

**T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
Temel Bilimler Anabilim Dalı
Duysal Tasarım Programı**

**KARS İLİ ÂŞIKLIK GELENEĞİ BAĞLAMINDA BİR ÂŞIK:
ENSAR ŞAHBAZOĞLU**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Caner BEKTAŞ**

**Danışman
Yrd. Doç. Dr. İlhan ERSOY**

İZMİR-2015

**T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
Temel Bilimler Anabilim Dalı
Duysal Tasarım Programı**

**KARS İLİ ÂŞIKLIK GELENEĞİ BAĞLAMINDA BİR ÂŞIK:
ENSAR ŞAHBAZOĞLU**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Caner BEKTAŞ**

**Yrd. Doç. Dr. İlhan ERSOY
Danışman ve Jüri Başkanı**

**Prof. Dr. Berrak TARANÇ
Jüri Üyesi**

**Yrd. Doç. Dr Levent ERGÜN
Jüri Üyesi**

İZMİR-2015

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü M¼d¼rl¼ę¼'ne sunduğum **“Kars İli Âşıklık Geleneği Bağlamında Bir Âşık: Ensar Şahbazoğlu”** adlı Yüksek Lisans tezinin, tarafımdan bilimsel ahlak ve normlara uygun bir şekilde hazırlandığını, tezimde yararlandığım kaynakları bibliyografyada ve dipnotlarda gösterdiğimi onurumla doğrularım.



Caner BEKTAŞ



T.C.EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



YÜKSEK LİSANS

TEZ SAVUNMA TUTANAĞI

ÖĞRENCİNİN

Adı Soyadı : CANER BEKTAŞ

Numarası : 92080003853

Anabilim Dalı : TEMEL BİLİMLER ANABİLİM DALI

Tez Başlığı (Türkçe) : Kars İli Aşıklık Geleneği Bağlamında Bir Aşık: Ensar ŞAHBAZOĞLU

Tez Başlığı (İngilizce) : A Minstrel in the Context of Kars Province Minstrelness Tradition: Ensar ŞAHBAZOĞLU

Tez Savunma Tarihi : 11.08.2015

Tez Başlığı Değişikliği Varsa Yeni Başlık:

JÜRİ ÜYELERİ

Jüri Başkanı

Unvan, Adı, Soyadı : Yrd. Doç. Dr. İlhan ERSOY

Karar : ☒ Başarılı ☐ Başarısız ☐ Düzeltme

İmza :

Jüri Üyesi

Unvan, Adı, Soyadı : Prof. Berrak TARANÇ

Karar : ☒ Başarılı ☐ Başarısız ☐ Düzeltme

İmza :

Jüri Üyesi

Unvan, Adı, Soyadı : Yrd. Doç. Dr. Levent ERGÜN

Karar : ☒ Başarılı ☐ Başarısız ☐ Düzeltme

İmza :

TEZ HAKKINDA JÜRİNİN GENEL GÖRÜŞÜ

(Jüri Başkanı Tarafından Doldurulacaktır)

Tez savunması sonucunda öğrenci tarafından hazırlanan çalışma;

Oybirliğiyle ☒

Oy çokluğuyla ☐

Başarılıdır

Düzeltilmelidir

Başarısızdır

- Bu tutanak üç (3) işgünü içerisinde jüri üyelerinin raporlarıyla beraber Anabilim Dalı Başkanlığı üst yazısıyla Enstitü Müdürlüğüne gönderilmelidir.
- Tezli yüksek lisans programlarında düzeltme alan öğrencinin 3 (üç) ay içerisinde yeniden savunmaya girmesi zorunludur.

ÖNSÖZ

Kars ili coğrafi konumu itibariyle sahip olduğu kimi ifade kültürleri ve bu ifade kültürlerinin çeşitliliği ile dikkat çeker. Yöre, bu özelliğiyle öteden beri birçok araştırmacının ilgisini çekmiş ve farklı disiplinlerin çalışma konusu olmuştur. Bu çalışmada yöredeki âşıklık geleneği üzerinde durulmuş ve bu geleneğin müziksel boyutu Âşık Ensar Şahbazoğlu özelinde incelenmiştir.

Âşık Ensar Şahbazoğlu, Kars ili âşık geleneği içerisinde önemle durulması gereken usta âşıklardan biridir. Yapmış olduğumuz bu çalışmada Âşık Ensar Şahbazoğlu'nun âşıklık geleneği içerisindeki özgül konumunu tespit etmeye çalıştık. Bunu yaparken Kars âşıklık geleneğinin oluşumu, gelişimi, günümüzdeki durumu ve taşıyıcıları hakkında bilgiler verdik.

Bu çalışmamın tüm aşamalarında değerli fikirleri ile yol gösterip her türlü katkıyı sağlayan başta danışman hocam Yrd. Doç. Dr. İlhan Ersoy'a şükranlarımı sunarım. Alan çalışmalarım sırasında âşıklık geleneğiyle ilgili sahip olduğu bilgi ve birikimlerini benimle paylaşmaktan çekinmeyen, gösterdiği anlayış, sabır ve samimiyet için Âşık Ensar Şahbazoğlu'na sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca, Âşık Günay Yıldız ile ismini sayamadığım Karslı âşıklara teşekkürü bir borç bilirim.

Çalışmamı, manevi desteği ile hep yanımda olan sevgili eşim Elif Bektaş'a, oğlum Ali Çağan'a, anneme, babama ve kardeşime ithaf ederim.

Caner BEKTAŞ

Temmuz 2015

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	I
İÇİNDEKİLER	II
EKLER LİSTESİ	V
GİRİŞ	1
1. KARS İLİ HAKKINDA.....	2
1.1. Etimolojik ve Semantik Açısından Kars Kelimesi	2
1.2. Kars İli Tarihçesi.....	3
1.3. Kars İlinin Coğrafi Konumu	6
1.4. Kars İlinin Demografik Yapısı.....	8
1.5. Kars İlinde Etnik Kimlikler	9
2. KARS ÂŞIKLIK GELENEĞİ	18
2.1. Âşıklık Geleneğini Oluşumunda Siyasal ve Sosyo-Kültürel Etkenler	21
2.2. Âşıklık Geleneğinde Ekolojik Etmenler	24
2.3. Âşıklık Geleneğine Yönelim Süreçleri.....	26
2.4. Âşıklık Geleneğinde Öğretim-Öğrenim Süreci.....	30
2.4.1. Âşığın Öğrenim Yöntemi: Gözlem, Ezberleme, Davranış	36
2.5. Âşık, İzlerkitle ve Karşılıklı Etkileşim	41
2.6. İcra (Performans) Mekânları.....	45

2.7 Âşıklık Geleneğinde “Kol”	49
2.8 Âşık Müziğinde Makam Kavramı.....	54
2.8.1 Kars Âşıklarının Kullandıkları Makam/Hava.....	64
2.8.2 Şahbazoğlu Özelinde “Makam” Kavramı	69
2.9 Geçmişten Günümüze Kars’ta Yaşamış Olan Âşıklar	69
2.10 Günümüzde Yaşayan Âşıklar	72
3. ÂŞIK ENSAR ŞAHBAZOĞLU	74
3.1. Biyografi	74
3.2. Eğitim Yaşamı.....	77
3.3 Meslek Yaşamı.....	77
3.4. Âşıklık Geleneğinde Ensar Şahbazoğlu’nun Konumu	78
3.4.1 Şahbazoğlu’nun Âşıklığa Başlaması.....	78
3.4.2. Ensar Şahbazoğlu ve Popüler Kültür Teması	80
3.4.3. Etkilendiği Âşıklar	83
4. MÜZİKSEL ANALİZ.....	84
4.1. Tavr	84
4.2. Ağız	86
4.3. Üslup.....	89
4.4. Analiz	90

4.4.1. Vokal Soslendirme	90
4.4.2. Eser Analiz	91
4.4.3. Kullandığı Dil Bağlamında Farklılıklar	92
4.4.4. Şahbazozoğlu Üslubunun Aşık Yıldız ile Karşılatırmalı Analizi	95
4.4.5. Yıldız'ın Performansı	101
SONUÇ	106
KAYNAKÇA	107
İnternet Kaynakları	116
Görüşmeler	117
EKLER	118
FOTOĞRAFLAR	132
ÖZGEÇMİŞ	141
ÖZET	142
ABSTRACT	143

EKLER LİSTESİ

- Ek. 1** Âşık Ensar Şahbazoğlu'nun *Hoş Damak* adlı dağarı icrası
- Ek. 2** *Hoş Damak* adlı dağarın Âşık Günay Yıldız icrası
- Ek.3** Âşık Ensar Şahbazoğlu'nun almış olduğu ödüller ve dereceler
- Ek. 4** Yarışmalarda almış olduğu madalyalar
- Ek. 5** Babası Âşık Veysel Şahbazoğlu'ndan kalma madalyalar
- Ek. 6** Yarışmalarda almış olduğu çeşitli belgeler
- Ek. 7** Polis haftası etkinliği için Şahbazoğlu'na gönderilen davetiye
- Ek.8** Âşık Ensar Şahbazoğlu
- Ek.9** Âşık Ensar Şahbazoğlu'nun kendi el yazısıyla şiir örneği
- Ek. 10** Konya Âşıklar Bayramı
- Ek. 11** Kars'ta polis haftası etkinliği için çekilen klip
- Ek. 12** Şahbazoğlu yerel basında
- Ek. 13** Devlet protokolünü karşılama
- Ek.14** Âşıklar Otağı (izlerkitle protokol)
- Ek. 15** Belgesel çekimi (TRT)
- Ek. 16** Şahbazoğlu'nun kullandığı kartvizit
- Ek. 17** Konya âşıklar bayramı
- Ek. 18** Turist kfilesi (Kamer restoran)
- Ek. 19** Âşıklar otağı (Geleneği bilen, ilgili izlerkitle)
- Ek. 20** Âşıklar Otağı
- Ek. 21** Âşık Ensar Şahbazoğlu- Âşık Günay Yıldız
- Ek. 22** Âşık Günay Yıldız
- Ek. 23** Âşık İlgar Çiftçioğlu

Ek. 24 Görüşme, Âşık Ensar Şahbazoğlu (2014)

Ek. 25 Görüşme, Günay Yıldız - İlgar Çiftçioğlu (2014)

GİRİŞ

Âşıklık geleneği, önceki kuşaklardan devralınan kültür mirasımızın önemli dinamiklerinden birisidir. Anadolu da, özellikle XVI. yüzyıldan günümüze kadar geçen süreç içerisinde kimi unsurlarıyla değişerek kültürel derinliğe sahip bir yapı ile varlığını sürdürmektedir. Anadolu'yu Kafkaslara bağlayan bir köprü vazifesi gören Kars ili, konumu itibarıyla farklı etnik kökenlere ev sahipliği yapmış, sosyal ve kültürel anlamda ise çeşitliliğin zemini olmuştur.

Âşıklık geleneği, kaynağını İslamiyet öncesinden, özellikle şaman inancının hüküm sürdüğü dönemden alarak günümüze kadar varlığını sürdürmektedir. Süreç, bu geleneğin kimi unsurlarıyla değişmezliğini, kimi unsurlarıyla da değişimini bir arada barındırmaktadır.

Çalışmamızın konusu, sözlü kültürümüzün yapı taşlarından biri olan âşıklık geleneğinin Kars ilinde, Karslı bir âşık, Ensar Şahbazoğlu ekseninde ne şekilde sürdürüldüğüdür. Âşıklık geleneği Kars'ta yaşatılan/yaşayan başat bir ifade kültürüdür. Kars'ta Dede Korkut'a kadar dayanan çok köklü bir âşıklık geleneği bulunmaktadır. Geleneğin icrasal özelliğine baktığımızda, Kars âşıklık geleneğinin, Çıldırlı Âşık Şenliğin model alınarak şekillendirildiğini ve günümüze kadar süregeldiğini söyleyebiliriz.

Bu tez dört bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümünde, Kars ili hakkında genel bilgiler verilirken, ikinci bölümde Kars âşıklık geleneği hakkında genel bir literatür taraması ile günümüz gelenekleri, alan çalışmalarıyla tanımlanmaya çalışılmıştır. Üçüncü bölümde, Âşık Ensar Şahbazoğlu hakkında biyografik bir inceleme yapılmış ve Kars âşıklık geleneği içindeki yeri irdelenmiştir. Dördüncü bölümünde ise Âşık Ensar Şahbazoğlu müziksel açıdan incelenmiştir.

Tezin hazırlanış süreci literatür tarama, katılımcı gözlem- görüşme ve müziksel analiz yöntemlerine dayanmaktadır.

1. KARS İLİ HAKKINDA

1.1. Etimolojik ve Semantik Açıdan Kars Kelimesi

Kars adına “Bizans literatüründe ilk defa Konstantinos Porphyrogennetos’un eserinde rastlanır. Ortaçağ mahalli kroniklerinde burası için Karuts veya Karuc adının kullanıldığı belirtilir. Bizans kaynaklarında kullanılan Kars adı Arap kaynaklarında da aynı şekilde yer alır. Şehri İbnü’l-Esir ve Yâkût el- Hamevi Kars, Fârîki ise Gars adıyla zikreder. Osmanlı kaynaklarında da Kars imlâsıyla geçer. Osmanlı coğrafyacılarının eserlerinin pek çoğunda burası Türkmen ülkesi’nde muhkem bir kaleye sahip şehir olarak gösterilmiştir” (Gündüz, 2001:515).

Kars kelimesinin kökeni konusunda farklı görüşler öne sürülmektedir. Kırzioğlu’na (1953: 15) göre Kars şehrinin adı M.Ö 130-127 tarihleri arasında Kafkas dağlarının kuzeyinde Dağıstan’dan gelerek bu havalide yerleşen Bulgar Türkleri’nin *Velentur* boyunun *Karsak oymağından* gelmektedir.

Kars ilinin adının “*Karsak*” boyundan geldiğini, bu boyun M.Ö 130’larda Kafkas dağlarının kuzeyindeki Dağıstan’dan gelerek bölgeye yerleştiklerini ve İ.S 5. yüzyıla kadar Kars’a egemen olduklarını söyleyen Ekinci de Kırzioğlu ile benzer ifadeler kullanır (Ekinci, 2006: 43).

Işık (2013:3) ise, Kars şehrinin isminin Anadolu’daki en eski Türk ismi olduğundan bahseder ve şehrin isminin Karsaklardan geldiğini söyler. Karsak boyunun Maraş, Adana ve Silifke bölgesine yerleştikten sonra buralarda Karsak, Varsak ve Kars isimlerinde şehirler kurmasını ise delil olarak gösterir.

Türklerde boy ismi olarak kullanılan *Karsak* bir tilki türü ismidir.

Karsak¹ isminin bir tilkiden gelmekte olduğu inkâr edilemez. Eski Türklerde, Şamanizm inancı yaygın olduğu dönemlerde her Türk boyunun bir hayvan figürüyle temsil edildiğini ve bazen o temsil edildiği hayvanın özelliğini gösteren boylara o isim verilirdi. Yapısı bakımından yırtıcı ve güçlü bir tilki türü olan bu boya isim verdiği de düşünülebilir (Kırzioğlu'dan Akt: Işık,2013:2-3).

Kaşgarlı Mahmut, Divanı-ı Lügat-it Türk adlı eserinde Kars kelimesi için *deve, koyun yününden yapılan elbise ve dokuma, şal, kuşak*, anlamına geldiğinden bahsetmiştir (Atalay,1986).

Buharalı Şeyh Süleyman da Kars'a *Şal, kuşak, dokuma, belbağı, futa, miyanbet, karsak, tilki* demektedir². Bu tanımlamaların Kars'ın Eski Çağ ve Orta Çağ'da yün dokumaları ile ünlü olmasından ve yünden yapılmış halı, kilim, giysi ve kumaşların başka bölgelere ihraç edilmiş olmasından kaynaklandığını ifade eden Belli, Kars'ın coğrafi ve tarihsel konumu göz önüne alındığında, bu yorumların Kars'ın gerçek kelime anlamını karşılamadığı söylemektedir (2013: 14).

Kars kelimesinin anlamı konusunda bir başka görüş “Gürcü dilindeki “Kari” kelimesinin “avlu”, kapı”, “geçit” anlamına gelmekte olduğudur. Bazı bilim adamları Kars'ı “geçit kenti”,ya da “kapı kenti” olarak yorumlamalarının sebebini Gürcü dilinde “Karis Kalaki” kelimesinin “kapı kenti” anlamına gelmesine dayandırmaktadır (Belli, 2013:14).

1.2. Kars İli Tarihçesi

Kars bölgesindeki buluntular, tarih öncesi çağlara kadar uzanmaktadır. Kars'ta günümüzden on binlerce yıl önceki Paleolitik döneme, daha sonra mezolitik döneme,

¹ Karsak: Boyu tilkiden biraz daha kısa olan karsağın tüyleri gri veya kırmızımsı olur. Karnı ise beyaz ya da sarıdır. Etçil olan karsak, eski zamanlarda Kars bölgesindeki avcılar tarafından postu için avlanılmıştır.

² http://www.kars.gov.tr/kars_tarihce.html Erişim tarihi: 22.01.2014

ardından da Neolitik ve Kalkolitik döneme ait birçok buluntu elde edilmiştir. Bu da Kars ilinin tarihinin çok eskilere dayandığını ortaya koyar.

İ.Ö. 4000’lerde Azerbaycan’a yerleşen *Hürriler* ilerleyen çağlarda Kars’ın ilk yerleşik kavimlerini oluştururlar. İ.Ö.9. yüzyılda başlayan *Urartu* egemenliği döneminde ise bugünlere dek ulaşan kültürlerin ilk kaynakları yaratılır. Kars iline adlarını verdikleri sanılan *Karsaklar* denilen boyların Kafkas dağlarının kuzeyindeki Dağıstan’dan gelerek bölgeye yerleşmeleri ise İ.Ö 130’larda gerçekleşir. İ.S. 5. yüzyıla kadar Kars’a egemen olan Karsakların yerini, İ.S. 430’lardan sonra İran kökenli *Sasaniler* alır (Ekinci, 2006: 14).

Kars’ın 1064 yılında Alparslan’ın bölgeyi Selçuklu egemenliğine katmasından sonraki serüveni Ekinci (2006: 14), hemen her yönüyle tam bir sınır kenti olmanın getirdiği savaşlar, gerilimler ve savunmalar içinde geçmesine bağlar. Selçukluların ardından bir süre “Gürcü kenti” olarak kalan Kars, 1239’daki Moğol istilasında yakılıp, yıkılır. Ardından Karakoyunlu ve Akkoyunlu devletleri ile Safevilerin egemenliğinde yaşar. 1534’de “Osmanlı kenti” olmasıyla başlayan dönemde ise Kars için Rusya ve Türkiye arasında sürekli yer değiştirmekle geçen bir siyasal tarih gözlemlenir.



Fotoğraf 1

18 Kasım 1877, Rusların Kars Kalesi’ne hücumu - İllustared London News, Çizim: R.C Woodville 27 Aralık 1877³

³ Vedat Akçayöz- Yıldırım Öztürkkan “*Gravürler ve Minyatürlerle Kars*” 2013

1878'den başlayarak 1918 yılına kadar yaklaşık 40 yıl süren Rus işgali sırasında çeşitli dönemlerde şehir yakılıp, yıkılmış hatta köylerine varıncaya kadar yağmalanmıştır. Savaştan sonra şehri ele geçiren Ruslar, Hollanda'dan getirttikleri mimar, kalfa ve ustalarla şehri tekrar planlamış ve Baltık üslubu ile yeniden inşa ettirmişlerdir.

Kars'ın kuruluşunda, Çar I. Petro'nun 1703 yılında kendi adına kurdurduğu St. Petersburg şehrinin plan düzeni ve yapılaşma esas alınmış, bu yönü ile Kars, Anadolu'da belirli bir imar düzenine göre kurulmuş ilk şehir olma özelliği kazanmıştır. Çar I. Petro'nun kurdurduğu St. Petersburg'un Baltık Denizine kıyısında olması nedeniyle yeni Kars'ın yapımında da benzeri mimari üslubun XIX. yüzyıl sonundaki yansımaları şehri biçimlendirmiştir. O tarihlerde Rusların eline geçen Elviye-i selâse adı verilen Kars, Ardahan ve Batum gibi Osmanlı şehirleri ile bunlara bağlı Sarıkamış, Kağızman, Susuz gibi ilçelerde ve Tiflis, Gümrü gibi sınırlarımız dışındaki kentlerde de benzeri yapı tipleri uygulanmıştır (Gündoğdu, 2007: 84-85).

Tarihi süreç içerisinde pek çok savaş ve istilalara uğrayan bu tarihi şehirde Ruslar, düzgün geniş kaldırımli caddeler ve sokaklar, büyük resmi binalar ve sivil halk için yapılar inşa ederek, ızgara planıyla şehrin bugünkü yapısını oluşturmuşlardır.

Kars bölgesi 93 Harbi'de denilen Osmanlı- Rus savaşı (1877-1878) sonrasında 40 yıl boyunca Rus hâkimiyetinde altında kalmıştır. Yöre halkının bu süreçte yaşadıklarından pek de memnun olmadığı müziksel üretimlerine yansımıştır. Rusların, 93 harbi öncesinde Anadolu topraklarına saldıracağı haberleri halk arasında yayılmaya başlarken yöredeki âşıklar halkı cesaretlendirici şiirler dile getirerek karşı duruş sergilerler.

Çok at oynatma ey dini bâtil
Dayan ki üstüne Âl-Osman gelir
Yerinden oynayıp bütün Anadolu
Bir yandan da kalkmış Hamit Han gelir (Durmuş, 2011:173).

Rusların Kars yöresinde 40 yıl boyunca süren hâkimiyeti, yöredeki haberleşme ve kültürel aktarım aracı olan sözlü kültürün gelişmesine, etkin biçimde kullanılmasına neden olan bir faktör olarak karşımıza çıkar. Sözlü kültürün bir ürünü olan âşıklık geleneği de Kars bölgesinde yaygın bir kültürel ifade olarak görünürlük kazanmasında yukarıda bahsedilen yaşanmışlıkların da etkisinin olduğunu söyleyebiliriz.

1.3. Kars İlinin Coğrafi Konumu

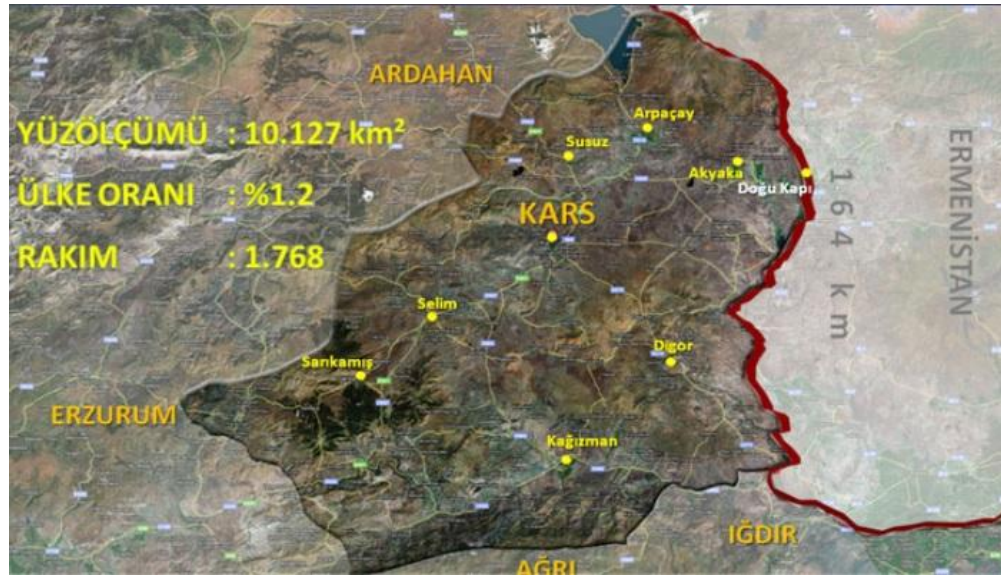
Doğu Anadolu bölgesinin en büyük ve en geniş ovasına sahip olan Kars, Türkiye'nin Kafkaslara ve Orta Asya'ya açılan kapısı konumundadır. Tarihsel süreç içerisinde eski ticaret yollarının kavşak noktası üzerinde yer alması dolayısıyla her dönem önemini korumuştur. Kars ili, Ardahan, Erzurum, Ağrı ve Iğdır illeriyle ve ülke sınır ili olması nedeniyle de Ermenistan ile komşusudur. Ortalama yüksekliği 1786 metreyi bulan Kars'ın büyük bölümü yüksek yaylalardan oluşur. En önemli dağları *Allahuekber*, *Kısır*, *Akbaba*, *Aşağıdağ*, ve *Aladağ* olarak sıralayabiliriz. Doğu Anadolu'nun en geniş platosuna sahip olan Kars ilinde irili ufaklı birçok göl bulunur. En büyüğü *Çıldır* olan bu mavi göller *Aygır*, *Karzak*, *Çenklice*, *Erhan*, *Turna*, *Çenekçi*, *Kuyucuk*, *Çalı*, *Deniz* ve *Lavaşın*'dir. Aras, Arpaçay, Kura ve Kars çayları, il sınırları içerisindeki kayda değer akarsuların başında gelirler.⁴

Kars, merkez ilçeden başka Akkaya, Arpaçay, Digor, Kağızman, Sarıkamış, Selim ve Susuz adlı yedi ilçeye ayrılır. Kars ilinin genişliği ise 10.126 km²'dir (Gündüz, 2001).

⁴ SERKA (Serhat Kalkınma Ajansı) “*Turizm Rehberi*” Haziran 2013



Harita 1.
Kars'ın Türkiye haritasında içinde konumu



Harita 2.
Kars il haritası⁵

⁵ http://www.kars.gov.tr/kars_nufus.html Erişim tarihi:23.01.2014

1.4. Kars İlinin Demografik Yapısı

Bir sınır şehri olan Kars, bu konumu nedeniyle Kafkasya ile Anadolu arasında bir kapı şehri durumundadır. Bu özelliği nedeniyle birçok medeniyete ev sahipliği yapması, demografisini ve buna bağlı olarak da sosyo-kültürel yapıyı çok kültürlü bir şekilde biçimlendirmiştir.

Kars içinde Rus etkisi 1878 yılına tarihlenir. Rus idaresi altına girdikten sonra Kars ve çevresi büyük göçler vermiştir. Ruslar tarafından zorla boşaltılan ve Rus zulmünden çekindikleri için şehri kendi istekleri ile terk edenlerin yerlerine yine Ruslar tarafından, Kafkasya'nın çeşitli bölgelerinden yerlerinden yeni topluluklar yerleştirilmiştir.

1919 yılında ise şehir Ermenilerin işgaline bırakılmıştır. Gönüllülerin gerçekleştirdiği milli mücadele ile 30 Ekim 1920 tarihinde Kars idaresi tekrar Türklerin eline geçmiştir... İlk nüfus sayımı 1927 yılında, ikincisi ise 1935 yılında yapılmıştır. 1927 yılından 1935 yılına kadar iktisadi hayatta gelişen canlanma şehirde nüfus artışı sağlamıştır (Doğualp, 2011:4).

Kazanın Adı	Şehirde	Köylerde	Toplam
Kars şehri	18.059	32.643	50.702
Ardahan	2.860	28.053	30.913
Arpaçay	536	32.990	33.466
Çıldır (Zurzuna)	669	18.882	19.551
Göle (Merdinik)	811	26.595	27.406
Iğdır	6.736	24.536	31.273
Kağızman	5.411	16.292	21.703
Posof/Poskov	1.184	25.857	27.041
Sarıkamış	7.708	42.913	50.621
Tuzluca(Kulp)	1.258	11.602	12.860
Toplam	45.233	260.303	305.536

Tablo 1.
1935 Nüfus Sayımını Gösteren Tablo⁶

⁶ (Toker'den Akt: Doğualp, 2011:4)

1935 yılında yapılan nüfus sayımına göre Kars şehri ve köylerinde toplam 50.702 kişi yaşamakta daha sonra ilde “1950’de 21.130 olan nüfus 1960’ta 32.141’e 1980’de 58.799’a 1997’ de ise genel nüfus sayımına göre 322.973 kişi yaşamaktadır (Gündüz, 2001:517).

İlçeler	Şehir Nüfusu	Köy Nüfusu	Toplam
MERKEZ	73.826	34.238	108.064
AKYAKA	2.273	9.750	12.023
ARPAÇAY	2.503	17.651	20.154
DİĞOR	2.647	23.527	26.174
KAĞIZMAN	17.114	31.678	48.792
SARIKAMIŞ	17.860	31.620	49.480
SELİM	4.781	19.846	24.627
SUSUZ	2.448	10.004	12.452
TOPLAM	123.452	178.314	301.766
Adrese Dayalı Nüfus Kayıt Sistemi (ADNKS) Veri Tabanı -2010			

Tablo 2.
Kars İli Nüfus Dağılımı

2010 yılında adrese dayalı nüfus kayıt sistemine göre Kars ilinde merkez ve ilçeleri dâhil toplam 301.766 kişi yaşamaktadır.

1.5. Kars İlinde Etnik Kimlikler

Kars ilinin tarihten bu yana stratejik ve ekolojik konumu gereği, farklı kültürel grupların yaşadığı ve göç güzergâhı olması nedeniyle, heterojen bir yapının oluşması son derece doğal bir sonuçtur. Doğualp, Kars’taki bu heterojen yapıyı, tarihsel süreç içinden, Müslüman nüfusun aleyhine bozulduğu vurgusuyla şöyle aktarır:

1288/1872 tarihli Erzurum Vilayet Salnamesine göre Rus idaresine girmeden önceki Kars sancağının merkez nüfusu Hristiyan 519, Müslüman 11.110 olmak üzere toplamda 11.629’dur. Nüfus miktarı 1878 yılına geldiğinde 20.000’e kadar yükselmiştir. Ancak Rus idaresine geçtikten sonra şehirden büyük bir göç başlamış ve

Müslüman nüfusun çoğunluğu Erzurum'a göç etmiştir. Göç sonrasında Rus idaresindeki Kars'ta 8.672 Müslüman kalmıştır... Ruslar zamanla şehrin demografik yapısını tamamen değiştirmişlerdir. Türklerden kalan yerlere *Ermeni, Rum, Khakhol (Ukraynalı), Tokhobor(Ruslaşmış Fin ve Kazarlar), Nemis (Ruslaşmış Alman köylüsü), Yezidi, Kürt, Süryani, Karapapak, Malakan* gibi etnik gruplar yerleştirmişlerdir (Doğualp, 2011:1-2).

1877-1878 Türk- Rus savaşı (93 harbi) sonrası 1881 yılına kadar, 11.000'i şehirden olmak üzere Kars'tan 82.000 nüfus Erzurum'a göç etmiştir. Türklerden boşalan yerlere ise Doğualp'in, ifade ettiği etnik gruplar ile Kafkasya'dan getirilen Malakan, Duhobor çiftçiler ve Estonyalı koloniler sistemli bir şekilde yerleştirilerek Kars'ın Ruslaştırılması tamamlanmaya çalışılmıştır (Arslanoğlu,1989:7).

Badem'in açıklaması, Kars'ın Ruslaştırılma iddialarını destekler niteliktedir;

Kafkasya naibi ve Kafkasya ordusu başkomutanı Büyük Knez Mihail Nikolayeviç'in 1876'dan beri mülki işlerden sorumlu yardımcısı olan Yaver General Knez Dmitriy İvanoviç Svyatopolk Mirskiy (1824-1899) o sırada Sankt Peterburg'ta bulunan Mihail Nikolayeviç'e 16 Şubat 1879 tarihli raporunda General Frankini'ye şu talimatları verdiğini yazmaktadır: 1) Kars vilayetindeki Müslümanların "Türkiye'ye" göç etmeleri engellenmeyecek, 2) Göçenlerin bıraktıkları toprakların yabancı ellere geçmemesi ve tamamen hükümetin emrine girmesi için gerekli önlemler önerilecektir. Knez Svyatopolk-Mirskiy'e göre bunun için göç edenlere bıraktıkları topraklar nispetinde bir para ödenmesi gereklidir. Serbest kalan yerlere mümkün olduğunca çok sayıda Rus nüfus yerleştirilmelidir. Ona göre bu öylesine önemli bir iştir ki değil beş yüz bin ruble, birkaç milyon ruble harcanmaktan bile çekinilmemelidir. Çarlık generali 1829 yılında Ahıska ve Gümrü çevresine Rusların değil Türkiye'den gelen Ermeni ve Rumların yerleştirilmiş olmasının bir hata olduğunu ve şimdi Kars vilayeti iskân edilirken bu hatayı tekrarlamamanın

affedilmez olacağını vurgulamıştır. Son savaşta Kafkasya'daki az sayıdaki Rus köyünün birçok yönden çok yararlı olmuş olduğunu da eklemiştir (2010: 71).

Vali General Frankini'ye göre de Rusya'nın iç guberniyalarından nüfusu fazla ve toprağı az olan yörelerden Ortodoks Rus nüfusu acilen getirilip Kars'tan göçen Müslümanların yerine iskân edilmeliydi. Rusya'nın Asya'daki vilayetlerinde Rus nüfusu yeterli değildi. Rus kurumları yeterince kabul görmemekteydi, merkezle olan ticari ve toplumsal bağlar zayıftı ve bundan dolayı Rusya'nın komşu Asya devletleri üzerindeki etkisi zayıflamaktaydı. Kars vilayeti bu bakımdan bir istisnai oluşturmalıydı (2010: 74).



Fotoğraf 2.
1877, 93 Harbi Osmanlı Ordusu'nun Kars kuşatması - Henry A. Churchill, Secy Illustrated London News 1877⁷

⁷ Vedat Akçayöz- Yıldırım Öztürkkan "Gravürler ve Minyatürlerle Kars" 2013

1938 yılında Kars gazetesinde kültür yazıları yazan Tarhan Toker'den aktaran Işık, (2013: 47-48) Kars ilinde yapılan araştırmalar sayesinde Oğuzlara bağlı Kars'ta yaşamakta olan Bayatlar; Türkmenlerden Karapapaklar; Kara koyunlulardan Afşar, Mugan, Dümbülü, Kaçar boyları; Ak Koyunlulardan Kırgızlar, Sürmeliler; Salurlardan Terekemeler, Küdekli, Başkırtlar gibi Türk boylarının şehre yerleştiğini belirtir. Ayrıca Türk boylarının yanı sıra, az sayıda Beyaz Rus, Malakan, Çerkes, Gürcü, Lazki, Kürt ve Tatar da bulunduğunu söylemektedir.

Ercilasun, Kars ilindeki etnik yapıyı beş ayrı Türk boyu olarak gruplandırarak yerleşim durumunu şu şekilde aktarır;

Ardahan- Posof Yerlileri: Ardahan-Posof yerli ağzıyla konuşan bu Türk kolu Kars ilinde en eski oluşan gruplarından biridir. Ercilasun, (2002: 32) bu grupların Ardahan, Hanak (Meşe Ardahan) ve Posof kaza merkezleriyle bu merkezlere bağlı olan yerli köylerinde; Çıldır'ın Kurtkale bucağında ve buraya bağlı yerli köylerde; Çıldır merkeziyle, bu merkeze bağlı Çıldır-Ardahan karayolunun kuzeyinde kalan Yıldırımtepe, Kuzukaya, Kaşlıkaya, Kotanlı ve Doğankaya köylerinde ve Göle'nin kuzeyinde bazı köylerde oturduğunu ve birçoğunun Posof'tan Kars'ın çeşitli yerlerine göç ettiğini belirtmektedir.

Kars Yerlileri: Ercilasun'a göre (2002: 35) Kars'taki Kars yerli ağzı ile konuşanların meydana getirdiği ikinci Türk kolu Kars yerlilerinden oluşmaktadır. Terekeme ve Azerilerin "Bezbaş" ve "Haşıl yiyen" diye andığı bu grup Kars, Arpaçay, Susuz, Kağızman, Selim, Sarıkamış ve Göle kaza merkezleriyle bu merkezlere bağlı köylerde otururlar.

Türkmenler: Türkmenler, Hanak, Sarıkamış, Selim ve Kağızman'ın bazı köylerinde otururlar. Ercilasun'a (2002: 35-36) göre buradaki Türkmen kelimesi tarihi hulâsada kullanılan Türkmen kelimesinden farklıdır. Türkmen tâbiri, tarihi devirlerde umumiyetle Müslüman olmuş olan Oğuzları ve Karlukları ifade eder. Bugün Anadolu'nun birçok yerlerinde kullanılan Türkmen tâbiri ise Alevi Türkleri ifade

etmektedir. Kars'taki Alevi Türkler de gerek kendileri, gerek Sünni Türkler tarafından Türkmen olarak adlandırılmışlardır. Türkmenlerin yerleşimleri ise şu şekildedir;

Hanak Türkmenleri; Merkeze bağlı olanlar; Çavdarlı, Çiçeklidağ, Çatköyü, Çimliçayın, Güneşgören, İncedere, Karakale, Koyunpınar, Serinkuyu, Damal bucağına bağlı olanlar; Bucak merkezi, Aşağı Damal, Küçük Damal, Aşağı Gündeş, Yukarı Gündeş, Burmadere, Dereköy, Eski Kılıç, Kalenderdere, Obrucak, Otağlı, Seyitören, Tepeköy, Üçdere. Kağızman –Selim Türkmenleri; Kağızman Kötek bucağına bağlı olanlar; Böküklü, Kömürlü, Pashı, Yanlızağaç. Selim kazasına bağlı olanlar; Kaza merkezinde 25 ev kadar, Akpınar, Akyar, Alisofu, Aşağı Kotanlı, Büyükdere, Cavlak, Çaybaşı, Dölbentli, İğdir, Karaçayır, Katranlı, Mollamustafa, Yamaçlı, Yeşiltepe, Yukarı Kotanlı. Sarıkamış kazasına bağlı olanlar; Merkezin bir kısmı, Asboğa, Yukarı Sallıpınar, Boyalı. Kars merkezine bağlı olanlar; Hacıhalil, Karacaören (Ercilasun, 2002: 36).

Kars Terekemeleri (Karapapaklar) : Ercilasun, a (2002: 41) göre Karapapak ve Terekeme tabirleri çoğu defa aynı topluluğu ifade etse de bazı küçük farklar taşır. Karapapak tabiri; Kars'a geliş tarihleri daha eski olan (1828'den sonra), eskiden beri yerleşik bulunan Çıldır kaza ve köylerindeki için kullanılmaktadır. Terekeme tabiri ise 1921'den sonra Kars'a gelerek daha çok merkez köyleriyle Selim, Sarıkamış, Göle ve Arpaçay köylerinde yerleşen ve yakın zamana kadar göçebe olanları ifade etmektedir. Ercilasun, Terekemelerin Kars'taki yerleşimini ise şu şekilde aktarır;

Kars ilinde Terekemelerin en yoğun olarak bulundukları yer Çıldır bölgesidir... Kurtkale bucağına bağlı bir tek Terekeme köyü vardır: Kenarbel. Çıldır merkezinde de yerliler çoğunluktadır. Fakat Terekemeler oldukça kalabalıktır. Merkeze ve Doğruyol bucağına bağlı olan köylerin tamamına yakın kısmı ise terekemedir. Bu köyler şunlardır. Merkeze bağlı olanlar; Aşağı Cambaz, Yukarı Cambaz, Başköy, Damlıca, Eşmepınar, Gölbelen, Gülyüzü, Güvenocak, Karakale, Koçgüden, Meryem, Saymalı, Sazlısu, Taşdeğirmen,

Yakınsu, Yeni Beyrehatun, . Doğruyol bucağına bağlı olanlar; Bucak merkezi, Akçakale, Aydıngün, Çanaksu, Göldalı, Kağaç, Taşköprü. Merkeze bağlı Eski Beyrehatun köyünde de Terekemeler çoğunluktadır. Gölebakan, Bozyiğit ve Yıldırımtepe köylerinde de bir miktar Terekeme vardır. Arpaçay'daki Terekemelerin yer yer Azerilerle karıştığı görülür. Bu kazadaki Terekeme köylerini şöyle sıralayabiliriz. Kaza Merkezine bağlı olanlar: Akmazdam, Arslanoğlu, Bardaklı, Burçalı, Carcioğlu, Dağköyü, Gönülalan, Hasançavuş, Karakale, Kardeşetepe, Kıraç, Koçköy, Polatköyü, Taşbaşı, Tomarlı. Akyaka bucağına bağlı olanlar: Boyuntaş, Cebeci Karahan, Sungüderesi, Sulakbahçe, Üçpınar, Yerli kavak. Başgedikler bucağına bağlı olanlar: Ayakgedikler, Duraklı, Kuyucak, Ortagedikler. Ayrıca Arpaçay merkeziyle, Başgedikleri bucak merkezi nüfusunun birçoğu, Akyaka bucak merkezinin de birazı Terekemedir. Şu köylerde de Terekemeler diğer unsurlarla beraber oturmaktadırlar: Akçakale, Gediksatılmış, Güvercin, Küçük Çatma, Kümbet, Söğütlü, Kalkankale, Esenkent, Hamzagerek, Kürekdere, Oğuzlu. Susuz kaza nüfusunun çoğunluğu Terekemedir. Bu kazaya bağlı şu köyler de birer Terekeme köyüdür: Çamçavuş, İncesu, Yolboyu. Bunlardan başka Kiziroğlu ve Porsuklu köylerinde de Terekemeler vardır. Göle kazasına bağlı şu köyler de Terekeme köyleridir: Boğatepe, Çullu, Küçük Boğatepe, Yeni Demirkapı, Eski Demirkapı. Çayırbaşı bucağına bağlı Uğurtaş, Yiğitkonağı. Kars merkezine bağlı olan Terekeme köyleri şunlardır: Akbaba, Aydınalan, Azat, Bozkale, Çağlayan, Dikme, Kümbetli, Mağaracık, Maksutçuk, Merkez kale, Tekneli. Bunlardan başka Çakmak, Kocabahçe, Mezraa, Melikköy, ve Yolaçan köylerinde çok sayıda Terekeme vardır. Kars merkezinde de birçok Terekeme yerleşmiştir. Selim ilçe merkezinin çoğunluğunu da Karapapaklar teşkil etmektedir. Bu kazaya bağlı Karapapak-Terekeme köyleri de şunlardır. Bayburt, Bölükbaş, Darboğaz, Eskigeçit, Kamışlı, Ortakale. Bunların yanında Gürbüzler, Koşapınar, Yolgeçmez ve Sarıkamış'a bağlı Hamamlı köylerinde de Terekemeler vardır (2002: 43-44).

Kars Azerileri; Azeriler, Kars merkezinde ve merkeze bağılı köylerde oturmaktadırlar Ercilasun'a (2002: 46-47) göre Kars Azerilerinin asıl yatağı bugün Tuzluca, Iğdır, ve Aralık kazalarını içine alan Sürmeli çukurudur. Bu kazalarda ve köylerinde yaşayanların çoğu Azeridir. Azeriler, Arpaçay kazasında da bulunmakta, özellikle Başgedikler bucağının çoğu köyleri Azeridir. Azeriler, Sünni olan Kars yerlileri ve Terekemeleri tarafından "Şia" olarak adlandırılırlar. Ercilasun, Sürmeli çukurunun dışında kalan Azeri köylerini şu şekilde sıralar;

Arpaçay kazasına bağılı olanlar: Bacıoğlu, İbişköy, Kayadöven, Mescitli, Meydancık, Taşdere. Akyaka bucağına bağılı olanlar: Akbulak, Aslanhane, Büyükkımlı, Büyükpirveli, Esenyayla, Küçük Aküzüm, Küçük Kımlı, Şahnalar. Başgedikler bucağına bağılı olanlar: Bayraktar, Bekler, Büyük Aküzüm, Karakaş, Küçük Pirveli, Külveren, Soylu, Tazekent, Yağıkesen, Layçınlar, Yılanlı. Ayrıca Akyaka bucak merkezinin çoğunluğunu Azeriler oluşturur. Arpaçay kaza ve bucaklarına bağılı şu köylerde de Azeriler diğler gruplarla birlikte yerleşmişlerdir: Büyükçatma, Gediksatılmış, Küçükçatma, Çetindurak, Demirkent, Çetinköy, Hacıpiri, Kalkankale, Hamzagerek, Kürekdere, Oğuzlu. Bunlardan başka Kars merkezine bağılı Hacıveli, Yolaçan... Çıldır'ın Eskibeyrehatun köyünde de Azeriler vardır... Kars'ın içinde ise Yenimahalle ve İstasyon mahallesinde yaşamaktalar (2002: 47-49).

Yazıcı, (Görüşme, 2014) Kars ili geneli ve merkezindeki etnik gruplar hakkında yüzde oranı verirken, şehir merkezindeki Terekeme, Yerli ve Türkmenlerin varlığı hakkında net bir ifade kullanmaktan çekinir. Fakat diğler etnik grupların il geneli ve merkezindeki oranları konusunda iddialıdır. Yazıcı'nın ifade ettiğı oranlar şu şekildedir;

Etnik Gruplar	Kars İli	Şehir Merkezi
Kürtler	%45-46	%24-25
Azeriler	%11	%25-26
Terekeme/Karapapak	%24-25	Net bir kaynak olmadığını söyleyerek kesin oran vermek istemiyor
Yerliler	%18	Net bir kaynak olmadığını söyleyerek kesin oran vermek istemiyor
Türkmenler (Aleviler)	%1	Net bir kaynak olmadığını söyleyerek kesin oran vermek istemiyor

Tablo 3.
Yazıcı'nın ifade ettiği etnik grupların Kars ili ve şehir merkezindeki oranı

Şahbazoğlu, (Görüşme, 2014) günümüzde Kars ilinin merkezindeki etnik çeşitliliği Azeriler, Terekemeler, Yerliler⁸ (Osmanlı Türkü), Aşiretler (Kürtler), ve Türkmenler olarak aktarır. “Yerliler” kimlerdir? Neden “yerli” diyorsunuz? Şeklindeki soruya ise, “Yerliler, (Bazen de söz konusu etnik grup için Osmanlı Türkleri ifadesini kullanır) zaten buradaydı. Onlar başka bir yerden göç edip gelmediler. Bu nedenle onlara Kars'ta yerli denilmektedir” yanıtını verir.

Söz konusu etnik kökenlerin yakın geçmişe kadar Kars merkezde birbirlerinden ayrı yaşam alanı oluşturduklarını ifade eden Şahbazoğlu, oluşturulan yaşam alanlarını bölgesel olarak tanımlar:

- Azeri: Cumhuriyet mahallesi, Yeni mahalle ve Fethiye caminin arka tarafları
- Terekeme ve Yerli: İstasyon ve Halit paşa mahallesi, Azeri Camii'nin etrafı
- Yerliler: Paşa cayırı mahallesi
- Aşiretler: Atatürk Mahallesi, Bülbül mahallesi, Halitpaşa mahallesi, Su kapı mahallesi, Bayrampaşa mahallesi

⁸ Ercilasun, (2002:35) Kars yerlileri için “Osmanlı” ifadesinin kullanıldığından bahseder.

Şahbazoğlu'nun vurguladığı gibi Kars ilinde etnik gruplar, yakın geçmişe kadar kendilerine ait birer gizli sınır çizerek, yaşamlarını sürdürmekteydiler. Günümüzde ise eski yoğunluğu olmamakla beraber küçük bir takım mahalleler dışında artık iç içe geçmiş bir yaşam söz konusudur. Geçmişte daha keskin bir biçimde çizilen kültürel sınırlar günümüzde belirsizleşmiş ve kimi bölgeler ise ortak kültürel bölgeye dönüşmüştür. Kars'ta âşıklık geleneği de Kars'a ait bu ortak kültürel değerlerin en önemli temsilcisi ve bir ifade kültürü olarak dikkat çeker. Bu aynı zamanda Anadolu coğrafyası içinde de önemli bir müzik kültürüdür.

2. KARS ÂŞIKLIK GELENEĞİ

Kars, âşıklık geleneğinin başat bir kültürel ifade olduğu ilimizdir. Bu kültürel ifade, konumu itibariyle coğrafi özellikler, tarihsel köken, etnik gruplar, kültür, sosyal yaşam gibi etkenler ile biçimlenmiş, hem Anadolu, hem de Kafkas bölgelerinden ortak unsurlar olarak oluşmuştur. Kars aynı zamanda “Orta Asya ile Anadolu-Rumeli Türk kültür coğrafyasının geçiş güzergâhında bulunmaktadır. Bu itibarla, geçmişten günümüze, doğudan batıya olan göçler sebebiyle Türk kültürüne ait unsurların daima canlı kaldığı ve yaşandığı bir alandır. Bu açıdan bakıldığında âşıklık geleneğinin de canlı biçimde yaşanması gayet doğaldır” (Gökşen, 2011:151). Kars’ın kültür değerlerinin önemli bölümünü oluşturan âşıklık geleneğinin yörede hala canlılığını koruyarak varlığını sürdürmektedir. Öncül, yıllar boyunca geleneğin yaşaması ve yaşatılmasında temel olan anlatıcı, izlerkitle ilişkisinin varlık sebebini Gökşen ile aynı eksende bölgenin özellikle tarihi, demografik ve coğrafi konumu olarak görür (Öncül, 2011b:1118).

Kars yöresinin sosyal hayatı, âşıklık geleneğinin oluşmasına ve sürekliliğine imkân sağlamaktadır. Âşık adayını bu geleneği öğrenme sürecinde sosyo-kültürel çevrenin beslediği bir gerçektir. Geleneğin oluşum ve öğrenme sürecinde âşık adayları farklı icra mekânlarında izlerkitle ile söz ve müzik aracılığıyla kurduğu iletişim sayesinde oluşan sözlü kültür ortamı, adayların âşıklığa yönelmeleri ve usta-çırak ilişkisi çerçevesinde yetişmeleri açısından önemlidir

Kars bölgesindeki âşıklık geleneğinin Dede Korkut Hikâyelerinde tanımlanan ve ozan/âşıkların piri Dede Korkut’un şahsında şekillenen ozan tipiyle oldukça benzer hususiyetler taşıdığı bazı araştırmacılar tarafından ifade edilir (Gökşen, 2011: 150). Âşık edebiyatı konusunda önemli çalışmaları olan Günay, bu ekseninde Doğu Anadolu bölgesi ile Azerbaycan’ı âşık tarzı edebiyat geleneğinin merkezi olarak görür:

XV. yüzyılda yazıya geçirildiği XI.-XII. yüzyıllarda teşekkül ettiği kabul edilen Dede Korkut hikâyelerindeki ozan tipi ve şiir icra

geleneği ayrıca hikâye kahramanlarının zaman zaman karşılaştıkları olayları ve duygularını anlatmak için sazlarını ellerine alarak deyişler söylemeleri XVI. Asırdan günümüze kadar izlediğimiz Âşık Edebiyatından farklı değildir. Ozan- Baksı geleneğinin özelliklerinden olan büyücülük, hekimlik, din adamlığı gibi nitelikler İslamiyet'ten sonra terk edilmiştir. Âşıklar eğitimciliği ve sanat temsilciliğini üstlenmişlerdir... Bu edebiyatın temsilcileri ve dinleyicileri Divan edebiyatı mensuplarında olduğu gibi toplumda ayrı bir yer işgal etmezler. Âşıkların Osmanlı imparatorluğunun her tarafında gezdikleri zengin konaklarında, saraylarda, tekkelerde, fakir köylerde, kasaba ve kahvehanelerde göründükleri bilinmektedir. Eldeki yazma nüshalara göre XVI. asırda biçimlendiği kabul edilen biyografik halk hikâyeleri, âşıkların hazırladıkları hikâyelerdir. Hikâyesi ve deyişleriyle bir edebiyatın aniden son şekli ile teşekkül etmesi kanaatimizce mümkün değildir. Yazılı kaynaklarda kesin şeklini kazanmış ve işlenmiş edebiyat örnekleri olarak XIV. yüzyılda teşekkül etmeye başladığını Dede Korkut hikâyelerine dayanarak söyleyebiliriz. Bugün de canlı olarak yaşadığı Doğu Anadolu Bölgesi ve Azerbaycan bu edebiyatın başlangıçtan beri merkezi olarak düşünülebilir (2008: 51).

Kars yöresi ise Doğu Anadolu bölgesinde âşıklık geleneği bakımında başat rol oynamaktadır. Yörede âşıklık gelenekleri içindeki türlerden biri olan “hikâye tasnif etme ve/ veya anlatma geleneği önemli bir yer tutar. Türkiye’de bu geleneğin en yaygın olduğu yerlerin başında da bu yöre gelir ve yöre âşıklarının tamamına yakını bu geleneğin temsilcisidir” (Durbilmez, 2006:344).

Kars yöresinin tarihi, kültür ve edebiyatı hakkında çok önemli çalışmalar yapmış olan Fahrettin Kırzıoğlu’da “*Dede Korkut Oğuznameleri*” adlı çalışmasında Kars ve yöresini, hikâyelerin teşekkül ettiği alan olarak anlatmaktadır (Kırzıoğlu, 2000: 58-132).

Kendisi de ozan olan Sait Küçük, Kars’ın âşıklık geleneğindeki önemini yine bu ekseninde vurgular:

Dede Korkut Oğuznameleri ’nde iki Başkent vardır. Biri düne kadar Kars’a bağlı olan Iğdır’daki “Karakale”, diğeri ise Kağızman’daki “Ağcakale”dir. Oğuzların bilge kişisi, ozanı, kopuz mucidi, akıldar insanı Dede Korkut’tur. Oğuzname ’nin birinde başkahramanlardan Kazan Han: “Sürmeli de Ağcakale de at oynattım” demektedir. Oğuzların kışlağı ve yaylağı Kars olduğuna göre halk ozanlığının başlangıcı da Dede Korkut ile Kars’ta başlamış bulunmaktadır (Küçük, 2005).

Doğu Anadolu bölgesinde ki Kars’ın Kafkas bölgesi ve Anadolu arasında sınır kapısı diyebileceğimiz konumu, geleneğin beslendiği kaynakları çeşitlendirmiş, yöreyi ülkemizde âşıklığın geleneksel olarak yaşandığı en önemli yerlerden birisi haline getirmiştir. Öncül, Kars bölgesinin diğer bölgelere nazaran gelenek içindeki özel konumunu şu şekilde açıklar:

Çukurova, Toroslar, İç Anadolu ve Doğu Karadeniz bölgelerindeki âşıkların ve âşık tarzına ait ürünlerin inkâr edilemez konumlarına karşın, Erzurum-Kars bölgesinin geleneğin sürdürülmesi adına çok boyutlu yapısı, geleneğin taşıyıcılığını üstlenmesine, dolayısıyla âşık edebiyatına dair konularda ağırlık merkezi olmasına olanak tanımıştır (2011b:1118).

Kars âşıklık geleneği, bölgedeki sosyal hayatın zamanla değişimi ve teknolojik gelişmelerin olumsuz etkilerine rağmen yöredeki âşıkların gayreti ile varlığını sürdürmektedir. Âşık geleneğinin icra edildiği, hikâyelerinin anlatıldığı ve âşık meclislerinin toplandığı mekânların sayısı az olsa da, âşıklar, kendi aralarında kurdukları dernekler aracılığı ile zaman zaman valilik veya yerel yönetiminde desteğini alarak bir takım etkinlikler yapmakta ve geleneği bu şekilde korumaya ve sürdürmeye çalışmaktadırlar.

2.1. Âşıklık Geleneğini Oluşumunda Siyasal ve Sosyo-Kültürel Etkenler

Kars, âşık adaylarının geleneği öğrenme çabalarına sağladığı sosyal ortam açısından dikkat çekicidir. Âşık adaylarının yaşadığı çevre ile arasındaki etkileşim sonucu heveslendiği gelenek, ilk oluşumundan yaşamının sonuna kadar, adayı farklı boyutlarda etkilenmeye devam etmiştir. Çünkü yaşadığı çevre adayın üzerindeki dış etkilerin bütünüdür.

Yörede var olan âşıklık geleneğinin yayılması ve geleneğe yeni adayların dâhil olması Rus işgalinin ve buna bağlı olarak yörede yaşanan savaşlarının süreç içinde neden olduğu sosyo-kültürel ortamın yansıması olarak karşımıza çıkar. Yöre halkına Ruslara karşı birlik, beraberlik içinde bir arada olma ve her koşulda vatani savunma gibi duygular aşılayan yöre âşıkları Kars halkının milli duygularını harekete geçirerek onları yüreklendirecek şiirler söylerler. Çıldırlı Âşık Şenlik, bu âşıklarımızdan biridir.

Ehli İslam olan işitsin bilsin
Can sağ iken yurt vermeyiz düşmana
İsterse Uruset ne ki var gelsin
Can sağ iken yurt vermeyiz düşmana

Askerim bölük bölük bölünür
Sandınız mı üstünde Kars Kalesi alınır
Boz atlar üstünde kılıç çalınır
Can sağ iken yurt vermeyiz düşmana

Şenlik ne durursun atları binin
Sıyra kılıç düşmen üstüne dönün
Artacaktır şanı bu Âl'Osman'ın
Can sağ iken yurt vermeyiz düşmana

(Taşlıova, 2011:242).

Taşlıova, Rusların Kars'ı işgali sırasında, Kaleiçi mahallesinde bulunan bir kahvedeki fasılda Karanlı Âşık Bahrinin hissettiklerini izlerkitleye şu şekilde dile getirdiğini söyler;

Çok öyle yan bakma Moskof sen ona
Zafer nişanıdır Kars'ın kalesi
Nice bin düşmana bozgun salmıştır
Osmanlı şanıdır Kars'ın kalesi

Bahri her dem söyler vasfı vatandan
Bünyadına ferman gelmiş sultandan
Şenelip abadan olur her yandan
Dünya cinanıdır Kars'ın kalesi (2011:242)

Ahıska şehrinin Osmanlı sınırları dışında kaldığını ve Rus işgali altına girdiğini gören Âşık Posoflu, Âşık Üzeyir Fakiri, devrin Osmanlı padişahı Sultan Mahmud'a hitaben söylediği bir deyiş ise şöyledir:

Ahıska gül idi gitti
Bir ehl-i dil idi gitti
Söyleyin Sultan Mahmud'a
İstanbul kilidi gitti (Heziyeva, 2010:215).

Zeynelabidin Makas, Kars bölgesinde halkın âşıklık geleneğine olan ilgisini ve buradaki geleneğin farklı bölgelerde ki âşıklık geleneğinden daha zengin ve renkli olmasının altında yatan nedenlerini yukarıda belirttiğimiz gibi Rus işgalinin baskıcı sonucuna bağlar:

Anadolu ve gerekse müstakır Azerbaycan arasında bir köprü rolü oynayan Kars'ta âşıklık geleneği kemiyet ve keyfiyet itibariyle diğer bölgelerimize nazaran zengin ve rengârenktir. Bunda biraz da yörenin takriben kırk yıl Rus işgaline kalışının da etkisi vardır. Zira Ruslar, bölgeye her türlü basılı yayının girmesine yasak getirmişlerdi. Yöre halkı da hem haberleşme, hem de eğlence ihtiyaçlarını karşılamak için âşıkların teline ve diline sarılmak zorunda kalmıştır. Yörenin hareketli sahnelerle maruz kalıp sık sık el değiştirmesi de bu sanatın cazip hale gelmesinde etkin rol oynar (Makas, 2014: 303).

Çobanoğlu da aynı şekilde sözlü kültürün ve âşıklık geleneğinin Kars bölgesinde varlığını sürdürmesinin sebebini Rus işgaline bağlar ve mevsimsel zorluğa da işaret ederek tüm bu sebeplerin kaynaklık ettiği sosyo-kültürel ortamı, şu şekilde açıklar:

Rusların işgal ettikleri bölgelerde ilkokul düzeyindeki okullar haricindeki okulların tamamını kapatmaları ve ilkokullarda da yazmayı değil sadece okumayı öğretmeyi teşvik etmeleri, hatta Türkiye’den Kur’an-ı Kerim ve Mevlid-i Şerif dışında hiçbir basılı materyalin girişine müsâde etmemeler gibi sebeplerle âşıkların ve dolayısıyla klasik âşık edebiyatı formlarının veya sözlü kültür ortamı âşıklığının bölgedeki fonksiyonlarının belki de Türk kültür tarihi içinde en kuvvetli bir biçimde arttığı yarım asra yakın bir nevi yeniden doğuş dönemi yaşamasından kaynaklandığı düşünülebilir.

Bu bir cephesiyle Anadolu ve Rumeli sahasıyla tecrit edilmişlikten bir cephesiyle de, Gürcistan, Ermenistan ve Kuzey Azerbaycan başta olmak üzere bütün maverayı Kafkas hinterlandında yaşayan Türk ve gayrı Türk kütleleri arasında süregelen âşıklık geleneğiyle temasa geçiş başka bir ifade ile tekrar bütünleşme gibi özelliklere de sahip olan Kars ve çevresindeki klasik âşık edebiyatı mukavemeti ve Rönesans’ı şüphesiz işgalin getirdiği sun’i sınırları aşacak ve tabii kültürel hinterlandı içindeki bölgeleri de etkileyecekti. İşgal altında kalmamakla birlikte Erzurum ve çevresinin âşıklık geleneğinde Kars yöresine yakın bir biçimde klasik âşık tarzının mukavemet edebilmesinin sebepleri arasında kültürel hinterland içinde bulunmaları ve Âşık Sümmani örneğinde olduğu gibi âşıkların pasaportla da olsa işgal altına yaptıkları seferlerle-ki bu seferler karşılıklıdır-işgal altındaki topraklarla Türkiye arasında oluşturdukları kültürel köprünün önemli bir rol oynadığı düşünülebilir. Hiç şüphesiz bu bölgenin son derece yoğun geçen kış iklimi ve coğrafi özelliklerini sıralamamak ve buna dayalı alternatif eğlence biçimlerinin kabulünün zorluğuna işaret etmemek çizdiğimiz tabloyu eksik bırakmak olur (2000: 145-146).

Rus işgalinin yarattığı sosyo-kültürel ortam geleneğin oluşumunda tek başına bir etken değildir. Yeni âşık adaylarının yetişmesi, geleneğin yaşaması ve sürekliliğine

neden olan en önemli faktör kuşkusuz yöre halkının hangi sebep olursa olsun bir araya gelmesi ile oluşturdıkları sazlı- sözlü kültür ortamlarıdır.

Elçin, düğünlerde, kahvelerde, cem ayinlerinde sazlı-sözlü ortamlarda yetişen gençlerin bu ortamlarda saz çalıp büyük ilgi gören âşıklara özenip saz çalmaya heveslendiğini ve saz öğrendiğini, daha sonra onların zamanla bir âşık olarak çalıp söylemeye başladığını belirtir. Elçin'e göre sazlı sözlü ortamda bulunan kişiler usta malı şiir söyleyip bulunduğu ortamdaki âşıklardan etkilenerek âşık olur ve kişinin karakterinin oluşup gelişmesi, yetiştiği ortam ile doğrudan ilgilidir ve yetiştiği bu ortamda olanlar kişide belli bir iz bırakır (1988:168).

Kars yöresinde âşıklık geleneğinin oluşumuna ve gelişimine neden olan sosyo-kültürel ortamlar geleneğin devamlılığı açısından da önemlidir. Bu sosyo-kültürel ortamlar eski dönemde köy odaları, konaklar, hanlar, kahvehaneler, şenlik ve düğünler olarak karşımıza çıkar. Şimdiki dönemde ise devlet veya yerel yönetimin desteğini alan âşık derneklerinin kurdukları kültür merkezi ve âşıklar otağı, bazen yerel yönetimlerin düzenlediği şenlikler, turizm odaklı eğlence mekânları ve oteller, bazı özel organizasyon ve düğünlerdir. Bu sosyo-kültürel ortamlarda yeni âşık adaylarının ortaya çıkmaması ise yerel halk tarafından geleneğin eski rağbeti görmemesinin bir tezahürüdür.

2.2. Âşıklık Geleneğinde Ekolojik Etmenler

Kars yöresi âşıklık geleneğini oluşturan sosyo-kültürel şartlar, yörenin mevsimsel nedenlerinden dolayı uzun kış gecelerinde hikâyelerin anlatıldığı ve âşıklık geleneğinin diğer unsurlarının tatbik edildiği konaklar, köy meclisleri, âşık kahveleri, ayrıca eğlence ortamları (düğünler) ve şenlikler ile ilişkilidir. Bu sosyal ortamlar geleneğin oluşması ve yaşamını sürdürmesine kaynaklık eden önemli icra zeminleridir

Coğrafi konum itibarıyla kış aylarının sert geçtiği bölgede, ağır tabiat koşulları, yolların kapanması, iletişim araçlarının olmaması gibi şartlar, yöre halkını etkilemiş ve

birbirinden farklı sosyal ortamların meydana gelmesine sebep olmuştur. Ali Berat Alptekin'in Şenlik dönemini açıklarken bu zor koşullara ve koşulların neden olduğu sosyal ortama dikkat çeker:

Şenlik'in döneminin daha iyi anlaşılabilmesi için etkili olan bir başka faktör yörenin coğrafyasıyla ilgilidir. Şenlik'in yaşadığı coğrafyada hayat zordur, kış uzundur, yollar geçit vermez. Böylesine zor tabiat şartlarında ne yapılır? Şimdiki gibi iletişim araçları dediğimiz televizyon yok, radyo yok. Tiyatro desem insanın gülesini getirmeyin der gibisiniz. Roman, hikâye desem, daha Türk edebiyatına yeni girmiş. O zaman ne yapılır, hikâye anlatan bir âşık bulunur ve onun sazından telinden dökülen nağmeler uzun kış gecelerinde hoşça vakit geçirilir. Burada hatırlatacağımız bir husus daha var. O da hürriyetini kaybetmiş insanlar, nasıl olur da aşk hikâyeleri dinlerler? Dinlerler çünkü bir yıl değil, iki yıl değil dile kolay tam kırk yıl bu coğrafya esaret görmüş. Ne yapacaksınız, hayat devam ettiğine göre hikâye anlatma da hayatın bir parçası olarak devam etmiş (Alptekin, 2005: 244).

Âşıklar tarafından hikâyelerin ve destanların anlatıldığı çeşitli âşık ürünlerinin sergilendiği sosyal ortamlar, ekolojik sebeplerden dolayı aktif bir şekilde varlığını sürdürerek geleneği beslemiştir. “Yaz aylarının kısa, kış aylarının ise uzun olduğu ve yaşam açısından zor koşullar içerisinde geçtiği bu bölgede iklim koşullarının getirmiş olduğu zorluklar, bölge kültürünün ayrılmaz bir parçası olan âşıklık geleneğinin de gelişimine önemli katkılar sağlamıştır. Soğuk ve uzun kış gecelerinde köy odaları, kahvehaneler veya yörenin itibarlı kişilerinin evlerinde âşıklar tarafından icra edilen türkölü hikâyeler, yöreye ait kültürel değerlerin yaşatılması ve bir sonraki kuşaklara aktarılması gibi işlevinin dışında, yöre insanının hoşça vakit geçirmesini de sağlayarak zorlu yaşam koşullarını eğlenceli hale dönüştürmüştür” (Yılmaz, 2010: 33). Yöre insanının birbiriyle iletişimde ve karşılıklı etkileşiminde önemli rol oynayan bu sosyal ortamların vazgeçilmez unsurları ise âşıklardır. Dolayısıyla bu ortamlar âşık geleneğinin beslenmesine ve yaşamını sürdürmesine katkı sağladığı söylenilebilir.

2.3. Âşıklık Geleneğine Yönelim Süreçleri

Âşık adaylarının, âşıklığa yönelmeleri, bu gelenekten etkilenmeleri ve öğrenmelerinin en önemli sebebi adayın ailesinde ya da yakın çevresinde bu geleneğin yaşatılmasıdır. Geleneğin canlı olarak yaşatıldığı bu ortamda özellikle usta-çırak ilişkisi ile yani meşke bağlı olarak oluşan bir öğrenme süreci söz konusudur. Usta-çırak ilişkisinde “çıraklık, bir tür çıraklık sayılan müritlik, dinleme, dinleneni tekrarlama, arasözlerine ve bunları yeniden tertiplemeye hâkim olma veya kalıplaşmış deyişler oluşturma, ortak geçmişe tek vücut olarak bakıp katılma bu kültürdeki” yöntemler olarak karşımıza çıkmaktadır (Ong, 2012:21).

Kars yöresinde âşıkların büyük çoğunluğu babasından ya da aile büyüklerinden etkilenerek bu geleneğin temsilcisi olmuşlardır. Âşıklara göre “babasının yanında çıraklık yaparak âşıklık geleneğini öğrenenlerin, geleneği icra etmede daha başarılı olma imkânları vardır. Çünkü çırak (oğul) ustanın (babasının) yanında daha fazla kalma ve onun bilgilerini eksiksiz öğrenme şansına sahiptir. Usta (baba) da oğlu olan çırağını yetiştirmede daha çok özen gösterir” (Aslan, 2008: 46).

Âşık Ensar Şahbazoğlu yukarıda değindiğimiz konuyla alakalı âşıklığa başlama ve geleneği öğrenme sürecini anlatırken yetiştirdiği ortam nedeniyle yöredeki diğer âşıklara göre şanslı olduğunu söyler. Babası, akrabaları ve diğer usta âşıklar için *onlardan aldığım ışık sayesinde bu sanata başladım* ifadesinde bulunan Şahbazoğlu, oğlu Gökhan’ı yanında çırak olarak yetiştirdiğini ve gelecekte âşıklık geleneği içinde yer alacağına inandığını söylemektedir. Kendisinin de Âşıklık geleneğini ve bu geleneğin inceliklerini babası sayesinde öğrendiğini belirten Şahbazoğlu, âşıklığın ailelerinde genetik olduğunu iddia eder:

Babamlar beşkardeş idi. Beşkardeşin ikisi âşık, diğer üçü de saz çalar türkü söyler. Çocukluktan beri bu sanatın içerisindeyim ve aynı haz devam etmektedir. Usta çırak ilişkisi tabii ki çok önemli, benim avantajım âşıklığın baba sanatı oluşu, yani âşıklık bizde genetik.

Benim yirmi yılda edindiğim tecrübeyi başkası otuz yılda, kırk yılda zor edinir ve usta olur. Alt yapı çok önemli (Şahbazoğlu Görüşme,2013).

Yörede görüşme yapılan âşıklar, âşıklık ile ilgili ‘yetenek’lerinin *doğuştan* ve *Allah vergisi* olduğunu vurgulayarak, yaşadıkları çevrenin bu yeteneklerini geliştirmelerinde çok büyük etken olduğunu dile getirirler. Fakat “yeteneğin, doğuştan gelip gelmediği konusu tartışmalıdır (Racy’den Akt: Ersoy, 2014: 95). Racy’in *yeteneğin* kalıtsal (genetik) olduğu konusundaki *ördek, usta yüzücü çıkarır* ve etnik köken ile ilişkilendirilen *Çingenelerin olağanüstü müzik yeteneklerine sahip olması* örneği dikkat çekicidir. Racy (2007: 47) *Yetenek* kavramını “kişinin kendi ailesinin icra ettiği zanaata gösterdiği doğal bir eğilim olarak görülebilir ve ailesel ya da etnik sürekliliğin bir amblemi olarak değerlendirilir” şeklinde farklı bir bakış açısıyla “genetik” eksen dışında değerlendirir. Ersoy’a göre ise yetenekli olmak “ilgili bir sanat dalında eğitilmiş ve ona eğilimli olmak demektir. Dolayısıyla insanlar arasındaki tercih ve yetenek farklarının kaynağı büyük oranda bu normlardaki farklılıklara bağlıdır. Yetenek bu bağlamda yalnızca bir hammadDEDİR ve işlenmesi gereklidir. Yetenek doğası itibariyle ilgili işi, becerebilme potansiyeli taşır, ancak işlenmemiş bir yetenek hiçbir işe yaramaz” (Ersoy, 2014: 95). Yeteneğin işlenmesi, ortaya çıkması toplumsal iletişim ve etkileşim ortamı ile ilişkilidir. Bu eksende Ersoy’un söylemi önemlidir;

Müzisyenleri müzik yapmaya yönlendiren ilk temel güdüleyici ‘toplumsal çevre’ olarak belirginleşir. Bu öncelikle ailenin ya da yakın akrabaların müziğe ve müzik yapmaya verdikleri ‘değer’in temellük edildiği çevre olarak öne çıkar. Değerler, bir şeylerin nasıl olması gerektiğiyle ilgili düşünce sistemimizin zihinsel haritalarıdır (2014: 95).

Doğan Kaya’nın *irsiyet* açıklaması bireyin yetenek kavramının tek başına *genetik* eksende düşünülmemesi gerektiğine iyi bir örnektir:

İrsiyet (Herdity- Heredite- Kalıtım)'in ne olduğu kesin olarak izah edilememiştir. İrsiyet, anne ve babadan çocuğa geçen özellikler olarak nitelendirilse de, ebeveynlerin özelliklerini taşımayan çocuklar da çıkabilir. Bir başka deyişle, aynı soydan insanların hem birbirlerine benzeyen hem de benzemeyen yanları bulunabilir. İrsî nitelikler her ne kadar kişiyle doğrudan ilgili ise de, aynı aileye mensup çocukların birinde baba veya annesinin karakteristik özellikleri görülür. Ebeveynin ön planda olan bir vasfı, çocuklarından birine sirayet eder. Biz, bununla ebeveynin bir daldaki istidadını kastediyoruz. Sözgelışı, baba iyi bir marangoz ise, çocuklarından biri de marangozluğa heveslidir. Şayet baba veya anne âşıkça, çocuklarından biri de ebeveyni gibi âşık olur. Nitekim yirmi üç çocuğu olan *Deliktaşlı Ruhsati*'nin sadece bir çocuğu (Minhaci) kendisi gibi âşık olmuştur. Bu husus bazı âşıklarda çocukta değil de torunda ortaya çıkar. *Sefil Selimî*'nin altı çocuğu da şiire istidatlı değildir, ancak torunu *Sadullah Selimî* saz çalmakta ve şiir söylemeye çalışmaktadır. Bazen de hiçbir çocuğa babasının bu özelliği geçmez. Sözgelışı sekiz çocuk sahibi *İsmetî* ile on altı çocuk sahibi *Baharözlü Feryadî*'nin çocuklarının hiç birinde âşıklık vasfı yoktur. Yıldızeli'nin Yusufoglan köyünden olan Abidin Çınar, Ali Çınar ve Mehmet Çınar üç kardeş âşıktırlar (Kaya, 2003:9).

Kars yöresinde âşıklığa yönelen adayın babası âşık ise ustası da genellikle kendi babası olur. Fakat babasının âşık olmasına rağmen ustası başka kişiler olan adaylar da söz konusudur. Kars'ın usta âşıklarından Şeref Taşlıova'nın oğlu edebiyatçı Mete Taşlıova, âşıklar ile görüşmesine dayanarak aday aşığın ustası, babası dışında başka bir âşık olsa dahi, onun âşıklığa başlamasındaki ilk etkenini, yine babasının âşık olmasına dayandırmaktadır (Taşlıova, 2008: 96).

Taşlıova, Kars yöresi âşıklık geleneğindeki baba-oğul temsilcilerini şu şekilde sıralar:

Âşık Üzeyir Fakirî- Âşık Ferhat Feryadî- Âşık Süleyman

Âşık Şenlik- Âşık Kasım-Âşık Nuri- Yılmaz Şenlikoğlu- Fikret Şenlikoğlu

Gülistan Çobanlar- Murat Çobanoğlu

Âşık Müdâmî- Hikmet Ataman- Halil Ataman

Üzeyir Göktekin- Çoşkun Göktekin

İslam Erdener- Musa Erdener

Murat Yıldız- Günay Yıldız- Şenay Yıldız

Veysel Şahbazoğlu- Ensar Şahbazoğlu

Selahattin Dülger- Sebahattin Dülger

Durmuş Denizoğlu- Bayram Denizoğlu

İlyas Kaya- Şeref Kaya

Laçin Aladağlı- İsmail Aladağlı

Âşık Çerkez- Âşık Sevdakâr

İbrahim Artar- Osman Artar

Hüseyin Alyansoğlu- Rüstem Alyansoğlu

İskender Koca- Maksut Koca

Sabahattin İkan- Korkmaz İkan

Âşık adaylarının geleneğe yönelmelerinde veya başlamalarında birbirinden farklı birçok neden söz konusudur. Kaya, âşık adaylarının geleneğe yönelmelerinin nedenlerini şu şekilde açıklar:

- 1- *Çıraklık*
- 2- *Usta malı şiir söyleme ve çevredeki âşıklardan etkilenme*
- 3- *Türkülü hikâye dinleyerek veya okuyarak yetişme*
- 4- *Sazlı- Sözlü ortamda yetişme*
- 5- *Rüya sonrası âşık olma*
- 6- *Manevi etki sonucu âşık olma*
- 7- *Dert sebebi ile âşık olma*
- 8- *Sevda sebebi ile âşık olma*
- 9- *Ruhi depresyon sonucu âşık olma*
- 10- *Milli duyguların galebe çalmasıyla âşık olma* (Kaya 2003: 10).

Âşıklığa ilgi duyan kişilerin geleneğe yönelmelerinde onları cesaretlendiren, geleneği öğrenmeye iten bir başka etmen ise seslerinin güzel olması ve usta âşıkların eserlerini seslendirirken ve şiir okurken ezberlerinin iyi olması nedeniyle, çevreden aldıkları övgüdür:

Âşıklığa başlamamda sesimin güzel olması ve âşık oğlu olduğum için ilkokul öğretmenimin türkü söylettirmesinin rolü vardır. Ayrıca küçük yaşlarda amcamın oğulları ile aile içinde yarışmalar yapardık, saz çalarak şiir okurduk, onlar arasında hep kazanan ben olurdum. Aile büyüklerim bana “sen iyi âşık olacaksın” derlerdi (Şahbazoğlu Görüşme, 2013).

Âşıkların geleneğe yönelmelerinde ve başlamalarında yukarıda bahsedildiği gibi çeşitli nedenler söz konusudur. Sebep ne olursa olsun adayların çıraklıktan ustalığa kadar olan dönemde geleneğin tüm unsurlarını öğrendikleri ortam ve süreç geleneği anlamak adına önemlidir.

2.4. Âşıklık Geleneğinde Öğretim-Öğrenim Süreci

Kars yöresi âşık fasılları, âşıklık geleneğinin “eğitim tarzı”nı belirleyen ve gelecek nesillere “intikal”ini sağlayan en önemli unsuru olan usta-çırak geleneğinin de

vazgeçilmez edimleri olarak karşımıza çıkmaktadır. “Kars yöresi âşıklık geleneğinin uzun yıllar devamını ve çeşitliliğini sağlayan en önemli unsurlardan biri olan usta-çırak geleneği; âşık edebiyatının Anadolu’da oluşmaya başladığı dönemlerden günümüze gelinceye kadar geleneğin nesilden nesile intikal etmesini sağlamış, âşıklar arasında bilgi, görgü ve tecrübenin iletimini sağlayan bir köprü vazifesi görmüştür. Usta- çırak geleneği aynı zamanda, âşık kollarının teşekkülünde de çok önemli bir işlev üstlenmiştir” (Aslan, 2011: 30).

Usta-çırak ilişkisi bir eğitim süreci olması, geleneksel açıdan âşıklık geleneğinin temel prensiplerinin öğrenilmesi ve geleneğin devamlılığı açısından önemlidir. Usta-çırak ilişkisindeki eğitim ile gelenek “söz söyleme usulleri, ölçü tutturma, kafiye kurma, tür veya şekil bilgileri yanında; usta aşığın yeri geldiğinde öğütleri, yeri geldiğinde tembihleri, soruldukça açıklamaları ile tamamen sözlü ve karşılıklı ilişkiyle aktarılır” (Özarslan, 2001:107). Çıraklık dönemindeki eğitimin sürecini Özarslan, şu şekilde ifade eder:

Çıraklık döneminde çırak, ustasının yanında bulunmakla, nasıl icra yaptığını gözlemleyerek saz ve söz dersi alır. Onun nezaretinde meclislere dinleyici olarak iştirak eder. Âşıklığın icra töresine ait hususları öğrenir. Katıldığı meclisler, dinlediği yeni âşıklar ve onların söyledikleri verimleri; bu arada geleneğe ait terimleri öğrenir. Gezdiği gördüğü yerlerdeki her şeyi ustasının gözetiminde, ezberine yerleştirir. Söz ve ezgi kalıplarını beller, bunları pekiştirmek için sürekli olarak usta malı şiirleri, ezgileri ile beraber ezberler ve onları icra etmeye çalışır. İcrada meydana gelebilecek eksik veya yanlışlar ustası tarafından düzeltilir. Bu safhada âşık adayı, âşıklık adap ve erkânına ait bilgilerin öğretildiği çıraklık dönemini geçirmiş olur (2001:108).

Kars yöresinin önemli âşıklarından Âşık Şeref Taşlıova, usta –çırak ilişkisi hakkında şunları söylemektedir. *Bizim zamanımıza kadar usta-çırak ananesi yasadı. Usta çırağına önce söz, sonra saz öğretir, zamanla ikisini birleştirerek makama*

geçerdi. İlk makam sazın on dört perdesinin en üstünde çalınan Divanî makamından baslardı (Akt: Karadeniz, 2006: 10).

Usta âşıklar eskiden “öğrencisinin yetişebilmesi için ellerinden geleni esirgemezdi ve gerekli olan kuralları, saz düzenini öğretir, zaman zaman çam çemberinden geçirirdi. Sohbetlere, meclislere, meydan toplantılarına götürür, yavaş yavaş “dile” getirirdi. Sonunda olgunlaştığına inanırsa eline sazını vererek “Git artık nasibini ara” derdi. Böylece çırak, usta olur; yeni çıraklar yetiştirir ve bu gelenek sürerdi” (Eravşar, 2012: 34).

Kars âşıklarına göre bir çırağın olgunlaşması ve usta âşık mertebesine erebilmesi için usta malı halk hikâyelerini bilme ve icra etme becerisine sahip olması gerekir. Karşlı Âşık Ali Rıza Ezgi’nin söylemi bu yöndedir; “çırak ustasından beratını yani âşıklık sanatını icra edebilme yetkisini usta malı deyişleri, hikâyeleri söyleyebiliyorsa alabilir” (Aslan, 2008: 57).

Kars âşıklık geleneğinde, çırağın, ustalık payesini elde edebilmesinde, 72 makamın tamamını icra edebilme zorunluluğu vardır; *Çırak, 16-32 makamı belledikten sonra 72’ye çıkınca usta olur* (Taşlıova’dan Akt: Karadeniz, 2006: 10).

Şahbazoğlu’nun âşıklık geleneğindeki ustalık normları ise müziksel icra, söz kurabilme becerisi, söz ve müzik uyumu çerçevesindedir:

Çırağın âşıklık sanatını öğrenmesi, usta olabilmesi için ustasının izinden gitmesi gerekir. Ustası nasıl saz çalıyorsa, o tellere nasıl mızrap vuruyorsa o da öyle çalacak, ustasının çaldığı havayı hissettirecek. Eli, tutuşu, parmakların duruşu, mızrap vuruşu, çok önemlidir. Öyle adam var ki sazı döver, sazı yorar, sazı orijinal sesinin dışına çıkarır. Öyle adam var ki sazı hiç incitmez, saz arı gibi sızlar. Çırağın sazı söz ile örtüştürmesi de gerekmektedir. Çünkü âşıklığın birde eğlence yönü vardır. Bizi dinlemeye gelen aynı zamanda eğlenmeye gelmiştir. Sazı ve sözü kaliteli olacak müzik, saz ve sözün

örtüşmesi gerekiyor, tek başına iyi saz çalması önemli değil yani (Şahbazoğlu, Görüşme, 2014).

Çırağın kendi ustası, yöredeki izlerkitle ve yörenin usta âşıkları, Kars âşıklık geleneğinde, çırağın “usta” olarak kabul edilmesindeki karar mercileridir. Çırak, ustalık payesini elde edebilmesi için:

- 1- Yanında yetiştiği ustasına, Kars âşıklık geleneğinin tüm unsurlarını (irtica yeteneği, saz çalabilmesi, iyi söz kurabilmesi, yörenin âşık havalarını/makamlarını vb.) iyi derecede icra edebildiğini kanıtlaması,
- 2- Performansı ile Kars yöresindeki ilgili/sıradan izlerkitleye kendini kanıtlaması,
- 3- Âşık karşılaşmalarında iyi performans göstererek Kars yöresindeki diğer âşıklara kendini kanıtlaması gerekmektedir.

Yukarıda saydığımız unsurlardan en önemlisi, çırağın yanında yetiştiği ustasından onay alması ve ondan “usta” olabilme yetkisini alabilmesidir. Çırak âşık, bu yetkiyi meclisteki izlerkitlenin önünde ustası tarafından kendisinin isminin zikredilmesi ve “artık usta âşıktır” demesiyle alabildiği gibi, ustasının herhangi bir ortamda “artık sen usta bir âşıksın, git nasibini ara” demesiyle de alabilmektedir (Karataş, Görüşme, 2014).

Usta-Çırak ilişkisi, âşıklık geleneğinin eğitim sürecinin temelini oluşturan önemli bir unsurdur. Adaylar açısından geleneğin tüm unsurlarının öğrenildiği, onlara rehber olan ustalar açısından ise, geleneğin tüm icaplarının aktarıldığı bir süreç söz konusudur. Usta âşık, meclislerde ve âşık fasıllarında çırağının eğitim süreci boyunca ona rehber olur. “ Kars yöresi âşıklarına göre usta âşık, çırağına âşık meclislerindeki fasıllarda nasıl hareket etmesi gerektiğini yani “meclis adabını” öğretmektedir” (Aslan, 2008: 59).

Taşhova’ya göre âşıklık zor bir süreçtir ve meclis adabı ancak usta bir âşığın rehberlik etmesiyle öğrenilebilir:

Âşıklık öyle sıradan bir sanat değil. Âşıklığın şeyi yoktur, yani bir yılda, iki yılda, üç yılda, beş yılda yetişir diye bir kural yoktur. Âşıklık çok uzun boylu, bir nevi âşıklık; dervişin tekkede en alt baştan başlayıp en üst başa kadar çıkmasına benzer. Usta görmeyen de âşık olmaz yani. Usta görmeyen bir insan iyi saz çalabilir, belki bir iki tane türkü söyleyebilir ama âşıklık başlı başına bir erkândır, usuldür, edeptir. Âşıklıkta saz çalma ayrıdır, mecliste gezme ayrıdır, kapıdan içeri giren atlıyı, davetliyi ağırlama tarzı ayrıdır. Onun ötesinde içindeki bilgi birikimi ayrıdır. Yani âşık; bütün toplumun isteklerine cevap veren bir insandır ve âşık; toplumun en hatırı sayılır kişisidir. Bir yerde bir kavga bir olay olmuşsa, orada bir küsme, bir hadise varsa oraya giden toplumun içerisinde hatırı sayılır kişilerin içerisinde en başta gidenlerden birisi de âşıktır (Akt: Aslan, 2008: 59).

Âşık fasıllarında uygulanmakta olan usta-çırak ilişkisi, âşıkların yetişmesi, ustalık payesini elde etmesi açısından önemli enformel eğitim süreçleridir. Çırakların gelişimlerinde ve şekillenmelerinde âşık fasıllarındaki sistemli “deyişme”lerin de önemli rolü vardır. “ Doğu Anadolu, Güney Doğu Anadolu ve İç Anadolu bölgelerinde özellikle Erzurum ve Kars çevresinde yaşayan âşıklar arasında “karşılaşma,” “deyişme,” “atışma” veya “karşı beri” gibi adlar alan sistemli deyişmeler bulunmaktadır. Sistemli deyişmeler, en az iki âşığın dinleyici huzurunda veya herhangi bir yerde karşı karşıya gelerek, birbirlerini sazda ve sözde belli prensipler içinde denemeler esasına dayanmaktadır (Günay, 2008: 82).

Sistemli deyişmelerin yer aldığı fakat geleneği bilmeyen kişilerin düzenlediği ve gelenek dışı uygulamaların yapıldığı şenlikler, âşık toplantıları ve âşık karşılaşmaları ise gerek âşıklar, gerekse izlerkitle tarafından ilgi gösterilmediğinden eski cazibesini yitirmekte hatta bazı âşıklar tarafından olumsuz anlamda eleştirilmektedir. Bu konuda Adanalı Âşık Feymânî şunları söylemektedir:

Çukurova’da, önceleri iki âşık birbirleriyle tesadüfen karşılaştıkları için, tanıdığı bir âşığı görmek için gittiğinde, haldaş oldukları için,

muhabbet etmek üzere, kimlik öğrenmek, etrafta meclis varsa meclisi eğlendirebilmek için yapıldı. Sonraları ise üstün âşık olabilme, konserlerde sahne icabı, yarışmalarda birincilik, diploma, madalya, şöhret ve para için yapılmaktadır (Günay, 2008: 82).

Halk edebiyatı alanında araştırma ve yazıları olan Sait Küçük, bu ekseninde şiir yarışmalarına, Konya ve Kars âşık bayramlarına ilişkin söyledikleri dikkat çekicidir:

Gerek Kültür Bakanlığı olsun, gerek Konya ve Kars Âşıklar Bayramı olsun, gerek çeşitli şiir yarışmaları olsun âşıklarımıza madalya yağdıra yağdıra kilolarını ağırlaştırdı, sanatlarını hafiflettiler (Küçük'ten Akt: Öncül, 2011b:1122).

Âşıklar bayramında yarışma dalının olmaması gerektiğini aksi halde âşıkların hünerini gösteremediği zaman mahcup olacağını söyleyen Küçük, Kars âşıklar bayramını bu açıdan eleştirir:

Bu bayram olmalı, adı üstünde Âşıklar bayramı, yarışma dalını sokmamak lazım. Herkes gelecek kendi hünerini sergileyecek gidecek. Geçen yıl oraya gelen tüm âşıklara “*lebdeğmez*”⁹ i şart koştular. Âşıkları çıkarıp oraya kepaze ediyorlar, herkes “*lebdeğmez*” bilemez ki. Hünerim yoksa nasıl dayatırsın. Geçen yıl öyle bir şey oldu, âşıklardan biri ilk kıtada yapamadı, döndü jüriye; “*siz bizi buraya kepaze etmeye mi çıkarıyorsunuz*” dedi. Bence çok haklı ne o öyle, horozu horoza döğüştürür gibi, Bayram yapıyorsun sen, benim hünerim neyse çıkar onu gösteririm. Ben meydan aşığı olmadığımı göre, ancak yer verilirse şiir okurum. Sonra katılım belgesi verirsin aşığı gururlandırırsın (Küçük, Görüşme, 2013).

⁹ Farsçada “*leb*“, “**dudak**” demektir. Bu sanata “*lebdeğmez*” denilmesinin nedeni, içinde dudak ünsüzleri olan “*b, p, f, m, v*” ünsüzleri bulunmayan şiirlerin yazılmasıdır. Halk şairleri, yani ozanlar bu şiirleri doğaçlama olarak / daha önceden hazırlıkları bulunmadan söyleme yarışması yaparlar. Yaparken iki dudağının arasına iğne koyarlar. Dudak ünsüzlerinden birini söyledikleri zaman, bu iğne dudağına batacaktır (<http://www.cokbilgi.com/yazi/lebdegmez-dudak-degmez-sanati/> Erişim tarihi : 07.10.2014).

Günümüzde Kars yöresinde usta-çırak ilişkisi eski yoğunluğu olmamakla birlikte halen devam etmektedir. Usta âşıkların bazı genç âşıklar için *etkinliklerde yanımda götürürüm, birlikte söyleriz* (Yıldız, Görüşme, 2014) tümcesi usta çırak geleneğini sürdürme çabasıyla söylenmiş iyi niyetli söylem olarak nitelendirebilir. Geleneğe ilgili izler-kitlenin sayısının her geçen gün azalması, yöredeki etkinliklerin sayısını azaltmış, dolayısıyla çırağın yetişeceği performans alanlarını da sınırlamıştır. Âşıklar Otağı, Namık Kemal kültür merkezi, otel ve restoran gibi yerlerde yapılan âşıklık etkinliklerinin birçoğu *turizm* odaklıdır. Bu nedenle performans gösterilen birçok yerde ne formel ne de enformel eğitim söz konusudur.

Eğitim sürecinde âşık ile geleneğe ilgili, gelenek hakkında bilgi sahibi olan veya geleneğe ilgisi gittikçe azalan *izlerkitle* arasındaki karşılıklı iletişim ve etkileşim ortamı âşıkların eğitim sürecinde onlara etki eden bir faktör olarak karşımıza çıkar.

2.4.1. Aşığın Öğrenim Yöntemi: Gözlem, Ezberleme, Davranış

Kars âşıklık geleneğinde aday/çırak âşık, geleneğinin tüm unsurlarını gözlem, ezberleme ve davranış yöntemi ile öğrenir.

Âşıklık bakma-görme sanatıdır. Çırak önce ustasına bakar, takip eder, ezberler, ustasının yaptıklarını yapmaya çalışır ve noksanlarını da yaptığı zaman; ustası “burasını noksan yaptın bunu böyle yap” diye çırağını ikaz eder (Taşlıova, Akt: Aslan).

Gözlem, “ herhangi bir ortamda ya da kurumda oluşan davranışı ayrıntılı olarak tanımlamak amacıyla kullanılan veri toplama aracıdır. Başka bir bakış açısıyla belirli bir kimse, yer, olay, nesne, durum ve şarta ait bilgi toplamak için belirli hedeflere yöneltilmiş bir bakış ve dinleyiştir” de diyebiliriz. (Sözbilir, 2011:3-5). Kişi, iyi bir gözlem yapabilmesi için ortamı, tüm ayrıntılarıyla dikkatli bir şekilde izlemesi, olayları iyi anlaması ve analiz etmesi gerekmektedir.

Ezberleme, öğrenmek istediğimiz şeylerin sürekli tekrarlanmasıyla oluşur. Ezberlemede önemli olan, sürekli tekrardır. Aksi halde öğrenmek istenen şeyler kazanılmadan unutulup gidecektir. Tekrar yaklaşımı ile öğrenirken öğrenen; kavram ve olguları zihinsel veya sesli biçimde yineleyebilir, bir metni aynen kopya edebilir ya da önemli tümceleri tekrarlayabilir (Subaşı'dan Akt: Şahin, 2008: 200). Bu yaklaşım; en temel bilişsel öğrenmelerde, ezber gerektiren özel durumlarda ve bazı motor becerilerin otomatikleştirilmesi amacıyla başvurulabilecek önemli bir yaklaşımdır (Şahin, 2008:200).

Aslan, yapmış olduğu derleme çalışmaları neticesinde, bir çırağın halk hikâyelerini öğrenirken kullandığı en önemli öğrenim yöntemleri olarak “ezberleme” ve “gözlemleme” yi görmektedir. Halk hikâyelerinin ve daha geniş anlamda sözlü kültür verilerinin öğrenilmesinde ve kuşaktan kuşağa aktarılmasında “gözlemleme” ve “ezberleme” yöntemlerinin çok önemli bir rol üstlendiğine değinmektedir (Aslan, 2008: 56).

Reichl sözlü kültürde “ezberleme” nin önemini şu şekilde vurgular;

Çırağın ustasından duyduğu “yanlızsız” olarak “ezberleme” konusundaki şuurlu gayreti, onun yetiştirilmesinin temeli ise de “yeterli görülen bir çırak” sadece “ezberleyen” birisi değildir. Mekanik olarak öğrenme ile ezberleyerek öğrenmeyi bir aktörün kendi oyununu öğrenmesi, öğretmeni tarafından verilen bir şiirin öğrenci tarafından veya bir Müslüman’ın Kuran’ı öğrenmesiyle beraber olarak düşünebiliriz (2014:280).

Reichl, ezberleme ve ana dili öğrenme arasında paralellik çizen Lord’dan şunları aktarır:

Kendi dilimizi veya ana dilimizi konuştuğumuz zaman şuurlu olarak ezberlediğimiz kelimeler ve ifadeleri tekrar etmeyiz; fakat kelimeler ve cümleler bir alışkanlık sonucu kullanılırlar. Bu durum ustalaştığı

bir gramer üzerinde çalışan destan anlatıcıları için de geçerlidir. Destancının formülleri ezberlemesi, bizim çocukken bir dili “ezberlediğimizden” daha farklı bir şekilde değildir. Destancı, başka destancıların şiirlerini duyarak öğrenir ve alışkanlık halindeki bir kullanım sayesinde, şiirdeki formüller onun anlatımının bir parçası haline gelir. Ezberleme, bir kişinin, bir şeye sahip olmak için kendi kendine yaptığı şuurlu bir çalışmadır ve tekrarlama, bir kişinin sahip olamadığı ve belirlenmiş olan bir husus olarak kabul edilir. Sözlü bir şiir dilini öğrenme, dilin kendisini öğrenmeyle aynı prensipleri takip eder ve bu takip etme, temel gramer kurallarının şuurlu bir şekilde semalandırılmasıyla değil, doğal bir sözlü yöntemle olur (2014:281).

Gözlemlenen malzemenin ikinci kez tekrar şansının olmaması, aşğın malzemeyi ezberleyerek hafızasına kaydederken kendi bilgi ve birikimi çerçevesinde içselleştirerek şekillendirmesi ve bu şekli ile aktarması, bildiğimiz metin ezberinden farklıdır;

Halk ozanlarının ezberi, şaşılacak derecede güçlü olabilir, ancak metin ezberine benzemez. Okuryazarların şaşırarak öğrendikleri gibi, ozan tek bir kez dinlediği öykü veya şarkıyı aktarmadan önce çoğu kez bir-iki gün beklemeyi tercih eder. Metin ezberinde tekrar ertelenirse, hafızanın gücü genellikle azalır. Halk ozanı ise metin ya da metinsel bir çerçeveye iletilmez. Dinlemiş olduğu öykünün kendi öykü konu ve kalıp dağarcığına sinmesi, öyküyle yakınlık kurması için zaman gereklidir. Şarkıyı anımsayıp tekrar söylerken ozan şarkının dize ölçüsünü öbür ozanın anlatı biçiminden okuryazar kültürü anlamında ezberlemiş olamaz; çünkü dinlemiş olduğu şarkıyı kendi diline aktarmak için derin derin düşünürken şarkının ilk şekli bir daha geri gelmemek üzere yok olmuştur (Lord’dan Akt, Ong, 2012: 78).

Davranış ise organizmanın çevresiyle etkileşimi sırasında, organizmada ve çevrede oluşan gözlenebilir ve ölçülebilir değişikliklere denilmiştir. İnsan davranışlarının temelinde gereksinimler yatar. Gereksinimler, onları gidermeye iten

dürtüyü yaratır. Dürtü sonunda belli yönde etkinlik eğilimi olan güdüler oluşur ve insan uygun durumlarda güdülerini yönünde davranışa geçebilir (Akt: Aksüt, 2007:153).

Hergenhahn'tan aktaran Senemoğlu bireyin gözlem yoluyla, davranışı meydana getirme sürecini şu şekilde açıklar:

Davranışın yapılmasından önce gözlemcinin davranışının, modelin davranışına uygun hale gelmesi için, birey davranışı zihinsel olarak tekrar etmelidir. Bu prova etme sürecinde birey kendi davranışını gözler ve kendi davranışı ile zihninde tuttuğu modelin davranışını karşılaştırır. Bu karşılaştırma sonucuna göre kendine dönüt verir. Gözlemcinin davranışı ile modelin davranışı arasındaki farklılık, düzeltme etkinliklerini başlatır. Bu süreç gözlemcinin davranışı model alınan davranışa benzeyinceye kadar sürer. Bu süreçte, model alınan yaşıntının sembolik olarak hatırlanması, gözlemcinin performansını göstermeden önce, kendi davranışını gözlemesini, düzeltmesini ve modelin davranışına yakınlaştırmasını sağlamaktadır (2003:233).

Düğünlerde, meclislerde, âşıklık toplantılarında, vb. performans alanlarında ustasının icrasını gözlemleyebilen aday/çırac âşık, tüm zihniyle yoğunlaşarak (ustanın, davranışı tekrarlamama riskinin olması nedeniyle) ustasından gözlem yoluyla öğrendiklerini ezberlemeye çalışır, detayları atlamadan taklit ve sürekli tekrara dayalı bir davranış ile performansa dönüştürür.

Ben altı yıl boyunca sadece ustamın gittiği meclislerde onu ve diğer usta âşıkları izledim. Hiçbir mecliste çalıp söylemedim. O süre içinde hiçbir şey yapmadım, sadece izliyordum. Eve geldiğimde ise bazen sabaha kadar, izlediğim şeyleri yapmaya çalışıyordum. Ustam beni dinlediğinde yanlış yaptığım yerler olursa, uyarılarda bulunuyordu (Karataş, Görüşme, 2014).

Aday/çırak âşık (ustalık mertebesine ulaşmış âşıklar için de geçerlidir) etkisi altında kaldığı veya model aldığı âşıktan öğrenmek istediği şeyleri gözlem, ezberleme ve davranış şeklindeki öğrenme yöntemi ile alır. Ve onun gibi olmak ister;

Ustam beni çırak olarak kabul etmeden önce, onu meclislerde izledim, kasetlerini dinledim. Kasetlerde okuduğu her şeyi ezberlemiştim, onun gibi olmak istiyordum (Karataş, Görüşme, 2014).

Şahbazoğlu, ise yöredeki diğer âşıklarla aynı şekilde geleneği gözlem, ezberleme ve davranış yöntemleri ile öğrenir. Küçük yaştan itibaren aile ortamında babasını ve amcasını görmüş onlardan etkilenecek âşıklığa güdülenmiştir. Şahbazoğlu o yıllarda aile büyüklerini ve babası ile beraber gittiği farklı mekânlarda ki usta âşıkları (İlhami Demir, Rüstem Alyansoğlu, Murat Karahanlı) izler- dinler ve her şeyi belleğine alır. Belleğine aldığını daha sonra sürekli tekrar ederek pekiştirmeye çalışır. “Kullanılmayan ve pekiştirilmeyen davranışların unutulma düzeyi yüksektir, bu nedenle öğrenilenler sürekli tekrar edilir” (Dönmez, 2007: 87) Şahbazoğlu, kendinden önceki usta âşıkların performansının video kayıtlarını izlediğinde etkilendiğini ve “onlar gibi olmak istediğini” söylemektedir. Beğendiği ustanın icrasal özelliklerini, kendi ifadesiyle “ben de yapmalıyım, ben niye yapamıyorum” düşüncesiyle izlediğini söyleyen Şahbazoğlu, beğendiği ve ezberlemeye çalıştığı her şeyi daha sonra üst üste tekrar ederek çalıştığını ifade etmektedir (Şahbazoğlu, Görüşme, 2014).

Aday/çırak âşık için her ne kadar meclisin odak noktası kendi “ustası” olsa da; meclisin durumu, mekân olarak meclis, dinleyiciler, dinleyicilerin konumu, usta âşık ile dinleyicilerin arasındaki etkileşim, diğer usta âşıklar, meclis sonrasında usta âşıkların değerlendirmesi gibi pek çok öğeyi beraber gözlemler ve belleğine kaydeder. Belleğine kaydettiği şeyleri ise unutmamak için tekrara dayalı bir çalışma ile pekiştirir. Bu usta âşık için de geçerli olan bir süreçtir.

2.5 Âşık, İzlerkitle ve Karşılıklı Etkileşim

Kars yöresinde geleneğin icra edildiği meclislerde izlerkitle ile âşıklar karşılıklı etkileşim içindedirler. İzlerkitle, âşıkların icrasal performansını etkiler ve şekillendirir, bu nedenle âşıkların eğitim sürecinde ve onların gelişiminde önemli rol oynar.

Âşıklar, köylerde ya da şehir merkezinde çeşitli toplantı, eğlence ve düğünlerde kurulan meclislerde, kahvelerde çeşitli âşıklık ürünlerini sergilerler. Bu âşık ürünlerinden biri de hikâye anlatma geleneğidir. Âşık hikâye anlatımı sırasında hikâyenin bazı bölümlerinde saz eşliğinde hikâye ile alakalı türküler okur. İzlerkitlenin içinde âşıklık konusunda birikim sahibi olan bazı kişiler, aşığın performansı sırasında cesaretle ve heyecanla ona eşlik ederler. Aşığın performansını şekillendiren bu davranışlar aynı zamanda yeni âşık adayların ortaya çıkmasına zemin hazırlar. Boratav, Kars kahvelerindeki hikâye anlatma geleneği çerçevesinde izlerkitle ile âşık ilişkisini şu şekilde ifade eder;

Kahvede hikâye anlatmak, daima yeni yeni safhalar gösteren, mürekkep, mudil bir sanat gösterisidir. Bu merkezinde hikâyeci-aşığın bulunduğu bir temsildir. Hikâyenin anlatılması safhasında faal olan yalnız odur. Ama bu meclisler aynı zamanda saz ve söz (türkü) meclisleridir. Aynı yerde veya başka yerlerde, başka vesilelerle dinlenmiş olan bu hikâyelerin vakaların heyecan ve ilgi ile takip edilmesi kadar, sazla ve zengin çeşitli makamlarda söylenen türkülerin dinlenmesi, yani müzik ve şiir sanatları da bu toplantılarda aynı derecede ehemmiyet taşır. Hikâyeyi yalnız âşık anlatır, ama hikâyeye girmeden önce ve hikâye bittikten sonra, hatta hikâyenin orta yerlerinde de, âşık hikâyenin türkülerini ve bu türkülerin sonunda veya kıta aralarında bayatlarını¹⁰ söylerken, mecliste bulunanlardan

¹⁰ Bayatlar eski döneme dayanan şiir türüdür. Yedi heceden oluşur. Bayatı şiir türüne en çok köylerde yani sade halk arasında rastlanır. Bayatı şiirlerinin konusu genellikle bir ülkeden başka bir ülkeye göç etmiş kişinin geride bıraktığı vatani ve onun doğal güzellikleri hakkında hissettiklerini konu edindiği gibi ağıt formunda olanları da vardır. Âşık müziğinde çok kullanılmıştır. (İmrani, Görüşme, 2014) Bayatı Kars yöresinde cinashlı manilere verilen addır. Âşıklar, aynı kelimeleri farklı anlamda kullanarak konularına

sesi güzel olup makamlarıyla türküleri söylemesini bilenler coşup aşığa katıldığı çok olur. Dinleyicilerin bazıları şiir ve türküyü sevdiği kadar, onları çağırıp söylemesini bilmeyenler – dinleyiciler arasında güzel sesli ve türkü makamlarına aşına kimseleri kışkırtıp onlara söyletiyorlar; böylece aynı gecede faslın tabii müddetine bakarak bir iki saat uzadığı, sanatkâr dinleyicilerin âşıkla nöbetleşe, türkü faslını devam ettirdikleri olur. Bu biraz da aşığın heyecanını etrafa sirayet ettirecek bir haleti ruhiye taşıyıp taşımamasına, mecliste bulunanların keyiflerine ve neşelerine bağlıdır. Bu fasılların çok canlı ve neşeli örnekleri, muhakkak ki, mecliste hikâye anlatan ayarında bir sanatkâr aşığın bulunduğu zamanlarda görülür. Biz bulduğumuz toplantılarda böylesine rastlamadık. Yalnız, kendi halinde dinleyicilerden coşup, hatta aşığın elinden sazını da alarak, onunla yarışa çıkanlar gördük (Boratav, 1946: 87).

Kahvedeki dinleyicilerin aşığa davranış şekli övücü sözlerle onu alkışlaması, icrasal anlamda aşığı yönlendirmesi ve gerektiğinde ona bahşiş vererek ödüllendirmesi aşığın icrasını şekillendiren önemli etkenlerdir.

Kahvedeki dinleyiciler, gerçekten ayrıca tetkike değer bir konudur. Kahvenin iyi bir dereceye kadar ferah yerlerindeki masaları (birinci mevkileri diyelim) ufak memur, talebe, eşraf gibi, ya servetiyle veya kültürüyle “ sivrilmiş” kimseler tutuyor; aşığı teşvik eden, alkışlayan, coşup bağırان, aşığa türküleri şu veya bu makamda söylemesi hususunda direktifler veren bunlardır. Bunlar, kahveciyi de, aşığı da memnun edebilen kimselerdir. Aşığa arada bir, pek beğendikleri türküleri söylediği zaman bahşiş verdikleri olur (Boratav, 1946: 87).

göre bir türkünün, bir deyişin arkasına ekleyerek cinaslı mani söylemiş olurlar (Tanrıku, 2000: 39). 1-Bayat makamı: “Uşşak makamında olduğu gibi, uşşak dürtlüsüne buselik beşlisinin eklenmesiyle oluşur. Uşşak makamının inici biçimidir. Bayatı *Oğuzlar’ın Bayat boyuna özgü* anlamına gelmektedir. Bu makam bu boyun yaşadığı Azeri sahasında çok yaygın biçimde kullanılmaktadır. 2-Kars, Erzurum, Artvin ve Ağrı illeri çevresinde de yaygın olan bir âşık makamı. Özel ezgisiyle yüksek sesle söylenen bir hava (Özbek, 1998: 26)

Şehir merkezindeki meclislerde her yaş grubuna ait izlerkitle yer alabilmektedir. Köy düğünlerinde kurulan meclislerde ise genelde orta yaş ve üzeri kişiler ilgi duyarak katılırlar bu nedenle âşıkların bu ortamdaki izlerkitle, şehir merkezindeki meclislerde yer alan izlerkitesine nazaran geleneğe daha bağlıdır. Bu süreçte geleneği yakından takip eden ve hayatta olmayan büyük âşıkların dahi, ustamalı ürünleri hakkında bilgi sahibi olan bu izlerkitle, aşığın konumunu, onun nasıl davranması gerektiğini, hatta tanınıp tanınmayacağını belirleme gücüne sahiptir. İzlerkitlenin bu güce sahip olması aşığı performans sırasında etkilemekte, deyim yerinde ise âdete baskı altında tutmaktadır.

Âşık köy düğünlerinde “ideal dinleyici”sini bulur. Düğün meclisine gelenler orta yaş ve üzerindeki kimselerdir. Daha genç olanlar ise köy düğünlerinde âşıkla birlikte bulunan davul-zurna-klarnet gibi çalgılı toplantılara giderler. Şehir merkezlerindeki âşık kahvehânelerinde ise hemen her yaştan insan bulunur. Hikâyeci-âşık, hikâyeyi kendisi kadar iyi bilenlerin oluşturduğu bir toplulukta sanatını icra ederken daha dikkatli olmak durumundadır. Konu ve anlatım hatası yapmamaya, nesir ve şiir kısımlarında da kendisinden katma/ çıkarma yapmamaya çalışır (Durbilmez, 2006:359).

Şahbazoğlu, kendi deyimiyle “*meclis*” uygun ise, yani seslendireceği usta malını dinleyen ve anlayabilen bir izlerkitlenin olduğunu hissederse usta olarak gördüğü birçok âşıktan söz, dil, üslup ve ezgi bakımından zorluk derecesi yüksek olan usta malı örnekler verebilmektedir. Şahbazoğlu, izlerkitlenin anlayıp anlamadıklarını ise icra sırasındaki tepkilerinden hissetmektedir

Alicısı var ise, usta malı olan ağır havaları¹¹ söylerim. O zaman bende zevk alıyorum. Ama alıcısı yok ise, yani meclisin sıkıldığını

¹¹ Ağır hava demek ile söz, dil, üslup ve ezgi olarak zorluk derecesinin yüksek olduğu usta-malı türlerden bahsediyor.

hissediyorsam, beni anlamayacak bir meclisteysen, söylemiyorum (Görüşme, 2013).

Kars yöresinin önemli âşıklarından Âşık Günay Yıldız, aşığın yetişme sürecinde aşığın performansını etkileyen ve geleneği besleyen hususun izlerkitle olduğunu ifade eder. Yakın dönemde geleneğe daha az ilgili olan izlerkitle ise âşıkları olumsuz anlamda etkilemektedir:

Önceki yıllarda halkta çok büyük bir istek vardı. Şimdiki gibi değildi. Aşığı yetiştiren halktır. Aşığı, âşık eden “meclisi irfandır”, şimdi ise halk aşığı istemiyor. Eskisi gibi dinlemiyor. Ben 7-8 tane hikâye biliyorum ve en az 3-5 bin kıta sözleri var. Anlatmak istiyorum, yıllarca alışmışım, dolup taşıyorum. Hikâye anlatacak yer arıyorum fakat bulamıyorum. Çünkü istekli halk artık yok (Yıldız, Görüşme, 2014).

Nutku, hikâyeci âşıkların izlerkitlede yaş ortalaması, eğitim aşaması ve meslek durumu gibi şeylere dikkat ettiğini ve böylece senaryo üzerinden hikâyeyi işlerken, nüktelerini, atasözlerini türkülerini ona göre seçtiğinden bahseder. Ayrıca Nutku’ya göre anlatıcı, dinleyici ile sürekli bir ilişki sağlayıp havayı kollardı. Örnek olarak ise Başgöz’den aktardığı Müdâmî’nin Posof’ta bir kahvede sergilediği performans sırasında ki davranışını gösterir;

Müdâmî, *Öksüz Vezir* hikâyesini, içi 65 kişi ile dolu Posof’un tek kahvesinde ırgatlara, köylülere, odunculara ve küçük esnafa saat 19.00’dan 23.45’e kadar hikâye söyleyip saz çalmıştır. Oysa ertesi günü Öğretmenler Lokali’nde 45 kişilik, yarı dolu bir salonda, aynı hikâyeyi 1saat 15 dakika kısaltarak, anlatış biçiminde değişiklik yapmıştır: 1. Müdâmî, açık saçık bölümleri, aydın saydığı kişiler önünde anlatmamıştır, (Lokal’de, öğretmenler, kaymakam, müdürler, memurlar gibi bürokrat bir kadro vardı), 2. Coğrafi bilgiye dayanan yer adlarını ve tarihsel olayları bu kişiler karşısında anlatmaktan çekinmiştir, 3. Açıklamaları kısaltmış, tekerlemeleri değiştirmiştir, 4.

Kahvede 11 türk   söyleyen M  d  m  , lokalde 7 t  rk   söylemiştir
(Başgöz'den Akt: Nutku, 1997: 72).

  şık Posoflu M  d  m   kahvedeki ırgatlar, köylüler, oduncular ve küçük esnaftan oluşan izlerkitlesi gelenek hakkında bilgi sahibi olup, geleneğe daha bağlıdır. Bu nedenle   şık, ürünlerini daha ayrıntılı ve özenli icra etmek, performansını en iyi şekilde gösterme düşüncesindedir. Karşılığında ise izlerkitlenin onayını ve takdirini almak istemektedir.   şık bu nedenle çalışır. Gelenek hakkında fazla bilgilerinin olmadığını düşündüğü Lokaldeki bürokrat kesimden oluşan izlerkitlenin karşısında ise sadece bilgi içerikli performanstan uzak durmuştur. Çünkü   şık, bu kesimin okuryazar olmasından dolayı aktaracağı bilgileri kendisinden daha iyi bileceklerini düşünerek hata yapmak istememektedir. Bu sebeple sergileyeceği ürünleri fazla detaylandırmadan kısaltmış ve kendisini beğendirme kaygısından uzak bir şekilde icrasını gerçekleştirmiştir.

2.6. İcra (Performans) Mekânları

Âşıklık geleneğine ilgi duyan izlerkitle için köy odaları, hanlar ve   şık kahvehaneleri, düğünler, panayır ve şenlik gibi yerler önemli icra mek  nlarıdır. Saz   almak,   şıklık geleneğini öğrenmek isteyen   şık adaylarının yeteneklerini geliştirebileceği ve okul niteliğinde olan bu mek  nlerde usta âşıkların sanatlarını icra ederken yaptıkları edimler   şık adayları için ders niteliğinde olmuştur.   şık adayları ustanın saz çalma tekniğini, ezgiyi ve şiiri oluşturma yöntemlerini bu mek  nlerde izleyerek ve dinleyerek öğrenirler. Karşılıklı iletişim ve etkileşimin yaşandığı bu icra mek  nlarının geleneğin devamlılığı ve aktarımı noktasında önemli rolleri vardır.

Düzgün, (2011:317) köy odalarında ve konaklarında yapılan   şık fasıllarının, kahvelerde yapılan fasıllara benzediğini fakat kahvelerde ki gibi kurallara bağlı bir gelenek olmadığının altını çizer. Bu mekânların yakın zamana kadar önemli icra zeminlerinden biri olduğuna söyleyen Düzgün'e göre sıra geceleri, düğünler, bayramlar ve diğer özel eğlence günleri   şık fasıllarının icra edildiği önemli yerlerdir.

Kars yöresinde önceleri köy odaları, köy düğünleri ve köy kahvehanelerinde sürdürülürken gelenek, ekonomik şartların düzelmesiyle şehir merkezine olan göçler nedeniyle artık merkezdeki hanlar, kahvehaneler, düğünler ve şenliklerde yerini almıştır. Kars'ın önemli âşıklarından Âşık Günay Yıldız, şehir merkezindeki icra mekânları ile ilgili şunları söyler:

Babam anlatırdı. Bahtıyarın hanı diye bir han varmış, biz burada çalıp söylerdik burada da yatarık diye. Âşıklar orda çalıp söylüyormuş, aynı zamanda orada kalacak yerleri de varmış. Benim hatırladığım yerler ise Fayton pazarındaki Taşdemirin kahvesi, Yanık kahve, Mamoş'un kahvesi, Hüseyin'in kahvesi, Koyuncular gazinosu ve sonrada 1971 yılında açılan Çobanoğlu gazinosu fakat sonra Çobanoğlu kahvesi olarak adı değışti. Bu yerlerde âşıklar çalıp söylüyordu (Yıldız, Görüşme, 2014).

Âşıklar bayramlarda, kasaba ve köylerde yapılan özel eğlenceler ile bazen günlerce süren düğünlerde geleneğin tüm ürünlerini sergilerler. Bu ortamlarda performans sergilemek ise âşıkları onların ifadesi ile *kamçılarmaktadır* (Şahbazoğlu, Yıldız, Ersarı, Görüşme, 2014) Bu icra mekânlarındaki geleneğe ilgili ve meraklı izlerkitle, âşıkların performanslarını en üst noktaya çıkarmaktadır.

Âşık adayları için güdüleyici rol oynayan bu icra mekânları aynı zamanda âşıkların önemli geçim kaynağıdır. Şahbazoğlu, görüşme sırasında Kars'ın eski âşıklarından olan babasının âşıklık dışında bir iş yapmadığını ve düğünlerde elde ettiğı gelir ile o yıllarda uzun süre geçinebildiklerini söylemektedir;

Babam rençperlik yapmaz, tırpan alıp tarlaya da gitmezdi. O yıllar sadece biraz koyunumuz vardı. Yetmişli yıllarda olacak bir kıtlık senesi; babama dedim ki “bu sene arpa buğday da ekmedik, ne olacak ?” Bana aynen şöyle dedi; “Merak etme oğlum, Ladi Kars'ta (Kümbetli köyü) bir düğün tutmuşum, oraya gidip geldim mi bir yıllık

yiyeceğimi alırım.” Eskiden böyleydi. Babamın bir sazi vardı, valla bey gibi geçinirdik (Görüşme, 2014).

Âşıkların katıldığı etkinlikler, şölenler “temelinde ticari aktivitelerin yer aldığı pazar ve panayırılar da insanları bir araya getiren organizasyonlar olduğu için bu ortamlar da âşık tarzı adına değerlendirilmesi gereken fırsatlardır. Panayırılar, hem âşıkların farklı bölgelerden gelen insanlar tarafından tanınmalarını, hem de yeni ürünlerin yaratılmasını sağlıyordu. Anadolu’nun belli başlı şehirlerinde kurulan panayırılar, aynı zamanda âşıkların tanışma, atışma, yarışma ve nihayet geçimlerini sağlama imkânlarından birini oluşturmaktadır” (Düzgün, 2011:317).

Günümüzde Kars yöresinde ise âşıklar performanslarını eskisi gibi birbirinden farklı icra mekânlarında sergileyememektedir. Yörede geleneğe ilginin azaldığını, yerel halkın bu icra ortamlarına eskisi kadar rağbet etmediğini ifade eden Şahbazoğlu, bu ilgisizliğin âşıklık geleneğini adeta bitirme noktasına getirdiğini, artık âşıkların kendilerini yenilemek ve geliştirmek için bir sebeplerinin kalmadığını düşünmektedir.

Eski gelenek, görenek usullerde kalmadı, çağ değişti. Alıcısı kalmadı. Eskiden gecelerce devam eden programlar olurdu, 3-4 gün süren hikâyeler anlatılırdı. Eski âşıkları güçlü eden halk idi. Şimdi ki âşıklar neden zayıf? Çünkü halk bizi kamçulamıyor. Ben eskiden 3-4 tane hikâye biliyordum ama anlatmayınca unuttum. Hikâyeyi nerede anlatayım? Yazmaya yelteniyorum inşasını, kurgusunu kafamda yapıyorum. Senaryoyu çiziyorum, falan yerde başlatacağım, şurada toparlayacağım, şu yerde bitireceğim, sonra kendime diyorum ki; Bunu dinleyen yok, sen niye yapacaksın? İnan ki hikâye yaparım, kendime güveniyorum, ama yapmıyorum, halk beni kamçulamıyor ki, isteyen yok (Şahbazoğlu, Görüşme, 2013).

Teknolojinin insan hayatına hızla girmesiyle oluşan *elektronik kültür ortamı*¹² Kars yöresinde geleneğe farklı açılardan etki etmiştir. Yöre halkı, bölgedeki zorlu ekolojik koşullar nedeniyle oluşturdukları sohbet ve eğlence ortamlarında dinledikleri/izledikleri âşık ürünlerini artık televizyon, bilgisayar vb. araçlar sayesinde elektronik kültür ortamından almaktadırlar.

Görüşme yaptığım âşıklar, elektronik kültür ortamı nedeniyle “pazarlanan kültürü” yöre âşıklarına olan ilgisizliğinin nedeni olarak görmektedir:

Teknoloji gelişti artık canlı dinlemeye ihtiyaç kalmadı. Adam Şahbazoğlu’nu dinlemek istiyorsa internete girdiği zaman buluyor. Eski âşıklarımızdan rahmetli olanları bile dinlemek isteyen tıkladığı zaman hemen karşısına çıkıyor (Şahbazoğlu, Ersarı, Görüşme, 2014).

Ekonomik anlamdaki değişim ve teknolojinin insan yaşamına hızla girmesi nedeniyle oluşan “*elektronik kültür ortamı*” bir taraftan uzun kış gecelerinde yöre halkının eğlence ihtiyacını karşılamış, diğer taraftan da kişilerin birebir iletişim ihtiyaçlarını ve oluşturacakları sosyal ortamlara gereksinimini azaltmıştır. “*Elektronik kültür ortamı*” yerel âşıkların ortaya koydukları ürünleri ulusal ve uluslararası seviyede herkesin dinleyebileceği ve ulaşabileceği düzeye çıkartarak bölgedeki âşık geleneğinin tanınması ve farkına varılmasına ise olumlu katkı sağlamıştır.

¹² Elektronik kültür ortamı iletişim teknolojisinin âşık tarzı şiir geleneği mensuplarınca kullanılmaya başlanmasıyla birlikte bugüne kadar pek dikkate alınmayan başka gelişmeler de ortaya çıkar. Bunlardan açık ve gözlenebilen sonuçları itibarıyla elektronik kültür ortamı teknolojisinin âşık tarzı üzerinde açık fonksiyonlarından biri diyebileceğimiz, mahalli âşık havası mahiyetindeki ezgilerin elektronik kültür ortamında kaydedilen icraları yoluyla kolayca ve çoğu zaman hiçbir ekonomik külfete girilmeksizin yurdun hatta dünyanın dört bir yanına dağılmasıdır. Bunun neticesi olarak mahalli âşık havaları radyo ve televizyonun etkisiyle ve suretle mahalli seviyeden ulusal seviyede bilinir ve çalınır hale gelmiştir (Çobanoğlu, 2000:156).

Teknolojik ve ekonomik gelişmelerin şehirlerde daha hızlı olması sebebiyle; insanlarda yarattığı sosyo- kültürel değişimler, yöredeki âşık dinleyicilerin oranında da önemli miktarda azalmaya neden olmuştur. Âşıkların içinde bulunduğu etkinlikler eski çeşitliği ve yoğunluğu olmamakla beraber hala varlığını sürdürmektedir. Şehirlerde yapılan âşık şölenleri, festivaller, konserler, aynı zamanda turistik turlar sayesinde düzenlenen etkinlikler de yer alan âşıklar, kendi çabaları ile bir araya gelerek esnaftan ve yerel yönetimlerden de yardım alarak kurdukları dernekler sayesinde yine bir takım etkinlikler yapmaktadırlar.

Âşık ürünlerinin sergilendiği icra mekânları usta-çırak geleneğinin devamlılığı ve geleneğin beslenmesi açısından önemlidir. Fakat bu icra ortamlarındaki izlerkitlenin istenilen oranda olmaması bu etkinliklerde yer alan âşıkların motivasyonunu ve geleneği sürdürme arzularını olumsuz etkilemektedir.

2.7 Âşıklık Geleneğinde “Kol”

Âşık adaylarının birçoğu bilgi ve birikimlerini, usta âşıkların yanında usta- çırak ilişkisi içinde geçirdikleri sistemli bir eğitim süreciyle edinmişlerdir. 19.yüzyılda yaygınlaşan ve usta- çırak geleneği ile oluşan eğitim sürecinin doğal sonucu olarak, ortaya âşık kolları çıkmıştır. Kolu çıraklık geleneği içinde, birbiri ardınca yetişen âşıklar tarafından, odak hüviyetindeki usta âşığa bağlılık duyarak, ona ait üslup, dil, ayak, ezgi, konu, hatıralar ve hikâyelerin devam ettirildiği mektep olarak açıklayan Kaya, bu kolların ortaya çıkmasını usta-çırak ilişkisine bağlar:

Çırak yıllar boyu ustasına hizmet eder ve bu arada âşıklığın vecibelerini öğrenir. Zamanı geldiğinde ustasının izniyle söylemeye başlar. Şiirlerinde, ustasının tekniğini kültürü ve söz dağarcığı açıkça kendini hissettirir. Hatta bu hususlar, kendisinin yetiştirdiği çırağına sirayet ettiği gibi, onun çıraklarında da görülebilir. Bu silsilenin nihayetinde gün gelir âşık kolu ortaya çıkar (Kaya, 2003: 29).

Düzgün ise âşık kollarını bir nevi okul olarak görmekte ve kolların oluşmasını Kaya'nın ifade ettiği gibi gelenek içinde olan usta-çırak ilişkisinden kaynaklandığını düşünmektedir;

Gelenek içinde büyük önem arz eden usta-çırak ilişkisi, âşık edebiyatında bir çeşit okul anlamına gelen “kol”ların oluşmasına zemin hazırlamıştır. Bir ustanın yanında yetişen çırak, âşıklık yeteneğini kazanınca yanına bir öğrenci alır ve onu yetiştirir. O da bir başka öğrenciyi yetiştirir. Zamanla bu gelenek zinciri içinde bir âşık kolu ortaya çıkar (2011:316).

Âşıklık kolunun oluşması ve yaşamını sürdürebilmesi için, kolun belirleyici sınırlarının var olması gerekmektedir. Öğelerin sayısı, çeşitliliği ve değişik oluşu, kolların belirlenmesine ve farklılaşmasına yol açar. Bu öğeleri Kaya, şöyle sıralar:

- 1- *Odak hüviyetindeki usta aşığın dil ve üslubu*
- 2- *İşlediği konular,*
- 3- *Usta aşığın başından geçen ve hafızalarından silinmeyecek izler bırakan çeşitli olaylar,*
- 4- *Usta aşığın karşılaşmaları,*
- 5- *Usta aşığın tasnif ettiği hikâyeler,*
- 6- *Usta âşığın kendisine ait ezgiler,*
- 7- *Usta âşığa ait ayaklar* (Kaya, 2003: 29-30).

Kaya, bir aşığın ilgili kola dâhil edilebilmesi için geleneğe ait yapması gereken vecibeleri, ayrıca kolun yaşamını sürdürebilmesi için kola mensup âşıkların üzerine düşen görevleri şu şekilde açıklar:

Bir kol içerisinde yer alan âşık, yukarıda sıraladığımız faktörlere riayet eder, sanatını bu çerçevede icra eder. Saz meclisinde ustaya ait

bir divan ile başlar. Fırsatını getirip ustasına ait bir veya birkaç hatırayı yâd eder. Sık sık yaptığı karşılaşmalardan örnekler verir. Âşık şiirinde, her ne kadar işlenen konular müşterek ise de ustanın temayül gösterdiği konulara daha fazla ağırlık verir. Şiirinde ustaya ait yahut onun kullandığı ezgiler ve kullandığı ayaklara benzer ayaklar açıkça kendilerini hissettirir. Şayet usta âşık, hikâyeler tasnif etmişse çeşitli vesilelerle o hikâyeleri yahut hikâyelerden bir bölümü anlatır. Kendisini bir kol içerisinde gören aşığın bunları yerine getirmesi, kolun icaplarındandır. Ne var ki, bütün âşıkların bu davranış içinde olduğunu söylememiz mümkün değildir. Bilhassa, sonraki kuşaklar bu faktörlerden bir kısmını terk edebilmektedir. Bunların sayısının fazlalığı, kolun fonksiyonunu yitirmesi anlamına gelir (Kaya, 2003: 29-30).

Kaya'nın yukarıdaki ifadesine dayanarak kolları birbirinden ayıran temel unsurları iki şekilde açıklayabiliriz:

1-Söz unsuru olarak; kola adını veren aşığın şiirlerinde, destanlarında ve hikâyelerindeki işlediği konu ile beraber, bu türleri seslendirirken kendisine ait bir özellik olarak kullandığı dil, ağız ve üslup,

2-Müziksel unsur olarak; kola adını veren aşığın, söz unsuru olarak tüm türleri ezgilendirirken ve saz çalarken kullandığı, kendisine ait icrasal üslubudur.

Âşıkların usta-çırak geleneği çerçevesinde edindiği bilgi, beceri, deneyimlerinin ve temsil ettiği değerlerin aktarılmasında ve gelecek kuşaklara kazandırılmasında âşıklık kolları önemli rol oynamaktadır. “XIX yüzyıldan itibaren, var olagelen ve tespit ettiğimiz âşık kollarından başlıcaları; *Erzurumlu Emrah (Tokat Kastamonu Yöresi)*, *Ruhsati (Sivas Yöresi)*, *Dertli (Bolu-Kastamonu-Çankırı Yöresi)*, *Sümmani (Erzurum Yöresi)*, *Derviş Muhammed (Malatya Yöresi)*, *Huzuri (Artvin Yöresi)* ve *Şenlik (Doğu Anadolu- Azerbaycan Yöresi)* kollarıdır” (Kaya, 2003: 29).

Âşık Şenlik, hem yaşadığı dönemde hem de kendisinden sonraki dönemde Kars, Erzurum, Azerbaycan ve Gürcistan bölgelerindeki âşıkları ustalığı ile etkilemiştir. Bu etkilenmenin neticesinde, saydığımız bölgelerde, kendine özgü bir âşıklık kolu olarak “*Şenlik kolu*” ortaya çıkmıştır.

Şenlik kolu “Türkiye’de bilinen yedi âşıklık kolundan en güçlülerinden birinin kurucusu olduğu için kendisinden sonraki dönemde gerek Anadolu’da gerekse Azerbaycan ve bugün Ermenistan ve Gürcistan sınırları içinde kalan bölgede temsilcileri” (Duymaz, 2012:6) bulunmaktadır. Şenlik koluna dâhil edebileceğimiz âşıkları Kaya (2003: 31) şu şekilde açıklar:

Şenlik kolu (Doğu Anadolu, Azerbaycan)

Hasta Hasan’ın çırakları: Nuri, Şenlik

Şenliğin çırakları: Bala Kişi, İbrahim, Gazeli, Ali, Bala Mehmet, Namaz, Kasım, Asker, Mevlüt, Nesip, Süleyman, Hüseyin, Gülistan

İbrahim’in çırakları: Çerkez, İlyas, (Çırağı: Rüstem Alyansoğlu), İsrafil, Hüseyin

Kasım’ın çırakları: Nuri Şenlik, Yılmaz Şenlik, Şeref Taşlıova, Fikret Şenlik, Dursun Durdağı, Salih Şenlik, Şevki Halıcı, Abbas Seyhan, İslam Erdener, Mehmet Hicrani

Şeref Taşlıova’nın çırakları: Sadrettin Ulu, Nuri Şahinoğlu, Hikmet Arif Ataman, Şah İsmail

Gülistan’ın çırakları: Murat Çobanoğlu, Nusret Yurtmali, Hakkı Baydar, Murat Yıldız

Murat Çobanoğlu’nun çırakları: Mürsel Sinan, Arif Çiftçi, Metin Bektaş

Murat Yıldız'ın çırakları: Günay Yıldız, İlgar Çiftçioğlu, Mahmut Karataş

Kaya, yukarıda Doğu Anadolu ve Azerbaycan bölgesinde şenlik koluna dâhil ettiği âşıkları sınıflandırırken birebir ustanın yanında eğitim alarak oluşan usta-çırak geleneğinin yanında, kendinden önceki bir aşığı üstat seçerek ve onu takip ederek oluşan usta-çırak geleneğini de temel almıştır. Kaya, (2000: 14-15) başka bir çalışmasında ise usta çırak geleneğini şu şekilde açıklar:

Çıraklık geleneği “bazen de bir aşığın daha önce yaşamış bir aşığı kendisine üstat seçmesi şeklinde de tezahür edebilmektedir. Âşık onun şiirlerini çalarak, söyleyerek yetişir. Ustanın şiirindeki muhteva, üslup ve fikir âşıklığa namzet kişiyi derinden etkiler. Gün gelir o da üstat kabul ettiği âşık gibi söylemeye başlar. Sözceliği; Karşı âşıklardan *Mevlüt* ve *Nesip Şenlik*’i; *Şevki Halıcı*, *Abbas Seyhan*, *İslam Erdener* ve *Mehmet Hicrani* de Şenlik’in çırağı Kasım’ı kendilerine manevi usta seçmişlerdir.

Kaya’ nın yukarıda şenlik koluna mensup âşıkların sınıflandırmalarına baktığımızda mevcut Kars’taki birçok aşığımızı şenlik koluna dâhil etmediğini görüyoruz. Hâlbuki Kars’ta kendisinin de yukarıda bahsettiği gibi herhangi bir aşığın yanında eğitim almadan, kendisinden önceki usta bir aşığı kendisine üstat seçerek kolun gerekliklerini yerine getirerek yetişen âşıklarımız mevcuttur. Bu âşıklarımız şenlik koluna mensup olduklarını söylerler (Şahbazoğlu, Ersarı, Görüşme, 2014).

Yörede birebir ustanın yanında formel bir eğitim almadan, farklı icra ortamlarında, Şenlik koluna mensup usta âşıklarla aynı ortamda bulunmuş, onları izleyerek ve dinleyerek etkilenmiş, onları gözlemleyerek özümsemiş hatta kendilerine üstat seçmiş âşıklar bulunmaktadır. Bu âşıklar, usta malı birçok türü, aynı zamanda ustanın karşılaşmalarını Şenlik kolunun gerektirdiği gibi seslendirebilmekte ve aynı zamanda hikâyeler anlatabilmektedirler. Dolayısıyla kola mensup usta âşıklar ile aynı icra üsluplarıyla geleneği devam ettirmektedirler. Bu söylemimize Kars’ın eski âşıklarından olan rahmetli Âşık Veysel Şahbazoğlu’nu örnek olarak verebiliriz.

Veysel Şahbazoğlu kola mensup usta bir aşığın yanında hiç çıraklık yapmamıştır. Fakat birçok usta âşıkların bulunduğu meclislerde yer almıştır. *Aslında ustam yoktur, çok âşık meclisinde bulunmuşum. Âşıklığın usullerini ve meclis idarelerini oradan aldım. Hece vezni, kafiye, redif bunlar kendiliğinden geliyor.* (Günay, 2008:130) Âşık Veysel Şahbazoğlu'nun etkilendiği usta âşıklardan biri de Âşık Şenliğin çırağı olan *Kasım*'dır.

Babam Kasımdan etkilenmiştir. Hatta babam ile bir araya geldikleri bir köy meclisinde hava şartlarının kötü olması ve köy yollarının kapanması nedeniyle Kasım ile beraber üç gün boyunca çalıp söyledikleri olmuştur (Şahbazoğlu, Görüşme, 2013).

Âşık Veysel Şahbazoğlu'nun çırakları ise: Ensar Şahbazoğlu ve İhsan Şahbazoğlu'dur. Âşık Ensar Şahbazoğlu, kendi babasının yanında yetişmiş ve babası gibi şenlik koluna mensup diğer âşıklarla aynı ortamda bulunarak onları izlemiş ve etkilenmiştir. Şahbazoğlu bu ortam sayesinde usta âşıkların icrasal özelliklerini gözlemleyebilmiş ve daha sonra kendi icrasına aktarabilmiştir. Bu durumda Ensar Şahbazoğlu, gelenek içinde enformel bir eğitim sürecinden geçmiştir, diyebiliriz. Çünkü Şahbazoğlu, kendi ürünlerini ortaya koyarken icrasal olarak dil, üslup ve ezgilerine Şenlik kolunun kendine has özellikleri yansımıştır. Dolayısıyla Ensar Şahbazoğlu'nu Kars bölgesindeki Şenlik koluna mensup âşıklarımızın arasına dâhil edebiliriz.

2.8 Âşık Müziğinde Makam Kavramı

Makam, müzik geleneğimizde, müziğimizin teknik bir yönüne gönderme yapan önemli bir kavram olarak dikkat çeker. Kavram Türk sanat müziğinde temel bir unsur iken, kimi yörelerde anonim halk müziklerinde ve âşık müziğinde de kullanım alanı bulmuştur. Dolayısıyla, kullanım alanının bu genişliği, kavrama “çokanlamlılık” (Polysemic) yüklenmesine neden olmuştur.

Türk ve Arap müziklerinde temel bir kavram olan makam, Arapça ‘kama’ sözcüğünden gelmektedir. ‘Kalkma, ayakta durma’ anlamına

gelen bu sözcükten türemiş olan makam, ‘durulan, bulunan yer’ demektir. XIV. yüzyıla dek Türkler, makam sözcüğünün yerine, aslında ‘ezgi’ anlamına da gelen kök, küğ, küy gibi sözcükler kullanmışlardır. XIV. yüzyılda Maragalı Abdülkadir’le birlikte kullanımına başlanan makam sözcüğü, özellikle XV. yüzyıldan itibaren gelişme gösteren Türkçe/Osmanlıca kaynaklarla birlikte Türk müzik kültüründe de yaygınlaşmaya başlar (Bayraktarkatal ve Öztürk, 2012:2).

Türk müziği literatüründe makam kavramı birçok teorisyen tarafından tanımlanmıştır. Akdoğu (2003: 12) makamı, “Bir dizide, bir ya da birden fazla sesin/perdenin güçlendirilmesiyle oluşturulan ezgi veya ezgiler demetinin belirli bir sesle bitirilmesiyle var olan işitsel etki” şeklinde açıklarken Özkan, (2010: 94) “bir dizide durak ve güçlünün önemi belirtilmek ve diğer kurallara da bağlı kalmak suretiyle nağmeler meydana getirerek gezinme” olarak tanımlar. Makamı “belirli aralıklarla birbirine uyan mülayim¹³ seslerden kurulu bir gam içerisinde, özel bir seyir kuralı olan musiki cümlelerinin meydana getirdiği çeşni” şeklinde açıklayan Karadeniz’e göre her makamın kendine özgü bir seyri vardır; aynı gam içinde kalmakla birlikte hangi sesleri ne şekilde kullanacağını bilmek gerekir. Yine Karadeniz’e göre, Makamın seyri dikkate alınmadıkça gam içinde kalınsa bile o makam meydana gelmiş olmaz (2013: 64). Öztuna (2000:228) ise makamı “bir durak ile bir güçlünün etrafında onlara bağlı olarak bir araya gelmiş seslerin umumi hey’eti” şeklinde ifade eder. Yukarıdaki tanımların geneline bakıldığında makamı, kimi teorisyenlerin *dizi*, kimilerinin ise *seyir* eksenli olarak tanımladığı görülür.

Anonim halk müziğinde ise “makam” genel bir kullanım alanı bulmasa da kimi kaynaklarda müziksel yapı tanımlarken kullanıldığı görülür (Emnalar, 1998:548; Özbek, 1998:129). Hatta halk müziği açıklanırken makam kavramı kullanımının daha

¹³ Mülayim terimini; Kulağa hoş gelen, tatlı ve yumuşak ses veya aralık anlamına gelen bir musiki terimi olarak açıklar.

eski tarihlere dayandığı görülür. Gazimihal, Meragi'nin Anadolu türkülerini açıklarken “makam” terimini kullandığını aktarır:

Asya Türkleri ile Moğolların müşterek “uşşak”, “neva” ve “buselik” makamlarını kullandıklarını, çünkü bu makamların şecaat hislerini harekete getirici şeyler olduklarını söyler... Gazimihal şunu ekliyor; “Bugünkü hâlis ve bâkir Anadolu türkülerinde de “uşşak”, “hüseyni”, “karcıgar” ve “tahir” makamlarının çok kullanıldığı anlaşılmıştır. Bu makamların cümlesi aşağı yukarı birbirinin aynı olup, Garp tonalitesi ile izahı lazım gelse, “minör”ün muhtelif şekilleridirler demek icap eder (Gazimihal, 2006: 36).

Türk halk müziğinin, makamsal bir yapıda olduğu görüşü, kimi çalışmalarda vurgulanır ve buna bağlı olarak da makam kavramının kullanımını meşrulaştırır. Örneğin: Tura, TRT repertuarında bulunan 1000 halk müziği örneği üzerinde makamsal inceleme yapmıştır;

belli bir makamın ya da bilinen bileşimlerin alışılmış biçimde kullanımı sınıfına girenler %91.18 gibi ezici bir çoğunluk oluşturmaktadır. Bilinen makamlarla yapılmış değişik bileşimlerin oranı olan %2.1 ile, bilinen makamların alışılmışın dışında kullanımının oranı olan %3.6'yı da eklediğimizde %96.88 gibi bir oran oluşturmaktadır. Bu kümede başta hüseyni ve ona yakın olan muhayyer, gülizar, gerdaniye gibi makamlar en büyük kesimi oluşturmaktadır. Hüseyni beşlisinin çekirdeği olan eski nevrüz, bugünkü uşşak cinsinin ağırlıkta olduğu uşşak, neva, tahir, karcıgar gibi makamların oluşturduğu kesimde onlara eklendiğinde, incelenen ezgilerin %54,6'sını bir bölükle karşılaşılmaktadır. Hicaz ailesinin oranı %12,8'dir. %0.2'lik Saba ve %0,7'lik Şehnaz ve %3,3'lük karcıgar'la bu küme %17 oranına ulaşmaktadır. Kürdi ve bileşimlerinin oranı da %2,7'dir. Böylece Dügâh (La) perdesinde kalan makamların oranı %71'i bulmaktadır. Rast makamı %3,4'lük bir orana sahiptir. Rast perdesinde kalan makamların toplam oranı ise

%9,8'i bulmaktadır. Segâh makamındaki ezgilerin oranı %5,1 gibi yüksek bir rakamdır. Segâh perdesinde kalan öteki makamlar da katıldığında, bu bölüğün oranı %7,3'e ulaşmaktadır. Nişabur, Eski hüzzam, Eski çargâh, Evc ve Ferahnak %1.03'lük bir küme oluşturmaktadır. Bilinen makam ya da makamların alışılmışın dışında kullanımı sınıfına girenler %3.6 değişik bileşimler %2.1, Tri-Tedra-Penta ve Hexa-cordal yapıdaki ezgiler %3.06, Pentatonik özellikler taşıyan %0.04, belli bir sınıfa sokulamayanlar %0.02 oranındadır (1997:421-422).

Yukarıda da bahsedildiği üzere, makam kavramının halk müziğindeki kullanımı, esasen tüm Türkiye coğrafyasında halkın kendi kullanımıyla değil, onun üzerinde çalışan teorisyenlerin tercihleri ile yaygınlaşmıştır. Bu teorisyenlerin çoğunluğu da Türk sanat müziği ilgilileridir. Âşıkların kullandıkları makam teriminin ise yukarıdaki kullanımlardan farklı anlamlara dayandığını söylemek mümkündür.

Öcal, HAGEM, bazı araştırmacıların derlemelerinden ve kendi çalışmalarından yola çıkarak âşıklık geleneği içinde 300 civarında makam adının ortaya çıktığını söyler:

Bu makamların “her birinin klasik musikideki gibi ayrı birer ses dizilerinin olmadığı, bazılarının aynı ses dizisine tabi olduklarını, dolayısıyla nota değeri itibarıyla klasik musikideki gibi bir makam özelliği göstermediklerini tespit ettik. Âşık Murat Çobanoğlu Osmanlı Divanisi ve Hicrani makamları klasik musikideki Uşşak; Karaçi makamı, Muhannes (Ağır Muhannes, Yürük Muhannes) ve Segah (Seyyah) makamlarını klasik musikideki Segah makamıyla okumuş, ancak aşığın ayrı bir makam olarak adlandırdığı bu makamların ses dizilerinde herhangi bir fark görülmemiş, Âşık Şeref Taşlıova ile yapılan görüşme sonrasında da benzer sonuçlar elde edilmiştir (2001: 27).

Makam, Âşıklık geleneğinde de müziğin modal yapısını, dokusunu açıklarken, kullanılan terimler arasındadır. Âşık müziği ile ilgili yapılan çalışmalara baktığımızda

bu modal yapıya karşılık M. Fahrettin Kırzioğlu “hava” kavramını kullanırken, Âşık Şeref Taşlıova’nın ise “hava” ve “makam” kavramlarını birlikte kullandığını görüyoruz. Hasan Kartarı ve Ensar Arslan ise âşık müziğinden sadece “makam” kavramını kullanılarak bahsetmektedirler (Oğuz, 2001: 23-24).

Görüldüğü üzere, Âşıklar arasında makam kavramına yüklenen anlamlar ve kullanım alanları ekseninde ortak bir kabulün olmadığı görülmektedir. Kimi âşıklar, müzikteki modal yapıyı “hava” kavramı ile kimi âşıklar ise “makam” kimi âşıklar da her ikisini birden kullanarak tanımlama yaparlar. Ancak, âşıkların modal yapının nitelendirilmesinde makam kavramını kullanması, kavramın sanat müziğindeki anlamı taşıdığını düşünmek her zaman doğru olmayacaktır. Şenel, makam teriminin son yıllarda bilhassa Kuzey-Doğu Anadolu âşıkları arasında gittikçe yaygınlık kazandığını belirtir. Tüfekçi ve Kutluğ ile aynı ekseninde “makam” teriminin klasik Türk müziğinde kullanılan tarihi “makam” terimiyle hiçbir ilgisinin olmadığını, makam adı ile bağlanan her ismin âşıklar için bir “kalıp ezgi” anlamını taşıdığını söyler (1977:376). Şenel’in âşık makamlarının ortaya çıkışı ve kullanımı ile ilgili düşüncesi dikkat çekicidir:

Âşık ağzı kalıp ezgiler “Makam” terimi kullanımı, yakın geçmişe dayanmaktadır. Bu terim, bize göre, bilhassa 1960-1970’li yıllardan başlayarak, bel-ki de radyoların tesiri ile yanlış bir kullanım ya da yakıştırma olarak, literatürde ve yöre âşıkları arasında yayılmaya başlamış olmalıdır (1997:377).

Kutluğ’un âşıklık geleneğinde makam kavramı ile ilgili düşüncesi, Şenel ile aynı eksendedir;

Makam terimini, kırsal kesimde, küçük topluluklardaki saz şairlerinin de bir ölçüde kullandıkları görülmektedir. Ancak bu deyiş, bu kesimde başka bir anlam taşımakta, kalıp melodilerin bir bölümü için kullanılmaktadır. Anadolu’da yapılan halk musikisi eserlerinin derlemelerinde biraz yukarıda adı geçen kalıp melodilerin örnekleri de derlenmiştir. Mesela Urfâ’da Kesik makamı, Gaziantep’te Koroğlu

makamı, Çorum’da Misket makamı, Malatya’da Dağ makamı, Tokat’ta Atatürk makamı (havası) veya Fazilet havası bunlar arasındadır. Bunların dışında yine makam deyimini kullanan bazı edebiyatçıların “Âşık makamları” adı altında bir makam türünü yaydıkları görülür. Türk sanat musikisinde kullanılan makamın aslı ile Âşık makamlarının bir ilişkisi olmadığı gibi makamın asıl hüviyetine değinen melodik yapı da bulunmamaktadır. Bu itibarla Âşık makamları da melodik ezgi itibarıyla bir kalıp ezgi niteliği içindedir. Diğer taraftan bu terimin uydurularak kullanılması da 20. Yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkmıştır (Kutluğ, 2000: 517).

Tutu, (2012: 98) Âşık makamı olarak adlandırılan yapıların, müzik açısından ancak ayrı birer müzikli yaratma olarak değerlendirilebileceğini ve bu yaratmaların aynı zamanda farklı örneklerde ortaklığı tespit edilebilen özel müzik dokularına sahip olduğunu söyler. Tutu’ya göre bu özel müzik dokuları, bazı Türk boylarında, hatta Arap, Fars ve Hint kültürlerinde de karşılaşılan ezgi özleri etrafında şekillenir. Özel müzik dokularının çoğunun “makam” olarak adlandırılmasının tarihsel derinliği ve coğrafi yaygınlığın göz ardı edilmemesinin gerektiğini düşünen Tutu, makam teriminin bilimsel araştırmalarda “özel müzik dokusu”¹⁴ anlamı ile kullanımının gerekliliğini savunur.

Araştırmacıların ortaya koydukları düşüncelerin büyük bir çoğunluğu makam teriminin âşıklar arasında “kalıp ezgi” şeklinde kullanıldığıdır. Âşıkların kullandığı makam teriminin sözel (vokal) yapıyı da içerdiğini düşünen Tüfekçi, (1983:330) Kars

¹⁴ Tutu, özel müzik dokusunu şu şekilde açıklar; “Özel müzik dokuları, farklı yerlerde, farklı ekoller tarafından farklı şekillerde tarif edilse de, farklı yaratmalarda ortaklıkları gözlenebilen ezgisel özlerin işitilebildiği yadsınamaz bir gerçektir. Özel ezgi dokusunu bir küre şeklinde düşündüğümüzde, en alt katmanda özel anlamlar oluşturmaya imkân sunan bir perde dizisi bulunmaktadır. Bu diziler, farklı sayıda perdeden oluşabilmektedir. Bir üst katmanda ise, perde kümesinde hareketlerin devamlı kendisine yönelmesi ile önemi artan perdeler bulunmaktadır ki, işte bu seviyede bazı yerel uygulama farklılıkları gelişmeye başlar. Ayrıca, bu önemli perdelerin sıralanması ile şekillenen ezgi akışının da dolaylı olarak ikinci katmanda yer aldığını söyleyebiliriz. Üçüncü katmanda ise, geleneğin oluşturduğu ezgi formülü elemanlarının en yüzeysel, dolayısıyla ekolden ekole, dönemden döneme değişkenliğini hiç yadırgamadığımız kalıp motif ve hatta kalıp cümleler bulunur (2012:97).

yöresinde derleme çalışmaları sırasında yörenin önemli âşıklarıyla âşık ezgileri ve âşık makamları üzerine görüşmeler yaptığını ifade eder;

Şu noktayı ısrarla belirtelim ki aşığın makam olarak adlandırdığı ezgiler, Türk Sanat Müziğimizdeki makam tarifleri ile izah edilemiyor. Aynı ezgi yapısı ve dizisi içinde olduğu halde değişik makam olarak söylenen ezgiler tespit ettik. Söz gelimi bir usul değişikliği aynı ezginin başka bir ad almasına neden oluyor. Bir başka tespitimizde şöyle oldu: “*Gülebeyi*” denen makamı, Şeref Taşlıova’dan ve İslam Erdener’den ayrı ayrı kaydettik. Ancak bunların aynı ezgi ve ritmik yapı içinde olmadıkları görüldü.

Özarslan (2001:402) Erzurum, Kars ilinde âşık ezgilerine âşık havaları, âşık makamları veya âşık hacevatları (hecevat) adının verildiğini özellikle Azerbaycan etkisinde kalan kuzeydoğu Anadolu bölgesinde âşıkların kullandıkları ezgi kalıpları için “makam” teriminin kullanıldığını belirtmektedir. Ancak bu terimin/terimlerin klasik Türk müziğindeki makamlarla hiçbir ilgisinin bulunmadığını söyleyen Özarslan’a göre ve bu tip kavramlar âşık dinleyici çevre ilişkisinde ortak adlandırmalarla ortak referans noktası oluşturur.

Âşıkların vokal performansındaki “metnin konusu” onların makam adlandırmalarında katalizör rol oynar. İzlerkitle, âşıkların farklı ezgi kullanmalarını önemsemez. Erdener’e (1995: 80) göre izlerkitle için önemli olan birbirleriyle iletişim halinde olmalarını ve ortak tecrübe alanı oluşturmalarını sağlayan belleklerindeki müziksel birikimdir:

Âşıklar türküyü müzik özelliklerine değil de, metne ait konulara göre sınıflandırdıkları için Civan Öldüren makamı, Atüstü makamı, Osmanlı makamı gibi birçok ilginç başlıklar ortaya çıkmıştır. Bu isimler ve ezgiler âşık ve dinleyicilerin dağarcığındaki bilgilerin ayrılmaz bir parçasıdır. Kahvehanedeki dinleyicilerin birçoğu bu ezgileri ezberlemiştir. Çünkü onları daha önce defalarca

dinlemişlerdir. Atışmaları isimleriyle ve ezgi kalıplarıyla tanıyabilmek dinleyiciye estetik bir zevk verir ve âşıklarla aralarındaki bağı kuvvetlendirir. Atışmalarda bu bağ dolayısıyla iki aşğın ayrı ezgilerle çalıp söylemesi dinleyici açısından mühim bir husus değildir. Önemli olan katılımcıları birbirine bağlayan ortak müzik dağarcığının ortak bir sosyal tecrübeye dönüşmesidir (Akt: Özarslan, 2002: 402).

Erdener, Tüfekçi'nin söyleminin aksine, âşıkların farklı ezgi yapısına sahip türleri tek makam adı altında ifadelendirdiklerinden bahseder:

Karşılaşmada iki veya daha fazla sayıda âşık da şiirlerini makam diye adlandırdıkları çok iyi bilinen geleneksel nağme/ezgiler söylerler. Aslında âşıklar herhangi bir geleneksel türküyü veya bunun ezgisini makam olarak adlandırır ve karşılaşma süresince çok fazla makam kullandıklarına inanırlar. Kars'taki kahvehanelerde genellikle kullanılan geleneksel ezgi Hüseyini makamındaki Köroğlu türküsüdür. Fakat âşıklar onu Köroğlu makamı diye adlandırırlar. Köroğlu destanı çerçevesindeki diğer türküler de, birçoğu Hüseyini makamında olmadığı halde Köroğlu makamı olarak kabul edilir (Akt: Özarslan 2002:404).

Balkaya, âşık şiirinde “makam” kavramının “ayak¹⁵” kavramı ile karıştırıldığını, bu karmaşıklığın ana sebebini ise araştırmacıların konu ile ilgili yapılan çalışmalarda âşıkların belirttikleri isimlerle, makam kavramı kullanılarak derleme yapılması olarak görür. Balkaya “Âşık makamı” kavramı yerine “âşık havası¹⁶” kavramını kullanmayı önerir;

¹⁵ Kimi kaynaklarda âşıkların ya da anonim halk müziklerinin modal yapısına ilişkin teorik bir kullanım olarak bahsedilen kavram, özellikle müzik kurumlarında yaygın kullanım alanına sahiptir. Bkz; (Şenel, 1997: 380-381-382, Emnalar, 1998:527, Kuzucu, 1997: 11-12, Hoşsu,1997: 23, Yönetken, 2006:102).

¹⁶ Balkaya, âşık havasını “gerek icra edildiği yöre veya bu yörenin özellikleriyle (Çıldır Divanisi, Borçalı Güzellemesi, vb) gerek icra eden aşğın adıyla bilinen (Hasta Hasan, Sümmani, vb.) hatta kimi zaman farklı hikâye kahramanlarının adıyla anılan (Kerem, Yanık Kerem, vb) belirli ezgiler taşıyan, içerisinde tavrı da barındıran âşık şiiri seslendirme biçimi şeklinde tanımlamaktadır.

Âşıkların makam diye saydıkları aslında birer ezgi/havadır. Bu ezgileri birer makam adı saymak yerine âşık şiirinde zaten söylenegelen “hava” kavramını tümü için kullanmak daha yerinde olacaktır. Bu, en azından karşılaşılan bir ezginin makam mı yoksa hava mı karmaşasını giderecektir. “*Âşık makamı*” kavramındansa “*âşık havası*” kavramını kullanmak daha doğru olacaktır. Bir makamın çok fazla havayı içine aldığı da unutulmamalıdır (2011: 20).

Küçük ile âşıklık makamı üzerine yaptığımız görüşme Balkaya’nın “âşık havası” terimini destekler niteliktedir:

Makam dediğim âşıklık havası. “*Divan*” mesela onlardan biridir. “*Kağızman divanı, Kasapoğlu divanı*” her sözün kendi has bir makamı olmalıdır. Karslı Âşık Mahmut Karataş bir toplantıda benim, “*dilerimki nazlı yâre gideyim, her yandan çevirdi yolumu dağlar*” eserimi “*âşıklama*” okudu. Oradan dinleyici kalktı, “kardeşim onun makamı o değil ki, sen niye onu değiştirdin, asıl makamıyla oku” dedi (Görüşme, 2013)

Kimi araştırmacılar, âşıkların makam kavramını yanlış kullanmalarının nedenini müzik eğitiminden yoksun olmalarına bağlar:

Âşıklar klasik musikideki ifadeleriyle makam ve nota gibi teknikleri bilmediklerinden, aynı makamda yaptıkları besteleri farklı makam zannetme yanılışına düşmektedirler (Öcal’dan Akt: Pelikoğlu, 2007: 67).

Görüşme yaptığım yöredeki âşıklara “*âşık havası*” dediğiniz nedir? şeklinde soru yönelttim. “*Âşık havası, makamdır*” (Karataş, Ersarı, Yıldız, Görüşme, 2014). tümcesiyle verdikleri yanıt neticesinde anlaşılıyor ki; Kars yöresinde âşıklar “makam” ve “hava” kavramlarını “eş anlamlı” olarak kullanmaktalar. Bu terimlerin kullanım alanları ve zamanları ise âşıkların kişisel tercihlerine göre değişmektedir. Âşıklar bu iki terimi de ustalarından duyduklarını, meclislerde ise bu şekilde gördüklerini, fakat

ustalarının makam terimini daha ağırlıklı olarak kullandıklarını söylerler (Şahbazoğlu, Karataş, Ersarı, Yıldız, Görüşme, 2014).

Yörenin önemli âşıklarından Âşık Günay Yıldız, eskiden icra sırasında kendisinden önceki usta âşıklardan gördüğü gibi “makam” kavramını kullandığını, fakat bazı akademik çevredeki hocaların bu konuyla ilgili kendisini uyarması ile artık “hava” kavramını kullandığını söylemesi dikkat çekicidir:

Eskiler “hava” demez, “makam” derlerdi. Bu yöredeki ustalarımızın hepsi “makam” derdi. “Kendi aralarında bu makamı Murat Karahanlı güzel okur, şu makamı ise Sosgertli Âşık Mehmet güzel okur” şeklinde konuşurlardı. Ben birçok yerde “makam” derdim. Ama bazı hocalarımız “makam” Türk Sanat Müziğinde olur, aşığın ki havadır dediler. Bende yalan yok, o yüzden artık hava diyorum (Yıldız, Görüşme, 2014).

Yöredeki âşıklar “Mereke divanı makamı okuyacağım” dediğinde artık seslendirecekleri türün “konusu+ söz yapısı+ezgisi+ müziğin tonu” bellidir. Kimi âşıklar ise, aynı söz yapısına sahip olması şartıyla ürünlerinin ezgilerini değiştirerek kullanılabileceğini söylerler:

İstediğin divan türünü istediğin divan makamında söyleyebilirsin. Yani Mereke divanı makamının ezgisini, Osmanlı makamının sözleriyle okuyabilirsin. Söz yapısının uyması, yani on beş hece vezinli olması yeterlidir (Karataş, Görüşme 2014).

Sonuç olarak katıldığımız âşık meclislerine ve görüşme yaptığımız âşıkların ifadelerine dayanarak şunu söyleyebiliriz; Âşıklar, “makam” kavramını icra sırasında ürünlerini sergilerken kullanırlar. Âşık ürünleri içinde “her türün özel bir ezgisi vardır. Fasıla katılan âşıklar ve dinleyiciler makamdan hangi konu ve türde şiir söyleneceğini tahmin ederler (Artun, 2008:211) Ve âşıklar makam terimini gelenek içinde sadece “âşıklık ürününü tanımlamak” için kullanmaktadırlar.

2.8.1 Kars Âşıklarının Kullandıkları Makam/Hava

Kars ili âşık müziğiyle ilgili olarak 216 “hava” olduğunu belirten Kırzioğlu bu havaları “Ağır havalar (Ağırlamalar), Orta havalar ve Yüngül (Hafif) havalar” şeklinde üç grupta toplar (Akt: Oğuz,2001: 23). Tüfekçi, (1983:330) Şeref Taşlıova ile yaptığı görüşmede Taşlıova’nın kendisine 120 makam adı saydığını bu konuşmaları ve makam örneklerini ise TRT arşivi için banda kaydettiğini belirtir. Halbuki Taşlıova, 1976 yılında “ Kars ve Çevresinde Sazla ve Sözle Söylenen Âşık Makamları” adlı bildirisinde Kars ve çevresinde bilinen 157 Âşık makamının olduğunu söyleyerek bu makamları “Ağır Sesli Divani Makamları, Tecnis Makamları, Güzellemeler, Orta Sesli Havalar, Yürük Sesli Havalar, Yanık sesli Havalar ve Yüksek Sesle Söylenen Havalar başlıkları altında kategorize eder (Akt: Oğuz, 2001: 23). Taşlıova’nın belirttiği makam isimleri şu şekildedir; (Taşlıova’dan Akt: Tan, 2005:658).

Ağır Sesli Divani Makamları

- | | |
|---------------------------|----------------------------------|
| 1- Kars Divânisi, | 13-Semai Divânisi |
| 2- Mereke Divânisi | 14-Borçalı Divânisi |
| 3- Osmanlı Divânisi | 15-Erzurum Divânisi |
| 4- Yerli Divânisi | 16-Kağızman Divânisi |
| 5- Hasta Hasan Divânisi | 17-Çıldır (Âşık Şenlik) Divânisi |
| 6- Yürük (Yürük) Divânisi | 18-Sezai (Kağızmanlı) Divânisi |
| 7- Gazeli Divânisi | 19-Terekeme Divânisi |
| 8- Müztezat Divânisi | 20-Türkmen Divânisi |
| 9- Reisoğlu Divânisi | 21-Dudak Değmez Divânisi |
| 10-Bektaşî Divânisi | 22-Sultanî Divânisi |
| 11-Esme Sultan Divânisi | |
| 12-Şehnazı Divânisi | |

Tecnis Havaları

- | | |
|-----------------|-------------------|
| 1- Tecnis | 3- Yedekli Tecnis |
| 2- Edalı Tecnis | 4- Cıgalı Tecnis |

Güzellemler

- | | |
|-------------------------------|-------------------------------------|
| 1- Çıldır Güzellemesi | 7- Düz Güzellemesi |
| 2- Hasta Hasan Güzellemesi | 8- Ahıska Güzellemesi |
| 3- Şöregel Güzellemesi | 9- Ardahan Güzellemesi |
| 4- Yüyruk (Yürük) Güzellemesi | 10-İğdır Güzellemesi Güzellemesi |
| 5- Gökçe Güzellemesi | 11-Kocanene (Çıldırılı Âşık Şenlik) |
| 6- Yürük Gökçe Güzellemesi | 12-Kerem Güzellemesi |

Orta ve Yürük Sesli Havalar

- | | | |
|---------------------|------------------|---------------------|
| 1- Yüce Dağlar | 12- Sicilleme | 23- Leyli Leyli |
| 2- Revan Çukuru | Muhammes | 24- Horavelleme |
| 3- Sarı Telli | 13- Ceyran | 25- Nahcivan |
| 4- Sarı Yaylık | 14- Lalam | 26- Orannama |
| 5- Deh Deyin Gızlar | 15- Merdanoğlu | 27- Mürüd Havası |
| 6- Yürük Türkmeni | 16- Çeper Çukuru | 28- Üç Telli Turnam |
| 7- Gülebeyi | 17- Behmani | 29- Yaycı |
| 8- Meşt'i Rüstem | 18- Süsenberi | 30- Salatırlar |
| 9- Şarabanı | 19- Bayrami | 31- Siverek |
| 10- Oy Kızlar | 20- Destani | 32- Göl Kenarı |
| 11- Muhammes | 21- Mirza Bey | 33- Semah |
| | 22- Gülperi | |

Yanık Sesli Havalar

- | | |
|----------------------|-------------------------------------|
| 1- Zarıncı | 26- Derbeder |
| 2- Hoş Damak | 27- Yediyollar Ayrımı |
| 3- Yanık Kerem | 28- Karaçı |
| 4- Kuba Kerem | 29- Gürcistan Gazalı |
| 5- Hicrani Kerem | 30- Saat Çukuru |
| 6- Yedekli Kerem | 31- Sultani |
| 7- Kesik Kerem | 32- Kıygaç |
| 8- Zincirli Kerem | 33- Sefil Baykuş (Kağızmanlı Hıfzî) |
| 9- Bala Memmet | 34- Han Aras |
| 10- Memmet Bağır | 35- Afşârî |
| 11- Şikeste | 36- Kürt Afşârî |
| 12- Yedekli Şikeste | 37- Bağlaraltı |
| 13- Yetimi Şikeste | 38- Kağızman Bağları |
| 14- Dili Gam Şikeste | 39- Emrah Havası |
| 15- Acem Şikeste | 40- Kayabaşı |
| 16- İran Şikeste | 41- Borçalı Zarıncısı |
| 17- Osmanlı Bozuğu | 42- İrevan(Revan) Zarıncısı |
| 18- Çobankere | 43- Hüseyinî |
| 19- Aşıroğlu | 44- İbrahim |
| 20- Keçecioğlu | 45- Kalenderî |
| 21- Döşkaya | 46- Öğütleme |
| 22- Mina Gereyli | 47- Türkistanî |
| 23- Kürdi Gereyli | |
| 24- -Mirza-yı Kâmil | |
| 25- Bey Usulü | |

Yüksek Sesle Söylenen Havalar (Makamlar)

- | | |
|---|--|
| 1- Gevheri | 21- Seyyahi |
| 2- Kaçak Nebi | 22- Bayatı |
| 3- Köroğlu | 23- Dübeyit |
| 4- Ceng-i Köroğlu | 24- Tatyanî |
| 5- Koçaklama Köroğlu | 25- Kağızmanlı Sezaî |
| 6- Cırıtlama Köroğlu (Kızıroğlu Mustafa Bey) | 26- Türkmen Üçkollu |
| 7- Yürük Köroğlu | 27- Bülbul Havası |
| 8- Mansırı | 28- Attı Kaydası |
| 9- Türkmeni | 29- Çiçekler (Kağızmanlı Hıfzî) |
| 10- Yerli Yanığı | 30- Turnalar (İrfânî Hoca) |
| 11- Keşişoğlu | 31- Düğün Havası |
| 12- Avaran Keşişoğlu | 32- Erzurum Ağzı |
| 13- Düş Keşişoğlu | 33- Ağlatma |
| 14- Civan Öldüren | 34- Gelin Başı Bezeme |
| 15- At üstü | 35- Bayatı Kürdî |
| 16- Karabağı | 36- Borçalı Yangını |
| 17- Çukurova | 37- Kağızman Bozuğu |
| 18- Garibi | 38- Gence Havası |
| 19- Üçkollu | 39- Halep Mayasın |
| 20- Hicrani | 40- Maya |

Kartarı (1977) Kars âşıkları arasında 70 makam olduğunu söyler (Akt; Özarslan, 2002:401). “*Âşıklar arasında öteden beri 72 ana makamın olduğu söylenir*” şeklindeki açıklama yapan Aslan (1980: 53-54) ise, bu sayıya Azeri sahası âşık makamlarının dâhil olup olmadığı konusunda kesin verinin olmadığını, bazı makamların Azeri sahası yer ve kişi adlarını taşıması nedeniyle, yetmiş iki makam sayısının Doğu Anadolu ve Azeri sahasının ortak malı olma ihtimalini iddia eder. Âşıklardan ve geleneğe ilgili yerel halkın bazılarında Kars ve civarında 57 Âşık makamı tespit eden Aslan, bu makamları Divani Makamları, Yanık Makamlar, Uzun Makamlar, Güzelleme ve Hareketli Makamlar başlıkları altında toplar.

Araştırmacıların âşık makamı hakkındaki farklı açıklamalarına bakıldığında Kars yöresinde kullanılan makam/hava’ların sayısı hakkında net bir tespit’in olmadığı görülmektedir. Yöredeki âşıkların ortak kabulü ise *Kars yöresinde patentli yetmiş iki tane âşık havası* olduğudur. Âşıklar “patent” kelimesini ise yöredeki âşık havalarının kayıt altına alınarak, tescillendiğini iddia ettikleri için kullanırlar.

Küçük’ün âşıklık geleneği ve “âşık makamının” gelişmesi için önerisi ise şu şekildedir:

Mesela Sümmani’ nin makamına adam kendi sözünü okuyor. Böyle yapıldığı için makamlar tükendi, âşıklık geleneği de tükendi. Ben şimdi kendi türkümü okuduğum zaman kendi bulduğum *makam* ile okuyorum. Başkasının ezgisinin üzerine söz yazmam. Kağızman’ a ısmarladım nargele türküsünün nasıl kendine has bir makamı varsa, her sözün kendine has makamı olmalıdır (Görüşme, 2013).

2.8.2 Şahbazoğlu Özelinde “Makam” Kavramı

Şahbazoğlu, yöredeki âşıklardan farklı olarak Kars yöresinde yetmiş iki hatta seksene yakın hava olduğunu söyler. Kendi ifadesiyle yöredeki havalardan elliye yakın makam icra edebilmektedir. Diğerlerinin ise tüm özelliklerini bildiğini fakat seslendirme sırasında ağız olarak icra edemediğini söylemektedir (Görüşme, 2014).

Şahbazoğlu ile yaptığım görüşmelere ve çeşitli meclislerde ki gözlemlerime dayanarak şunu söyleyebilirim; Şahbazoğlu yöredeki âşıklarda olduğu gibi kişisel tercihine göre bazen “makam” bazen de “hava” terimini kullanır. Fakat yörede ki diğer âşıklardan farklı olarak bir meclisteki izlerkitle bürokrat kesim ise veya turist kafilesi ise performans sırasında seslendireceği türleri tanımlamak için “makam” ve “hava” terimleriyle beraber ağırlıklı olarak “sizlere usta malı bir eser” , “sizlere mereke divanı makamında bir eser” seslendireceğim diyerek “eser” ifadesini de birlikte kullanmaktadır.

2.9 Geçmişten Günümüze Kars’ta Yaşamış Olan Âşıklar

Âşıklık geleneği üzerine araştırma yapan birçok kişinin ilgisini çeken Kars, “Anadolu’da varlığını bilebildiğiniz en eski Türk aşığını yetiştiren ilimizdir... Kırzioğlu ve Dizdaroğlu’ndan aktaran Sakaoğlu Anadolu sahasının en eski aşığının Karanlı Baykan (Bıkan) olduğunu söyler” (Sakaoğlu, 1995: 53-57).

Anadolu da yaşamış olan en eski aşığın Kars’ta yetişmiş olması ve o dönemden günümüze kadar birçok önemli aşığın yetişmiş olması Kars ilimizi diğer âşıklık geleneğini yaşatan illerimizden daha önemli kılmaktadır.

17.yüzyılın sonlarında ve 18. yüzyılın başlarında Kars’ta yaşamış olan Âşık Hasan’ın semaisinde Karanlı olduğunu ortaya koyan sözlere rastlanmaktadır.

Kars, Hasan'ın öz vatani
Adlım olur kahramanı
İçinde yatar Hırkânî
Türbezârdır döşü Kars'ın (Sakaoğlu, 1989:119)

Kars'ta yaşamış olan eski usta âşıklarımızdan bir diğeri de Tüccari'dir. "1720 yılında Kars'ın Selim ilçesinin şimdiki adı Büyükdere olan Tiknis köyünde doğmuş ve 1805 yılında vefat etmiştir" (Uslu, 2011:222). Tüccari kendisinden sonra yetişen birçok aşığı da etkilemiştir.

19.yüzyılda doğan ve yaşamını 20.yüzyıla kadar dâhil edebileceğimiz, hakkında bilgi sahibi olunan önemli âşıklarımızı şu şekilde sıralayabiliriz: "Âşık Bahri (1829-1900), Ceyhuni (1843-1908), Âşık Şenlik (1850-1913), Kağızmanlı Sezai (1858-1938), Âşık Kahraman (1863-1944), Posoflu Zülali (1873-1959), Cemal Hoca (1882-1957), Mustafa Nihani (1889-1967), Kağızmanlı Hıfzî (1893-1918), Âşık Gülistan Çobanlar (1900-1972), Âşık Dursun Cevlâni (1900-1974)" (Sakaoğlu, 1995: 54).

Posoflu Müdami, İslam Erdener, İlhami Demir, Mürsel Sinan, Karahanlı Murat Yıldız, Veysel Şahbazoğlu, Murat Çobanoğlu, Sabri Şimşekoğlu, Mehmet Hicrani, ve Şeref Taşlıova geleneğe çok büyük katkılarda bulunan fakat şuan hayatta olmayan Kars'ta yaşamış, usta âşıklarımızdır.

Kars âşıklık geleneği içerisinde 19. ve 20. yüzyıllarda, yetişen saz sairlerinin isimlerini yukarıda belirtmiştik. Bu âşıklardan biri olan Âşık Şenlik, Azeri sahasından etkilenmiş, onlardan aldığı "birçok hikâye ve şiir unsurlarını Anadolu'ya yayarak, âşık edebiyatımıza yenilik getirmiştir" (Aslan, 2007: 12). Şenlik, Doğu Anadolu âşıklık geleneğini, özellikle de Kars âşıklık geleneğini etkisi altına almış, şekillendirmiş ve bu geleneğin tepe noktasında olmuştur Öyle ki; Şenlik, çevresindeki bölge âşıklarınca model alınmış, yöre halkı tarafından ise saygın bir yer edinmiştir.

Âşık Şenlik

Kars bölgesinde yaşayan Âşık Şenlik bu yörede ve aynı zamanda Erzurum, Azerbaycan hatta Gürcistan’ da ki âşıkları etkileyerek büyük bir üne kavuşmuştur. Öyle ki Kars yöresindeki birçok âşık, Şenlik hakkında konuşurken “baba” ifadesini de kullanır ve o bizim “Pirimizdir” der (Şahbazoğlu, Ersarı, Yıldız, Görüşme, 2014).

Asıl adı Hasan olan Şenlik, 1850 yılında günümüzde Ardahan iline bağlı Çıldır¹⁷ ilçesinin Suhara (Yakınsu) köyünde doğmuştur. Âşık Şenlik Terekeme (Karapapak) boyundadır. Karapapak ağzını en yetkin biçimde kullanan Şenlik, 14 yaşında kuş avcılığı yaparken dere boyunda uyuya kalmış, düşünde aşk badesini içmiş. Kalkınca şiir söylemeye başlamış. 19 yaşında iken Ahılkelek’in Lebis köyünden Âşık Nuri’den saz çalmayı öğrenmiştir. Kars, Ahıska, Borçalı, Tiflis, Gürü ve Revan’ı dolaşmış, çağının birçok aşığıyla karşılaşmalar yapmıştır (Duymaz, 2012:5).

Ali Berat Alptekin’in (2005:244) açıklaması Şenlik döneminin daha iyi anlaşılabilmesi açısından önemlidir:

Çıldırli Âşık Şenlik’in doğduğu ve 63 yıllık ömrünü geçirdiği dönem Osmanlı İmparatorluğu’nun *hasta adam* ilan edildiği bir devredir. Şenlik doğmadan önce doğu illerimiz içerisinde önemli bir yeri olan Kars ve Ardahan Ruslar tarafından işgal edilmiş, insanlar yakılmış, bu olaylar üzerine ağıtlar düzülmüş, destanlar söylenmiştir. Hele bu savaşlar içerisinde birisi vardır ki Türk insanın hafızasında hiç silinmeyecek olanıdır. İşte 93 savaşlarına en güzel destanı yine yörenin âşığı Şenlik söylemiştir.

Âşık Şenlik geleneğin her dalına hâkim, oldukça kudretli bir saz ve söz ustasıdır. Bilhassa karşılıklı deyişmelerde ve atışmalarda boy ölçüşülmeyecek bir

¹⁷ Çıldır âşık muhitinin tarihi, çok önemlidir. 18.yüzyılın sonlarına kadar Osmanlı devletinin coğrafi bütünlüğü içinde kalan kadim Çıldır bölgesi, 19. yüzyılda Rus işgali neticesinde ikiye ayrılmış, daha sonra arazinin işgal olmuş kesimi Gürcistan ve Ermenistan arasında paylaşılmıştır. Çıldır Türkiye sınırları içerisinde, Ağbaba, Gızılgoç Ermenistan’da, Meshet-Cavathıye Gürcistan’da kalmıştır. (Heziyeva, 2010:217)

şöhrete sahiptir. Akıcı ve tatlı üslubu, güçlü irticali ile pek az aşğın üstesinden gelebildiği şeki, sicilleme, bayatı, duvakkapma, tekellüm, goşa ayak koşma, destan, türkü gibi türlerde ve atışma, deyişme alanlarında, tecniste çok başarılı örnekler vermiştir. Şenlik 19. Yüzyıl sonlarının doğuda yetiştirdiği en güçlü âşıkların başında gelir. Bu güçlü aşığımız 1914 yılında Dalaver’de vefat etmiştir (Kalkan, 1991: 58).

Rus işgali sırasında, bölgede ki halkı cesaretlendirici kahramanlık şiirleri ve hikâyeciliği de olan Şenlik, Doğu Anadolu bölgesinde ki âşıklar tarafından başköşeye oturtulmuş önemli bir şahsiyettir. Öyle ki bu bölgedeki geleneği şekillendiren bir etki gücü ile ünü diğer bölgelere de yayılmıştır.

2.10 Günümüzde Yaşayan Âşıklar

Kars âşıklık geleneğini günümüzde temsil eden birçok âşık vardır. Bu âşıkların büyük çoğunluğu Kars ilinde yaşamaktadır, fakat şehir dışında ikamet eden âşıklarda vardır.

Bu âşıklar şunlardır; Âşık Ali Bulutoğlu, Âşık Ali Osman Kahraman, Âşık Ali Rıza Ezgi, Âşık Arif Gökçe, Âşık Arif Tellioğlu, Âşık Ayhan Şimşekoğlu, Âşık Bahattin Yıldızoğlu, Âşık Bilal Ersarı, Âşık Cemal Kanbay, Âşık Emrah Ner, Âşık Ensar Şahbazoğlu, Âşık Emrah Şimşekoğlu, Âşık Erdal Balık, Âşık Erol Ergülü, Âşık Eyüp Sarıbatır, Âşık Günay Yıldız, Âşık İlgar Çiftçioğlu, Âşık Kazım Kazaklı, Âşık Kemal Devrani, Âşık Mahmut Karataş, Âşık Mehmet Tekbaşoğlu, Âşık Hicabi, Âşık Musa Kaya, Âşık Mustafa Ayaz Kurbanoglu, Âşık Mustafa Balta, Âşık Mürsel Sinan Uğursu, Âşık Orhan Karadağoglu, Âşık Orhan Kurtoğlu, Âşık Ömer Dumanoglu, Âşık Ömürcan Yıldız, Âşık Sabri Yokuş, Âşık Sadık Miskini, Âşık Serhatlı Lemin, Âşık Sürmeli Çerkezoğlu, Âşık Şenol Muratoğlu, Âşık Tosun Turanoğlu, Âşık Yüksel Öztürkoğlu, Âşık Yüksel Yakupoğlu, Âşık Zafer Karabay, Âşık Ziyattin Yıldız (Öncül, 2011a: 3-17).

Kars âşıklık geleneğini temsil eden bu âşıklarımız şehir içi ve şehir dışındaki birçok etkinliklerde hatta yurt dışında bile çeşitli ortamlarda âşıklık sanatını icra

etmektedirler. Geleneğin varlığını koruyabilmesi ve yaşaması için ayrıca edindikleri bilgi, birikimlerinin aktarılmasında bu âşıkların taşıyıcı rolleri vardır.

3. ÂŞIK ENSAR ŞAHBAZOĞLU



Fotoğraf 3

Âşık Ensar Şahbazoğlu

3.1. Biyografi

Âşık Ensar Şahbazoğlu, Kars'ın Akyaka ilçesinin önceki Möküz¹⁸ yeni adı Üçpınar köyünde dünyaya gelmiştir. Bu köy Kars şehir merkezine 65km mesafededir. Babası, Şahbazoğlu' nu çocukluk yıllarında yapısal olarak zayıf olması ve askere gitme

¹⁸ Möküz Türk kavmi Türk boyu ismidir. İdil ırmağı kenarında yerleşim yeri ismi (Şahbazoğlu, Görüşme, 2013). Mukusi Aşireti: İdil ırmağı boyundaki "Moksi / Mukşi" de denilen Hazar / Çuvaşlar kolundan sayılan Türk boyundandırılar. Arpaçay (Kars)'daki Möküz köyü ile Van Gölü güneyinde Bohtan çayı boyundaki Möküs / Müküs kasaba ve bölgesinin adı bunlardan kalmadır. <http://www.milliyetciforum.com/showthread.php?t=23507&page=2> Erişim tarihi 03.07.2013
Möküz köyün(Üçpınar) kaynağını Ağbaba bölgesi Çaldağı'ndan alıp Arpaçay nehrine dökülen möküz çayından almaktadır. http://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%9C%C3%A7p%C4%B1nar,_Akyaka Erişim tarihi 03.07.2013

yaşına kadar iyice büyüsün düşüncesi ile nüfusa 3 yıl geç kaydetmiştir. Bu sebeple nüfus cüzdanında 1961 yazılı olmasına rağmen gerçek doğumu 1958'dir.

Babasının adı Veysel, annesinin adı Seher'dir. Babası Âşık Veysel Şahbazoğlu 1921-1995 yıllarında yaşamış Kars'ın tanınmış âşıklarından. Ensar Şahbazoğlu, ailenin dört çocuğundan ikincisi olarak dünyaya gelmiştir. Kendisinden büyük iki ablası ve kendisinden küçük bir erkek kardeşi vardır.

Babası tarafından, çoluk çocuğa karışsın düşüncesi ile evlenmesi nasihat edilince, babasını kırmaz ve 1975 yılında Nazlı Hanım ile evlenir. Bu evliliğinden Serhat ve Gökhan adında iki oğlu, Gülümser adında ise bir kız çocuğu olmuştur.

Şahbazoğlu'nun dedeleri Kafkasya Ağbaba bölgesinin Seldağılan köyünden göç ederek Kars'a yerleşmiştir. Babasının soyu Kars'ta *Terekeme (Karapapak)* olarak bilinir. Terekeme (Karapapak) konusunda Kafkasyalı şunları söyler;

Karapapaklar, siyah kuzu derisinden papak/kalpak giydikleri için bu ad ile anılmışlardır. Karakalpak, Karapapak veya Karabörklü isimleri aynı anlama gelmektedir. Karapapakların bir kısmına Terekeme'de denilmektedir. Terekeme kelimesi yapı olarak ,Türkmen sözünün Arapça çoğul şekli olan Terâkime'nin halk ağzıyla söyleniş biçimidir. Türkmen kelimesi ise Türkmenbaşı'nın yazdığı gibi Türk ve iman sözlerinin birleşmesinden meydana gelmiştir. Türkler, Müslüman olmaya başlayınca... Müslüman olmayanlardan ayırt etmek için, Müslüman Türk anlamına gelen Türkman/Türkmen sözü kullanılmıştır. Terekeme sözünün terim anlamı ise, genellikle göçebe hâlinde kara çadırlarda yaşayan ve hayvancılıkla uğraşan Borçalı/Kazak/Ahılkelek Karapapak köylülerine verilen addır. Bu ad, Azerbaycan ve Kars'ta yerleşik Karapapaklar için kullanıldığı gibi başka Türk tayfaları için de kullanılmaktadır. Ancak son yüzyıllarda Ermeni, Gürcü, Rus, İran ve Osmanlı siyasî ve askerî yazılı kaynaklarında Kafkasya ve Doğu Anadolu'daki Karapapaklar için tamamen Karapapak adı kullanılmıştır (2012:272).

Azerbaycan müzik nazariyatı ve müzik tarihi hakkında önemli çalışmaları olan Rafig İmrani, Terekemelerin (Karapapaklar) Azerbaycan'ın Urmiye bölgesinden Borçalı'ya göç eden ve dağlarda hayvancılıkla uğraşan etnik topluluk olduklarını söyler. *“Karapapaklar (Terekeme) dağlarda hayvancılıkla uğraşırlar. Dağlarda ki sert hava koşullarına karşı beslenmek için kestikleri koyun, kuzunun derisinden papak (uzun tüylü başlık) ve yapıncı (kepenek) yapmışlar. Papak ve yapıncının asıl rengi siyah olduğundan halk arasında bu kesimlere karapapak denmiştir”* (Görüşme:2014). Terekeme (Karapapak)'lerin dağlarda göçebe olarak yaşamaları, hayvancılıkla uğraşmaları ve mevsimsel şartlar nedeniyle zor koşullarda yaşamlarını sürdürmeleri, onların birtakım koruyucu önlemler almalarına neden olmuştur. Bu önlemi alırken yaşamlarında var olan malzemeleri tercih etmeleri, onların çevresi ile uyum içinde yaşayabilmelerinden kaynaklanmaktadır. Tercih ettikleri malzemelerin özellikleri ve bu malzemeleri kullanma şekilleri, ayrıca dağlarda göçebe hayat sürmeleri ve hayvancılıkla uğraşmaları, öteki etnik grupların Terekemeleri (Karapapak) kimliklendirme nedeni olmuştur.

Ensar şahbazoğlu'nun en büyük dedelerinin ismi řahbaz¹⁹ olduğundan kendilerine şahbazlılar denmiştir. Genel olarak âşıklar şiirlerinde mahlas²⁰ olarak kendi soyadlarını kullanırlar. Ensar şahbazoğu'nun babası Âşık Veysel şahbazoğu ise önceki soyadları *Deniz* olmasına rağmen yaşamı boyunca kendi mahlasını *şahbazoğu* olarak kullanmıştır. Âşık Veysel şahbazoğu ölmeden önce aileye, *soyadımızı şahbazoğu olarak alın* (Görüşme:2013) diye nasihat edince iki kardeş mahkemeye müracaat ederek 1995 yılından itibaren şahbazoğu soyadını alırlar.

¹⁹ Tdk (şahbaz; İri bir tür akdoğan, evik ve becerikli, yiğit, kahraman ve mert (kimse) anlamına gelmektedir.

²⁰ Âşık edebiyatında mahlas, âşığın bir takım usullere bağlı olarak seçtiği ve eserlerinde kendi adı yerine kullandığı takma isimdir. Âşıkların sosyal, siyasi veya kişisel nedenlerden dolayı kendi isimlerini saklayıp yerine başka bir isim kullanmaları ve bunun giderek âşıklar arasında yaygınlaşması, zamanla âşık edebiyatında böyle bir geleneğin oluşmasına yol amıştır (Uslu, 2011:190).

Şahbazoğlu, dedesi Ali Paşa'nın çok güzel türkü söylediğini ifade ederek, âşıklık geleneğinin aile içinde ve yakın çevresinde yaşandığı şöyle açıklar;

Babam Veysel Şahbazoğlu beşkardeş, ikisi âşık diğer üçü ise saz çalıp türkü söyler. Babamın dayısı İlyas Ercan ise babamın saz ustası olmuştur (Görüşme, 2013).

3.2. Eğitim Yaşamı

Ensar Şahbazoğlu, ilkokulu kendi köyü olan Üçpınarda, ortaokulu ise Akyaka ilçesinde tamamladı. Kars İmam Hatip Lisesi mezunu olan Şahbazoğlu, vatani görevini 1981-1983 yılları arasında Bilecik ve Van Başkale'de tamamladı. Saz çalmaya babasını ve çevresindeki âşıkları izleyerek kendi kendine öğrenen Şahbazoğlu söz yazmaya ise yirmili yaşlarda başladı. Şahbazoğlu, çocukluk ve gençlik dönemlerde babasının çağrıldığı köy düğünlerinde, köy meclislerinde ve şehir merkezindeki âşıklar kahvesinde kendisinin de bulunduğunu orada hem babasını hem de usta âşıkları dinleme fırsatını yakaladığını bu ortamlarda bulunmasının ise kendisine çok şey kattığını belirtmektedir (Görüşme, 2013).

3.3 Meslek Yaşamı

1958'den 1985'e kadar kendi köyünde ikamet eden Şahbazoğlu, 1985 yılında itibaren Kars Emniyet Müdürlüğü bünyesinde memur olarak göreve başlar ve bu nedenle Şahbazoğlu artık Kars merkezde ikamet eder. Memur olarak çalışmasının kendisini hiçbir zaman kısıtlamadığını ve etkinliklerde yer almasına engel olmadığını belirten Şahbazoğlu, bunun nedenini ise amirlerinin kendisine her zaman destek olduğunu söyleyerek açıklamaktadır.

3.4. Âşıklık Geleneğinde Ensar Şahbazoğlu'nun Konumu

3.4.1 Şahbazoğlu'nun Âşıklığa Başlaması

Âşıklığa başlamasındaki ilk etkenin kendisine âşık oğlu olduğu için türkü söylettiren ilkokul öğretmeni olduğunu belirten Şahbazoğlu, küçük yaşlarda amcasının oğulları ile aile içinde yarışmalar yaptıklarını, saz çalarak şiir okuduklarını, onlar arasında hep kazananın kendisi olduğunu ve aile büyüklerinin ona “*sen iyi âşık olacaksın*” dediklerini söyler (Görüşme, 2013). Şahbazoğlu, erkek kardeşinin de saz çalıp türkü söylediğini fakat âşıklık geleneğini bilmediğini söylemektedir. Âşıklık geleneği ile ilgili bilgi ve birikimini ilkokulu bitirdikten sonra babası Âşık Veysel Şahbazoğlu, amcası Âşık İhsan Şahbazoğlu ve babasının amcaoğlu Âşık Turan Mihmani Şahbazoğlu'ndan alan Ensar Şahbazoğlu söz yazmaya yirmili yaşlarda başladı. Saz çalmayı ise babasını, amcasını ve usta âşıkları dinleyerek, onları taklit ederek kendi çabası ile ortaokul yıllarında öğrendi.

Şahbazoğlu, âşıklık geleneği ile ilgili duygularını ve söylemek istediklerini, babasına ait ilk divan ile dile getirir;

İçimden gelen bir sestir
Nasıl izah eyleyim
Mecnun muyum, Leyla mıyım?
Yabanda şaşar buna

Enerji tecelli etti
Gönlümün zindanına
Görülmemiş bir ziyadır
Tabanda şaşar buna

Aşkına sadık sarılan
Sanma yolundan şaşar
Almış olduğun görevi
Başarı ile başar

Sürünün önü dönerse
Aksak ileri düşer
Bu takdirin cilvesidir
Çobanda şaşar buna

Şahbazoğlu sözün söyler
Bir celallı hal olur
Söz içinden söz seçerem
Sanma kem hayal olur

Demir var ki kılıç çıkar
Demir var ki nal olur
Madenin mayasındandır
Yapanda şaşar buna

Gece Gündüz Ensar Şahbazoğlu'nun kendisinin yazdığı ve söylediği ilk eseridir.

Gece gündüz bir gayenin peşinde
Azimle çalışıp yılmayanlar var
Sanatçı, sanatkâr esere benzer
Desen desen örnek, solmayanlar var

Manevi şuleyim yanan ışığım
Bana gelen bu ilhama meşuğum
Ensar Şahbazoğlu böyle âşığım
Belki tanımayan bilmeyenler var

Âşık Ensar Şahbazoğlu'nun kendisine ait 400'e yakın şiiri bulunmaktadır. Yurt içinde birçok konser, festival ve âşık bayramlarına katılmıştır. Kars'taki devlet protokollerinde ve turizm odaklı birçok organizasyonlarda en çok tercih edilen kişi olduğunu ifade eden Âşık Ensar Şahbazoğlu, devlet protokolleri için yapılan etkinliklerde tercih edilme nedenini memur olmasına ve devlet terbiyesi almasına bağlamaktadır. Bu anlamda memurluğun kendisine fayda sağladığını düşünmektedir.

3.4.2. Ensar Şahbazoğlu ve Popüler Kültür Teması

Âşıkların gelenek içinde yer almaları, geleneğin normu olarak biçimlenmiş olmaları, onların nerede, hangi amaçla icra etmeleri gerektiği bu normlar ekseninde ortaya çıkar ve belirlenir. Özellikle günümüzdeki anlam yükü ile “gelenek”, modernliğin ve popüler kültürün karşıtlığı olarak inşa edilir. Bu karşıtlık hem geleneği hem de modernliği birbirlerinin varlıklarına borçlu kılar ve diyalektik bir hal alır.

Ensar Şahbazoğlu, her ne kadar geleneksel bir edim içinde de olsa, bu edimini popüler kültür zeminine taşımakla âşıklıkta içinde marjinal bir konum elde etmiştir. 2009 yılında “Turkcell’in Gücü” ve “Kontörden Kuruşa” geçiş adlı Turkcell reklamlarında ve daha sonra Türk Hava Yollarının “İstiklal Marşı” reklamında oynayan Şahbazoğlu, bu edimiyle televizyon kanallarında, gazetelerde ve internet sayfalarında görünürlük kazanmıştır. Şahbazoğlu’nun oynadığı reklamlar; Kars Hüryurt Gazetesi’nde 7 Şubat 2013’de *Türk Hava Yolları 2012 yılına Şahbazoğlu ile damgasını vurdu* başlığıyla, 26 Kasım 2010’da ise Kars Manşet Gazetesi’nde *Turkcell reklamlarının yıldızı Karslı âşıklar Bilal Ersarı ve Ensar Şahbazoğlu, bu defa ‘TRT’nin çekim gücüyle’ âşıklık geleneğini Kars’tan dünyaya duyurdular* şeklinde yer alıyor.

Bunun yanı sıra 2012 yılında Şahbazoğlu’na, “10 Nisan Polis Haftası” kapsamında, Kars Emniyet Müdürlüğü tarafından, polislik mesleğini içeren sözlerden oluşan klip yaptırılmıştır. Bu klip Emniyet Müdürlüğü’nün resmi web sitesi ve Kars’ta yerel yayın yapan Serhat TV’de de yayınlanmıştır.

Şahbazoğlu’nun Turkcell ve Türk Hava Yolları reklam filmlerinde oynayarak adını geniş kitlelere duyurması ve bu nedenle popüler olması Şahbazoğlu’nu Kars âşıkları içinde farklı konumlandırmıştır. Yapımcı, Türk Hava Yollarının reklamını çeken ajansının Şahbazoğlu’nu tercih etme nedenini şöyle açıklıyor;

THY reklam filmini beş farklı ülkede çekti ve on yedi farklı müzisyene çaldırdık. Ortaya çıkan reklam filmi onların harmanlanmış şeklidir. Ajansın talebi üzerine reklam filminin en sonunda “Türk

kimliği”, “Türk müziği” algısı oluşsun istedik. Önce klarnet ile bir çekim hazırladık, daha sonra “Türk kimliğiyle”, “Türk Müziğiyle” daha çok bağdaştırılan bir enstrüman olsun istedik, ve bunun da bağlama/saz olacağını düşündüğümüz için daha önce tanıdığımız bildiğimiz Ensar Şahbazoğlu olsun istedik. Reklam filminde özellikle Kars aşığı olsun diye hedeflediğimiz bir şey yok, Şahbazoğlu’nu daha önce Turkcell reklamından tanımamız ayrıca bilgi birikimi ve duruşu ile ekrandaki görünürlüğü bizim onunla çalışma sebebimizdir (Demirkaya, Görüşme, 2014).

Ajansın talebi üzerine yapımcı, çeşitli ülkelerin müzisyenlerine farklı çalgılar ile İstiklal Marşı’nı çaldırdıktan sonra reklam filminin sonunda hedef kitlenin zihninde “Türk kimliği” ve “Türk müziği” algısını oluşturma düşüncesiyle İstiklal Marşı’nı bağlama eşliğinde Ensar Şahbazoğlu’na çaldırmıştır. Mesajı doğru bir şekilde aktarmak reklamın başarılı olabilmesi ve izleyiciyi etkilemesi açısından önemli bir stratejidir. Bu eksende “bir kültürün yapı taşlarını oluşturan kodlarını kullanarak oluşturulan reklam metni, ancak o kültürün insanlarınca doğru olarak açıklanabilir. Reklamlar toplumsal yaşantı içinde herkesin aşına olduğu ham materyalleri alır, kendi amaçları doğrultusunda yeniden kurgulayarak melez bir anlam yaratır (Yavuz, 2006:150). Reklam sadece raflardaki malların satılması ümidiyle, kimi tüccarların üstlendikleri bir harcama değil, modern kültürün ayrılmaz bir parçasıdır. O engin sembol ve fikirler dizini uyarlar ve dönüştürür, eşsiz iletişim gücü ve sosyal etkileşim ağı aracılığıyla, kültürel modelleri ve referansları yeniden dönüşüme uğratar (Leiss, vd’den Akt: Yavuz, 2006: 150). Bu eksende Şahbazoğlu, reklam filminde oynaması nedeniyle daha çok tanınmış ve bu nedenle yurt içinde birçok etkinliklerde tercih edilmiştir (Görüşme, Şahbazoğlu, 2014). Öyle ki Şahbazoğlu, kendini tanıtmak için reklamda “Turkcell’inin Gücü” sloganı ile oynadığı sahnenin fotoğrafının bulunduğu bir kartvizit kullanmaktadır. Kendisine neden bu sloganın olduğu kartviziti kullanıyorsun diye sorduğumda ; *Beni gören kişiler, siz Turkcell aşığı değil misiniz? diye soruyorlar. Beni reklamlarda görmüşler, bu şekilde daha çok tanındığım için bende kartvizit bastırdım* (Görüşme, Şahbazoğlu,2014). şeklinde yanıt verdi.

Reklam filminde oynaması nedeniyle daha çok tanındığını iddia eden Şahbazoğlu, reklam filminde ünlü markalarla bir arada görünmesiyle insanların zihninde inşa ettiği âşık modeli sayesinde popülerliği artmıştır. Popüler olması ise kendisine ekonomik getirisi olan birçok etkinlikte yer almasına neden olmuştur. Şahbazoğlu'nun reklam filminde oynamasına yörede kimi âşıklar olumsuz tutum sergiler.

Ben, bir aşığın reklamlarda oynamasını doğru bulmuyorum. Âşıklar toplumun gözü kulağıdır. Topluma yön verendir. Turkcell bu reklamı para kazanmak için yapıyor. Araç olarak ise aşığı kullanıyor. Âşık buna alet olmamalı. İstiklal marşı reklamına diyeceğim yok. Orada milli kahramanlıkla ilgili şeyler var. Bana söyleselerdi bende istiklal marşı, şehitler ya da vatan için reklamlarda oynardım. Ama aşığın bir şirketin reklamında oynamasını doğru bulmuyorum. İşte bu şekilde gelenek yozlaşıyor. (Çiftçioğlu, Görüşme, 2015)

Kimi âşıklar ise Şahbazoğlu'nun reklam filmlerinde oynamasını yadırgamazlar. Hatta onlara göre, Şahbazoğlu reklam filminde oynayarak bir anlamda Kars âşıklığını tanıtmıştır (Ersarı, Görüşme, 2014).

Bizim bir amacımız da zaten Kars âşıklığını tanıtmak, Şahbazoğlu Turkcell ve THY reklamlarında oynayarak bunu başarmıştır ve Kars âşıklığına faydası olmuştur. Bana da böyle bir teklifle gelselerdi, bende kabul ederdim (Karataş, Görüşme, 2014).

Şahbazoğlu'na ve yöredeki kimi âşıklara göre popüler kültür vizyonunda olmak, Kars Âşıklık geleneğinin aynı zamanda tanıtılması iken; Kimi Karanlı âşıklarca bu âşıklık geleneğinin “yozlaştırılması” anlamına gelmektedir.

3.4.3. Etkilendiği Âşıklar

Ensar Şahbazoğlu'nun ilk etkilendiği âşık babası Âşık Veysel Şahbazoğlu' dur. Usta malı olarak babasının eserlerini dile getiren Şahbazoğlu, aynı zamanda amcası Âşık İhsan Şahbazoğlu, yöredeki Arpaçay Sosgertli Mehmet Hicrani, Karahanlı Murat Yıldız, Murat Çobanoğlu, Şeref Taşlıova, İlhami Demir, Rüstem Alyansoğulları gibi usta âşıklardan da etkilenmiş ve bu büyük ustaların da eserlerini dile getirmiştir. Şahbazoğlu etkilendiği âşıklar için şunları söylemektedir;

Vicdanen söylemek lazım, o devrin âşıkları zaten iyi âşıklardı. Kendimizi gözden geçirirsek eğer, onların tadını vermek gerçekten zor. Onlar bugüne gerek kişilik olsun, gerekte sanat olsun öyle bir iz bırakmışlar ki sorma, işte ben o âşıklardan etkilendim (Görüşme, 2013).

Âşık Şahbazoğlu âşık meclislerinde bulunarak kendisinden yaşça büyük olan usta âşıklarla tanışmış, onlarla aynı atmosferi soluyarak dinleme ve izleme şansına sahip olmuştur. Bu sayede gelenek ile ilgili bilgi ve becerisi gelişmiştir. Dolayısıyla, Şahbazoğlu'nun kendisinden önceki usta âşıkların saz çalma biçimlerinden ve kullandıkları ezgisel anlayıştan, ayrıca içerik veya biçim olarak şiirlerinden etkilenmesi, bu usta âşıklarla aynı ortamlarda bulunmasının bir tezahürü olarak karşımıza çıkmaktadır.

4. MÜZİKSEL ANALİZ

Analiz, kavramsal gereçlere ihtiyaç duyar. Bu kavramsal gereçler, analizin ifade edilmesinde ve anlaşılmasında işlevseldir. Burada söz konusu analizin yapılabilmesi için de kavramlara ve onu niteleyen terimlere ihtiyacımız vardır.

Müzik geleneğimizdeki “müziğin nasıl yapıldığı/yapılış biçimi”ni niteleyen birden fazla terim bulunur. Bu terimler: “ağız”, “tavır”, “üslup”, “tarz” ve “biçem”dir. “Tavır” ve “ağız” terimleri Türk halk müziği icrasında vokal ve çalgısal üsluplar ekseninde bölgesel farklılıkları belirleyen ve niteleyen terimler olarak yaygın bir kullanım alanını kapsar. Tavır, çalgı ekseninde bölgesel veya etnik aidiyeti nitelerken; ağız ise vokal ekseninde bölgesel veya etnik aidiyetleri niteler. Ancak tavır kavramı yazılı literatürde ya da söylemde kimi zaman ağız kavramını da kapsar. Bu iki terim dışında aynı anlam dünyasına sahip olan bir başka kavram da “üslup” ve “biçem”dir.

Esasen yukarıda bahsi geçen terimlerin arasındaki anlam farklılıkları, oldukça muğlak kalmıştır ve çoğu zaman, çoğu kaynakta birbirlerinin yerine kullanılmıştır. Terimlerin aynı olguyu nitelediğinden hareket edildiğinde, bu noktada bilimsel bir çalışmada bulunması gereken terminolojik tutarlılığın ve terminolojik bütünlüğün sağlanması için ilgili terimlere ilişkin kısa bir irdeleme yerinde olacaktır.

4.1. Tavır

Tavır, “bir sanatçının, bir yörenin, bir topluluğun kendine özgü görüş, duyuş, anlatış özelliği” olarak tanımlayan Özbek (1998:178) aynı zamanda “bir yörenin ezgilerinde bulunan özelliklerin tümü” şeklinde ifade ederek, terimin icra dışında da potansiyel taşıdığını vurgular. Türk halk müziğindeki ezgilerin doğru icrası, Eke’ye (2003) göre ancak ilgili yörenin tavır özelliklerini iyi bilmekle mümkündür söylemiyle terimin, icra boyutuna vurgu yapar.

Köyoğlu'na (2002:3) göre tavrı, müziksel anlamda kendine özgü çalış ve okuyuş tarzı, yani üslup demektir ve tavrı ,aynı zamanda yöresel okuyuşu, şiveyi ya da başka deyişle sözel özellikleri de içeren “ağız” terimini de kapsamaktadır.

Ersoy, (2009: 11) tavrı kavramının Türk halk müziğinde yarattığı emik algıya yönelik şu tespitleri yapar:

Tavrı” bağlama çalımında hayati önem taşıyan bir kavramdır. Kanımca “tavrı”; ulusal ölçekte Türk halk müziğı repertuarının bağlama tarafından seslendirilmesinde anahtar bir rol üstlenir ve bağlamayı ulusallaştırır. Çünkü ancak “tavrı” kullanıldığı an ilgili ezgi seslendirilebilir ve bu seslendirme meşru kabul edilir. Tavrı bu ekseninde bir yerde “icazet” makamıdır. Tavrı olgusuyla birlikte TRT repertuarı bir bakıma “ulusal bağlama repertuarı”na dönüşmektedir... Tavrı (*musical style*) denen olgu aslında bir çalış stilini ifade eder. Bu çalış sitillerinden kimileri, ilgili yörede kullanılan başka bir çalgının seslendirmesine ait (çıkan soundun, ritmik yapının ve müzikal örgünün) bir imitasyonundan ibarettir. Bu olgunun varlığı bize bağlamanın kimi zaman ilgili ezgiyi seslendiren geleneksel ve otantik bir çalgı olmadığını, daha sonra o yörenin ezgilerinin seslendirilmesine olanak veren bir uygulama olduğunu anlatır.

Bağlama icrasında tavrı bilmenin önemine işaret eden Öztürk'e göre tavrılı icra “ustalaşma” kriteri'dir:

Tavrı, özü itibarıyla, geleneksel icranın tüm inceliklerini kapsayan, teknik bir kavramdır. Bağlama icrası açısından ele alındığında, çalınan ezgi ya da türkünün icrası için kullanılan tüm teknikleri ifade eder. Bu anlamda tezeneyi nasıl tuttuğunuzdan başlayarak, tezeneyi nasıl vurduğunuz, telleri nasıl kullandığınız, parmaklarınızı perdelere nasıl bastığınız vb. önem kazanmaktadır. Bu uygulamalardaki karakteristik yönler ise, tavrı dediğimiz kavramı ortaya çıkarır. Bağlama çalan biri için tavrın anlamı, sağ ve sol elde uyguladığı ve yerel repertuar

üzerindeki hâkimiyetini sergilemekte sıkça başvurduğu karakteristik teknikler demektir (Öztürk, 2006).

Görüleceği gibi tavır teriminin kullanım alanının ve karşıladığı kavramsal sınır yoğun olarak icraya, icra anına yönelik kullanılsa da, değişkenlik gösterebilmekte ve sınırları esnemektedir.

4.2. Ağız

Ağız, aynı dil içindeki ses, şekil, söz dizimi ve anlamca farklılıklar gösterebilen, belli yerleşim bölgelerine veya sınıflarına özgü olan konuşma dilidir (TDK,2015). Korkmaz'dan aktaran Demir'e göre ağız kavramı "aynı kökenden gelen üst sistem durumundaki standart dile bağlı bulunan yazılı bir gelenek oluşturamama sebebiyle resmi ortamlarda kullanılması tercih edilmeyen, iletişim alanı yazı dili oranla daha sınırlı olan yerel konuşma biçimleridir. Bir dilin veya dile ait lehçenin daha küçük yerleşim birimlerinde yazı diline oranla birbirinden az ya da çok ayrılan konuşma biçimleri, linguistik şekiller kompleksi ve belli topluluklara özgü sözlü anlatım yollarının tümüdür" (2012:220). Halk müziği alanında ise "ağız" bir müzik kültürü içinde yer alan, yörelere ve bazı karakteristik müzik özelliklerine göre değişik türlerle ortaya çıkan söyleyiş tarzı; yöresel müzik üslubu şeklinde tanımlanır (Duygulu, 2014:32). Duygulu, ağız kavramını "şive, bir bölgenin /yöresel konuşma ve söyleme tarzı şeklinde açıklar ve "Çamşılı ağız", "Trabzon ağız", "Urfa ağız"ı örnek olarak verir. Duygulu' ya göre ağzın bu anlamı direkt müzikle ilgili değilse bile dolaylı olarak müziği etkileyen unsurlar arasında yer almaktadır. Bölgelere/yörelere göre değişen ses ve sesin karakteristik özelliği olarak tanımladığı "ağız" kavramının bu kullanım biçiminde, ses çıkarmak, türkü söylemek anlamını da verdiğini söyler (Duygulu, 2014:32). Bu bağlamda daha çok âşıklara atfedilerek kullanımda olan "âşık ağız" terimi ise "âşıkların kendilerine özgü görüş, duyuş, anlayış ve anlatış özelliğine göre yapılanmış söyleyiş biçimi" şeklinde kullanılmaktadır (Özbek, 1998: 15).

Yılmaz (2010: 27) "ağız" ve "dil" kavramlarının söyleyiş unsurları olarak ifade edildiğini ve yöresel şivenin ezgi içerisindeki kullanımıyla ağız özelliklerinin

belirlendiğini söyler. Yılmaz’a göre, ezgi icralarında, sesin şive özellikleri, gırtlak içerisinde girdiği şekil ve ağızdan çıkışı, yöresel ağız şeklinin belirlenmesini sağlayan unsurlardır. Ezgilerdeki dil, usul ve seyir özellikleri gibi ezgi karakterini belirleyen öğeler ise “tavır” kavramı ile açıklanmaktadır:

Gerek Âşık müziğinde, gerekse anonim halk müziğinde; Çeşitli şahısların, aşiretlerin ve hatta yörelerin adına bağlanarak seslendirilen ve halk arasında “ağız” olarak isimlendirilen bir kısım ezgiler vardır ki bunlar çoğunlukla, serbest ritimli ezgilerdir. Sümmani ağzı, Seyrani ağzı, Arguvan ağzı, Venk ağzı, Tahir ağzı, Hurşit ağzı... vd. “Ağız” kavramı, tek başına yörelerin ya da yöre insanlarının konuşma biçimi değil, aynı zamanda da dar ya da geniş alanlarda yaygın kalıp ezgileri, kimi zaman buna bağlı olarak çıkan kişisel üslup ve yöresel tavırları ve değerlerini de ifade eder. Örneğin; Azeri tavrı denilince çoğunlukla ana usullerin üçerli şekillerinin oluşturduğu ritmik yapılarla birlikte Azeri lehçesi’nin özellikleri algılanmaktadır (2010:27).

Duygulu, “tavır” kavramını yöresel çalış ve söyleyiş biçimine verilen isim olarak ifade eder. Söyleyiş tavrını tanımlamak için daha çok “ağız” teriminin kullanıldığının altını çizerek:

Tavır: Yöresel çalış ve söyleyiş biçimine verilen isim. Terim anlam bakımından her ne kadar çalış ve söyleyiş bünyesinde barındırıyorsa da, söyleyiş tavrını tanımlamak için çoğunlukla “ağız” terimi kullanılır. Bu terime bağılı olarak; “tavırlı çalmak”, “tavır göstermek”, tavır vurmak”, “tavrını vermek”, “tavırlı/tavrında/tavırla söylemek” gibi deyimler kullanılmaktadır. Türk halk müziğı terminolojisinde tavır sözcüğü genelde, çalgının/çalgıların yöresel çalım özelliklerini, özelde ise, tezene vuruşunu, yay çekmeyi/ sürtmeyi, tokmak veya çubuk vurmaya, üfleme biçimlerini ortaya koyar. Bunlar tavrın temel nitelikleridir. Yörelere müzikal açıdan birbirinden ayıran özellikler de, tavır teriminin kapsamında yer alır. Ezgilerin usûl/ritim karakterleri, melodik örgü biçimleri, sözel özellikleri hep yöresel tavır belirleyen

öğeler arasındadır. XX. Yüzyılın ortalarından itibaren tavrı terimini daha dar bir alana sıkıştırarak, bağlamada tezene veya el/parmak vuruşunun yörelere göre değişen çeşitliliği üzerinden bir tanımlama yoluna gidilmiştir. Bu anlamda bağlamadaki tezene tavrı / şelpe tavrı, yörelerinde değişik terimlerle ifade edilmektedir. Bunlardan bazıları: “Abdal tavrı”, “Ankara tavrı”, “âşık tavrı”, “Azeri tavrı” (âşıklar arasında), “ Karadeniz tavrı”, “Kayseri tavrı”, “Konya tavrı”, “Silifke tavrı”, “Teke tavrı”, “zeybek tavrı” vd. (Duygulu, 2014: 419-420).

Akdoğu’ya (2003:159- 160) göre tavrı hem sözel, hem çalgısal türlerde türü belirleyen bir öğedir ve tavrı iki aşamada oluşur.

Uzun süreli sesleri belirli bir bilinç içinde bölerek yeni kümeler oluşturmak tavrı’n ilk aşamasını belirler. Örneğin dörtlük süreyi eser içinde sürekli olarak  şekliyle bölerek seslendirme, bir başka deyişle süresel çatal, tavrı’n ilk aşamasıdır. Geleneksel Halk Müziği’nde tavrı’n ilk aşamasını oluşturan bu sürelerin herbiri, bağlama türü çalgıların tellerine bölüştürülerek seslendirilirse, tavrı’n ikinci aşaması, dolayısıyla, tavrı oluşmuş olur.

Görüldüğü üzere literatürde tavrı kullanımı hem vokal hem çalgısal seslendirme özelliklerine atfen kullanım alanı bulmaktadır.

Burada da görüleceği gibi, ağız teriminin karşıladığı kavramsal sınır çoğunlukla dilin kullanımına yöneliktir. Ancak kimi yazarlara göre ağız ve tavrı birbirini tamamlar. Ancak burada yoğun kullanıma yönelik bir bakışa göre, müziğin içindeki bir bileşen olarak dilin kullanım biçimi anlamına gelen terim, müziksel bir analizin yalnızca bir yönüne işaret eder ve analizde bütünlüğü kapsamaz.

Literatürde daha çok sanat müziği ekseninde kullanımıyla dikkat çeken “üslup” geniş kullanım alanına sahip olması nedeniyle, yukarıda belirtildiği gibi Türk halk müziğinde kullanılan tavır ve ağız kavramlarını kapsayan bir anlam yükü vardır.

4.3. Üslup

Üslûp, kelimesinin Batı dillerinden İngilizce’deki karşılığı ‘style’; Eski Fransızca’daki karşılığı, ‘style’; Almanca’da ise ‘stil’ şeklindedir. İngilizce’de *style* kelimesi, Latince, kazık yahut yazmak için ucu sivri alet anlamına gelen ‘stilus’ kelimesinden gelmektedir (Divlekçi, 2007:118-119). Üslûp, Türkçede ise “bir sanatçının, bir sanat türünün veya bir sanat devrinin özel tarzı olarak tanımlanmaktadır. (TDK,2015). Özbek, (1998:196) müziksel üslûbu bir sanatçının, bir yörenin, bir ülkenin kendine özgü görüş, duyuş, anlayış ve anlatış özelliği, anlatış biçimi; *ağız, tavır, biçem, tarz*, şeklinde açıklar. Müziksel üslup, aynı zamanda “bir eseri güftesine uygun bir ifade tarzı ile bestelendiği makamın özellikleri de dikkate alınarak, usul ve formu bozmadan ve bestekârın estetik anlayışına saygılı kalmak kaydı ile kendi estetik anlayışını da katarak icra etmek” şeklinde tanımlanmaktadır (Tura’dan, Akt: Gerçek, 2008:152).

Görüleceği üzere, üslup teriminin anlam yükü ağız’ı, tavır’ı da kapsayacak biçimde kullanılmıştır. Tavır ve ağız kavramlarının anlam yükleri itibariyle iç içe geçmesi nedeniyle ve bu iki terimi de kapsadığı görüşünden hareketle bu çalışmada “üslup” terimi seçilmiş, terimin bu çalışma bağlamında anlam yükü ise Şahbazoğlu’nun “ifade biçimi” olarak tercih edilmiştir.

Şahbazoğlu ve yöredeki diğer âşıklar ise çevrelerindeki herhangi bir aşığın kendine has icra şeklini *ağız* ve *dil* kavramlarını kullanarak açıklarlar. Başka bir âşıktan bahsettiğimizde, şu eseri nasıl söyler? şeklindeki soruma; *onun ağzı uygun değil, onun dili dönmez* yanıtını veriyorlar (Şahbazoğlu, Yıldız, Ersarı, Karataş, Çiftçioğlu, Görüşme, 2014). Şahbazoğlu’nun ve yöredeki diğer âşıkların verdikleri yanıt

neticesinde anlaşıyor ki, *ağız* ve *dil* kavramları yöredeki âşıklar arasında ortak kullanım halindedir.

4.4. Analiz

Bu bölümde, Şahbazoğlu'nun, Kars âşıkları içindeki konumu, müziksel üslûbu bağlamında incelenecektir. Şahbazoğlu'nun bu üslûbu, görüşme sırasında gerçekleştirdiği seslendirmelerden hareketle ele alınacaktır.

Şahbazoğlu icra açısından yöredeki diğer âşıklardan farklılaşır. Bu farklılaşmayı sağlayan temel unsur seslendirmede kullandığı vokal ve çalgısal üsluptur. Bu farklılığı hemen her seslendirmesinde ve her seslendirdiği eserde ortaya çıkarmaktadır. Ancak tüm seslendirmeleri ve seslendirdiği dağarın analiz edilmesi zamansal ve edimsel olarak mümkün alamayacağı için, çalışmamız sınırlandırılmış, örnek olarak seçilen ve görece daha karakteristik üslup içerdiği düşünülen *Hoş Damak* adlı eser ele alınmıştır.

4.4.1. Vokal Seslendirme

Kars ili sınırları içinde konuşulan, birbirinden farklı özelliklerde ayrılan beş “ağız” vardır. Bu ağızlar; “*Kars yerli ağızı, Ardahan- Posof yerli ağızı, Hanak Türkmenleri ağızı, Kars Âzerileri ağızı, Kars Terekemeleri ağızı*” (Ercilasun, 2002:2) olarak adlandırılır. Şahbazoğlu, Kars ilinde kullanılan ağızlardan biri olan “*Kars Terekeme ağızı*” özelliğiyle icrasını yapmaktadır. İcrasının bu ağız özelliğiyle olması, ait olduğu etnik kökenle ilintilidir. Şahbazoğlu, vokal seslendirmelerini *Kars Terekeme ağız* özelliğinin fonetik²¹ yapısıyla icra etmektedir.

²¹ Konuşma seslerini (fonlarını) inceleyen bir bilim dalı olup fizyolojik (artikülatuvar), akustik ve işitsel (odituvar) olmak üzere üç ana dala ayrılmış olan fonetik, dildeki sesleri nesnel bir öge olarak ele alıp inceleyen bir bilim dalıdır. Verici ve alıcı arasında değiş tokuş yapılan ses akımının fiziksel, akustik ya da fizyolojik yönünü ele almaktadır. Konuşma eylemi sürecini inceleyen fonetik bilimi, dildeki seslerin çıkarılması (artikulation) sırasında konuşma organlarının işleyiş biçimini, hangi seslerin bulunduğu, bu seslerin nicelik ve nitelik özellikleri, ses sistemi, seslerin sınıflandırılması vb. gibi detaylar üzerine eğilmektedir (Ergenç'ten Akt: Demir, 2012:224).

Kars Terekemeleri'nin (Karapaklar) etnik bakımdan Türkmen ve Kıpçaklar'ın kaynaşmasından meydana geldiğini iddia eden Ercilasun, (2002:41) bu düşüncesini tarihi kayıtlara dayandırır ve terekemelerin ağız yapısındaki hem Kıpçak, hem de Oğuz-Türkmenlerine ilişkin argümanlardan bahseder:

En açık Kıpçak şive hususiyetleri şunlardır; - b - > - v- , - p > - f . Son Selçuklu hükümdarı Arslan oğlu Tuğrul zamanında Aran ve Gence'deki Türk askerlerinin reisi olan << İzzeddin Hasan Kıpçak'ın isminde dahi p > f değişmesi²² görülmektedir. Bu değişmeler bugün Terekeme ağzını diğer Azeri ve Anadolu ağızlarından ayıran en mühim ses hadiseleri olarak görünüyor. Oğuz ve Türkmen hususiyetleri ise, diğer Azeri ağızlarında görülmeyen r düşmesi ve diğer aşınmalar sonunda geride kalan hecelerin uzaması şeklinde kendini göstermektedir. Bu ağzın nazal n sesini ısrarla muhafaza etmesi de onu Anadoludaki ağızlarla birleştiriyor (2002:42).

Kars yöresinde çeşitli etnik toplulukların bulunması, farklı ağız özelliklerini de beraberinde getirmiştir. Şahbazoğlu'nun icrasını *Kars-Terekemeleri* ağzıyla yaptığını yukarıda bahsetmiştik. Bu icranın en belirgin özellikleri eser analiz bölümünde ayrıntılı olarak açıklanmaktadır.

4.4.2. Eser Analiz

Şahbazoğlu, (Görüşme, Şahbazoğlu, 2014) görüşme esnasında seslendirdiği *Hoş Damak* adlı dağarın Şenlik'e ait olduğunu belirtir. Babasından öğrendiği bu seslendirme şekli için “Şenlikten günümüze bu şekilde gelmiştir” iddiasında bulunur. Şahbazoğlu ve yörede görüşme yaptığım diğer âşıklar “Şenlik tavrı” olarak açıkladıkları seslendirme tekniğini “ağız, dil” kavramları ile açıklarlar (Şahbazoğlu, Karataş, Ersarı, Çiftçioğlu). Şahbazoğlu, ağız ve dil demekle neyi kastediyorsun? şeklindeki soruma; *Lisan demek, mesela bizim ağızımızı Erzurumlu bir âşık yapamıyor, zorlanıyor. Bu ağız bu bölgeye*

²² Bkz: Şekil 4'deki örnekte Şahbazoğlu, eseri seslendirirken “kurtarıp” kelimesini “kurtarıf” şeklinde kullanmıştır.

ait, o yüzden buradaki âşıklar zorlanmaz şeklinde yanıt verdi. Şahbazoğlu'nun bu açıklaması neticesinde *ağız*'ın bölgedeki âşıkların Kars'lı olmaları ya da Kars'lı bir âşık olmalarını belirleyen en temel unsurlardan biri olduğu söylenebilir. Şahbazoğlu'nun yukarıdaki açıklamasında ortaya çıkan bir diğer algı ise Kars yöresi âşıklarının yöresel *ağız* ile icra yapabilme becerisini 'farklılık ve üstünlük' nedeni saymalarıdır.

Hoş Damak adlı dağarın icrası, yöredeki birçok âşıktan yaş itibariyle büyük olan ve geleneğin doğru icrası anlamında Kars yöresindeki tüm âşıklarca kabul görmüş biri olan Âşık Günay Yıldız ile Şahbazoğlu'dan kayıt altına alınmıştır. Yörenin iki önemli aşığının çalgısal ve sözel seslendirmelerinde farklılıklar tespit edilmiştir. Burada Şahbazoğlu'nun müziksel üslubu, Âşık Günay Yıldız ile karşılaştırmalı bir yöntemle ele alınarak belirlenecektir.

4.4.3. Kullandığı Dil Bağlamında Farklılıklar

Müziksel Örnek; Şekil 1, Şekil 2, Şekil 3 ve Şekil 4 örneklerinde Şahbazoğlu'nun (vokal seslendirmesinde) Kars Terekeme *ağız* özelliğini kullandığı görülmektedir. Kars Terekemelerin *ağız* özelliği ise şu şekildedir.

Dar ünlülerin değişmesi:

i > e, ê değişmesi: Azeri ve Terekeme *ağız*larında geniş bir yayılma alanı bulan bu değişmeyi; bu *ağız*larda ilk hecelerde görülen **e**'leşme temayülüne bağlıyoruz. Kars yerli *ağzını* da içine alan bu temayül Azeri sahası içinde sayılan Erzurum *ağzına* kadar yayılmıştır (Ercilasun, 2002: 93-94). Şahbazoğlu'nun örnek dağardaki kullanımı: "nevcivan > nevcevan, gitti > getti, nice > nece" şeklindedir. Bkz: Şekil 1, Şekil 2

Dar Ünlülerin Genişlemesi:

ü > ö değişmesi: Kars Azerileri ve Terekeme *ağzında*, **h** ünsüzü yanında oldukça yaygındır. Şahbazoğlu'nun örnek dağardaki kullanımı: mühlet > möhlet şeklindedir (Ercilasun, 2002: 95). Bkz: Şekil 3

İnce Ünlülerin değişmesi:

i > ı değişmesi: Ön orta ve son seslerde görülen bu değişme daha çok ünlü benzeştirmeleri yoluyla meydana gelmektedir. Bütün Kars ağızlarında örneklerine rastlanabilir (Ercilasun, 2002: 87). Şahbazoğlu'nun örnek dağardaki kullanımı: fani > fanı, hani > hanı şeklindedir. Bkz: Şekil 4

Ünsüz Değişmeleri “Süreklileşme Sızılama”

p > f değişmesi: Kars terekemeleri ağızında **b** ünsüzleri nasıl **v** olarak sızıcılaşıyorsa **p** ünsüzleri de istisnasız bir şekilde **f** olarak sızıcılaşılmaktadır. Ancak **b > v** değişmesinin bir iç ses hadisesi olmasına karşılık **p > f** değişmesi hem iç hem de son ses hadisesidir. Bu hadise de öncekiyle birlikte Kars terekemeleri ağzının en karakteristik hususiyetlerinden birini teşkil eder (Ercilasun, 2002:115). Şahbazoğlu'nun örnek dağardaki kullanımı: kurtarıp > kurtarıf şeklindedir. Bkz. Şekil 3

k > k̄ değişmesi: Sadece Azeri sahasındaki bölgelerde görülen bu değişme, kelime ve hece sonlarında Kars ağızlarında da kaideleşmiş durumdadır (Ercilasun, 2002:112). Şahbazoğlu'nun örnek dağardaki kullanımı: Şenlik > Senlik şeklindedir. Bkz: Şekil 4

Süreklî Ünsüzler Arasındaki Değişmeler:

ğ > y değişmesi: Karsın bütün ağızlarında görülebilen ehemmiyetsiz bir değişmedir. Şahbazoğlu'nun örnek dağardaki kullanımı: öğünmek > öyünmek şeklindedir (Ercilasun, 2002:118). Bkz: Şekil 2, Şekil 3

Aşağıdaki *Hoş Damak* adlı örnekte yerel ağız özelliği mevcut notasyon ile ifade edilemediğinden fonetik notasyon²³ sistemi ile notaya alınmıştır. Yöresel ağız özelliği daire içine alınarak gösterilmiştir.

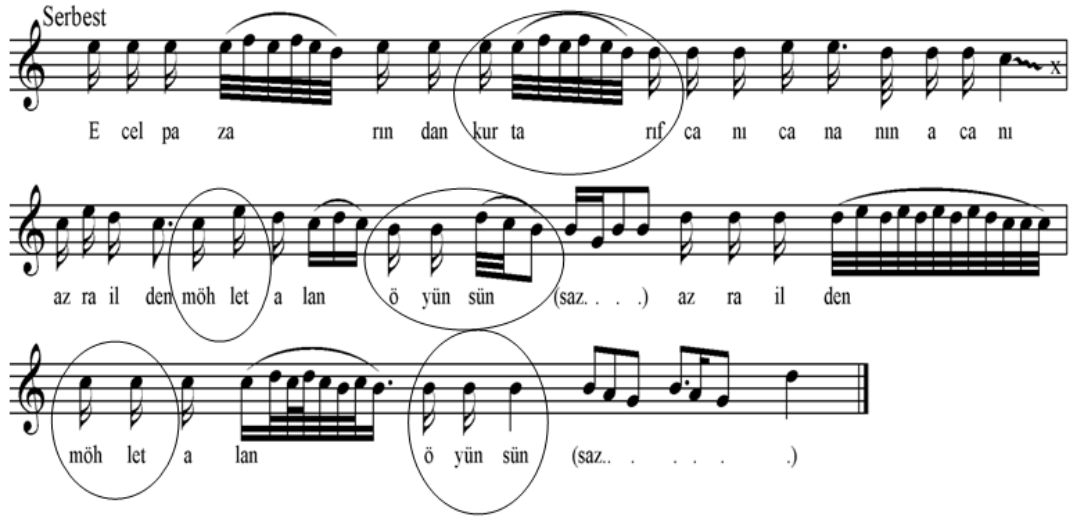
²³ Türk Milli Eğitim Bakanlığı ve Türk Dil Kurumu'na tescillenen, yöresel ağız özellikleri 29 harfli Latin Alfabesi ile yazı dilimize aktarılamamaktadır. Demir'e (2012:242) göre yazı dilimize aktarılamayan



Şekil 1.



Şekil 2.



Şekil 3.

bu ağız özellikleri ancak Türk Dil Kurumu Çeviriyazı İşaretleri (Ses ve Şekil Bilgisi Özellikleri) ile yazılabilir. Demir, milli alfabelerde yer almayan, fakat varlığı yadsınamayacak olan, birbirinden ayrı kabul edilebilecek seslerin ve bu seslerin bir araya gelmesiyle oluşan yöresel söyleyiş farklılıklarının Türk Dil Kurumu Çeviriyazı İşaretleri (Ses ve Şekil Bilgisi Özellikleri) ve Uluslararası Fonetik Alfabe ile yazılması-okunmasına. Yöresel söyleyiş farklılıkların gerek ses gerekse şekil bilgisi özelliklerinin Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemine aktarımının gerçekleştirilmesinin gerekliliğine değinir (2012:243).

seslendirmelerde tespit edilen bu farklı müziksel davranışın vokal ve çalgısal bölümlerinin incelenmesi gerekmektedir.

Âşık Ensar Şahbazoğlu

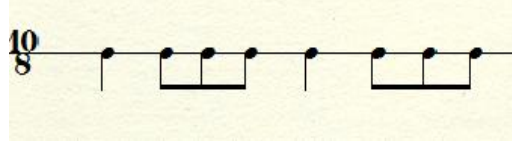
Âşık Günay Yıldız

Vokal seslendirmesinde Kars Terekeme ağız özelliğini kullanıyor.	Vokal seslendirmesinde Kars Terekeme ağız özelliğini kullanıyor.
Vokal esnasında serbest bölümde çalgısıyla karar sesini gar-i sistematik duyuruyor.	Vokal esnasında serbest bölümde çalgısıyla karar sesini tartımsal duyuruyor.
On zamanlı çalgısal bölümde tartımsal vurguyu tüm zamanı kullanarak hissettiriyor. Bkz. Tartımsal Vurgu	On zamanlı çalgısal bölümde tartımsal vurguyu tüm zamanı kullanmadan hissettiriyor. Bkz. Tartımsal Vurgu
Çalgısal icrası tüm tellerin tınlatıldığı bir kullanım içermektedir.	Çalgısal icrası (9 zamanlı kesit hariç, burada tüm teller kullanılmakta) sürekli olarak tek teli tınlatma üzerinedir.
Vokal seslendirmesinde motiflerin uzayan seslerinde küçük triller kullanılır.	Vokal seslendirmesinde motiflerin uzayan sesini sabit tutarak seslendiriyor.
Seslendirme esnasında kimi vokal kesitlerde gözlerini kapatıyor.	Seslendirme esnasında kimi vokal kesitlerde gözlerini kapatıyor.
Seslendirme esnasında sağa-sola salınım hareketi yapıyor.	Seslendirme esnasında sağa-sola salınım hareketi yapıyor.
Vokal esnasında sözel içeriği vurgulayıcı (tezene tuttuğu elini açarak) davranışta bulunuyor	-----
<i>Hoş Damak</i> adlı dağarın ezgisel icrası Yıldız'a göre küçük farklılıklar içermektedir.	<i>Hoş Damak</i> adlı dağarın ezgisel icrası Şahbazoğlu'na göre küçük farklılıklar içermektedir.

Tablo 4
Şahbazoğlu Üslubunun Yıldız ile Karşılaştırması

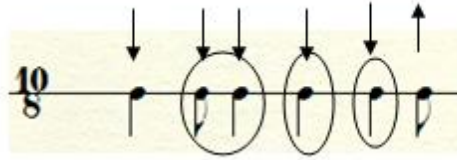
Şahbazoğlu'nun performansındaki çalgısal bölüm 10/8 lik ritim kalıbı ve (2+3+2+3) diziliminde olan ezgi yapısıyla ile başlar.

Tartımsal Kalıbı:



Şahbazoğlu, performansında çalgısal bölümün karar sesinde yukarıdan aşağıya doğru yaptığı mızrap vuruşlarındaki vurgu ile 10/8 ritimsel yapıyı belirginleştirir. Aşağıdaki örnekte tartımsal vurgu daire içine alınarak gösterilmiştir. Vurgu esnasında kullanılan mızrap vuruşları ise ok işaretleriyle belirtilmiştir.

Tartımsal Vurgu:



On zamanlı ezgisel örnek:



Şahbazoğlu, karar sesinde iki şekilde kalış yapar. Birincisi, karar sesinden peste doğru bir dörtlü ses aşağıdaki sol sesine küçük bir motif kullanarak inme ve ardından tekrar karar sesine dönmek için küçük bir motif kullanma şeklinde. İkincisi ise yeden sesi olarak kullandığı sib₂ perdesinde başparmağını kullanarak çekme tekniği ile sol

sesini tınlatması ve ardından tekrar karar sesine dönmesi şeklindedir. Çalgısal icrası tüm tellerin tınlatıldığı bir kullanım şeklindedir.

Karar ve yeden sesini sürekli duyurma davranışını sözel bölmeye geçtiğinde de tekrarlayan Şahbazoğlu, sözel bölmeyi serbest bir seslendirmeyeyle icra eder. Motiflerin uzayan seslerinde ise küçük *triller* kullanır. Vokal icra esnasında bağlama ile karar sesini sürekli duyurur ve vokalini desteklemek için karar sesini, dem sesi olarak kullanır. Buradaki mızrap vuruşları gayri periyodik bir hareketle yukarıdan aşağıya ve aşağıdan yukarıya şeklindedir. Şahbazoğlu, söz aralarındaki bazı bölümlerinde serbest vokalden sonraki çalgı kesitlerini on zamanlı ezgi ile cevaplar. Buradaki mızrap vuruşları çalgısal bölümde olduğu gibi ritimsel vurguyu hissettirir tarzdadır.

Şahbazoğlu'nun vokal seslendirmenin bazı bölümlerinde sağa-sola salınım hareketi yapması ve gözlerini kapatarak sözel içeriği vurgulaması dikkat çeker. Sözel bölmede “Şenlik Der ki” sözünü kullandığı sırada tezene tuttuğu elini açarak aynı şekilde sözel içeriği vurgulayıcı davranış sergiler.



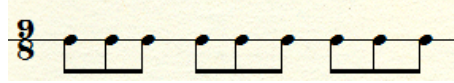
Fotoğraf 5
Şahbazoğlu'nun sözel içeriği vurgulama davranışı

Şahbazoğlu'nun açıklaması, bu davranışları bilinçli bir şekilde yaptığma ilişkin ipuçları verir:

Vücut diliyle halka haz veriyorsun. Babamdan bilirim, bazı havaları çaldığında beraber oynardı. Dinleyiciye haz verir, coştururdu (Görüşme, Şahbazoğlu, 2014).

Şahbazoğlu, altı ölçü devam eden on zamanlı ezgiden sonra 9/8 lik (3+3+3) ritim kalıbında iki ölçü hem usul hem ezgisel açıdan farklı bir performans sergiler.

Ritim Kalıbı:

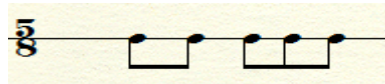


Dokuz zamanlı ezgisel örnek:



On zamanlı ezgiye geri dönmek için olsa gerek Şahbazoğlu 5/8 lik (2+3) ritim kalıbında tek ölçü ile usul ve ezgi yönünden yine farklı bir icra sergiler. Beş zamanlı ezgiden sonra ise tekrar on zamanlı ritim kalıbındaki ezgiye geri döner

Tartım Kalıbı:



Beş zamanlı örnek:

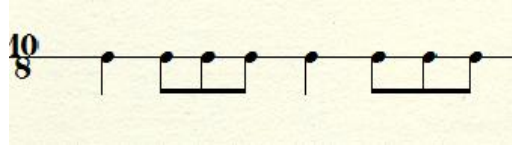


Şahbazoğlu'nun Çalgısal Performansı (Hoş Damak)

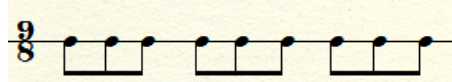
4.4.5. Yıldız'ın Performansı

Yıldız'ın seslendirmesindeki çalgısal bölüm, Şahbazoğlu ile aynı 10/8 lik (2+3+2+3) ritim kalıbındaki ezgilerden oluşmaktadır. Şahbazoğlu'nun iki ölçü kullandığı 9/8 lik (3+3+3) ezgiden oluşan farklı bir kesiti Yıldız bir ölçü kullanır. Ezgisel ve ritimsel açıdan farklı olan bu bölüm çalgısal bölümde farklı bir etki oluşturmaktadır. Yıldız, da Şahbazoğlu gibi çalgısal bölümün ardında serbest vokale geçer. Serbest vokal aralarında ise cevap olarak on zamanlı ve dokuz zamanlı ezgileri tekrar kullanır.

On Zamanlı Tartım Kalıbı:



Dokuz Zamanlı Tartım Kalıbı:

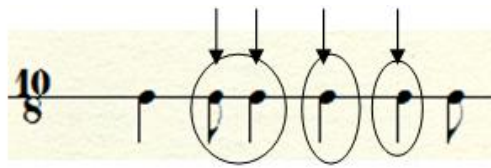


Dokuz zamanlı ezgisel örnek:



Yıldız, çalgısal bölümde karar sesinde, yukarıdan aşağıya doğru mızrap vuruşu ile ritimsel vurguyu hissettirir. Şahbazoğlu'nda tüm tellerin kullanıldığı bir icra söz konusuysen Yıldız'daki icra tek tel üzerindedir. Yıldız, sol sesini Şahbazoğlu'nun aksine çekme tekniğini kullanmadan mızrap ile duyurur, yeden sesi sib2 perdesi için başparmağını kullanır.

Tartımsal Vurgu:



Yıldız, vokal bölümü serbest seslendirmeyle icra eder, motiflerin uzayan seslerini sabit tutarak seslendirir, uzayan bu seslerde Şahbazoğlu'nun aksine küçük triller kullanmaz. Yıldız, vokal seslendirmesine eşlik amacıyla serbest bölümdeki söze ait vokal motifleri aynı zamanda çalgısıyla çalar. Bazı kesitlerde karar sesini dem sesi olarak kullanır.

Yıldız vokal seslendirme esnasında sağa-sola salınım hareketi yapar, kimi vokal kesitlerde ise sağa-sola salınım hareketiyle beraber gözlerini kapatarak sözel içeriği vurgular. Yıldız'ın vokal icrasındaki söz yapısında *Kars Terekeme* ağız özelliğine ait bulgulara rastlanılmaktadır.

Yıldız'ın sözel icrası I:



Yıldız'ın sözel icrası 2

Serbest

.) ha yal sız fi kir siz gam sız her za man baş a tan şad

o luf gü len ö yün sün (Saz.)

On zamanlı ezgisel örnek:

(Saz.)

.

.

.

Yıldız'ın on zamanlı çalgısal performansı:



Müzik Analizinden elde edilen veriler, Şahbazoğlu'nun icrasının Yıldız'inkinden farklı olduğunu ortaya koymaktadır. Yöredeki iki önemli aşığın aynı ortamda yetişmesi ve aynı ortamda yaşamasına rağmen ortaya çıkan bu icrasal farklılıklar, âşıklık geleneğinin sözlü kültür ürünü olmasıyla ve en önemlisi icracıların kendi kişisel üsluplarıyla ilintilidir.

SONUÇ

Kars âşıklık geleneğinin icracıları ve aktarıcıları olan âşıklar, Anadolu'daki âşıklık geleneği içerisinde Kars yöresini özel olarak konumlandırırlar. Yöre âşıkları, âşıklık ürünleri ve bu ürünleri icra şekilleri, icra sırasında kullandıkları ağız, tavır ve davranışlarıyla Anadolu âşıklarından ayrılarak farklı bir yapı ile geleneği sürdürürler. Kars ilinde birçok farklı etnik kimlik bir arada yaşamaktadır. Bu çeşitlilik içerisinde halkın konuşma dili Kars yerli ağız, Ardahan- Posof yerli ağız, Hanak Türkmenleri ağız, Kars Âzerileri ağız, Kars Terekeme ağız biçimindedir. Kars âşıklık geleneğinde ise bu ağızlardan Terekeme/Karapapak ağız özelliğinin hâkim olduğunu söylemek mümkündür. Söz konusu ağzın âşıklık geleneği içerisinde etkisi, Terekeme/ Karapapak kökenli olan ve yöredeki âşıkların “Şenlik Baba” şeklinde zikrettikleri “Şenlik” adlı âşığın etkisinden dolayıdır. Şahbazoğlu'nun örnek eserini incelediğimizde vokal icrasını Terekeme/Karapapak ağız özelliğiyle gerçekleştirdiğini görmekteyiz. Şahbazoğlu'nun bu ağız özelliğiyle gittiği her ortamda icrasını yapması devraldığı kültürel belleği canlı tutma adına geleneğin sürekliliğinde etkin rol aldığını göstermektedir.

Âşık Ensar Şahbazoğlu, Kars âşıklık geleneği içinde üslup farklılığı ve popüler kültürle ilişkili olması dolayısıyla diğer âşıklardan ayrı bir profil çizmektedir.

Teknolojik gelişmenin her alanda olduğu gibi insan yaşamında da olumlu etkileri yadsınamaz. Fakat bu olumlu etkiyi sözlü kültür ortamının bir ürünü olan âşıklık geleneği için söyleyemeyiz. Çünkü teknolojik gelişmeye bağlı olarak âşıkların gelişiminde ve bu geleneğin sürdürülebilirliğinde önemli katkıları olan geleneğe ilgi duyan izlerkitlenin ihtiyacı televizyon, radyo ve internet üzerinden onların tüketimine sunulmuştur. Dolayısıyla birebir âşıklarla iletişim halinde olmaya, onları canlı olarak izlemeye artık ihtiyaç yoktur. Günümüzdeki bu kültürel ortam içerisinde Âşık Ensar Şahbazoğlu'nun geleneği aynı zamanda sosyal medya aracılığıyla da popüler kültür zeminine taşıması, geleneğe var olan ortam içerisinde hatırı sayılır bir katkı sağlamaktadır.

KAYNAKÇA

AKDOĞU, Onur.(2003). “Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler”, İzmir: Meta Basım.

AKSÜT, Mehmet,. Taştan, Murat,. Kantos E. Züleyha,. Kantos, Turan,. Silman, Fatoş,. Boydak,. Ve diğerleri. (2007). “Sınıf Yönetimi” Yeni Gelişmeler Doğrultusunda Öğretmen Adaylarına ve Öğretmenlere, Grafiker Yayıncılık- Ankara

ALPTEKİN, Ali Berat.(2005). “Çıldırılı Âşık Şenlik'in Hikâyeciliği ” S, 645 S, 243-253 Türk Dili Dergisi Türk Dil Kurumu Yayınları -Eylül

ARSLANOĞLU, Cemender (1989) “ Doksanüç Harbinden Sonra (1877-1879) Kırk Yıllık Kara Günlerde Kars'ımız” Posoflular Dayanışma, Yardımlaşma ve Kültür Derneği Yayınları No:1 Filiz Matbaa: Ankara

ARTUN, Erman (2008) “Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı” Kitabevi Yayınları:İstanbul

ASLAN, Ensar. (1980) “ Doğu Anadolu'da Söylenen Âşık Makamları Üzerinde Bir Araştırma” Köz Mediko-Sosyal Hizmetler Daire Başkanlığı'nın Folklor- Haber Dergisi, Atatürk Üniversitesi- Erzurum

----- (2007) “ Çıldırılı Âşık Şenlik” Hayatı, Şiirleri, Karşılaşmaları, Hikâyeleri 4. Baskı Maya Akademi: Ankara

ASLAN, Ferhat (2008) “Kars Yöresi Âşıklarının Usta-Çırak Geleneği Bakımından Değerlendirilmesi” İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi- İstanbul

----- (2011) “Kars'ın Somut Olmayan Kültürel Mirası” Kars Valiliği Kültür Yayınları Dizisi:3 Kanyılmaz Matbaacılık: Kars

ATALAY, B. (1986) “Kaşgarlı Mahmut, Divan-ı Lügat-it Türk Tercümesi” cI, II, Ankara

BADEM, Candan (2010) “Çarlık Rusyası Yönetiminde Kars Vilayeti” Birzamanlar Yayıncılık I. Baskı – İstanbul

BALKAYA, Âdem (2011)“Âşık Tarzı Şiir Geleneğinde Divani Türü Üzerine Bir Araştırma” Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili Ve Edebiyatı Anabilim Dalı Doktora Tezi- Erzurum

BAYRAKTARKATAL, M. Ertuğrul, ÖZTÜRK, Okan Murat. (2012) “Ezgisel Kodların Belirlediği Bir Sistem Olarak Makam Kavramı: Hüseyini Makamı’nın İncelenmesi” Porte Akademik 3(4) s,24.

BELLİ, Oktay. (2013) “Kars Kelimesinin Anlamı” Sayı:5 Kars-Ardahan-İğdır Kalkınma Vakfı Dergisi-Temmuz- Aralık

BORATAV, Pertev N. (1946) “ Doğu Anadolu’da Folklor Derlemeleri” Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi Cilt: 4 Sayı: 1 Sayfa: 085-095: Ankara

ÇALMAŞUR, Taner (2013) “Erzurum İli Âşıklarının Kullandığı Makam İsimleriyle Geleneksel Türk Halk Müziği Makam İsimlerinin Karşılaştırılması” Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Müzik Bilimleri Anabilim Dalı –Erzurum

ÇOBANOĞLU, Özkul (2000) “Âşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü” Akçağ yayınları: Ankara

DEMİR, Gonca. (2012). 1. Uluslararası Müzik Araştırmaları Sempozyumu "Müzik ve Kültürel Doku". KTU 1. Uluslararası Müzik Araştırmaları Sempozyumu: Trabzon

DİVLEKÇİ, Celalettin. (2007). “Tarihsel Süreç İçerisinde Üsluba İlişkin Tanım Çabaları ve Bir Tanım Denemesi” (I). AÜİFD Sayı II , 117-133.

DOĞUALP, Hazine (2011) “ Kars Belediyesi Tarihi” (1920-1970) Yüksek Lisans Tezi, Kafkas Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü

DÖNMEZ, Işın Başoğlu (2007) “ (Profesyonel Müzisyen) Kimliğinin Oluşumunda Ailenin Rolü” Ege Üniversitesi- Sosyal Bilimler Enstitüsü- İzmir

DURBİLMEZ, Bayram (2006) “Somut Olmayan Kültür Mirası: Halk Hikâyeciliği ve Kars Yöresi Âşıkları” Mitten Meddaha Türk Halk Anlatıları Uluslararası Sempozyum Bildiriler, Gazi Üniversitesi: Ankara

DURMUŞ, Mitat (2011) “ Karanlı Halk Ozanlarının Şiirlerinde Osmanlı Algısı” Uluslararası Kaşgar’dan Endülüs’e Türk-İslam Şehirleri Sempozyumları Gazi Kars Şehrengizi Bildiriler Kitabı, İ Aygöl Ofset: Ankara

DUYGULU, Melih. (2014). “Türk Halk Müziği Sözlüğü”. Pan Yayıncılık: İstanbul

DUYMAZ, Ali (2012) “Âşık Şenlik’in Hikâyeleri Çerçevesinde Halk Hikâyelerinin Tasnifi Meselesine Dair Bir Değerlendirme” 25-27 Mart, Kafkas Üniversitesi-Kars İl Kültür Müdürlüğü Âşık Şenlik Sempozyumu: Kars

DÜZGÜN,Dilaver.,Oğuz,M.Öcal.,Ekici,Metin.,Aça,Mehmet.,Akarpınar, R.Bahar.,Arslan,Mustafa., (2011) “Türk Halk Edebiyatı El Kitabı” 8. Baskı Grafiker Yayınları: Ankara

EKE, Metin. (2003). Türk Halk Müziği Ezgileri'nde İcra ve Yorum. Cumhuriyetin 80. Yılında Müzik Sempozyumu (s. 352-356). Malatya: İnönü Üniversitesi.

EKİNCİ, Oktay (2006) “Kars Kitabı” Anahtar Kitaplar Yayınevi: İstanbul

ELÇİN, Şükrü (1988) “Halk Edebiyatı Araştırmaları” Ankara

EMNALAR, Atıncı. (1998). “Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı”, Ege Üniversitesi Basımevi: İzmir

ERAVŞAR, Rıfat. (2012). “Âşıklık Geleneği Bağlamında “Bağlama”nın Anadolu’daki Yayılma Alanları”, IJSES Uluslararası Sosyal ve Ekonomik Bilimler Dergisi 2 (1) 31-35

ERCİLASUN, Ahmet B. (2002). “Kars İli Ağızları” Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları, 43: Ankara

ERSOY, İlhan. (2009). “Türkiye’de Uluslaşma Sürecinde Bir Simge Olarak 'Bağlama'”. Halk Müziğinde Çalgılar Uluslararası Sempozyum Bildirileri (s. 268-278). İstanbul: Motif Vakfı Yayınları Sıra No: 8.

----- (2014). “Kültürüçi Bir Değerlendirme: Toplumsal Normlar Ekseninde “Müziksel Tercih” Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi The Journal of International Social Research Cilt:7 Sayı:30

GAZİMİHAL, Mahmut Ragıp. (2006). “Anadolu Türküleri ve Musikî İstikbâlimiz”, Ofset Baskı, İkinci Baskı- İstanbul

GERÇEK, İ. H. (2008). “Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Meşk Sisteminden Notalı Eğitim Sistemine Geçişle İlgili Bazı Düşünceler”. A.Ü Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi S,38 , 151-158.

GÖKŞEN, Cengiz. (2011). “Dede Korkut Hikâyelerindeki Ozan Tipi Bağlamında Kars Âşıklık Geleneği” s,151: 29-31 Ekim, Uluslararası

Kaşgar“dan Endülüs“e Türk-İslâm Şehirleri Sempozyumları Gazi Kars Şehrengizi

GÜNAY, Umay. (2008). “Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi”, Akçağ Yayınları: Ankara

GÜNDOĞDU, Hamza. (2007). “ XIX. Yüzyıl Kars Yapılarına Baltık Mimari Üslubunun Yansıması” 02-08 Eylül XIII. Türk Sanatları Kongresi Budapeşte: Macaristan

GÜNDÜZ, Tufan. (2001). “Kars” İslam Ansiklopedisi Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul

HEZİYEVA, Şerhiyye. (2010)“Kars Âşıklık Geleneği ve Badeli Âşık” S, 211-21, A.Ü Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi (TAED): Erzurum

HOŞSU, Mustafa .(1997) “ Geleneksel Türk Halk Müziği Nazariyatı”, Kombassan A.Ş-İzmir

İŞİK, Mustafa (2013) “1923-1950 Yılları Arasında Yerel Basında Kars” Yüksek Lisans Tezi Kars: Kafkas Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü

KAFKASYALI, Ali. (2010) “İran Türkleri”, Bilgeoğuz Yayınları:İstanbul

----- (2012). “Karapapak Türkleri” A.Ü Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi 48. (TAED) 269-304: Erzurum

KALKAN, Emir (1991). “XX Yüzyıl Türk Halk Şairleri”, Kültür Bakanlığı: Ankara

KARADENİZ, ALPER. (2006). “Âşık Şeref Taşlıova’nın Hayatı, Sanatı ve Eserleri” Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü-Türk Dili Edebiyatı A.B.D Yüksek Lisans Tezi: Kars

KARADENİZ, M. Ekrem.(2013). “Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları”, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: İstanbul

KAYA, Doğan. (2000) “ Âşık Edebiyatı Araştırmaları”, Kitapevi Yayınları: İstanbul

----- (2003) “Âşık Edebiyatına Giriş”, Manas Üniversitesi Yayınları: Bişkek –Kırgızistan

KIRZIOĞLU M. Fahrettin, (1953) “Kars Tarihi” cI, Işıl Matbaası: İstanbul

----- (2000) “Dede Korkut Oğuznameleri”
AYK Atatürk Kültür Merkezi Yayınları: Ankara

KÖYOĞLU, A. (2002) “Türk Halk Müziğinde Tezeneler” : İzmir

KUTLUĞ, Yakup Fikret. (2000) “Türk Musikisinde Makamlar”, Yapı Kredi Yayınları – İstanbul

KUZUCU, Kaya. (1997). “Türk Âşıklık Geleneğindeki Makamlar ile Türk Tasavvuf Musikisindeki Makamların Ortak Olanları ve Kullandıkları Alanlar” Ankara Üniversitesi/ İslam Tarihi ve Sanatları Ana Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi- Ankara

KÜÇÜK, Sait. (2005). Ölçek Gazetesi, 8 Ağustos sayı: 3041 Kars

NUTKU, Özdemir. (1997) “Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri”, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları: Ankara

OĞUZ, M. Öcal.(2001) “Halk Şiirinde Tür, Şekil ve Makam”, Akçağ Yayınları- Ankara

ONG, Walter J. (2012) “Sözlü ve Yazılı Kültür”, (Çev. Sema Postacıoğlu Banon) Altıncı basım Metis Yay. İstanbul.

ÖNCÜL, Kürşat. (2011a). “Kars Âşıklarının hayatları, sanatları ve şiirlerinden örnekler” Kafkas Üniversitesi Türk Halk Bilimi Uygulama ve Araştırma Merkezi Yayınları 1: Kars

ÖNCÜL, Kürşat (2011b) “ Kars Bağlamında Âşık Tarzı Şiir Geleneğinin Sorgulanması” Turkish Studies- International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 6/3 Summer: Turkey

ÖZARSLAN, Metin. (2001) “Erzurum Âşıklık Geleneği”, I. Baskı Akçağ Yayınları: Ankara

----- (2002). “Âşıklık Geleneği İçinde Âşık Müziği Ve Kimi Problemler” “Erdem” Türk Halk Kültürü Özel Sayısı –II C 13S38 Can Ofset-Ankara

ÖZBEK, Mehmet. (1998) “Türk Halk Müziği El Kitabı I Terimler Sözlüğü”, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları: Ankara

ÖZKAN, İsmail Hakkı. (2010) “Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleleri”, Ötüken Yayın Evi: İstanbul

ÖZTUNA, Yılmaz. (2000). “Türk Musikisi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi” Atatürk Kültür Merkezi Yayınları: Ankara

ÖZTÜRK, Okan M. (2006). “Anadolu Yerel Müziklerinde Geleneksel İcranın Vazgeçilmez Unsurlarından Biri Olarak "Tavır" Kavramı Üzerine” 05 15, 2015 tarihinde <http://www.muzikegitimcileri.net/>). adresinden alındı

PELİKOĞLU, Mehmet Can. (2007). “Mesleki Müzik Eğitiminde Geleneksel Türk Halk Müziği Dizilerinin İsimlendirilmesinin

Değerlendirilmesi” - Doktora Tezi Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü
Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı: Ankara

REİCHL, Karl. (2014). “Türk Boylarının Destanları” Çev: Metin EKİCİ
Türk Dil Kurumu Yayınları 3. Baskı-Ankara

SAKAOĞLU, Saim. (1989). “ Türk Saz Şairi” Türk Dili- Türk Şiiri Özel
Sayısı III (Halk Şiiri), 455-450, Ocak- Haziran, 119-120

----- (1995). “ Karşılı Âşıkların Türk Âşık Edebiyatı
İçindeki Yeri ve Önemi” 25-31 Ekim I.Milli Kafkasya Sempozyumu: Kars

SENEMOĞLU, Nuray. (2003). “ Gelişim, Öğrenme ve Öğretim”
Kuramdan Uygulamaya 8. Baskı Gazi Kitapevi: Ankara

ŞAHİN, A., Çoban, A., Özdemir Soner, M., Beydoğan, H. Ömer., Özbek,
R., Ocak, G. ve diğerleri. (2008) “ Öğretim İlke Ve Yöntemleri” 2. Baskı Pegem
Akademi: Ankara

ŞENEL, Süleyman. (1997). “Türk Halk Müziğinde “Beste”, “Makam” ve
“Ayak” Terimleri Hakkında” V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi
Halk Müziği, Oyun, Tiyatro, Eğlence Sektöründe Bildirileri T.C Kültür Bakanlığı
Yayınları- Ankara

TAN, Nail (2005) “Aşık Şeref Taşlıova Hayatı, Şairliği ve Hikâyeciliği”
Kanyılmaz Matbaası: İzmir

TANRIKULU, Nazım İrfan. (2000) “Âşıklar Divanı” İstanbul

TAŞLIOVA, Mete. (2008). “Baba-Oğul Âşıklar: Âşıklık Geleneğinde
Yeni Bir Model” S, 96,97 /15: Türkbilgi

TAŞLIOVA, Şeref. (2011). “Harvard Üniversitesi’nde Kongre ve Hikâye İcracısı” Uluslararası Kaşgar’dan Endülüs’e Türk-İslam Şehirleri Sempozyumları Gazi Kars Şehrengizi Bildiriler Kitabı, İ Aygöl Ofset: Ankara

TURA, Yalçın. (1997). “Türk Halk Müziğinde Karşılaşılan Ezgi Çizgilerinin İncelenmesi ve Sınıflandırılması” V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Halk Müziği, Oyun, Tiyatro, Eğlence Seksiyon Bildirileri T.C Kültür Bakanlığı Yayınları –Ankara

TUTU, Sıtkı Bahadır. (2012). “ Türkiye Sahası Âşıklık Geleneğinde Bir Terim Tartışması: “Makam” TSA 16 S:3, Aralık

TÜFEKÇİ, Nida. (1983). “Âşıklarda Müzik” II. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri III. Cilt Kültür ve Turizm Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları 42 – Ankara

USLU, Esra. (2011). “Kars İli Âşıklık Geleneği İçinde Kağızmanlı Âşık Cemâl Hoca’da Gelenek, Etkileşim ve Eğitim” Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü- Yüksek Lisans Tezi: İzmir

YAVUZ, Şahinde (2006) “Reklam ve Popüler Kültür” İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi: İstanbul

YILMAZ, Bülent. (2010). “Ardahan Türkmenleri Müzik Geleneği” İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi: İstanbul

YÖNETKEN, Halil Bedi. (2006). “ Derleme Notları” I. Kitap Birinci Basım- Sun Yayınevi- Ankara

İnternet Kaynakları

MAKAS, Zeynelabidin. (2014). “*Âşık Şenlik’in Borçalı Seferi*”
[http://www.turkiyat.selcuk.edu.tr/pdfdergi/s6/6.pdf /](http://www.turkiyat.selcuk.edu.tr/pdfdergi/s6/6.pdf/) Erişim Tarihi: 05. 01,2014

SÖZBİLİR, M. “Nitel Araştırmada Veri Toplama Araçları-II”
<http://fenitay.files.wordpress.com/2009/02/89-nitel-arac59ftc4b1rmada-veri-toplama-arac3a7larc4b1-ii-gc3b6zlem.pdf> Erişim Tarihi: 27.11.2014

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5530d47de35d38.55583176 Erişim Tarihi:07.04.2015

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5530d4817999f1.99720354 Erişim Tarihi: 07.04.2015

Görüşmeler

Aytunç Demirkaya (Yapımcı)	17. 12. 2014
	18. 12. 2014
Bilal Ersarı (Âşık)	17. 11. 2014
	02. 07. 2015
Ensar Şahbazoğlu (Âşık)	15. 03. 2013
	03. 05. 2013
	02. 07. 2013
	11. 12. 2014
	15. 01. 2015
Günay Yıldız (Âşık)	15. 04. 2014
İlgar Çiftçioğlu (Âşık)	17. 12. 2014
	07. 05. 2015
Mahmut Karataş (Âşık)	15. 11. 2013
	10. 12. 2014
	22. 01. 2015
Rafig İmrani (Müzikolog)	05. 04. 2014
Sait Küçük (Sadık Miskini/Ozan)	10. 03. 2013
Sezai Yazıcı (Araştırmacı, Yazar)	13. 12. 2014

EKLER

NOTALAR

Kaynak Kişi
Aşık Ensar ŞAHBAZOĞLU

Hoş Damak

Notaya Alan
Caner BEKTAŞ

The musical notation is written on six staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 10/8 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes. The second staff continues the melody. The third staff features a saz accompaniment, indicated by the label "(Saz.)" below the staff, with a key signature change to two flats (B-flat and E-flat) and a 10/8 time signature. The fourth staff continues the melody. The fifth staff continues the melody. The sixth staff concludes the piece with a double bar line and repeat dots.

Hoş Damak -2-

Serbest

is te rilî biz yar ol is ter nev ce van ba dîn ya da

ba ki ka lan ö yün sün (saz.)

.) me rak sız fi kir siz gam sız her za man baş a tan şad

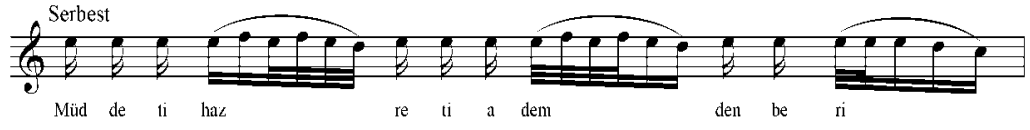
o luf gü len ö yün sün (saz.)

me rak sız fi kir siz gam sız her za man baş a tan şad

o luf gü len ö yün sün (saz.)

.)

Hoş Damak -3-



Hoş Damak -4-

The musical score is written in 10/8 time, indicated by the '10' over the '8' in the first staff. The melody is in a key with one flat (B-flat). The lyrics are in Turkish and are written below the staff. The score consists of seven staves. The first staff shows the beginning of the melody. The second staff is marked 'Serbest' and contains the lyrics 'Bu dün ya dan get ti ne cc bin bi ri ca na nım bin bi ri'. The third staff continues the melody with the lyrics 'ah ret ten dün ya ya ge len ö yün sün (saz.)'. The fourth staff shows a continuation of the melody. The fifth staff shows a continuation of the melody. The sixth staff shows a continuation of the melody. The seventh staff shows the end of the melody with a double bar line and a repeat sign.

Serbest

Bu dün ya dan get ti ne cc bin bi ri ca na nım bin bi ri

ah ret ten dün ya ya ge len ö yün sün (saz.)

Hoş Damak -5-

Serbest

Şen lih der bu dün ya fa nı dir fa nı ha nı ya gal ma dı sü ley man ha nı (saz. . .)

Serbest

(saz.) Şen lih der bu dün ya fa nı dir fa nı

ha nı ya gal ma dı sü ley man ha nı (saz.)

Serbest

E cel pa za rın dan kur ta rıf ca nı az ra il den möh let a lan ö yün sün

(saz.)

Serbest

E cel pa za rın dan kur ta rıf ca nı ca na nın a ca nı

az ra il den möh let a lan ö yün sün (saz.) az ra il den

möh let a lan ö yün sün (saz.)

İsterih biz yar ol ister nevcevan
Bu dünyada baki kalan öyünsün
Meraksız, fikirsiz, gamsız her zaman
Başatan şâd olup gülen öyünsün

Müddeti hazreti Adem'den beri
Okunmaz defteri bilinmez sırrı
Bu dünyadan gitti nece bin biri
Ahretten dünyaya gelen öyünsün

Şenlih der bu dünya fanıdır fanı
Hanı ya kalmadı Süleyman hanı
Ecel pazarından kurtarıf canı
Azrailiden möhlet alan öyünsün

Ek. 1

Âşık Ensar Şahbazoglu'nun *Hoş Damak* adlı dağarı icrası

Kaynak Kişi
Aşık G n y YILDIZ

Hoş Damak

Notaya Alan
Caner BEKTAş

(Saz

Hoş Damak -2-

de yir is der ih di yar ol is der nev ce van

bu dün ya da ba ki ga lan ö yün sün

(Saz)

Serbest
) ha yal sız fî kir siz gam sız her za man baş a tan şad

o luf gü len ö yün sün (Saz.)

ha yal sız fî kir siz gam sız her za man der din al lam der din al lam

der din al lam (Saz)

) baş a tan şad o luf gü len ö yün sün

(Saz)

Hoş Damak -3-

.) ey müd det ki haz re ti a dem nen be ri

a çıl maz def de ri bel ol maz sır rı (Saz)

.) gün de bu dün ya dan ge der min bi ri ah ret ten dün ya ya ge len ö yün sün

(Saz)

gün de bu dün (saz) ya dan ge der (saz) min bi ri der din al lam der din al der

din al lam (Saz) ah ret ten dün ya ya ge len ö yün sün

Hoş Damak 4

Musical score for "Saz" in 18/8 time. The score is written on a single treble clef staff. It begins with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 18/8. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some triplet markings. The score includes a key signature change to one flat (B-flat) and a time signature change to 9/8. The piece concludes with a double bar line.

Hoş Damak 5

Serbest

de yir se fil şen nih dün ya fa ni dir fa ni is ken der sü ley man rüs dem ha ni

(Saz)

Serbest

e cel ba za rın nan kur ta ran ca nı az ra il den möh let a lan ö yün sün

(Saz)

Serbest

e cel ba za rın nan kur ta ran ca nı der din al lam der din al lam der din al lam

(Saz) Serbest

az ra il den möh let a lan ö yün sün böy len az ra il den

cy möh let a lan ö yün sün (Saz)

Deyir isder ihdiyar ol isder nevcevan
Bu dünyada baki galan öyünsün
Hayalsiz fıkirsiz gamsız her zaman derdin allam
Baş atan şad olup gülen öyünsün

Ey müddet ki Hazreti Adem nen beri
Açılmaz defderi bel olmaz sırrı
Günde bu dünyadan geder min biri derdin allam
Ahretten dünyaya gelen öyünsün

Deyir sefil Şennih dünya fanidir fani
İskender Süleyman Rüsdem hani
Ecel bazarından kurtaran canı/ derdin allam
Azrailiden möhlet alan öyünsün

Ek. 2

Hoş Damak adlı dağarın Âşık Günay Yıldız icrası

ÖDÜLLER ve ALDIĞI DERECELER

Murat Çobanoğlu Âşıklar Bayramı²⁴

Hikâye dalında finalist, divan dalında üçüncü (2005)
Divan dalında ikinci ve Âşık Şenlik ödülü (2006)
Divan doğaçlama dalında ikinci (2007)
Divan doğaçlama dalında finalist, divan dalında ikinci, muamma dalında üçüncü (2008)
Hikâyeli türkû ve dudakdeğmez dalında onur ödülü (2010)
Divan dalında Âşık Veysel Şahbazoğlu onur ödülü (2011)
Divan dalında Âşık Elesker onur ödülü (2012)
Divan dalında Âşık Gülistan Çobanoğlu onur ödülü (2013)

Konya Âşıklar Bayramı

43. Konya Âşıklar Bayramı, türkû dalında ödül (2011)
44. Konya Âşıklar Bayramı (2012)
45. Konya âşıklar bayramı, divan doğaçlama ve koçaklama dalında birinci (2013)

Kars 1. Türkiye Türkülerimiz Bayramında, usta malı derleme dalında üçüncü (2010)
Nevşehir Hacı Bektaş Veli derneğinin düzenlediği yarışmada Âşık Veysel Divan dalında üçüncü (2013)

Ek.3

Âşık Ensar Şahbazoğlu'nun Almış Olduğu Ödüller ve Dereceler

²⁴ Yerel yönetimin organizasyonu ve desteği ile 2005 yılında ilk kez “Murat Çobanoğlu Âşıklar Bayramı” olarak kutlanan âşıklar bayramının adı 2010 yılından itibaren “Kars Uluslararası Âşıklar Bayramı” olarak değiştirildi.



Ek. 4
Yarışmalarda Almış Olduğu Madalyalar



Ek. 5
Babası Âşık Veysel Şahbazoğlu'ndan Kalma Madalyalar



Ek. 6
Yarışmalarda Almış Olduğu Çeşitli Belgeler



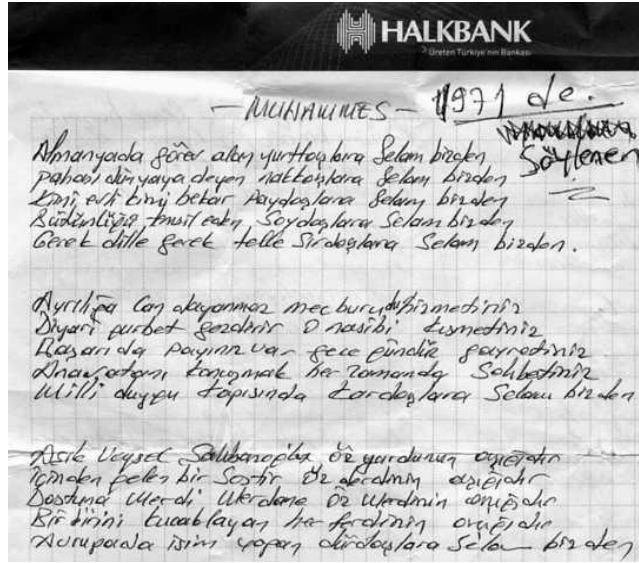
Ek. 7
Polis Haftası Etkinliği İçin Şahbazoğlu'na Gönderilen Davetiye

FOTOĞRAFLAR



Ek.8

Âşık Ensar Şahbazoğlu



Ek.9

Âşık Ensar Şahbazoğlu'nun kendi el yazısıyla şiir örneği



Ek. 10
Konya Âşıklar Bayramı
(Sol baştaki Ensar Şahbazoğlu'nun Babası Âşık Veysel Şahbazoğlu)



Ek. 11
Kars'ta Polis Haftası Etkinliği İçin Çekilen Klip

Türk Hava Yolları 2012 Yılına Şahbazoğlu ile Damgasını Vurdu



2012 yılında çekimi yapılan, en fazla veye için Türk Hava Yolları (THY), İktisat Marşı'nı farklı devletlerin sanatçıları-farklı enstrümanlarla dünyaya vurdu.

Sanatçılar arasında Türkiye'yi ve serik Karşımız temsil eden, Akif Şahbazoğlu da aynı reklama yer aldı.

Şahbazoğlu; durumuyla, yorumuyla Y "İstiklal Marşı" reklamında finalist natp seçilmesinden dolayı, geçmişimiz gün K Hava Yolları yönetim zirvesi toplantısına

Antalya'ya sazıyla sözlerle davet edildi.

Antalya Manavgat Stariant Oteli'nde, THY şirketi akademik düzeyde 600 perso neliyle ve Maliye Bakanı Mehmet Şimşek'in de beraberliğinde THY şirketinin başarıları anlatılarak, daha da başarı olma için görüşler, sunumlar ele alındıktan sonra Manavgat Stariant Oteli çok amaçlı salonun- da THY İstiklal Marşı reklamını misafirlerine canlı izlettirdi. O reklamın finalist sanatçısı seçilen Akif Şahbazoğlu da sahnede canlı olarak yer aldı.

Aynı günün akşamı o organizasyonun sunumunu yapan gazeteci Hakan Çelik tarafından Akif Şahbazoğlu sahneye davet edildi. Akif Şahbazoğlu şöyle dedi: "Enser ŞAHBAZOĞLU ağzından halıym İsmi senhat lazım Akıyalayım

Akif Veyse! ŞAHBAZOĞLU oğlum Kendimi sizlere arz edim hocam."

deyip tanrıktan sonra büyük alkış alan Şahbazoğlu geçenin önüne ve milli beraberlik çerçevesinde nice başarıları

ulaşılaçağına da şöyle devam etti: "Ötümüz bir kökümüz bir dalı daldan ayırma Tabiatı tenkiler bizim ali elden ayırma

Anamız türü peşit nihak sokmak isteyen Aynı ömret aynı millet kulu kıldan ayırma

Naizhat der bu sözlerim söylenir sana gönüm Kendi kendine kurtan ol can la cana gönüm

Ayrılaş benimsenem biriktan yana gönüm Sağda senin solda senin eli elden ayırma

Bu vatanın bu milletle kurbani olmak lazım Aynı düğü gündüncün fermanı olmak lazım

Geceyiyle gündüziyle kervanı olmak lazım Akif Şahbazoğlu yolu yoldan ayırma."

dedikten sonra sıra gelmişti THY şirketinin şahına ve üstün başarılarına inza atan cesur

çalışkan 600 kişilik personeline. Şahbazoğlu'nun irticalen söylediği:

Durumumuz garurumuz Mükemmel Türk hava yolu

İstikbale yürüyoruz Mükemmel Türk hava yolu Geçmişti güvendi seni Kıtalar arası yönü Personeli sıcakkenli Mükemmel Türk hava yolu

Söz söyleyen söz uyarlar Kayı olmayan değerler Akademik kariyerler

Mükemmel Türk hava yolu

ŞAHBAZOĞLU sözden biri Kurumayan alın terti

Dünya sahnesinde yeri Mükemmel Türk hava yolu

dedikten sonra sıra kapanışa gelmişti Şahbazoğlu bunun farımdaki "ey gecce

kafiyeli sözlerle irticalen sözünü ve pe

Baganın minnetleri Hepinize ey gecce

Sayın genel müdürümüz Hepinize ey gecce

Bitmez gündüz gecelerim Kelime kelime hecelerim

Bay ve bayan bacılarım Hepinize ey gecce

ŞAHBAZOĞLU yargınız Güven veren duruşunuz

Suflı içinde barınız Hepinize ey gecce.

Ek. 12

Şahbazoğlu Yerel Basında (Kars Hüryurt Gazetesi'nde 7 Şubat 2013)



Ek. 13

Devlet Protokolünü Karşılama



Ek.14
Âşıklar Otağı (İzlerkitle Protokol)



Ek. 15
Belgesel Çekimi (TRT)



Ek. 16
Şahbazoğlu'nun Kullandığı Kartvizit



Ek. 17
Konya Âşıkler Bayramı



Ek. 18
Turist Kafilesi (Kamer Restoran)



Ek. 19
Âşıklar Otağı (Geleneği bilen, ilgili izlerkitle)



Ek. 20
Âşıklar Otağı



Ek. 21
Âşık Ensar Şahbazoglu- Âşık Günay Yıldız



Ek. 22
Âşık Günay Yıldız



Ek. 23
Âşık İlgar Çiftçioğlu



Ek. 24
Görüşme
Âşık Ensar Şahbazoğlu (2014)



Ek. 25
Görüşme
Günay Yıldız - İlgar Çiftçioğlu (2014)

ÖZGEÇMİŞ

Caner BEKTAŞ

10 Nisan 1979'da İzmir-Karşıyaka'da doğdu. İlk ve orta öğrenimini Çiğli'de tamamladı. 1996 yılında Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Temel Bilimler Bölümü'ne girdi ve 2001 yılında lisans eğitimini tamamladı. 2002-2009 tarihleri arasında Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Temel Bilimler bölümünde ders saat ücretli öğretim görevlisi olarak bağlama eğitimine yönelik dersler verdi. Bu süreçte çeşitli yurt içi, yurt dışı festival ve konserlerde bağlama icra ederek Türk Halk Müziği'nin tanıtımına yönelik temsillerde bulundu.

2012 yılından itibaren Kafkas Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Geleneksel Türk Müziği Bölümünde öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır

ÖZET

KARS İLİ ÂŞIKLIK GELENEĞİ BAĞLAMINDA BİR ÂŞIK:

ENSAR ŞAHBAZOĞLU

Bu çalışmada, Kars ili âşıklık geleneğinde ve popüler kültürde görünürlük kazanmış fenomen bir âşık Ensar Şahbazoğlu ele alınmıştır. Âşık Ensar Şahbazoğlu, Kars âşıklık geleneği içerisinde, hem kültürel bütünlüğü korumaya yönelik edimleriyle hem de popüler kültür ile ilişkili pratikleriyle farklı bir konumdadır. Teknolojik ve ekonomik gelişmelerin insan yaşamında yarattığı sosyo-kültürel değişimler yöredeki âşıklık geleneğini etkilemiştir. Bu etki, âşıklık geleneğinin kimi zaman değişim ve dönüşüm geçirerek devam etmesine neden olmuştur. Değişim ve dönüşümün yansıdığı en önemli örnek olan Âşık Ensar Şahbazoğlu, bu yönüyle dikkat çeken bir konumdadır.

Bu çalışmada Kars âşıklık geleneğinin oluşum sürecindeki temel faktörler ile geleneğin aktarımı ve devamlılığındaki önemi açısından geleneğin öğretim-öğrenim süreci; âşık-izlerkitle ilişkisi; âşıkların icra (performans) alanları, icrasal davranışları ve geleneğin müzik boyutu, yöredeki önemli âşıklardan biri olan Âşık Ensar Şahbazoğlu ekseninde incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kars, Âşıklık, Âşık Müziği, Gelenek, Ensar Şahbazoğlu.

ABSTRACT

A MINSTREL WITHIN THE CONTEXT OF THE MINSTRELSY TRADITION OF KARS PROVINCE:

ENSAR SAHBAZOGLU

In this study, Ensar Sahbazoglu, a minstrel who came up in the tradition of minstrelsy tradition of Kars province and popular culture, was studied. With his acts against keeping cultural integrity and with his practices related to popular culture, the minstrel Ensar Sahbazoglu has a different position in the minstrelsy tradition of Kars. Sociocultural changes that technological and economic developments created in human life have an effect on the minstrelsy tradition of the region. This effect has enabled the tradition of minstrelsy to continue sometimes by undergoing change and transition. The minstrelsy Ensar Sahbazoglu, the most important example on which change and transition have been reflected, has a remarkable position from this aspect.

In this study, Teaching and learning process of the tradition in terms of main factors, the importance of the transition and the continuity of the tradition in the process of the Kars minstrelsy tradition,; minstrel-audience relationship; performance areas of minstrels; performance behaviours and musical dimension of the tradition were investigated in the axis of Minstrel Ensar Sahbazoglu, one of the most important minstrels of the region.

Keywords: Kars, Minstrelsy, Music of Minstrel, Tradition, Ensar Sahbazoglu.