. (376)
- Schimmel, A. (1995). Dinler Tarihine Giriş. Kırkambar yayınları: İstanbul.
- Selamik, C. (1996). Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni.37-42-43.
- Söylemez, F. (2002). “Rısvan Aşireti’nin Cemaat, Şahıs ve Yer Adları Üzerine Bir Değerlendirme”, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 12, Kayseri, ss.39-52.
- Sümer, F. (1953). “Bayındır, Peçenek ve Yüreğir”, DTCFD, XI, 1953, s. 320-321.
- Sümer, F. (1992). Oğuzlar, Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları: İstanbul.
- Supicic, I. (1982), “Music and Ceremony Another Aspect”, International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, 13(1) 21-38.
- Şahin, C. (2016). “Çerkes Göçleri ve Çerkeslerin Anadolu’da Yurt Edinme Arayışları: Sakarya-Maksudiye Köyü Örneği”. Karabük Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Tarih Bölümü İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi, C 5, S 8, s.2782-2816.
- Şan, M. K. (2005). Farklılık ve Çokkültürlülük Siyasetleri Üstüne Bir Deneme. Milet ve Nihal 3 (1-2), 67-114.
- Şenel, S. (1994). Trabzon Bölgesi Halk Musikisine Giriş. Anadolu Sanat Yayınları: İstanbul.
- Şener, C. (2004). Türkiye’de Yaşayan Etnik ve Dinsel Gruplar. Etik Yayınları: İstanbul.
- Şengül, H. (2005). Bir Gezi, Bin Renk. 5N ARTI 1K Yayınları: İstanbul.
- Şenol, K. S. (2006), 1915 Ermeni Tehcirinin Sosyo-Ekonomik Boyutları (Güzergâh, Yardımlar, Demografi), Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Uluslararası İlişkiler Anabilim Dalı (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul.

- Şimşek, H. (2007). İkamet, Ticaret ve Seyrisefain Mukavelenamesi'nin Feshi ve Yunan Uyruklu Rumların Sınır Dışı Edilmeleri. *Yönetim Bilimleri Dergisi*, 237-260.
- Şimşek, H. (2009). Çanakkale Bağlamında 1934 Trakya Yahudi Olayları. *Cumhuriyet Tarihi Araştırmaları Dergisi* (9), 137-150
- Tanış, A.H. (2017). Çokkültürlülük Bağlamında Türkiye’de Müslüman Azınlıklar: Laz Örneği. Karabük Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Uluslararası Politik Ekonomi Ana Bilim Dalı (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Karabük.
- Tanyu, H. (2005). *Tarih Boyunca Yahudiler ve Türkler I*, Elips Yayınları: Ankara.
- Taylor, C. (2018). Çokkültürcülük: Tanınma Politikası (5. Basım). Hazırlayan: Amy Gutmann. Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.
- Taşgılı, A. (2021). Gökbörü’ nün İzinde Kadim Türklerin Topraklarında. İstanbul: Kronik Kitap.
- T.C. Başbakanlık Avrupa Birliği Genel Sekreterliği. (2007). Türkiye’de Siyasi Reform. Ankara: M&B Tanıtım Hizmetleri.
- Tekin, M. (1987). Tarihte Hatay ve Hatay Devleti Antakya Ticaret ve Sanayi Odası: Antakya
- Tekin, M. (1991). Hatay Manileri. Hatay Folklor Araştırmaları Derneği. Ofset Basımevi: Hatay.
- Tekin, M. (2000). Hatay Tarihi. Atatürk Kültür Merkezi Bakanlığı Yayınları: Ankara
- Tekin, M (2002). “Türkülerimiz, Hatay’da Müzik Hayatının Gelişimi ve Antakya Türküleri”. Güneyde Kültür Dergisi, Eylül- Ekim 2002, Antakya – Hatay.
- Tekin, M. (2019). Hatay’da Bayır-Bucak Türkleri Bölünmüş Yaşamlar. *Kırıkhan Olay*. Hatay. (31 Aralık 2019). Erişim (26 Mart 2022). <https://www.kirikhanolay.com.tr/hatayda-bayir-bucak-turkleri-bolunmus-yasamlar/>
- Tekindağ, M.C.Ş. (1976). “Mısır ve Suriye’de Kurulmuş Türk Devletleri”, Türk Dünyası El Kitabı, Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü Yayınları: Ankara.
- Tokalak, İ (2017). Bizans Osmanlı Sentezi – Bizans Kültür ve Kurumlarının Osmanlı Üzerindeki Etkisi (3. Baskı). Asi Kitap: İstanbul.
- Turan, İ. (2020). Çokkültürlülük, İnsani Güvenlik ve Öteki Algısı. Kriter Yayınevi: İstanbul.
- Türk, M. (2002). Nusayrilik (Arap Aleviliği) ve Nusayrilerde Hızır İnancı. Ütopya Yayınları: Ankara.
- Türkan, H.K. (2017). Âşık Duran Bebek. Kömen Yayınları: Konya.
- Türkay, C. (2001). Başbakanlı Arşivi Belgelerine Göre Osmanlı İmparatorluğu’nda Oymak Aşiret Cemaatler. İşaret Yayınları: İstanbul.
- Uçarol, R. (2010). Siyasi Tarih. İstanbul: Der Yayınları.
- Uluçay, Ö. (1996). Arap Aleviliği Nusayrilik. Gözde Yayınları: Adana.
- Üstel, F. (1999). Yurttaşlık ve Demokrasi. Dost Kitabevi: Ankara.
- Ürer, L. (2003). *Azınlıklar ve Lozan Tartışmaları*. İstanbul: Derin Yayınları.
- Woolston, H.B. (1902). “Religious Emotion” *The American Journal of Psychology*, 13 (1) 62-79.
- Yakıcı, A. (2007). *Halk Şiirinde Türkü*. Akçağ Yayınları: Ankara.
- Yakıcı, A. Sarıtunç, B., (2019). Sözlü Türk Kültürünün Yaşaması ve Aktarımında Hataylı Ozanların Rolü. *Folklor/ Edebiyat Dergisi*. 20 (100) 4, 1011-1022.
- Yanık, C. (2011). *Birlikte Yaşama Yolları: Liberalizm ve Çokkültürcülük*. Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 1(2).

- Yanık, C. (2019). Dünya’da ve Türkiye’de Çokkültürlülük. Sentez Yayınevi. Bursa.
- Yamak, S. (2008, Mart). Meşrutiyetin Bayramı: "10 Temmuz İd-i Millisi". İ.Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi (38), 323-342.
- Yarar Aksoy, N (2023). *Dijital Etnografi*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları: İstanbul.
- Yazıcı, F. (2015). *Azınlık Okullarında Tarih Eğitimi ve Çokkültürlülük*. Yeni İnsan Yayınevi: İstanbul.
- Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2016). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri* (11. Baskı). Seçkin Yayıncılık: Ankara.
- Yıldırım, M. (2005). *Yunanistan ve Ortodoks Kilisesi*. Andaç Yayınları: Ankara.
- Zürcher, E. J. (2007). *Turkey: A Modern History*. New York: I. B. Tauris & Co Ltd.

Görüşmeler

- Mehmet Ali Kurtulmuş (Kişisel İletişim, Eylül 07, 2021).
- Mehmet Ali Kabasakal (Kişisel İletişim, Şubat 23, 2022).
- Liza Kuşoğlu (Kişisel İletişim, Aralık 10, 2023).
- Bayram Tokgözoğlu (Kişisel İletişim, Aralık 10, 2023).
- Âşık Gül Ali (Kişisel İletişim, Ocak 28, 2024).
- Âşık Mustafa İncedil (Kişisel İletişim, Ocak 28, 2024).
- Metin Budak (Kişisel İletişim, Mart 13, 2024).
- Panos Çapar (Kişisel İletişim, Şubat 25, 2024).
- Nihat Çay (Kişisel İletişim Haziran 06, 2023).



EKLER

EK-1. Derelerde Yarpuz Gibi Adlı Türkünün Notası

DERELERDE YARPUZ GİBİ

Yöre: Şenköy

Kaynak Kişi: Ahmet Bırakçın

Derleyen: Resul Bağı

Notaya Alan: Resul Bağı

De re ler de ya puz gi bi
tar la lar da kar puz gi bi çift ten çık mış ö küt gi bi
şaş tın gal dın iki av ra dın e lin den İARAS

Birisine aldık hedik
Ötekine alınc dedik
İki avrat aldık ne bok yedik
Şaştım kaldım iki avradın elinden

Birisi sağımda yatar
Birisi kalk deyi dırter
Yarab ikisinin birden ölümünü göster
Şaştım kaldım iki avradın elinden

EK-2. Esmer Kızlar Adlı Türkünün Notası

ESMER KIZLAR

Yöresi: Şenköy
Kaynak Kişi: Ahmet Arı
Derleyen: Resul Bağrı

Notaya Alan: Resul Bağrı

Es mer dir hep kız la rı es mer dir hep kız la rı a çı lır lar yaz la rı

a çı lır lar yaz la rı hu ri me lek ol sa da çe kil mi yor yo r naz la rı

İ. Aras

EK-3. Şebeler Adlı Türkünün Notası

ŞEBELER

Yöresi: Şenköy

Kaynak Kişi: Ahmet Bırakçın

Derleyen: Resul Bağrı

Notaya Alan: Resul Bağrı

6
11
17
24

Ah şe be ler şe be ler şe be ler o f am man şe be le r şe be ler de
tüç gü zel var ne r de ler ner de ler su ya gi der bir in ce cik yo lu var o f am man
yo lu var şe ker mi ye din du da ğın da be ni va r be ni

İ.Aras

Suya gide su destisi doldurur
Eve gelir gül benzini soldurur

Anan duyar baban beni öldürür
Bülbül dağdan ben yardan ayrılmam

Nakarat
Ah şebeler şebeler
Şebelerde tüç güzel var neredeler

EK-4. Yüzüm Kalmaz Adlı Türkünün Notası

YÜZÜM KALMAZ

Yöresi: Şenköy

Kaynak Kişi: Ayşe Bırakçın

Derleyen: Resul Bağrı

Notaya Alan: Resul Bağrı

6
Yü züm kal maz kim se ye of a man ba bam
11
kar da şı m e ğil dim su iç me ye Ya şa sın bu ga da la r
17
of anam ba ba ya şa sı n ya şa sın bu gü ze l le r İ.Aras

Dediler yarın gelmiş
Of anam babam gardaşım
Ganat verdim uçmaya

Nakarat
Yaşasın bu gadalar
Of anam babam gardaşım
Yaşasın o güzeller

Güzellerin gelini
Of anam babam gardaşım
Dünya senin değil mi

EK-5. Ya Bu'l Eyye Adlı Arap Halk Şarkısının Notası

YA BU'L EYYE

Yöresi: Şenköy

Kaynak Kişi: Ayşe Bırakçın

Derleyen: Resul Bağrı

Notaya Alan: Resul Bağrı

5
Gü l me di m gü l me di m ge ce çok tū gel me di n
9
ya bu le y ye ya bu le y ye Har da lo se gül me ye l.Aras

Gülmedim gülmedim
Gece çoktu gelmedin

Yel vurur yel vurur
Rüzgar seni savurur

Nakarat
Ya bu'l eyye ya bu'l eyye
Harda lose gül meyye

EK-6. Efkarım Başka Kimlere Söyleyim Adlı Türkünün Notası

EFKARIM BAŞKA KİMLERE SÖYLEYİM

Yöresi: Antakya
Kaynak Kişi:
Derleyen: Sıtkı Nakib

Notaya Alan: Sıtkı Nakib

F. f. kâ. rı m ba ş ka. baş ka. kim le re söy le. yi. m.
Ke. n di. ha. li. mi of. ke n di me söy le. yi. m. ve. fa.
10 sı z ya. ri m ya ri. m din le. mez sö. zü. m. ka. ni. le. do l du ah.
15 bi. ça. re sö. zü m. Ne. re. de. gö r yü m a. h bir da ha yü.
20 zü. n. ka. re. ka ş la. rı. n ağ. la tır be. ni.
25 E. lâ. gö z le. rin ah. söy le. tir be. ni. İ. Aras.

Efkarım başka başka kimlere söyleyim
Kendi halimi (of) kendime söyleyim

Vefasız yarım yarım dinlemez sözüm
Kan ile doldu (ah) biçare gözüm
Nerede göryüm (ah) bir daha yüzüm

Kare kaşların ağlatır beni
Ela gözlerin (ah) söyletir beni

Aşkın ateşi ateşi sinemi dağlar
Gözümün yaşı (ah) sel gibi çağlar
Meskenim olsun olsun şimdi bu dağlar

Kare kaşların ağlatır beni
Ela gözlerin (ah) söyletir beni

EK-7. Bahçelerde Sedef Var Adlı Türkünün Notası

BAHÇELERDE SEDEF VAR

Yöresi: Hatay
Kaynak Kişi:
Derleyen: Sıtkı Nakib

Notaya Alan: Sıtkı Nakib

Bah çe ler de se_____ def yar a man ö lü yo rum me_____ det yar Bu iş böy le

ka_____ lır sa a man ö lü mü me se_____ bep yar of of_____ ka de_____ rim

of ka de ri_____ m ya nar ya nar gi de rim İ. Aras

Bahçelerde sedef var (aman)
Ölüyorum medet yar
Bu iş böyle kalırsa
Ölümüne sebep yar

Of of kaderim of kaderim
yanar yanar giderim

Çaylar geçtim taşı yok (aman)
Ata bindim başı yok
Şurda bir yiğit yatıyor (aman)
Yalnız yoldaşı yok

Of of kaderim of kaderim
Yanar yanar giderim

Bahçe bahçe gezerim (aman)
Kahkılıme güller dizerim
Bana çirkin diyorlar (aman)
Ben herkesten güzelim

Of of kaderim of kaderim
Yanar yanar giderim

Bahçelerde üzerlik (aman)
Acep neden olur güzellik
Yare güzel diyorlar (aman)
Yazdırayım nazarlık

Of of kaderim of kaderim
Yanar yanar giderim

EK-8. Kına Geldi Adlı Türkünün Notası

KINA GELDİ

Yöresi: Hatay

Kaynak Kişi: Havva Kadın

Derleyen: Sıtkı Nakib

Notaya Alan: Sıtkı Nakib

Kı na gel di o _ na l tı yu mak Mum lar ya n mış o _ lur mu du r mak

Çal sın düm bek şı kır da sın par mak Bu gün geç mez e le oy na se re se re

Sen oy na dost lar çal sın cüm bü şü müz mut lol sun kı na _ kut _ lol _ sun İ.Aras

Kına geldi on altı yumak
Mumlar yanımış olur mu durmak
Çalsın dümbelek şıkırdasın parmak

Bütün geçmez ele oynasere sere
Sen oynas dostlar çalsın
Cümbüşümüz mutlu olsun kına kutlu olsun

Kınayı yoğururken eller
Mani söyler bir yandan diller
Güler yüzler şen gönüller

Bütün geçmez ele oynasere sere
Sen oynas dostlar çalsın
Cümbüşümüz mutlu olsun kına kutlu olsun

EK-9. Antakya’da Ben Çok Portakal Sattım Adlı Türkünün Notası

ANTAKYA'DA BEN ÇOK PORTAKAL SATTIM

Yöresi: Hatay

Kaynak Kişi: Havva Kadın

Derleyen: Sıtkı Nakib

Notaya Alan: Sıtkı Nakib

An tak ya da ben çok por ta kal sat tım gel kız hep ya nım da kal fis tan ye şil bel de ku şak al

A man An tak ya lı ca nım An tak ya lı Hay di ba na öp tür Be yaz be yaz i pek e li i.Aras

Antakya'da ben çok portakal sattım
Sattım gel kız hep yanımda kal
Fistan yeşil belde kuşak al

Aman Antakya'lı canım Antakya'lı
Haydi bana öptür beyaz ipek eli

Antakya'da çuval çuval nar
Sattım ama yüreğim yanar
Sen gelmezsen o durmaz kanar

Aman Antakya'lı canım Antakya'lı
Haydi bana öptür beyaz ipek eli

Antakya'da yüz sandık mişmiş
Sattım terzi uruban biçmiş
Sensiz meğer yaşamak hiçmiş

Aman Antakya'lı canım Antakya'lı
Haydi öptür bana beyaz ipek eli

Antakya'da yüz sandık soğan
Sattım aldım savayı yorgan
Yok demezler baban ne ağar

EK-10. Antakya Dağın Diktir Adlı Türkünün Notası

ANTAKYA DAĞIN DİKTİR

Yöresi: Hatay

Kaynak Kişi: Havva Kadın

Derleyen: Sıtkı Nakib

Notaya Alan: Sıtkı Nakib

An tak ya da ğın dik tir yer de ha lı ke kik tir hey Yer yer ö ten
kek lik tir kek lik tir Bur da oy na şır kız lar Al lı mor lu yıl dız lar İ.Aras

Antakya dağın diktir
Yerde halı keklidir
Yer yer öten keklidir

Burda oynar kızlar
Allı morlu yıldızlar

Akıyor coşkun Asi
Sağı solu ortası
Gül bağı aşk yuvası

Burda oynar kızlar
Allı morlu yıldızlar

Nergisleri sallanır
Çiğköflerden allanır
Künefeler ballanır

Burda oynar kızlar
Allı morlu yıldızlar

EK-11. Bin Can ile Meclub Oldum Adlı Türkünün Notası

BİN CAN İLE MECLUB OLDUM

Yöresi: Hatay
Kaynak Kişi: Havva Kadın
Derleyen: Sıtkı Nakib

Notaya Alan: Sıtkı Nakib

Bin can i le meclub ol du ma man yer yü zü nün ma hı na yer yü zü nün
ma hı na a h kim ki gör se hey ra no lu ra man ol gü zel le r şa hı na
Rah mey le yi p gu şey le me za man ben de si ni n a hı na ben de si ni n
a hı na a h ol ca na nın a te şin de na man dağ la nır sı ne le ri
m Aş kın dan ol du m pe ri şa na man sa ğal maz ya re le ri m

Bir can ile meclub oldum (aman) yeryüzünün mâhına
Kim ki görse hayran olur (aman) ol güzeller şâhına
Rahmıyleyip güçsüzlemez (aman) bendesinin âhına

(Ah) Ol cânânın ateşinden (aman) dağların sinelerim
Aşkından oldum perişan (aman) sağalmaz yarelerim

Ben o yarımı bilirim (aman) elindeki saz ile
Almış eline kemani (aman) çalıyor avaz ile
Alemi yaktı yandırdı (aman) ol mestane göz ile

(Ah) Ol cânânın ateşinden (aman) dağların sinelerim
Aşkından oldum perişan (aman) sağalmaz yarelerim

EK-12. Ara Ey Âşık Bul Çare Adlı Türkünün Notası

ARA EY ÂŞIK BUL ÇARE

Yöresi: Hatay
Söz: Sadık Efendi
Müzik: Havva Kadın
Derleyen: Sıtkı Nakib

Notaya Alan: Sıtkı Nakib

7

A ra ey â şı k a ra bu l ça re De me der di n ağ ya re yal var ya re

Söz ve rir her gü n her gü n gel me z bi r gün Ga yet fin dık çı me l un ol me kâ re İ.Aras

Ara ey âşık ara bul çare
Deme derdin ağyare yalvar yare

Söz verir her gün her gün gelmez bir gün
Gayet findıkçı melun ol mekâre

Ara ey âşık ara bul çare
Deme derdin ağyare yalvar yare

Geliyar gâni gâni lâ billâhi
İnanmayın vallahi şol ikrare

Ara ey âşık ara bul çare
Deme derdin ağyare yalvar yare

Giydiğin mavi atlas lebler kiraz
Sevdiğim gayet kumaz kaşlar kare

Ara ey âşık ara bul çare
Deme derdin ağyare yalvar yare

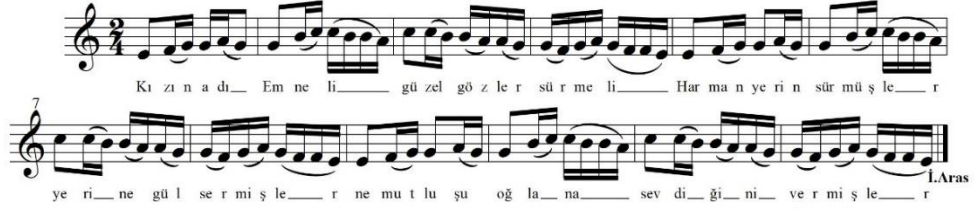
EK-13. Kızın Adı Emneli Adlı Türkünün Notası

KIZIN ADI EMNELİ

Yöresi: Hatay

Derleyen ve Besteleyn: Sıtkı Nakib

Notaya Alan: Sıtkı Nakib



Kı zı n a dı___ Em ne li___ gü zel gö z le r sü r me li___ Har ma n ye ri n sür mü ş le___ r

7

ye ri___ ne gü l se r mi ş le___ r ne mu t lu ş u oğ la___ na___ sev di___ ği___ ni___ ve r mi ş le___ r

L.Aras

Kızın adı Emneli
Güzel gözler sürmeli

Harman yerin sürmüştür
Yerine gül sermişler
Ne mutlu şu oğlana
Sevdiğini vermişler

Kızın adı Emneli
Güzel gözler sürmeli

Şu derenin yokuşu
Alnında var nakışı
Adamı öldürüyor
Şu güzelin bakışı

Kızın adı Emneli
Güzel gözler sürmeli

Damdan düştüm ah başım
Kızlar beni yoldaşım
Hep kızlar gelin olmuş
Şu benim cahil başım

Kızın adı Emneli
Güzel gözler sürmeli

EK-14. Gidin Bakın Şu Binayı Yıkana Adlı Türkünün Notası

GİDİN BAKIN ŞU BİNAYI YIKANA

Yöresi: Hatay

Derleyen ve Besteleyen: Sıtkı Nakib

Notaya Alan: Sıtkı Nakib

Gi din ba kı na man şu bi na yı ka na yı ka na o ka pı la rı n ka pa na a h ve fa sız yar ka pı la rı n ka pa na yi ğit is ter a man bu bi na ya pa na o f a man Al lah ne dir bu nu n ça re si a h ta ze len di yü re ği mi n ya re si

Gidin bakın (aman) şu binayı yıkana (ah)
Vefasız yar kapların kapana (ah)
Yiğit ister (aman) bu binayı yapana (of)

Aman Allah nedir bunun çaresi (ah)
Tazelendi yüreğimin yaresi

Çıkın bakın (aman) sarı yıldız doğru mu (ah)
Nazeninde taze civan konu mu (ah)
Bir civan ölmüş bir millet duydu mu (of)

Aman Allah nedir bunun çaresi (ah)
Tazelendi yüreğimin yaresi

Açın bakın (aman) sadığında nesi var (ah)
Gün görmemiş urubanın hası var (ah)
Bir genç ölmüş üç millete yası var (of)

Aman Allah nedir bunun çaresi
Tazelendi yüreğimin yaresi

EK-15. Havalandı Deli Gönüm Adlı Türkünün Notası

HAVALANDI DELİ GÖNLÜM

Yöresi: Hatay

Derleyen ve Besteleven: Sıtkı Nakib

Notaya Alan: Sıtkı Nakib

Ha va lan dı de li gö n lü m gök te u çan ku ş gi bi
Ya rim uy ku da n u yan mı ş göz le ri bey hu ş gi bi yar sız ge çen
za ma n la rı m be nim i çin bo ş gi bi da ğ lar taş lar da ya na mı yo
r yar be nim a hu za rı ma El le rin kı rı l sın be cel la t na sıl kı y dın ya rı me

Havalandı deli gönüm gökte uçan kuş gibi
Yarım uykudan uyanmış gözleri beyhuş gibi
Yarsız geçen zamanlarım benim için boş gibi

Dağlar taşlar dayanmıyor (yar) benim ahu zarıma
Ellerin kırılın be cellat nasıl kıydın yarime

Ben havada uçar idim av ile aldım beni
Ben bahanı bilir idim bir pula sattın beni
Ne kapıda kul eyledin ne azad ettin beni

Dağlar taşlar dayanmıyor (yar) benim ahu zarıma
Ellerin kırılın be cellat nasıl kıydın yarime

Ben havada uçar iken gözümde kalmadı nur
Allahı seversen be cellat kâhi yürü kâhi dur
Belki Haktan nida geldi gelmezse boynumu vur

Dağlar taşlar dayanmıyor (yar) benim ahu zarıma
Ellerin kırılın be cellat nasıl kıydın yarime

Ben havada uçar iken dolu düştü başıma
Bir yabancı kuş dadanmış başındaki poşuma
Kafir cellat gözdün koymuş benim nazlı eşime

Dağlar taşlar dayanmıyor (yar) benim ahu zarıma
Ellerin kırılın be cellat nasıl kıydın yarime

EK-16. Ne Hoş Aramışlar Adlı Türkünün Notası

NE HOŞ ARAMIŞLAR

Yöresi: Hatay

Derleyen ve Besteleyen: Sıtkı Nakib

Notaya Alan: Sıtkı Nakib

Ne hoş a ra mı ş lar ye rin bul muş la r ye di dağ üs tü ne

bi na kur muş la r vay öm rü m a man cüm le ev li ya lar du a kıl mış

la r çar şı sı pa za rı gü zel İs tan bu l va y öm rü m a man

Ne hoş aramışlar yerin bulmuşlar
Yedi dağ üstüne bina kurmuşlar (vay ömrüm aman)
Cümle evliyalara dua kılmışlar
Çarşısı pazarı güzel İstanbul (vay ömrüm aman)

Yiröi dört kapısı birden açılır
Açılır da Üsküdar'a geçilir (vay ömrüm aman)
Yazın kışın karanfiller açılır
Takır hanımlar seyranda gezer

İstanbul'dan gelir okka kömürü
Allah bize verec uzun ömrü (vay ömrüm aman)
Sarayın ardında suya indirir
Çarşısı pazarı güzel İstanbul (vay ömrüm aman)

EK-17. Nolaydım Gönül Versem Adlı Türkünün Notası

NOLAYDIM GÖNÜL VERSEM

Yöresi: Hatay

Derleyen ve Besteleyen: Sıtkı Nakib

Notaya Alan: Sıtkı Nakib

No la yı dım gö nül ve r se m ben__ sa__ na__ ca nım kur ban e de yi m mi__

be n sa__ na__ Bir bu se cik ke re me y le__ se n ba__ na__ şim di bi l yom

be nim mi ş si n se v gi__ li m kı r mı zı gü l den ta ze mi ş si n se v gi__ li m

Nolaydım gönül versem ben sana
Canım kurban eyleyim mi ben sana
Bir busecik kerem eyle sen bana

Şimdi biliyorum benim mişsin sevgilim
Kırmızı gülden taze mişsin sevgilim

Geçirmişsin güzelliğin çağımı
Bekliyeyim Sultan Ahmet bağını
Ellere çözdürme gönül bağını

Şimdi biliyorum benim mişsin sevgilim
Kırmızı gülden taze mişsin sevgilim

Bir giderim beş ardıma bakarım
Gözlerimden kanlı yaşlar dökerim
Kınamayın yar yitirdim ararım

Şimdi biliyorum benim mişsin sevgilim
Kırmızı gülden taze mişsin sevgilim

EK-18. Ninam Kurmuş Adlı Türkünün Notası

NİNAM KURMUŞ

Yöresi: Hatay

Derleyen ve Besteleyen: Sıtkı Nakib

Notaya Alan: Sıtkı Nakib

Ni nam kur muş yol ü s tû ne çık rı ğı a ma na man ay dı n ha va
6 sı na da bü ker ip li ği o f an ne si nin bir kı na lı kek li ği a ma na man
12 Ni ha n dır sev di ğim de yo s mam Ni ha n dır Ya ri gör me ye li de ha y li za ma n dır

Ninam kurmuş yol üstüne çıkırdı (aman aman)
Aydın havasına da bükür ipliği (of)
Annesinin bir kınalı keklığı (aman aman)

Nihandır sevdiğim de yosmam nihandır
Yari görmeyeli hayli zamandır

Ninam kurmuş yol üstüne kazanı (aman aman)
Ben isterim okuyam yazanı (of)
Ben istemem diyar diyar gezeni (aman aman)

Nihandır sevdiğim de yosmam nihandır
Yari görmeyeli hayli zamandır

Şamdancılar şamdan döner gümbüşten
Benim yarım pek hazzeder cümbüşten (of)
Billahi haberim yok benim bu işten (aman aman)

Nihandır sevdiğim de yosmam nihandır
Yari görmeyeli hayli zamandır

EK-19. Varayım Gideyim Adlı Türkünün Notası

VARAYIM GİDEYİM

Yöresi: Hatay

Derleyen ve Besteleyen: Sıtkı Nakib

Notaya Alan: Sıtkı Nakib

Va ra yı m gi de yi m yo l da du ra yı m Ge len de n
ge çe n de n ha be r so ra yı m Mu ş tu lu k de ye ne
ca nı m su na yı m A hi gö nü l va hi gö nü l bi ça
re gö nü l A hû za rı m a hû za rı m ve fa sı z ya re İ. Aras

Varayım gideyim yolda durayım
Gelenden geçenden haber sorayım
Muştuluk deyene canım sunayım

Gönül dedikleri bir ince yoldur
Eniş yokuşu zahmeti çoktur
Sen nasıl hekimsin ilacın yoktur

Bir oda yapturdım hurma dalından
İçini döşettim Acem şalından
Bir gelin getirdim Urum elinden

Ahi gönül vahi gönül biçare gönül
Ahü zarım ahü zarım vefasız yare

Ahi gönül vahi gönül biçare gönül
Ahü zarım ahü zarım vefasız yare

Ahi gönül vahi gönül biçare gönül
Ahü zarım ahü zarım vefasız yare

EK-20. Elmas Dolu Çekmecesı Adlı Türkünün Notası

ELMAS DOLU ÇEKMECESİ

Yöre: Hatay

Derleyen ve Besteleyen: Sıtkı Nakib

Notaya Alan: Sıtkı Nakib

El ma s do lu çek me ce sı Be ş li ra ya gü l ş i ş e sı E fen di min

eğ len ce sı E fe n di min eğ len ce sı Ya lan de ğ i l sa hi gü zel

Me t hin de va r ş a r kı ga zel A k el le ri ba de sü zer İ. Aras

Elmas dolu çekmecesı
Beş liraya gül şişesi
Efendimin eğlencesi

Yalan değil sahi güzel
Methinde var şarkı gazel
Ak ellerin bade süzer

Benim yarım benden kaçar
Yüreğime yare açar
Bu güzelliğ gelir geçer

Yalan değil sahi güzel
Methinde var şarkı gazel
Ak ellerin bade süzer

Benim yarım bağ yolunda
Gümüşlü hançer belinde
Sırmalı mendil var elinde

Yalan değil sahi güzel
Methinde var şarkı gazel
Ak ellerin bade süzer

EK-21. Üç Güzel Söz Verdi Adlı Türkünün Notası

ÜÇ GÜZEL SÖZ VERDİ

Yöre: Hatay

Derleyen ve Besteleyen: Sıtkı Nakib

Notaya Alan: Sıtkı Nakib

Üç gü zel söz ve r di bi ze ge l me ye ge l me ye gü lüm ma lım gel

A ra yer de za li m el ler du y ma ya a ma n sal la n bi r za

man Be nim a hı za rı m sa na ka l ma ya ka l ma ya gü lüm ma lım gel

Si nem üs tün de u yu sa o y a ma n a ma n ce v re da ya n maz

Üç güzel söz verdi bize gelmeye (gülüm malım gel)
Ara yerde zalim eller duymaya (aman sallan bir zaman)
Benim ahı zarım sana kalmaya (gülüm malım gel)
Sinem üstünde uyusa (oy aman aman) çevre dayanmaz

Erisin şu dağın karı erisin (gülüm malım gel)
Erisin de bu yerleri бүрүсүн (aman sallan bir zaman)
Herkes sevdiğini alsın yitürsün (gülüm malım gel)
Sinem üstünde uyusa (oy aman aman) çevre dayanmaz

Sarı çiçek mor menekşe bağıdır (gülüm malım gel)
Yel estikçe ebrulerim dağıtır (aman sallan bir zaman)
Görülecek övülecek çağıdır (gülüm malım gel)
Sinem üstünde uyusa (oy aman aman) çevre dayanmaz

Kalk gidelim ayvalığa narlığa (gülüm malım gel)
Bir yığitin eli düşmüş darlığa (aman sallan bir zaman)
Arsuzu var bir oyalı yağlığa (gülüm malım gel)
Sinem üstünde uyusa (oy aman aman) çevre dayanmaz

EK-22. Ferhat Gibi Dağı Deldim Adlı Türkünü Notası

FERHAT GİBİ DAĞI DELDİM

Yöre: Hatay

Derleyen ve Besteleyen: Sıtkı Nakib

Notaya Alan: Sıtkı Nakib

Fer hat gi bi a man a man dağ de l dim su ge tir dim Mec nun ol
dum a man a man yol ü s tü ne o tur dum kı na ma yın a a ğa lar ben ak_ lı mı
yi tir dim Yar yi tir dim am man a man yar ya nar ağ lar ge_ ze_ ri m ge_ ze_ rim
Ben ya ri mi a man a man el ya_ nın da ge_ ze_ ri m ge_ ze_ rim

Ferhat gibi (aman aman) dağ deldim su getirdim
Mecnun oldum (aman aman) yol üstüne oturdum
Kınamayın a ağalar ben aklımı yitirdim

Yar yitirdim (aman aman) yar yanar ağlar gezerim
Ben yarimi (aman aman) el yanında sezerim

Aman felek (aman aman) da senin elinden
Cüda bülbul (aman aman) uçtu da gonca güllünden
Sahibim yarı de aldılar elimden

Yar yitirdim (aman aman) yar yanar ağlar gezerim
Ben yarimi (aman aman) el yanında sezerim

Aman felek (aman aman) ağı da kattın aşma
Türlü türlü (aman aman) hal getirdin başına
Dostum gitti düşman geldi karşıma

Yar yitirdim (aman aman) yar yanar ağlar gezerim
Ben yarimi (aman aman) el yanında sezerim

EK-23. Bu Piner Ne Piner Adlı Türkünün Notası

BU PİNER NE PİNER

Yöre: Hatay

Derleyen ve Besteleyen: Sıtkı Nakib

Notaya Alan: Sıtkı Nakib

Bu pi ner ne pi ne r cüm büş lü pi ne r
a man a man ya ra ma n Pi ne re var ma da n a ya ğım dö
ne ra ma na man Pi ne re var ma da n a ya ğım dö ner Beş li ra yı
a lı r bir da ha dö ne r a ma na man ya ra ma n
İs mi ni sev di ği m Bur sa lı Şe rif a ma na man Gez di ğin bağ
la rı nı gü bas tı Şe ri f

Bu piner ne piner cümbüşlü piner (aman aman yar aman)
Pinere varmadan ayağımı döner (aman aman)
Beş lirayı alır bir daha döner (aman aman yar aman)

İsmi ni sevdiğim Bursalı Şerif (aman aman)
Gezdiğim bağları gül bastı Şerif

Ayağına giymiş mesti çorabı (aman aman yar aman)
İner meyhaneye iç er şarabı (aman aman)
Soğuk su başında kıyma kebabı (aman aman yar aman)

İsmi ni sevdiğim Bursalı Şerif (aman aman)
Gezdiğim bağları gül bastı Şerif

Kına yakmış ayağına eline (aman aman yar aman)
Lahuri şal sarmış ince beline (aman aman)
Uyma dedim düştün elin diline (aman aman yar aman)

İsmi ni sevdiğim Bursalı Şerif (aman aman)
Gezdiğim bağları gül bastı Şerif

EK-24. Hasan Dağı Oymak Oymak Adlı Türkünün Notası

HASAN DAĞI OYMAK OYMAK

Yöre: Hatay
Derleyen ve Besteleyen: Sıtkı Nakib

Notaya Alan: Sıtkı Nakib

İ. Aras

Hasan Dağı oymak oymak Bolkar Dağı oymak oymak Dili baldır dudağı kaymak (Ah) Hiç olur mu yare doymak Yürü yürü yürü edalım yürü Söz vermişim dönemem geri Kazandır getirir ver	Hasan Dağı'nın meşesi Bolkar Dağı'nın meşesi (Ah) Top top olur menekşesi Elinde koynak şişesi Yürü yürü yürü edalım yürü Söz vermişim dönemem geri Kazandır getirir ver	Hasan Dağı'nın yokuşu Bolkar Dağı'nın yokuşu (Ah) Gitti yazı geldi kış O cıvanın huma bakışı Yürü yürü yürü edalım yürü Söz vermişim dönemem geri Kazandır getirir ver
---	---	--

EK-25. Sevdığım Benim Adlı Türkünün Notası

SEVDİĞİM BENİM

YÖRE: HATAY- İSKENDERUN
SÖZ VE MÜZİK: AŞIK GÜL AHMET YİĞİT

NOTAYA ALAN : İNANÇ ARAS

Yİ NE TA ZE LE Dİ N ES Kİ YA RA MI
GÖ RÜN CE ÖL DÜR DÜ N OY O Y SE V Dİ Ğİ M BE Nİ
SE V Dİ Ğİ M BE Nİ İ ÇE Rİ ME GO Y DU N DE R Dİ VE RE Mİ
VU RUN CA Ö L DÜR DÜ N OY O Y SE V Dİ Ğİ M BE Nİ M Bİ R TA NE M BE NİM

SENİN İÇİN DOĞRU DEDİM YALANA
BÜTÜN UMUTLARIM GİTTİ TALANA
BU DÜNYADA BANA DÜŞMAN OLANA
VARINCA ÖLDÜRDÜN SEVDİĞİM BENİ

ELLİ KURŞUN SIKSA ÖLMEM YARADA
AŞKIN BENİ GEZDIRİYOR ARADA
ASLAN VARKEN ÇAKAL İLE MURADA
ERİNCE ÖLDÜRDÜN SEVDİĞİM BENİ

EK-26. Ever Beni Canım Anam Adlı Türkü Notası

EVER BENİ CANIM ANAM

YÖRE: HATAY-İSKENDERUN
SÖZ VE MÜZİK: AŞIK GÜLAHMET YİĞİT

NOTAYA ALAN: İNANÇ ARAS

BE KAR LIK CA NI MA_ YET Tİ E VER BE Nİ

CA NI M A NAM_

ÖM RÜ MÜN YA RI SI_ GİT Tİ_ E VER BE Nİ_

CA NI M A NAM E VER BE Nİ_ CA NI M A NAM

TARLAYA PAMUK EKERİZ
GİDER MOBİLYA ÇEKERİZ
ÜÇ BEŞ SENE BORÇ ÖDERİZ
EVER BENİ CANIM ANAM

EVERMEZSEN İŞ TUTAMAM
ÖLÜRÜM LOKMA YUTAMAM
KİŞİN YALNIZ YATAMAM
EVER BENİ CANIM ANAM

EK-27. Hele Bacı Adlı Türkü Notası

HELE BACI

YÖRE: HATAY- İSKENDERUN
SÖZ VE MÜZİK: AŞIK GÜLAHMET YİĞİT

NOTAYA ALAN: İNANÇ ARAS

7
TUR NA MIN GA NA DI YE ŞİL AK LI NI BA

13
ŞI NA DE V ŞİR Bİ ZİM EL DE YO K TU R Ö—ŞÜR HE LE KAL Gİ DE Lİ M BA CI

18
HE LE BA CI BA CI BA CI HA NI M BA CI Bİ ZİM E VİN GÜL A—ĞA CI

BİZİM YAYLALAR OTL(U)OLUR
SÜTÜ KAYMAĞI TATL(I)OLUR
KIZ GELİNDEN KIYMATL(I)OLUR
HELE KALK GİDELİM BACI

SOĞANIN KISKASINA
CİLVEŞİNE POSTASINA
KURBANLAR OLAM İNANMA
HACI HOCA MUSKASINA

EK-28. Gülizâr Adlı Türkü Notası

GÜLİZÂR
(KARŞI DAĞIN YAMACI)

YÖRE: HATAY-İSKENDERUN
SÖZ VE MÜZİK: AŞIK GÜLAHMET YİĞİT

NOTAYA ALAN: İNANÇ ARAS

KAR ŞI DA ĞIN YA MA CI

OY GÜ Lİ ZAR GÜ Lİ ZAR YOK TUR AŞ KIN I LA CI VAY GÜ Lİ ZAR GÜ Lİ ZAR

VAY GÜ Lİ ZAR GÜ Lİ ZAR SE Nİ BA NA VE RE NE

OY GÜ Lİ ZAR GÜ Lİ ZAR BEN O LU RUM DU A CI OY GÜ Lİ ZAR GÜ Lİ ZAR

GEL BERİYE BERİYE (OY GÜLİZAR GÜLİZAR)
KELE GİTME GERİYE (OY GÜLİZAR GÜLİZAR)
NASIL GÖNÜL VERMEYİM (OY GÜLİZAR GÜLİZAR)
SENİN GİBİ HURİYE (OY GÜLİZAR GÜLİZAR)

AŞKINI DUTTUM TELE (OY GÜLİZAR GÜLİZAR)
NE OLUR KONSAN GÜLE (OY GÜLİZAR GÜLİZAR)
KIYMETİMİ BİLİRSEN (OY GÜLİZAR GÜLİZAR)
GÜLAHMET SANA KÖLE (OY GÜLİZAR GÜLİZAR)

EK-29. Darda Kaldım Adlı Türkü Notası

DARDA KALDIM

YÖRE: HATAY- İSKENDERUN
SÖZ VE MÜZİK: AŞIK GÜL AHMET YİĞİT

NOTAYA ALAN: İNANÇ ARAS

5
10
14
19
23
28
32
36

BE NİM BU Dİ___ VA NE GÖ N LÜM KA RA GÖ Z LÜ
YA R DA KA L DI
A LIP GA ÇA CA K TI M AM MA___ E LİM KO LU M DA R DA KA L DI___
A LIP GA ÇA___ CA K TI M AM MA E LİM KO LU M DA R DA KAL DI___
___ DAR DA KAL DI___ DA R DA KA L DI___ BEN Ö LEY Dİ M
DA R DA KA L DI___ A LIP GA ÇA___ CA K TI M AM MA E LİM KO LU M
DA R DA___ KAL DI___

BENİ DUYMUYON MU KELE
AŞKINLA VURUYOM TELE
HERHALDE BİZİM MESELE
AKIL YETMEZ ZORDA KALDIM
(KİMSE BİLMEZ ZORDA KALDIM)

AKLIM YETMİYOR İŞİNE
GURBANIM İNCİ DİŞİNE
NEYDİM DÜŞÜNE DÜŞÜNE
GÜL AHMET'İM DERDE KALDIM

EK-30. Umudumu Kestim Sevdığım Senden Adlı Türkü Notası

UMUDUMU KESTİM SEVDİĞİM SENDEN
(AVŞAR BABAM BENİM)

YÖRE: HATAY-İSKENDERUN
SÖZ VE MÜZİK: AŞIK GÜL AHMET YİĞİT

NOTAYA ALAN: İNANÇ ARAS

A YA ĞIN GÖL OL SUN BA ŞIN DA PI NAR

U MU DU MU KES TİM SE V Dİ Ğİ M SEN DEN SEV Dİ Ğİ M SEN DEN

İS Mİ Nİ DUY DUK ÇA YÜ RE Ğİ M YA NA R

U MU DU MU KES TİM SEV Dİ Ğİ M SEN DEN

SU YALAN DÜNYANIN ÇİVİSİ PİRTİK
İÇERİM YANIYOR YÜREĞİM YIRTIK
TÜKENDİ GENÇLİĞİM GOCADIM ARTIK
UMUDUMU KESTİM SEVDİĞİM SENDEN

BANA AĞIT YAKIP TÜRKÜLER YAZMA
BİZİ BEKLER TOPRAK, KÜREK VE KAZMA
HAKKINI HELAL ET NE OLUR KIZMA
UMUDUMU KESTİM SEVDİĞİM SENDEN

GÜL AHMET AŞKINLA SÖYLEDİ ÇALDI
GÖNÜL BAĞÇEMİZİN GÜLLERİ SOLDU
ARTIK KAVUŞMAMIZ MAHŞERE KALDI
UMUDUMU KESTİM SEVDİĞİM SENDEN

EK-31. Karagözlü Sevdığım Adlı Türkü Notası

KARAGÖZLÜ SEVDİĞİM

YÖRE: HATAY-İSKENDERUN
SÖZ VE MÜZİK: AŞIK GÜLAHMET YİĞİT

NOTAYA ALAN: İNANÇ ARAS

KA RA GÖZ LÜ SE V Dİ Ğİ M Ö MÜR BO YU SE V BE Nİ

SA NA LA YIK DE Ğİ L SE M KÖ TÜ SÜY LE BO Ğ BE Nİ KÖ TÜ SÜ Y LE BOĞ BE Nİ

TATLI DİLİNE KURBAN
İNCE BELİNE KURBAN
SENİN ELİNE KURBAN
İSTİYORSAN DÖV BENİ

TAŞ OLAYDIM YAKINDA
KAVUŞALIM YAKINDA
DİLENCİYİM KAPINDA
VER İHAKKIMI SAV BENİ

EK-32. Kılci Emmi Adlı Türkü Notası

KİLCİ EMMİ
(KIRATIMIN BOYNU ÇANLI)

YÖRE: ANTAKYA
KAYNAK KİŞİ: SİDİKA ŞERBETÇİ
DERLEYEN: HALİL GENÇOĞLU

NOTAYA ALAN: İNANÇ ARAS

Kİ RA TI MİN BOY NU ÇA N LI DAH DAH ÇI

DÖRT A YA ĞI GÜ MÜ Ş NA L LI KİL Cİ EM Mİ

FA Kİ R HA L LI KİL İS TE YEN HA NİM LA R Kİ LA LA N VA R Mİ

KIRATIMIN BOYNU HÜZAN (DAH DAHÇI)
GEL OĞLAN YANIMA UZAN
İŞTE GELDİ ARAMIZI BOZAN

KİL İSTEYEN HANIMLAR
KİL ALAN VAR MI

HAMAMIN KAPISI KEÇELİ
HAMAMCININ YÜZÜ PEÇELİ
KİL Cİ EMMİ GEL GEÇ İÇERİ

KİL İSTEYEN HANIMLAR
KİL ALAN VAR MI

EK-33. Lofçalı Türküsü Hatay Varyantı

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA No: 590
İNCELEME TARİHİ: 15.3.1974
YÖRESİ
HATAY
KİMDEN ALINDIĞI
MEHMET İPEKÇİ
SÜRESİ
:118

DERLEYEN
M. SARISOZEN

DERLEME TARİHİ
10.12.1947

NOTAYA ALAN
M. SARISOZEN

LOFÇALI (Örnek - 1)

LOF ÇA NİN AR DİN DA KA YA A MA NA MAN
LOF ÇA NİN AL TİN DA Pİ NAR A MA NA MAN
LOF ÇA NİN AL TİN DA KU YU A MA NA MAN

LOF ÇA NİN AR DİN DA KA YA
LOF ÇA NİN AL TİN DA Pİ NAR
LOF ÇA NİN AL TİN DA KU YU Saz

KA YA DAN BA KAR LAR A YA CA
LOFÇA LIM Pİ NAR DAN DO NER CA
LOFÇA LI NİN Kİ BAR DA HU YU CA

NİM LOF CA LI LOF CA LI DOL DU RA
NİM LOF CA LI LOF CA LI DOL DU RA
NİM LOF CA LI LOF CA LI DOL DU RA

FIN CA Nİ FIN CA Nİ A CA NİM
FIN CA Nİ FIN CA Nİ A CA NİM
FIN CA Nİ FIN CA Nİ A CA NİM

YAN DIM LOF ÇA LI TA KA LIM AL TİN KOP ÇA LI
YAN DIM LOF ÇA LI TA KA LIM AL TİN KOP ÇA LI
YAN DIM LOF ÇA LI TA KA LIM AL TİN KOP ÇA LI N. Uysal

- 1 -

LOFÇANIN ARDINDA KAYA (aman aman)
KAYADAN BAKARLAR AYA (Canım Lofçalı Lofçalı, deldura fincanı, fincanı,
acanımıyandım Lofçalı, takalım altın kopçalı)

- 2 -

LOFÇANIN ALTINDA PINAR (aman aman)
LOFÇALIM PINARDAN DÖNER (Bağlantı)

- 3 -

LOFÇANIN ALTINDA KUYU (aman aman)
LOFÇALININ KİBARD A HUYU (Bağlantı)

EK-34. Lofçalı Türküsü Rumeli Varyantı

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
TMM REPERTUAR SIRA No: 590
İNCELEME TARİHİ: 15.3. 974

YÖRESİ
RUMELİ

KİMDEN ALINDIĞI
OSMAN PEHLİVAN

SÜRESİ

LOFÇALI
(Örnek-2)

DERLEYEN
M. SARISÖZEN

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
M. SARISÖZEN

Saz -----

LOF ÇA NIN AR DIN DA KA YA A MA NAM MAN LOF ÇA NIN
LOF ÇA NIN AL AL TIN DA DA PI KU HAR A MA NAM MAN LOF ÇA NIN
AR DIN DA KA YA KA YA DAN BA KAR LAR A YA
AL TIN DA PI NAR YU LOFÇA LIM PI NAR DAN DÖ HU NER
CA NI M LO CA LI LOF ÇA LI
CA NI M LO CA LI LOF ÇA LI
DOL DU RA FI N CA NI FİN CA NI HA Dİ GE L KU ZU M LOF ÇA
DOL DU RA FI N CA NI FİN CA NI HA Dİ GE L KU ZU M LOF ÇA
LI LI SAL LA DA FI S TA NI FİS TA
LI SAL LA DA FI S TA NI FİS TA
NI NI TA KA LI M AL TIN KOP ÇA LI
NI TA KA LI M AL TIN KOP ÇA LI

— 1 —
LOFÇANIN ARDINDA KAYA (Aman aman)
KAYADAN BAKARLAR AYA Canım lofçalı, lofçalı doldura fincanı fincanı hadi gel
Bağlantı: kuzum lofçalı, sallada fistanı takalım altın kopçalı)

— 2 —
LOFÇANIN ALTINDA PINAR (Aman aman)
LOFÇALIM PINARDAN DÖNER,
Bağlantı..

— 3 —
LOFÇANIN ALTINDA KUYU (Aman aman)
LOFÇALIMIN KİBAR HUYU,
Bağlantı..

EK-35. Az Kaldı Adlı Türkü Notası

AZ KALDI

Söz- Müzik: Âşık Gül Ali

Notaya Alan:
İnanç ARAS ORUÇ



Ö mür def te ri m de n Her gün bi r ya p ra k He sap e t tim dü şe r dü şer a z ga l dı

Az ra il pe ş i mi Bı rak ma z be ni m Ar dım sı ra ko ş a ko ş a a z ga l dı

Bu Dört yola beni dostlar el attı
Dost bulduğım tatlı tatlı dil attı
Azrail de dostlar galbine el attı
Sol yanımı deşen deşen az kaldı

Gül Ali'nin gülü soldu tamam
Sevdiğini eller aldı tamam
Verilen süre de hocam doldu tamam
Ömür bitti yaşa yaşa az kaldı

EK-36. Azrail Adlı Türkü Notası

AZRAİL

Söz- Müzik: Aşık Gül Ali

Notaya Alan:
İnanç ARAS ORUÇ

Az ra il can di__ ye__ Ge zer pe şim de__ Bel ki bir gün bel ki__ ya rı n a la ca k

İle mi ha ya lim de do st lar he mi dü şü m de__ kork tu ğu m ba şı ma gel di ge le ce k

Dosta ulaşacak bir yol ararım
Bulamadım gördüğüme sorarım
Benim ile giden kârım zararım
Şu yalan dünyada neyim kalacak

Yemek içmek gezmek Kırıkhan'da
Hesabı zor olur ulu divanda
Cehennem bir yanda cennet bir yanda
Gül Ali'de hangisinde olacak

EK-37. Ben Kimim Adlı Türkü Notası

BEN KİMİM

Söz- Müzik: Âşık Mustafa Can

Notaya Alan:
İnanç ARAS ORUÇ

Yi ne mi Ha tay lı ca mi şu Dört yol Er zi____ n Ku yu luk kö__ yün de do ğ du____ m me r do

__ ğ lu mer di m du yun ca düş ma nı____ co şu yor ka l bi____ m vu ruş mak is ti yo____

____ r a ziz gar daş la____ vu ruş mak is ti yo____ r bi zim gar daş la____ r

Aslımı sorarsan Türk oğlu Türk'üm	Dedem çete bense Havva'nın torunu	Adu sorarsan Âşık Mustafa
Ademle Havva'dan geliyor ırkım	Geberttik düşmanı neç çoğunu	Türkleri korusun o yüce Mevla
Türk bir zamm dönmez düşmana sırtın	Oyduk gözlerini verdik boynunu	Türk ordusu sarılınca silaha
Göğsünde yarası şhit gardaşlar	Dalgalsın al bayrağım gardaşlar	Erenler yetişir bizim gardaşlar
Göğsünde madalya gazi gardaşlar		Erenler yardımcı bizim gardaşlar

EK-38. Bizim Yaylalar Adlı Türkü Notası

BİZİM YAYLALAR

Söz-Müzik: Aşık Gül Ali

Notaya Alan:
İnanç ARAS ORUÇ



Bi zim ya y la Ç'a tal o lu k su yun a ka r o luk o lu k

sal la na ra k bö lü k bö lü k kız la r ge l si n yay la mı za

Bizim yaylalar olukdu
Akır suları balıklı
Gara başlı mor belıkli
Gızlar gelsin yaylamıza

EK-39. Eczacı Adlı Türkü Notası

ECZACI

Söz-Müzik: Âşık Mustafa Can

Notaya Alan:
İnanç ARAS ORUÇ



Ec za ne de bi r kı z gö r düm Aş kın i la cı nı so r dum

Val la hi ca n da n vu rul dum Ec za cı ec za cı ka l bi me gi r di sa n cı

Her dert için ilaç satar
Aşk ilacın nerde saklar
Aşıklara baygın bakar
Eczacı eczacı
Kalbime girdi sancı

Mustafa Can çok yoruldu
Bütün tabiplerden sordu
Aşk ilacın sende buldu
Eczacı eczacı
Kalbime girdi sancı

EK-40. Garip Kul Gibi Adlı Türkü Notası

GARİP KUL GİBİ

Söz- Müzik: Âşık Saidi

Notaya Alan:
İnanç ARAS ORUÇ

Gül me di ga de rim de gı şa du tu l dum ha yat be ni de toz du ru yor yel gi bi et

ti yel gi bi yel gi bi güzel dostum kütümüş de aç tık a ra yı a ra yı a ra yı a ra yı çat mış gaş la rı

ni da ba kar e l gi bi el gi bi el gi bi çat mış gaş la rı nı da e l gi bi za lım e l gi bi

Gönül efkarlı da sevda şaşkını
Gittin ararım da düşkünlü
Lezzeti dadı yok acın aşkını
Goydun önüme de yesin yedim bal gibi

Saidi sevgiden de aldın yarayı
Salın haberini de bulsun çareyi
Yıkılsan başına da köşkü sarayı
Galsın orta yerde de garip kul gibi

EK-41. Le Le Dolandım Adlı Türkü Notası

LE LE DOLANDIM

Söz-Müzik: Aşık Saidi

Notaya Alan:
İnanç ARAS ORUÇ

Şu ci ha n da i la hı mı a rar ken Gez dim a dı m a dım le le
do la n dım Ne i zi ni bul dım ne şa vı r a l dı m Gu ru mu mu m
es ti ye le do la n dı m gu ru mu mu m es ti ye le do lan dım

Savurdum gendimi gittiği yere
Akladım çayları gönüldür (sözler anlaşılmadı)
Vurdum rüzgar gimi yıkıca yere
Kaptıdım sulara seller dolandım

Said'im aradım yoruldum boşa
Felek yollarını dayadı daşa
Benzettim sonumu kanatsız guşa
Çevirdim yönümü bele dolandı

EK-42. Pervaneyim Döner başım Adlı Türkü Notası

PERVANEYİM DÖNER BAŞIM

Söz-müzik: Aşık Saidi Notaya Alan:
İnanç ARAS ORUÇ

Per va ne yi___ m dö ner___ r ba şı___ m aş kı na___ ya ra lı gö n lü___ mü SAZ

yo r ma bo şu na is te mem me r ha ba SAZ meş gu la___ al ma___ ha tır dan gö___ nül de___

sor ma bo___ şu na___ ha tır dan gö___ nül de___ n sor ma bo şu na___

Senin sevdan dilde öze inmemiş
Dudağında kalmış söze girmemiş
Bakarken gözlerin yalan söylemiş
Perişanım bakma görme bir daha

Saidi yazardı sevdalı oldum
Ararın sonunda güneşi buldum
Onun atasında kıvılcım aldım
Tutuştı bedenim yandı boşuna

EK-43. Popçular Adlı Türkü Notası

POPÇULAR

Söz-Müzik: Âşık Gül Ali

Notaya Alan:
İnanç ARAS ORUÇ

Her gün üç beş on ta ne Bak ki sa nat çı çı ka r sa n ki to to da n çı ka r çı kar ha la da___çı kar

oy pop cu lar pop cu la r sah ne ye çı___kar ho p cu la r genç li ği___bir ho ş e de r es rar cı lar hap cı lar

Söz-Müzik: Âşık Saidi

On dört a sı_ r ga ra n lık ta ya şa dı m ı şık lı c_ v ren den yan sın ı şı ğı n

çok büyük e ne r ji ye ih ti ya cı m va r sı ri su yu l dı zın dan gel sin me m nu num gel sin me m nu nu m _ saz

Said'im kapıdan girdim çıkarım
Kurtuluşa (sözler anlaşılmıyor) kanal açarım
Mevlana (sözler anlaşılmıyor) gider uçarım
Işıklı yıllara dalsam ne olur

EK-45. Söndürür Ocağı Adlı Türkü Notası

SÖNDÜRÜR OCAĞI

Söz-Müzik: Âşık Memet KÖSE Notaya Alan:
İnanç ARAS ORUÇ



E mi ce me ver me__ Se v di ği__ de li__ Bu i ş i ni ç in de n ç i ka__ma n a c ı__ k

Â ş ık la r ın ş e re__ fiy nen o y na ma__ sön dür rü ro ca ğ ı__ ya__ ka man a c ı__ ya__ ka man a c ı__

EK-46. Üzülme Adlı Türkü Notası

ÜZÜLME

Söz-Müzik: Âşık Gül Ali

Notaya Alan:
İnanç ARAS ORUÇ



Naz lı ya rim sa na ge li ri mam ma yol lar u za k gö nül ya kın ü zül me

aş kın i le ça lar söy le ri mam ma dil le r u za k gö nül ya kın ü zül me gur ban ü zü l me saz

Hiç çağırma bana duyulmaz sesin Belki rüzgar ile gelir nefesin Ben batıya düştüm sen güneydesin Diller uzak gönül yakın üzülme	Gönül kaybetti aşkta maçı Hakemler de bilemedi suçunu Okşamak isterim kumral saçını Eller uzak gönül yakın üzülme
---	--

EK-47. Cille Gecesi Repertuarı: Cilleye Gel

CİLLEYE GEL
Hicaz Şarkı

Güfte: ANONİM
MAHMUT BULGURCU

DÜZENLEYEN :METİN BUDAK

Diyecek

KA BA ĞIN I

RI SI NE BEN YAN DIM Bİ RI SI NE SAZ

RI SI NE KÜ ÇÜ ĞÜN DEN FAY DA YOK

KUR BA NIM RI SI NE ĞÜN DEN FAY DA YOK

KUR BA NIM RI SI NE CİL LE YE GEL YAN YAN YAT CİL LE YE GEL YAN YAT

SE VE RİM SE Nİ CAN DAN SE VE RİM SE Nİ AV RAT

KABAĞIN İRİSİNE BEN YANDIM BİRİSİNE
KÜÇÜĞÜNDEN FAYDA YOK KURBANIM İRİSİNE
CİLLEYE GEL YAN YAN YAN SEVERİM SENİ CANDAN
CİLLEYE GEL YAN YAN YAN VALLAH OLMASIN PIŞMAN

ANTAKYA DEDİKLERİ KÜNEFE YEDİKLERİ
HIÇ AKLIMDAN ÇIKMIYOR O YARIN DEDİKLERİ
CİLLEYE GEL YAN YAN YAN SEVERİM SENİ CANDAN
CİLLEYE GEL YAT YAT YAT SEVERİM SENİ AVRAT

EK-48. Cille Gecesi Repertuarı: Cille

CİLLE HÜSEYİNİ
Hüseyin TÜRKÜ

KAYNAK: SADIK AYHAN İPEK

NOTA DÜZENLEMİ
METİN BUDAK

ÇA Ğİ RİN GEL SİN A ŞE Yİ AH O YE LE LEL
KOR KA RİM BE Nİ İ Sİ Rİ

Lİ CA NİM TA BA ĞA İS LA Nİ ŞE Yİ
EV SE Hİ Bİ TUT KO ŞE Yİ

TOY DUR ZA VAL Lİ CA NİM TOY DUR ZA VAL Lİ

ÇAĞIRIN GELSİN AŞEYİ AH O YELELELLİ CANIM
TABAĞA ISLA NİŞEYİ TOYDUR ZAVALLI
KORKARIM BENİ ISIRI AH O YELELELLİ CANIM
EV SEHİBİ TUT KÖŞEYİ TOYDUR ZAVALLI

EVLERİ VAR DAĞA KARŞI AH O YELELELLİ CANIM
NE BAKARSIN ŞAŞI ŞAŞI TOYDUR ZAVALLI
KAÇMASAM BENİ ISIRI AH O YELELELLİ CANIM
DOSTA DÜŞMANA KARŞI TOYDUR ZAVALLI

BUNLAR OYUN MASKARASI
(1,2,3,4,) SİPA BABASI

EK-49. Cille Gecesi Repertuarı: Hoşgeldiniz

HOŞGELDİNİZ
Muhayyer ŞARKI

Güfte: METİN BUDAK
METİN BUDAK

AN TAK YA EĞ LEN CE Sİ
CİL LE YE HOŞ GEL Dİ NİZ

CİL LE GE CE Sİ Sİ SAZ
SA FA GEL Dİ NİZ

KÜ NE FEY LE NE HOŞ TUR CİL LE GE CE Sİ SAZ
BU GÜN CİL CİL LE VAR DOST LAR ŞE REF VER Dİ NİZ
EHLEN VE SEHLEN DOST LAR

CİL LE GE CE Sİ
SA FA GEL Dİ NİZ

ANTAKYA EĞLENCESİ CİLLE GECESİ
KÜNEFEYLE NE HOŞTUR CİLLE GECESİ

CİLLEYE HOŞ GELDİNİZ SAFA GELDİNİZ
BU GÜN CİLLE VAR DOSTLAR ŞEREF VERDİNİZ
EHLEN VE SEHLEN DOSTLAR SAFA GELDİNİZ

EK-50.Cille Gecesi Repertuarı: Bahşış Şarkısı

BAHŞIŞ ŞARKISI
Hicâzkar

Güfte: ANONİM
MAHMUT BULGURCU

DÜZENLEYEN : METİN BUDAK

♯ Düyek

AK ŞA MA SAR MA

YAT SI YA DOL MA MA

A MANGEC KAL MA GÖN DER BAH Şİ Şİ

Şİ

AKŞAMA SARMA YATSIDA DOLMA
AMAN GEÇ KALMA GÖNDER BAHŞİŞİ
AKŞAM YAKLAŞTI DİLİM DOLAŞTI
İFLAHİM ŞAŞTI GÖNDER BAHŞİŞİ

HATAYA VARDIN SOFRAYA DALDIN
BELEŞ Mİ SANDIN GÖNDER BAHŞİŞİ
CİLLEYE GELDİN GÜLÜP EĞLENDİN
YOK MU BELLEDİN GÖNDER BAHŞİŞİ

EK-51. Cille Gecesi Repertuarı: Künefe Şarkısı

KÜNEFE ŞARKISI
HÜSEYİN ANTAKYA TÜRKÜSÜ

Güfte: SİTKİ NAKİP
SİTKİ NAKİP

NOTA DÜZENLEME : METİN BUDAK

Solyan

AN TE KE DA ĞIN DİK TİR VAY DİK TİR YER DE HA LI KE KİK TİR

YER DE HA LI KE KİK TİR SAZ YER YER Ö TEN

KEK LİK TİR KEK LİK TİR BUR DA OY NA ŞİR KIZ LAR

AL LI DA MOR LU YIL DİZ LAR

ANTEKE DAĞIN DİKTİR YERDE HALI KEKİKTİR
YER YER ÖTEN KEKLİKTİR, KEKLİKTİR

BURDA OYNAŞIR KIZLAR
ALLI DA MORLU YILDIZLAR

NERGİZLERİ SALLANIR ÇİĞ KÖFTELER ALLANIR
KÜNEFELER BALLANIR, BALLANIR

NAKARAT

AKIYOR COŞKUN AŞI SAĞI SOLU ORTASI
ANNEPLİK AŞK YUVASI, YUVASI

NAKARAT

EK-52. Cille Gecesi Repertuarı: Gemi Gelir (Kaptan Paşa)

GEMİ GELİR (KAPTAN PAŞA)
MAHUR

DERLEYEN : SADIK AYHAN İPEK
NOTA DÜZENLEME : METİN BUDAK

GE Mİ GE LİR A KA A

KA A MAN A MAN GE Mİ GE LİR A KA A

KA A MAN A MAN DÖRT YA Nİ NA BA TA BA

TA A MAN A MAN ŞER AN TO PU

A TA A TA A MAN A MAN ŞER AN TO PU

A TA A TA A MAN A MAN ŞAN VE RE YİM YOL VE RE YİM

GEL SİN BU RA YA A MAN A MAN YA DC.

GEMİ GELİR ÜÇ DİREKLİ FABRİKASI BEŞ DİREKLİ
KAPTAN PAŞA TAŞ YÜREKLİ

ŞAN VEREYİM GELSİN BURAYA AMAN AMAN
YOL VEREYİM GELSİN BURAYA
NAKARAT

EK-53. Cille Gecesi Repertuarı: Bir Dalda İki Kiraz

BİR DALDA İKİ KIRAZ
HICAZ

NOTA DÜZENLEME : METİN BUDAK

KİMDEN ALINDIĞI
HALİL SARIOĞLU

Düyek

BİR DAL DA İ LEN
A' GAM KÖ LEN

Kİ O LA, RAZ YİM Bİ KUN DU RAN Bİ BEN Rİ Sİ BE LE YAZ SAZ

BİR DAL DA İ LEN Kİ O LA RAZ YİM Bİ KUN DU RAN Bİ BEN

Rİ Sİ BE LE YAZ SAZ KA TİP KÖ LEN BEN O DE LA Gİ DER SEN

BE Nİ BAŞ DEF TE RE YAZ SAZ TE RE YAZ

TE RE YAZ FINALDE

BİR DALDA İKİ KIRAZ
BİRİ AL BİRİ BEYAZ
KATİP KÖLEN BEN OLAYIM
BENİ BAŞ DEFTERE YAZ

BİR DALDA İKİ ELMA
BİRİN AL BİRİN ALMA
CAN ALICI GELMİŞ KAPIYA
CANIM AL YARIM ALMA

AĞAM KÖLEN OLAYIM
KUNDURAN BEN SİLEYİM
HANGİ ÇAYHANESİNE DE GİDERSEN
NARGİLEN BEN GÖNDEREYİM

EK-54. Cille Gecesi Repertuarı: Fıncanı Taştan Oyarlar

FİNCANI TAŞTAN OYARLAR
RAST

DERLEYEN : MUZAFFER SARISÖZEN
NOTA DÜZENLEME : METİN BUDAK

FİN CA Nİ TAŞ TAN O YAR LAR

BE YİM A MAN A MAN İ Çİ NE BA DE KO YAR

LAR LAR SAZ GÜ ZE Lİ

CAN DAN SE VER LER BE YİM A MAN A MAN AL FIR BA LAN DE GEL

DOL DUR İ ÇE LİM Yİ SAZ
CA NİM KÖ ŞE

FİNCANI TAŞTAN OYARLAR BEYİM AMAN AMAN
İÇİNE BADE KOYARLAR
GÜZELİ CANDAN SEVERLER BEYİM AMAN AMAN

AL BADE DOLDUR İÇELİM
FIRLAN GEL CANIM KÖŞEYİ

FİNCANIN BİR DALI BEYAZ BEYİM AMAN AMAN
GECELER GÜNDÜZDEN AYAZ
GÜZELİ SEVMESİ NİYAZ BEYİM AMAN AMAN

AL BADE DOLDUR İÇELİM
FIRLAN GEL CANIM KÖŞEYİ

EK-55. Asım Kuzuluk



EK-56. Âşık Gül Ali (Ali Gök)



EK-57. Âşık Hacı'nın Torunu Âşık Memet Köse ve Eşi



EK-58. Âşık Mustafa İncedil



EK-59. “Tek Ermeni Köyü” olan Vakıflı’nın Yaşayan Son Müzisyeni Panos Çapar



EK-60. Musa Dağı Ermenilerinden ve Medeniyetler Korosu'nun İlk Kurucularından
Gabris Kuş



EK-61. Hatay'ın Yaşayan Son Finnen'i Nihat Çay



EK-62. İsa Mesih Kilisesi Tapınma Ayini ve Kilise Tapınmacıları



EK-63. Kaynak Kişiler: Altınözü İsa Mesih Kilisesi Tapınmacıları Liza Kuşoğlu ve Bayram Tokgöz



EK-64. Kaynak Kişi: Mehmet Ali Kabasakal



EK-65. Medeniyetler Korosu Konser Programı Eserler Listesi (05.05.2023 Denizli Konseri)

- 1. Ey Gönül Gururlanma Senden Büyük Allah Var (Kaside)**
- 2. İnsan İnsan**
- 3. Pirlere Niyaz Ederiz**
- 4. Sarı Gelin**
- 5. Güzel Günler Göreceğiz**
- 6. Mağusa Limanı**
- 7. İzmir Benim Van Benim**
- 8. Anama Söyleyin Damda Yatmasın (Uzun Hava)**
- 9. Hit The Roat Jack**
- 10. Samsak Döveci**
- 11. Ah Bir Ataş Ver**
- 12. Mehter Marşı**
- 13. İzmir'in Dağlarında Çiçekler Açar**
- 14. Nihavent Longa**
- 15. Yara Bere İçindeyim**
- 16. Hayat Bayram Olsa**

EK-66. Kaynak Kişi: Dtr. Metin BUDAK



ÖZGEÇMİŞ

ÖĞR. GÖR. İNANÇ ARAS ORUÇ

LİSANS: 2013-2017 Gazi Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Ses Eğitimi Bölümü

YÜKSEK LİSANS: 2017-2019 Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Türk Müziği Anabilim Dalı – Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Türk Halk Müziğinin İlk Kadın Temsilcileri

DOKTORA: 2020-2024 Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Türk Müziği Anabilim Dalı- Türkiye’de Çokkültürlülük ve Müzik: Hatay’ın Müzik Dinamikleri

UZMANLIK ALANLARI: Türk Halk Müziği Ses İcracısı ve Eğitimsi, Türk Halk Müziği Nazariyatı, Âşık Müziği

ÇALIŞTIĞI KURUM: Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Antakya Devlet Konservatuvarı Sahne Sanatları Bölümü Şan Anasanat Dalı Öğretim Görevlisi

VERİLEN DERSLER

Ses Eğitimi (Türk Halk Müziği)	Bireysel Çalgı Şan (Türk Halk Müziği)
Türk Halk Müziği Nazariyatı	Türk Halk Müziği Repertuarı
Türk Halk Müziği Toplu İcra	Lisans Bitirme Tezi
Türk Müziği Solfej	Ritim Bilgisi

Makaleler:

- 1: Aras, İ. (2020). Âşık Müziğinde Makam Kavramı ve Anlayışı: Kars Örneği. Yegâh Mûsikî Dergisi. III (I), 55-85.
- 2: Aras, İ. (2022). Neriman Altındağ’ın İcrâ Tahlili. Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi 19 (49), 443-472.
- 3: Tetik Işık, S., Aras, İ. (2022). Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Kadın Âşıklar: Âşık Şahsenem Örneği. Yegah Müzikoloji Dergisi V (2). 237-250.

Sempozyum Bildirileri:

- 1: Kars Yöresi Âşıklık Geleneği ve İcra Özellikleri (24-25 Haziran 2020). Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Uluslararası Genç Bilim ve Sanat İnsanları

Sempozyumu (GEBSİS). Bildiriye hem sözlü hem de yazılı katılım yapılmış olup, bildirinin tam metni sempozyumun bildiri kitapçığında yayımlanmıştır.

2: Çokkültürlü Toplumlarda Âşıklık Geleneği: Hatay Örneği. Kapadokya Üniversitesi Âşık Sanatı Sempozyumu (2022 Abdal Yılı). (28-29 Temmuz 2022). Bildiri sözlü olarak sunulmuş olup, tam metni ise “Âşık Sanatı” adlı kitapta, kitap bölümü olarak yer almıştır.





