

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK BİLİMLERİ ANABİLİM DALI

Doktora Tezi

**PERFORMANS VE MEKAN BAĞLAMINDA KARS AŞIKLIK
GELENEĞİNİN DÖNÜŞÜMÜ**

Hazırlayan
Elif BEKTAŞ

Danışman
Prof. Dr. Fırat KUTLUK

İZMİR /2021

YEMİN METNİ

Doktora Tezi olarak sunduğum “Performans Ve Mekan Bağlamında Kars Aşıklık Geleneğinin Dönüşümü” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını, yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenden oluştuğunu ve bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir, bunu onurumla doğrularım.

.../.../ 2021

Elif BEKTAŞ

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün/...../...../ tarih ve.....sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin.....maddesine göre Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, Doktora öğrencisi Elif BEKTAŞ'ın **“Performans Ve Mekan Bağlamında Kars Aşıklık Geleneğinin Dönüşümü”** konulu tezini incelenmiş ve aday/...../...../tarihinde, saat’da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyeleri tarafından sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÜYE

ÜYE

ÖZET

Tarihsel zaman derinliğine sahip ve Türk sözlü kültürünün temel öğelerinden biri olan âşıklık geleneğinden bahsederken, değişimi ile ilgili herhangi bir söylem çeşitli tartışmaları da beraberinde getirmektedir. Değişimi yorumlayabilmek için öncelikle geleneğin “söndüğü”, “yok olduğu” gibi endişe içeren ifadelerden uzak, nasıl yeniden üretildiği ve dönüştüğü üzerinde durmak, yaşanan değişimin anlaşılmasında kolaylık sağlayacaktır. Çünkü âşıkların yaşanan değişimi nasıl algıladığı ve bu değişim içinde nasıl konumlandığı, gelenek icralarının devam ettiği yörede, icraların her mekâna taşınmış olması ile doğrudan ilişkilidir.

Kayak turizmi, tarihi yapıları ve ören yerleri ile kış turizmine ev sahipliği yapan yöre, 2016 yılının Temmuz ayından itibaren de “Doğu Ekspresi” tren seferlerinin başlamasıyla 4 mevsim turizmin yaşandığı bir merkez haline gelmiştir. Turizm ile çok sayıda ziyaretçinin yöreye gelmesi mekânsal anlamda ihtiyacı karşılayamadığından, otel, restoran, kafe gibi yeni mekânlar birbiri ardına açılmış ve yöreyi öne çıkaran özellikler tur programlarına dâhil edilerek bu mekânlarda ziyaretçilere sunulmaya başlamıştır. Yörenin öne çıkan unsurlarında âşıklık geleneği de planlanan turizm stratejileri kapsamında yeniden düzenlenerek, turizme hizmet eden tüm mekânlarda kendini göstermeye başlamıştır. Geleneksel bağlamları dışında, yeni mekânlarda icra edilen gelenek yeni tasarımlarla, geleneği bilmeyen izlerkitleye sunulurken de değişime uğramıştır.

Dört bölümden oluşan çalışmanın birinci bölümünde Türkiye Âşıklık Geleneği içinde Kars Âşıklık Geleneği’nin temel unsurlarına görünürlük kazandırılarak, geçmişten günümüze icra mekânları tespit edilmeye çalışılır. İkinci bölümde, mekânın teorik çerçevesi çizilerek, müzik-mekân özellikleri izlerkitle, âşık, performans teori gibi unsurlarla anlaşılmaya çalışılır. Üçüncü bölümde turizm stratejileri içinde mekânsal bir ürün olan, “Kars’da âşıklık geleneği”nin işlevi üzerinde durulur. Görüşmeye dayalı bilgilere yazılı kaynağa dayalı bilgiler kadar önem ve daha fazla yer verilen çalışmanın dördüncü bölümünde ise, icra mekânlarının kullanımlarına dair alandan gelen veriler ve teorik çerçeveye dayalı değerlendirmelerle geleneğin “yeni temsili” yer alır.

ABSTRACT

When talking about the *âşıklık tradition*, which has a kind of historical time depth and is one of the basic components of Turkish oral culture as well, any statement about its change brings along a variety of discussions. To interpret the change, first of all, focusing on how the tradition is reproduced and transformed, out of the worrying expression such as “withering away” or “disappearing” will make it easier everyone to comprehend the relevant change easily. Because how the *âşık* perceive this change and how they take part in this change is directly related to the fact that the performances have been moved to scarcely every place and locations in the region where the traditional performances still continue today.

The region, which hosts winter tourism with its ski tourism, historical buildings and ruins, has become a sort of 4 season tourism center after the beginning of the “Eastern Express” train services in July 2016. Because the places could not meet the need for they are relatively few in number after the arrival of a large number of visitors to the region, new places such as hotels, restaurants, cafes were opened one after another and the characteristics concerning the region were in the tour programs and started to be presented to the visitors in these places. The *âşıklık tradition* among the prominent elements of the region has also been reorganised within the planned tourism strategies and has begun to make appearance in nearly all places serving tourism. Along with its traditional contexts, the tradition performed in new places has changed while being exhibited to the audience who is unfamiliar with the tradition with some new ideas and designs as well.

In the first part of the study, which consists of four parts, the main elements of the Kars *Âşıklık Tradition* within the Turkish *Âşıklık Tradition* are made visible, and the performance places from the past to the present are tried to be detected. In the second part, the theoretical framework of the space is drawn and the music-space characteristics are tried to be comprehended with concepts such as audience, *âşık*, and performance theory. In the third chapter, the function of the “*âşıklık tradition in Kars*”, which is a spatial product in tourism strategies, is emphasized. In the fourth part of the study, where interview-based information is as significant as the information based on written

sources, there is a “new representation” of tradition with the data obtained from the field on the use of performance places and evaluations based on the theoretical framework.



ÖNSÖZ

Yeni bir başlangıç olarak değerlendirdiğim bu çalışmayla bir kez daha akademik camia içinde, etnomüzikoloji alanında çalışma yapma tercihinde bulunmanın huzuruyla yüksek lisans ve doktora eğitimim boyunca olduğu gibi hep daha ideal olana ulaşma kaygısı ile hareket edeceğim.

Yaklaşık 10 yıldır yaşadığım ve kentteki tüm değişiklikleri yakından görme fırsatı bulduğum Kars'ta çalışma yapmam gerektiği konusunda beni yönlendiren, yüksek lisans ve doktora öğrenimim boyunca zaman ve mekân gözetmeksiniz, her başvurduğumda beni ilgi ve anlayışla karşılayan, yalnız akademik alanda değil, değerli görüşlerine her alanda ihtiyaç duyduğum danışmanım Prof. Dr. Fırat KUTLUK hocama minnet borçluyum ve hakkını ödeyemem.

Çalışmama kaynaklık eden ve alan çalışmaları boyunca beni kırmadan, gelenekle ilgili bilgi ve görüşlerini samimiyetle paylaşan Kars'ın çok kıymetli âşıklarına şükran borçluyum. Âşık Günay YILDIZ, Âşık Mahmut KARATAŞ, Âşık Ensar ŞAHBAZOĞLU, Âşık Bilal ERSARI, Âşık Ilgar ÇİFTÇİOĞLU ve adını sayamadığım tüm ustalara teşekkürü borç bilirim. Onların anlayışı ve hoşgörüsü olmasa bu çalışmayı yapmam olanaksızdı.

Son olarak benim çalışabilmem için hazırladıkları çalışma ortamları ve motivasyonları için tüm aileme, hayatı benimle paylaşan ve bu zorlu süreçte bir an bile desteğini esirgemeyen eşim ve meslektaşım Caner BEKTAŞ'a, çalışmam boyunca anlayış ve ilgileriyle beni motive eden evlatlarım Ali Çağan ve Can Deniz'e ne kadar teşekkür etsem azdır.

Elif BEKTAŞ

İÇİNDEKİLER

PERFORMANS VE MEKÂN BAĞLAMINDA KARS ÂŞIKLIK GELENEĞİNİN DÖNÜŞÜMÜ

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK.....	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER	viii
FOTOĞRAFLAR LİSTESİ	xii
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

ÂŞIKLIK VE KARS ÂŞIKLIK GELENEĞİ

1.1. Âşıklık Geleneği.....	6
1.1.1. Ozan ve Âşık	10
1.2. Geleneğin Temel İcra Mekânı: “Kahvehaneler”.....	13
1.3. Kars’ta Âşıklık Geleneği.....	15
1.3.1. Kars’ın Çokkültürlü Yapısı.....	18

1.4.Kars Âşıklık Geleneği'nde Temel Unsurlar	23
1.4.1. Saz Çalma	24
1.4.1.1. Ayakta Saz Çalma.....	27
1.4.1.2. Saza Para Takılması.....	28
1.4.2. İrticalen Söyleme Kabiliyeti	30
1.4.3. Hikâye Anlatma	31
1.4.4. Usta- Çırak İlişkisi	33
1.4.4.1. Çobanoğlu Âşıklar Kahvehanesi.....	38
1.4.5. Mahlas Alma.....	40
1.4.6. Geleneğin Köken Öyküleri	41
Dede Korkut.....	41
Âşık Şenlik (1850-1913).....	43
Şenlik Kolu	45
Âşıklık Geleneğinde “Rüya Motifi”	46
1.4.7. Kars Âşıklık Geleneği'nde “Meclis”	50
1.4.8. Karşı Âşıkların Geleneği Yeniden Üretme Biçimleri.....	51
1.4.9. Geçmişten Günümüze İcra Mekânları	53

2. BÖLÜM

MEKÂN-MÜZİK İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA KARS ÂŞIKLARINDA PERFORMANS

2.1. Bir Kavram Olarak Mekân.....	56
2.1.1. Mekânın Kimliği.....	57
2.1.2. Kolektif Hafıza ve Mekân: Geleneği Tahayyül Etmek.....	58
2.1.2.1. Hafıza Mekânı.....	63
2.2. Performans Teori	65
2.2.1. Âşık Kimliğinden Müzisyenliğe	69
Âşık Kimliği.....	74
2.2.2. Müzisyen Stratejisi.....	77
Otantisite Tartışmaları	81

3. BÖLÜM

KARS'IN MARKA ŞEHİR OLMA POLİTİKASI VE GELENEĞE YANSIMALARI

3.1. Kars Algısı ve Marka Kimliği.....	85
3.2. Turizm Stratejileri	91
3.2.1. Doğu Ekspresi.....	96

4. BÖLÜM

DEĞİŞEN MEKÂNLAR DEĞİŞEN PERFORMANS

4.1. İcra Mekânlarının Değişimindeki Etkenler.....	101
4.2. Kars Âşıklık Geleneginin İcra Edildiği Güncel Mekânlar.....	103
4.3. Yeni Mekânlar ve Etkileri: Performans Biçimleri.....	112
4.4. Pandemi	118
SONUÇ.....	126
KAYNAKÇA	128
ÖZGEÇMİŞ	

FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

Fotoğraf 1. Ayakta Saz Çalma	28
Fotoğraf 2. Saza Para Takılması- Hanımeli Restoran	29
Fotoğraf 3. Kars Aşıklar Kahvesi/ TRT arşivi	39
Fotoğraf 4. Meclis- Aşıklar Otağı	51
Fotoğraf 5. Murat Çobanoğlu Âşıklar Kültür Evi'nin iç tasarımı	105
Fotoğraf 6. Âşık Murat Çobanoğlu Âşıklar Kültür Evi'nin duvarlarında asılı duran hafıza mekanı örnekleri	106
Fotoğraf 7. Hotel Cheltikov'un dış cephe görünümü	107
Fotoğraf 8. Hotel Cheltikov'un gelenek icralarının gerçekleştiği restoranı	108
Fotoğraf 9. Hanımeli Restoran iç tasarımı	110
Fotoğraf 10. Barış Türkü Evi	111
Fotoğraf 11. Barış Türkü Evi'nde aşık icrası	112
Fotoğraf 12. Âşık Bilal Ersarı'ya verilen sertifika	121
Fotoğraf 13. Instagram canlı yayınının sosyal medya görünümü	122
Fotoğraf 14. Pandemi sürecinde Doğu ekspresi seferlerinin açılmasına yönelik etkinlik	124

GİRİŞ

Âşıklık Geleneği Literatürü

20. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren ‘Âşık Edebiyatı’ ve ‘Âşık Şiiri’ üzerine yapılan birçok çalışmanın ilk örnekleri M. Fuad Köprülü tarafından ortaya konulur. Köprülü’nün, yaşadığı dönem itibarıyla hem Osmanlı İmparatorluğu’nun çöküşü, hem de Cumhuriyet’in kuruluş dönemlerine şahitlik etmiş olması sebebiyle çalışmaları ayrıca önem taşımaktadır. “Türk Dili Ve Edebiyatı Hakkında Araştırmalar” (1934), Erzurumlu Emrah’ın Biyografisinin ve şiir örneklerinin sunulduğu “19. Asır Saz Şairlerinden Erzurumlu Emrah” (1929) ve “Türk Edebiyatı Tarihi” (1926) başlıklı çalışmaları konuyla ilgili ilk alan çalışmalarıdır.

Halk edebiyatı ve âşık edebiyatı konusunda önemli eserler veren bir diğer isim Pertev Nail Boratav’dır. Türk Halk Edebiyatı ve folklor üzerine eserleri bulunan araştırmacı, halk öykülerinin kaynaklarını, oluşumunu ve genel özelliklerini saptayan, Türk oyunları ve masallarını sınıflandırmaya yönelik çalışmalar yapmıştır. “Köroğlu Destanı” (1931), “100 Soruda Türk Halk Edebiyatı” (1969), “Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği” (1946), “Halk Edebiyatı Dersleri” (1942) eserlerinin arasında yer alır. “İzahlı Halk Şiiri Antolojisi” (1943) isimli çalışması gelenek temsilcisi âşıklar hakkında bilgiler aktarır.

Ülkemizde âşıklık geleneği alanında yapılan çalışmalardan en yaygın olanı Umay Günay’ın hazırladığı, bu alandaki çalışmaların bir araya toparlandığı “Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi” (5. Baskı 2008) isimli kapsamlı çalışmadır. Türk edebiyatı içinde âşık edebiyatının yerini sebepleri ile belirledikten sonra, âşık edebiyatı mahsulleri olan âşık fasıllarını tarihsel ve coğrafi açıdan değerlendirmiştir. Çalışmada gelenek temsilcileri için büyük önem taşıyan rüya motifi, modern görüşlerle birlikte aktarılmış, farklı kültürlerin kabul ediliş biçimlerine değinilmiştir.

Benzer şekilde Erman Artun da, “Âşık Edebiyatı Araştırmaları” (2008) adlı çalışmasında, Âşıklık geleneğini; âşık edebiyatının Anadolu’da oluşumu ve gelişimi, âşıkların yetiştikleri sosyal çevreleri, âşıklığa başlamaları, bu edebiyatın diğer

edebiyatlarla etkileşimi, biçim, tür, üslup, içerik ve günümüzde yeniden yapılanıp şekillenerek, gelenekselleşmeye başlayan âşık toplantıları ve âşık fasıllarını kültürel değişim ve gelişim açısından değerlendirmiştir. Araştırmacının bu alanda yaptığı çalışmalardan, “Âşık Edebiyatı Metin Tahlilleri” (2010), Adana Âşıklık Geleneği ve Âşık Feryani’yi (1996) de sıralayabiliriz.

Özkul Çobanoğlu'nun “Âşık Tarzı Edebiyat Geleneği ve İstanbul” isimli çalışmasının ilk basımı 2007 yılında yapılmıştır. Çobanoğlu'nun bu çalışması, âşık tarzı şiir geleneğinde türler ve şekillere ve İstanbullu âşıkların şiirlerinden örneklerle yer verir. Araştırmacının elektronik kültür ortamının yaygınlaşmaya başladığı zamanlardan bu yana âşıklık geleneği üzerindeki etkisini, çalışmalarında sıkça başvurduğunu görebiliriz. Bir diğer çalışması da “Âşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü” (2000)dür.

Editörlüğünü Öcal Oğuz'un yaptığı ve bu alanda çalışma yapan hemen herkesin yararlandığı bir başucu çalışması olan “Türk Halk Edebiyatı El Kitabı” (10. baskı 2013) ise kuramlar ve yöntemlerden, derleme yöntem ve tekniklerine, anonim halk edebiyatından, âşık edebiyatına pek çok konunun çalışıldığı kapsamlı bir kaynaktır. Ayrıca Oğuz'a ait bu alanda yapılmış diğer çalışmalar arasında “Folklorda Yeni Yöntemler Ve Âşık Edebiyatı” (1998), “Sözel Belleğin Tarihe Tanıklığı Ve Âşıkların İnanılan Biyografileri” (2010) başlıklı çalışmalarını da sıralayabiliriz.

Ursula Reinhard ve Tiago de Oliveira Pinto'nun (2019) “Türk Âşık ve Ozanları” isimli çalışmasının başlangıcı, 1975'te yayımlanan âşıklarla ilgili bir makaleye dayanmaktadır. Çalışma karşılaştırmalı müzik çalışmaları ve ses kayıtları ile Batı Berlin ve Kars'ta ki Türklere ait belgelerle tamamlanmıştır. Ayrıca Kurt-Ursula Reinhard'ın “Türkiye'nin Müziği” (Halk Müziği 2. Cilt, 2007) çalışması ise Türkiye'ye yapılan 16 inceleme gezisi sonucunda ortaya çıkmış ve çeşitli halk müziği örneklerinin bulunduğu, âşık müziğine dair aktarımların yer aldığı dikkat çekici bir kaynaktır.

Süleyman Şenel'in “Kastamonu Yöresi Âşık Musikisi Tür ve Biçimler” (1992) başlıklı sanatta yeterlilik tezi de, Kastamonu yöresinin âşık sanatını ve âşık fasıllarında icra edilen türlerin ortaya çıkarılması amacıyla hazırlanmıştır.

Doğan Kaya'nın “Âşık Edebiyatına Giriş” (2003) başlıklı çalışmasında âşık edebiyatı, âşık edebiyatı şiir tekniği, şiir şekilleri, geleneğe dair unsurlara değinilmiştir. Araştırmacının âşıklık geleneğinin –neredeyse- tüm unsurlarına ait çalışmaları bulunmaktadır.

Literatürde yer alan Kars İli Âşıklık Geleneği'yle ilgili çalışmaların büyük bir kısmı âşıkların hayatları ve eserlerinin sunulduğu biyografi niteliğindeki çalışmalardır. Bunun yanı sıra geleneğin aktarıldığı halk edebiyatı odaklı çalışmalar da söz konusudur. Bu çalışmalarda en az değinilen alan ise müzik olur.

Ferhat Aslan'ın “Kars Yöresi Âşıklarının Usta-Çırak Geleneği Bakımından Değerlendirilmesi” (2008) adlı çalışmasında âşık edebiyatının temsilcileri olan âşıkların usta-çırak ilişkisi içerisinde nasıl yetiştikleri, çırakların ustalarından aldıkları edebî ve meslekî terbiye ile eğitimin nasıl olduğu Kars yöresindeki âşıklar ele alınarak incelenmiştir.

Yıldırım Erdener'in “Kars'ta Çobanoğlu Kahvehanesi'nde Âşık Karşılaşmaları” (2019) isimli çalışması âşıklık geleneğinin Şamanizm ve Sufizmle olan tarihsel bağlarını konu almıştır. Çalışma yazarın 1987 yılında gerçekleştirdiği doktora çalışmasının yeni yayımlanmış halidir. Âşıkların yaşam öyküleri, nasıl ve ne zaman âşık oldukları, öğrenimleri ve daha sonraki kariyerleri hakkında ayrıntılı bilgi ve ipuçları veren önemli bir kaynaktır.

Mete Taşlıova'nın “Kars Sözel Hikâyeciliğinin İcra Ortamları” (2006) isimli âşık ve amatör icracılardan derlediği metinler üzerine kurulu çalışması ise icracıların, bulundukları mekânlar ve mekâna bağlı icra biçimleri ele alınmıştır. Anadolu Türk sözlü geleneğinin, zengin kaynaklarından olan halk hikâyesi türünün günümüzde Kars yöresinde canlılığını yitirdiğinden bahseden Taşlıova, âşık ve amatör anlatıcıların, kendilerine dinleyici bulmakta zorlansalar da, farklılaşan icra ortamlarıyla birlikte varlık mücadelesi vermelerinin altını çizer.

M. Fahrettin Kırzioğlu “Edebiyatımızda Kars” (1958) isimli çalışmasıyla Kars’ın dil, tarihi ve kültür unsurlarıyla edebi eserlere nasıl yansıdığını, Kars’a ait unsurların özellikle nazım biçimindeki edebi eserlerde nasıl yer aldığını aktarmıştır.

Ahmet B. Ercilasun’un “Kars İli Ağızları” (2002) çalışmasında Kars yöresinin ağız özelliklerini ses bilgisi bakımından değerlendirmiştir. Pek çok etnik yapının bir arada yaşadığı yörede ‘dil’in kullanımına dair, ‘ağız çalışmalarında’ önemli bir yere sahiptir.

Ensar Aslan’ın “Çıldırli Âşık Şenlik” (2007), Ekber Enveri, İbrahim Özkaya ve Kemal Alin’in “Âşıklık Geleneği ve Murat Çobanoğlu” (2011), Cengiz Gökşen’in “Sana mı Kalmış, Âşık Günay Yıldız” (tarihsiz), Kürşat Öncül’ün “Kars Âşıklarının Hayatları, Sanatları Ve Şiirlerinden Örnekler” (2011) ve Mete Taşlıova’nın “Âşık Şeref Taşlıova Hayatı ve Şiirleri, Bibliyografya, Karşılaşmalar” (2012) çalışmaları biyografi türünde yazılmış, Kars ili âşıklık geleneği içinde öne çıkan isimlerin hayat hikâyeleri ve eserlerini içermektedir.

Yukarıda da söylendiği gibi 20. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren âşıklık geleneği ile ilgili yapılan çalışmalar çoğunlukla âşık edebiyatının unsurları, âşık şiirinde türler ve gelenek temsilcilerinin yaşamları ve eserlerini konu almıştır. Bunların dışında kalan az sayıda çalışma ise âşık müziği ile ilgilidir. Bu çalışmada ise âşıklık geleneğinin geçmiş dönemde yaşadığı mekânı ve varoluşunu nitelemeye değil, üretilen yeni mekânlar aracılığıyla geleneğin günümüzdeki değişimini yeniden tarif etmeye çalışılacaktır. Böylelikle yörede zaten devam etmekte olan geleneğin doğal akışı içerisinde boyut değiştirmekte olduğuna görünürlük kazandırılacaktır. Mekân-müzik arasındaki ilişki probleminde hareket eden bu çalışmada, çoğunlukla icra mekânları, izlerkitle ve performansın dönüşüm dinamiklerine odaklanılmaktadır.

1. BÖLÜM
ÂŞIKLIK VE KARS ÂŞIKLIK GELENEĞİ

1. BÖLÜM

ÂŞIKLIK VE KARS ÂŞIKLIK GELENEĞİ

1.1. Âşıklık Geleneği

Türk sözlü kültürünün temel öğelerinden biri olan âşıklık geleneğinin, Türk halk kültüründe hatırı sayılır bir yer tutan baksı-ozan edebiyat geleneğinin devamı olduğu, köklerinin Orta Asya'ya dayandığı konusunda pek çok araştırmacı hemfikirdir. Benzer şekilde Düzgün de “temel dinamiklerini, Orta Asya Türk medeniyetinin ortaya çıkardığı ‘ozan-baksı’ geleneğinden alan âşık tarzı, Azerbaycan ve Anadolu sahalarında 16. yüzyıldan sonra gelişerek kendine has kurallarını oluşturmuş ve zamanla Osmanlı coğrafyasının bütün bölgelerinde varlığını hissettirmiştir” (2009: 42) şeklinde aktarmaktadır. Kaya (2003: 3) 15. yüzyıla kadar âşık edebiyatının yerini ‘Destan Geleneği’ ve ‘Dini-Mistik Edebiyat Geleneği’nin tuttuğundan ve destan geleneğinin icracıları olan ozanların; duyduğu ve bildiği kahramanlık olaylarını, zaferleri ve felaketleri derleyerek, kopuz eşliğinde icra ettiklerinden bahsetmektedir. Dini-mistik edebiyat geleneği ise şiirlerin müzikle birlikte icra edildiği, 12. yüzyılda Ahmed Yesevi (?- 1166) ve onun müritleriyle başlayan bir edebiyat geleneğidir. Türklerin İslamiyet’i kabul etmesiyle birlikte Farsçanın kullanımının edebi alanda ağırlaşması, dille birlikte klasik edebiyat döneminin başlamasına yol açmıştır. Ancak kırsal kesimlerdeki icracılar hece vezninde ürünler vermeye devam etmiş, bunun sonucunda Divan Edebiyatı ve Halk Edebiyatı diye adlandırılan iki ayrı disiplin ortaya çıkmıştır. Bu dönemde âşık edebiyatının dini motifler çerçevesinde geliştiğini söyleyen Kaya (2003: 3), Anadolu’daki âşıklık geleneğinin, ozan-baksı geleneğinin zaman, zemin, düşünce, dünya görüşü ve inancın değişmesiyle şekillendiğini, değişimle birlikte yeni bir sanatçı ve şiir tipinin ortaya çıktığından bahsetmektedir. Kalkan da (1991: 16) benzer şekilde tarih sahnesinde ilk görünen ozanların; Orta Asya Türklüğü içinde işlevleri bakımından oldukça saygın bir kişiliğe sahip rahip-şairler (baskı-ozan) olduklarını, şairlik görevlerini bırakmalarından sonra ortaya çıkmış ve varlığını hala sürdüren bir şair tipi olarak söz eder. Milli ölçümüz olan hece ile ve genellikle koşma biçim ve örgüsü içinde ürettikleri şiirlerini, ellerinde kopuzları, oba-oba, yurt yurt gezerek, ezgiler eşliğinde

çalıp söyleyen ozanlar 15. yüzyıla kadar halk şiirinin tek temsilcileri durumundadırlar. İlk olarak 15. yüzyılda ortaya çıkan ‘âşık’ nitelemesi ise “âşiq”, “seven kişi”, “aşk şarkıları şairi”, “aşk şarkıları söyleyen kişi” anlamında kullanılmıştır. Kalkan (1991: 16) âşık nitelemesini “yeni bir şair tipi” olarak ifade etmektedir. Çünkü âşıklar da ozanlar gibi çalıp-çağırır sazlı şairler olmalarına rağmen; halk şiirine biçimler sokarak, bir takım kurallar ve disiplinler geliştirmişlerdir. Âşık tipinin getirdiği bu yenilikleri; halk şiirine, divan şiirinin bir takım ölçü, teknik ve öğelerini katmak, aşk ve yiğitlik temasını dini ve ahlaki bir mecraya yöneltmek, Arapça ve Farsçaya itibar etmek, katı ‘ayak’ kuralları ve yarışma biçimleri koymak, anonim ezgiler dışında kendi hazırladıkları âşık makamlarıyla çalıp-söylemek, lebdeğmez, muamma, tecnis gibi şiir anlayışları ve ‘bade’ gibi unsurlar olarak sıralayabiliriz. Kalkan (1991: 26-27), âşıkların gelenek içinde bir takım unsurlar inşa etmelerini; ozanlar gibi sazlarıyla çalıp çağırır kişiler olmalarına rağmen, bir yandan toplum tarafından ilkel bulunup dışlanan ozanlara, diğer taraftan divan şairlerinin ‘kötü birer temsilcisi’ olan saz şairlerine benzememek için, kendilerini bir takım kurallarla ifade ettiklerini aktarmaktadır. Âşıkların bu disiplinleri (âşık makamları, muamma, tekellüm, hikâye tasnif etme...) geliştirmelerinde, halkın yeni edebiyat anlayışına cevap verebilmek, şehir çevresine yaklaşmak ve kendilerini, ozanların ve saz şairlerine benzetmeme kaygılarının bir sonucu olarak karşımıza çıkıyor. Neticede ozan, âşık, saz şairi gibi ifadeler edebiyat içinde ayrı ayrı nitelenemediğinden icraatları da zaman içinde birbirine karışmıştır.

Reinhard-Pinto’ya (2019: 22) göre âşık unvanı “onursal bir unvan”dır ve âşıklar “irticalen şiir söyleyebilen, şiirlerini saz eşliğinde ezgilerle okuyabilen, bir ustanın yanında yetişmiş, çoğu zaman gezgin olan sanatçılardır. İçinde yaşadığı toplumun ekonomik, toplumsal, kültürel ve siyasi olaylar karşısındaki duygu ve düşüncelerine her çağda, her ortamda tercüman olmuşlardır. Halkın, çeşitli olaylar karşısındaki his, duygu, düşünce ve tepkilerini ifade ederken de onun öz, sade konuşma dilini son derece ustalıkla kullanmışlardır” (Aktaran Eke, 2010: 75).

Artun (2010: 15-18) âşık edebiyatına dair ilk örneklerin 16. yüzyılda yazıldığını aktarmaktadır. Bu yüzyıla ait az sayıda şair ve şiire ulaşılabiliyor oluşunu

kimi araştırmacılar geleneğin sözlü kültür geleneği olmasına bağlasa da, Düzgün (2013: 289) bu edebiyatın vesikalarının yazıya geçirilememesinden ziyade, İslami kültür çevresindeki teşekkülünü tamamlamamış olmasına bağlı olduğunu düşünmektedir. Benzer şekilde Çobanoğlu da (Aktaran Düzgün, 2013: 289) söz konusu dönemlere ait belge eksikliğinden çok, geleneğin henüz o dönemlerde olmayışına bağlı olduğunu öne sürer. Ancak 17. yüzyılda verilen ürünlerde klasik şiirin etkileri görülerek; âşıklar divan şiirinin nazım şekillerini ve aruz ölçüsünü kullandıkları ürünler vermeye başlamışlardır. Bu yüzyılda “Geleneksel Âşıklık Gezileri” (Artun, 2001: 39) diye adlandırılan seyahatlerinde yaygınlaşmasıyla âşıklar bir tür teşkilatlanma içine girmişlerdir. Asker ocaklarında yetişen ve “Garp Ocakları Âşıkları” (Artun, 2001: 38) (Düzgün, 2013: 295) şeklinde adlandırılan bir kısım âşığın kahramanlık temalarını şiirlerinde daha fazla yer vermesi döneme ait önemli bir unsurdur. Geleneğe dair kuralların şekillendiği bu dönem âşık edebiyatının ‘altın çağı’ olarak değerlendirilmektedir (Kaya, 2003: 5) (Artun, 2001: 38). Benzer şekilde Düzgün de (2013: 294) “bu yüzyılda âşık edebiyatı ürünlerinin nicelik bakımından önemli bir seviyeye geldiği, nitelik yönünden ise zirveye ulaştığını” aktarmaktadır.

“17. yüzyılda başlayan klasik edebiyata özenme hareketi, 18. yüzyılda daha ileri bir düzeye ulaşmıştır” (Düzgün, 2013: 297). 18. yüzyılın âşıkları, -sonraki yüzyılda siyasal tarih açısından çok önemli olaylar olmasına rağmen- 17. yüzyılda yetişen usta âşıkların gücüne ulaşamamıştır (Kaya, 2003: 6) (Düzgün, 2013: 297) (Artun, 2001: 40). Bu yüzyılda divan edebiyatının etkisi, âşık edebiyatı içinde yanlış bir kullanımla âşıkların ürünlerinde sıkça kendini göstermiş, hatta bu süreç “kendi tarzlarından uzaklaşmayı da beraberinde getirmiştir” (Düzgün, 2013: 297). Ancak geleneğin yetiştirdiği âşıkların şiirlerinde divan edebiyatının etkisinin azaldığı dönemde ise halk edebiyatında ürünler ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu yüzyılında geleneğin yaygınlığa ulaşması ve toplum tarafından kabul görmesinin sonucu olarak, âşıklara sosyal alanlarda daha sık görünür olmuştur.

19. yüzyılın ilk yarısına gelindiğinde 16. yüzyıldan beri gelişimi devam eden âşıklık geleneğinin bu dönemde daha da önem kazandığı görülür. “Osmanlı

İmparatorluğu'nun birçok yerinde âşıkların sayısı artmış, âşık zümreleri oluşmuştur” (Artun, 2001: 40). Bunun sonucu olarak büyük yerleşim yerlerinde ve özellikle İstanbul'dan büyük destek gören âşıklar, âşık fasılları düzenleyerek karşılaşmalar yapıp, hikâyeler anlatmışlardır. Şehirlerde buluşma mekânı olarak kahveler, köylerde ise köy odaları bu ihtiyacı karşılamıştır. Pek çok toplumsal değişimin yaşandığı bu yüzyılda âşıklar verdikleri ürünlerde siyasi ve sosyal konuları işlemiştir. Batılılaşma eğiliminin başladığı, yeniçeri teşkilatının kapatıldığı ve Tanzimat'ın ilan edildiği bu dönemde, sözlü kültür ortamı ürünü olan geleneğin kısmen yazılı kültür ortamına aktarılışı söz konusu olmuştur. Çobanoğlu (2007: 16- 17) âşıklık geleneğinin bu yüzyıla kadar mümkün olduğunca bağımsız olmaya gayret ettiğini ve batılılaşma sürecine gelindiğinde, batı kaynaklı unsurlara karşı yerli değerlerin temsilinin yazılı kültür ortamına (cönk, mecmua) aktarılan bir teknikle temsilin âşıklık geleneğine bırakıldığını öne sürmektedir. Böylelikle âşıkları, geleneğin ulaştığı formu, kahvehane merkezli erkek egemen hedef kitlesini, kadınlar başta olmak üzere toplumun her kesimine ve geleneksel temaların ötesinde toplumu ilgilendiren, hemen her önemli konuda fikir beyan edebilen kişiler haline getirmiştir. Yazılı kültür ortamının kısmen kullanılmaya başlandığı bu yüzyıldan günümüze ulaşan ürünlerin sayısı da bu nedenle oldukça fazladır. Kaya'ya (2003: 7) göre geleneğin devamlılığında önemli bir unsur olan ‘çırak gezdirme’ bu dönemde daha da artmıştır. Yeniçeri Ocağı'nın kapatılmasıyla tekkeler eski hüviyetini yitirmiş, âşıkların yetişebileceği ortamlar kısıtlanmıştır. Bu dönemin en dikkat çeken olaylarından biri de “âşık kolu” adı verilen usta-çırak ilişkileridir. Anadolu Âşıklık Geleneği'nde âşık kolunun büyük işlevi vardır, -ayrıntılı olarak ele alacağımız- âşık kolu; usta-çırak geleneğinin varlığına, saz ve şiir sanatının, halk hikâyelerinin sistemli olarak iletilmesinde, önceki kültür ve bilginin aktarılmasına görünürlük kazandırmaktadır.

Kaya'ya göre (2003: 7) 20. yüzyılda da âşıklık geleneği gücünü muhafaza etti, tam tersi Artun ise (2010: 17) bu yüzyılın ilk yarısında geleneğin eski önemini kaybetmeye başladığından söz eder. Bunun gerekçesi ise, Cumhuriyet'ten sonra maddi ve sosyal hayattaki değişmelerin bu zümreyi yaratan ve besleyen toplumsal şartlarında değişmiş olmasıdır. Yeni iletişim araçlarının ortaya çıkmasıyla, sanayileşme, tekke ve

medreselerin kapatılmasıyla, âşıklar zümresi yavaş yavaş ortadan kalkarak büyük merkezlerden, kırsal kesimlere, gelişmelerin az olduğu bölgelere doğru ilerlemiştir. Millileşme hareketine bağlı olarak gelenek içinde kullanılan dilin daha sade bir yapıya dönüştüğü şiirlerde “aşk konusunun yanında geçim zorluğu, göç, gurbet, yaşanan problemler, toplum ve devlet işlerindeki düzensizlikler de ağırlıklı olarak kendini göstermeye başlıyordu” (Kaya, 2003: 8). Artun’a (2010: 17) ve Kaya’ya (2003: 7) göre 1931 yılında Ahmet Kutsi Tecer ve 1964’te İbrahim Aslanoğlu’nun öncülük ettiği “âşıklar bayramı” (Sivas) ile de âşıklık geleneğinin sürdüğüne dair dikkat çekilmiştir. Burada Tecer’in yaptığı çalışmalarla dikkat çekmek istediği şey “Cumhuriyet’in ‘halk kültürünü çağdaş medeniyet’ ile buluşturup yaygınlaştırmaktı. Düzenlenen âşıklar bayramı ile âşıklık geleneğinin Türkiye genelinde hatırlanmasını ve önemli âşıkların ülke çapında tanınması sağlamıştır (Akt. Güray, 2018: 28). 1966 yılında ise Konya Âşıklar Bayramı’nın düzenli hale gelmesiyle de âşıklar birbirlerini tanımış, yerel âşıklık geleneğinden Türkiye Âşıklık Geleneği sürecine geçilmiştir.

Âşıklık Geleneği 15. yüzyılın ortalarından bu güne kadarki tarihi seyri içinde siyasi, ekonomik, kültürel, teknolojik pek çok nedenle değişim ve dönüşüm yaşamıştır. Ortaya çıkan ürünlerde değişen koşullara, zamana ve mekâna göre yeniden şekillenerek kendini her dönemde yeniden inşa etmiştir. Tarihsel zaman derinliğine sahip bir gelenekten söz ediyor olmamız nedeniyle, “Âşıklık Geleneği” başlığı ile öne çıkan tarihsel olgunun; öncelikle ozan ve âşık terimlerinin anlaşılması, çalışmaya konu olan müzisyenlere yüklenen anlamların tartışılabilmesi açısından yerinde olacaktır.

1.1.1. Ozan ve Âşık

Gelenek temsilcileri ilk dönemlerden itibaren değişik birçok isimle anılır. Türklerde ‘ozan’ kelimesiyle ilgili ilk tarihi bilginin Hun İmparatorluğu döneminde karşımıza çıktığını aktaran Köprülü, ozanların müzikle uğraştıklarından ve aynı zamanda şair olduklarından bahseder.

“Türklerin halk şair-musikişinasları hakkındaki ilk tarihi malumat, Atilla devrine, yani Miladi V. asrın ilk yarısına aittir. Garp kaynaklarının verdiği bu bilgiye göre, Atilla’nın ordusunda şairler ve mızıkacılar vardı; onun

ziyafetlerinde bu şairler, Atilla'nın kahramanlıklarına, zaferlerine dair inşa ettikleri şiirleri okurlardı" (1966: 157).

Türklerde şairlerin ilk izlerinin bir takım törenler etrafında görüldüğünden bahseden Kalkan'a (1991: 19) göre, tamamının dini bir öze bağlı olduğu düşünülen bu törenlerin idaresi, 'baksı-ozan' adıyla bilinen rahip-şairlerin gözetimindeydi. Baksı-ozanlar büyü, raks, müzik, şiir bilen ve sihri güçleri olduğuna inanılan kişilerdi. Ayrıca ozan kelimesi, Oğuzların halk şairi-musiki-şinası manasında, Azeri sahasında 14. yüzyılda ozanların kullandıkları kopuza da bu isim verilerek, -'ozancı' ifadesi de böylelikle- kullanılmaya başlanmıştır. Anadolu ve Azerbaycan Oğuzları arasında "çok söyliyem, herze söyliyem" manasında kullanılan ifade günümüze gelinceye kadar neredeyse bu anlamı ile aktarılmıştır (Köprülü, 1934: 291-292). Çeşitli Türk boylarında kam (Altay), baskı, baksı, bahşi (Kırğız), oyun (Yakut), şaman (Tonguz), ozan (Oğuz)" adlarıyla anılan bu sanatçıların toplum içinde etkili olduklarından, zaman zaman büyücülük ve hekimlik de yaptıklarından söz edilmektedir (Aktaran Kaya, 2003: 3) (Kalkan, 1991: 19).

Kalkan'a (1991: 20) göre yukarıda bahsettiğimiz baksı-ozan'ların şairlik mesleğini bırakmaları ile ozan tipi ortaya çıkmıştır. Bunun en önemli nedeni ise Türk boylarında iş bölümünde meydana gelen değişiklik sonucunda, -bir dönüm noktası diyebileceğimiz- dini ve sihri rollerin baksılara, şairlik görevinin ise ozanlara bırakılmış olmasıdır. O döneme ait şiirler günümüz halk şiiri ölçü ve biçimleriyle benzerlik göstermektedir ve bu ürünlerin konusu genellikle aşk, doğa, kahramanlık ve yurt sevgisidir. Ozanlar "halkı eğlendiren, zafer müjdesini yurtlara yayan, kahramanları, cömertler, beyleri ululaştıran, anonim ürünleri obadan obaya taşıyan, kısaca milletin sevincini ve üzüntülerini terennüm eden, yayan kişilerdir". Kalkan (1991: 21) özellikle göçebe topluluklar içinde varlığını sürdüren ozan tipinin Türkmenler arasında etkili olduklarını ve Anadolu halkının şiir ve müzik zevklerini ellerinde tuttuklarından söz eder.

'Âşık' ise Oğuz'a (2013: 5) göre 16. yüzyıldan beri Oğuz Türkçesi'nin konuşulduğu geniş bir coğrafyada, saz eşliğinde şiir söyleyen halk sanatçılarına verilen

isimdir. “Âşık, hem yaratıcı bir sanatçı, hem de icracıdır: düzdüğü şiiri, türküyü okur ama gerek çağdaşı olan, gerek kendisinden önce yaşamış âşıklardan edindiği edebiyat kalıtını bir kuşaktan öbür kuşağa ulaştırmak görevini de üzerine alır. Yönteminin özelliği şudur: bahsedilen ‘kuşaktan kuşağa ulaştırma’, sözü yoldan yapılır; ister kendinin, ister başkasının olsun, hikâyelerini, şiirlerini, dinleyici kalabalığı karşısında anlatır, okur” (Boratav, 1968: 341). Ancak âşık nitelemesi zamanla ozanları ve diğer sazlı şairleri de içine alan genel bir kullanım haline geliyor. Benzer şekilde Köprülü de (1966: 167-168) âşık ifadesini “umumiyetle saz şairlerine verilen bir isimdir” şeklinde aktarmaktadır ve “ilerleyen zaman içerisinde genel olarak âşık adı altında toplanan şairler, çeşitli özelliklerine göre; âşık, Hak âşığı, halk âşığı, badeli âşık, saz şairi, Hak Şairi, meydan şairi, kalem şairi, çöğür şairi, ozan, halk ozanı gibi adlarla anılmaya başlamıştır” (Kaya 2003: 4).

Sonuç olarak, tarihsel derinliği olan bu geleneğin bir sınıflandırma çabası ile yukarıda aktardığımız literatür kaynaklı tartışması, ya da kendini tanımlayan müzisyenlerin deneyimlerinden aktardıkları, ozan ve âşık terimlerinin anlamı, sonsuza dek kabul görececek bir tanımlama ile çözüme kavuşturulması pek de mümkün değildir. Başka bir deyişle, farklı coğrafya ya da kültürlerin müzisyenlerinin, -hatta aynı kültür ortamında yetişenlerin bile- kendilerini farklı tanımlayabilecekleri oldukça açıktır.

“Ozanlık meselesi, bildiğiniz gibi ozanların piri Dede Korkut ozanlık geleneğini kopuzla beraber bize miras bırakmış. Ozan kelimesinin de ben tarihimizde ki Oğuzhan’dan kaynaklandığına inanan bir halk ozanıyım. Ozan kelimesi Türkçe bir kelime fakat biz İslam kültürüne geçtikten sonra, şair ve âşık kelimesi Osmanlıcadan intikal edince, Ozan kelimesinin yerini âşık ve şaire bıraktığını görüyoruz. Ben ozan kelimesinin kullanılmasından yanayım. Fakat günümüzde ozan yerini âşığa bırakmıştır ve bu da yerleşmiştir, böylece devam edecektir. Ozanlıkta kalem şairleri (kalem âşıkları) vardır, meydan şairleri (saz şairleri) vardır. Meydana çıkmak sazınan (sazla), sesi ister. Ben şimdi saz çalışıyorum, ancak sesim yetersiz olduğundan dolayı, kendime evde çalışıyorum. Kendime beste yapıyorum, isteyen olursa sesi güzel bir arkadaşımız veririm ona o okur. Ben sesime sazıma güvenmiyorsam, meydanda çıkıp âşıklık yapmam. Kalem şairi olsun, saz şairi olsun bunların hepsi, Dede

Korkutun bırakmış olduğu ozan kelimesinin ve ozanlık geleneğinin temsilcileridir” (Sait Küçük¹’le¹ görüşme, 10.03.2013).

1.2. Geleneğin Temel İcra Mekânı: “Kahvehaneler”

Çalışma alanı olan Kars Âşıklık Geleneği için kahvehaneler ve kahvehane icraları büyük önem taşımaktadır. Bunun en önemli nedeni özellikle Çobanoğlu Kahvehanesi’nin âşıklar tarafından bir okul niteliğinde görülmesi ve birçok âşığın bu mekânlarda yetiştiği düşüncesidir. İnsanların sosyalleşebildikleri bir mekân olması açısından, sosyal bir kurum işlevi gören kahvehaneler gelenek temsilcilerinin, meclisler düzenleyerek, karşılaşmalar yapıp, hikâyeler anlattıkları önemli mekânlardır. Bu nedenle 19. yüzyılın ilk yarısından itibaren âşıklık sanatının önem kazanmasıyla, icraların şehirlerde mekânsal ihtiyacını kahvehaneler karşılamıştır. Bu yönüyle çalışmaya bu başlıkla başlamak yerinde olacaktır.

Âşıklık geleneği tarihsel seyri içinde, ortaya çıktığı kabul edilen 16. yüzyıldan itibaren tüm sosyal, kültürel ve siyasi değişimlere rağmen icralarını her dönemde sürdürme gelmiştir. Bu icraların mekânlarından olan kahvehaneler, geleneğin Anadolu’da ilk olarak İstanbul’da önemli ticaret merkezlerinde ortaya çıkarak, ardından diğer illerde kendini göstermesiyle yaygınlığa ulaşmıştır. Kahvehaneler ortaya çıktığı zamandan bu yana “Âşık Kahvehaneleri, Meddah Kahvehaneleri, esrar kahvehaneleri, Semai kahvehaneleri (çalgılı kahvehaneler), beyler kahvesi, aşçılar kahvesi, dominocular kahvehanesi, kumar kahveleri, damacı kahveleri, kuşbaz kahveleri, balıkçı, köçek, hayalci, horozcu pehlivan, defineci, sandalcı ve balıkçı kahveleri ya da uşaklar kahvesi gibi adlarla anılan meslek grubuna, merak ve tutkulara bağlı çeşitlenmelere uğramıştır” (Emeksiz, 2009: 126-127). “Kanuni Sultan Süleyman devrinde İstanbul’a ilk kahvenin Yemen’den getirilişinden sonra kahvehaneler, -bazen yasaklansa da- her yüzyılda sosyal hayatın önemli bir parçası olmuştur” (Alvan ve Alvan, 2016: 54). Emeksiz’e (2009: 130) göre âşık kahvehaneleri, âşık edebiyatı tarzının şekillendiği en önemli mekânlardır. Âşık edebiyatı 16. yüzyılın sonlarından itibaren daha çok dindışı karakteriyle ozan-

¹ Kağızman’lı ozan.

baksı ve özellikle Yeniçeri Ocağı'nın kuruluşuyla "ordu şairi" olarak ön plana çıkan Bektaşî tarikatı mensupları ve tekke mensuplarının etkisiyle şekillenmiş, ama bu geleneklerden bütünüyle bağını kesmeksizin zamanla kendi tarzını oluşturmuştur. Divan edebiyatı şairleriyle ve tasavvuf şiir yazan ya da söyleyenlerle temaları; şiirlerin biçim, muhteva, üslup ve icra bakımından karşılıklı olarak değişiminde etkili olmuştur. Âşıklar, kahvehanelerde bir cemiyet halinde, sistematik ve disiplinli bir yapı içinde olma fırsatı bulmuştur. Dilaver Düzgün de (Aktaran Balkaya, 2011: 884) kahvehanenin Türkiye’de açılmaya ve yayılmaya başladığı dönem ile âşık tarzı şiir geleneğinin Anadolu’da kendini hissettirmeye başladığı dönemin aynı dönem olduğundan bahseder. Zamanlama bakımından Türkiye’de kahvehanenin ortaya çıkışı ile âşık tarzının oluşumu arasındaki bu paralellik, ‘kahvehaneyi âşık tarzının doğuş yeri olarak kabul etmek’ gibi bir anlayışı ortaya çıkarmıştır. Özellikle ilk âşık kahvehanelerinin İstanbul’da açılması, âşık tarzında oluşturulan şiirlerin yazıya yine İstanbul’da aktarılması, ardından elektronik ortama taşınan geleneğin yine İstanbul’dan Anadolu’ya taşınması âşık tarzı edebiyat geleneğinin kaynağının İstanbul olduğu görüşünü doğurmuştur. Emeksiz de (2009: 130), İstanbul’da bulunan ya da Anadolu’dan gelmiş şairlerin bir anlamda ustalıklarının sınıandığı yerler haline gelen kahvehanelerde, düzenli olarak âşık fasıllarının gerçekleştirildiği ve âşık edebiyatının önemli bir unsuru olan “usta malı” örneklerin de yer verildiğini aktarmaktadır. Alvan ve Alvan da (2016: 55) benzer şekilde “Sultan III. Selim devrinden itibaren köyden kente göç artınca, İstanbul’daki kahvehaneleri Anadolu’dan sazıyla gelen âşıklar mesken tutmuşlardır. (...) Saz şairleri gittikleri memleketin şairlerine meydan okurcasına muamma asarlardı. Anadolu’daki kahvehanelerde tıpkı meşk usulündeki gibi, âşıklar fasıl yaparken usta-çırak ilişkisi içinde belli bir eğitim alıyordu” şeklinde aktarmaktadır. Çobanoğlu da (2000: 129) 16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren kahvehanelerin, tekkenin karşısında bir nevi alternatif Müslüman sosyal kurum olarak belirmiş ve tekkenin topluca eğlenmek ve çeşitli sosyo-kültürel faaliyetlerde bulunma tekeline kırdığını aktarmaktadır. Kahvehane sayısının artmasıyla birlikte âşıklar, herhangi bir kahvehanede fasıl yapıyorken, bir takım tercihlerle, yalnızca âşıkların yer aldığı âşık kahvehanelerinde fasıllara çıkmaya başlamışlardır. Böylelikle âşık kahvehaneleri diğer

kahvehanelerden ayrılmıştır. Balkaya'ya (2011: 234) göre işletme sayısının artması beraberinde rekabeti de doğurmuş ve kahvehaneleri işletenlerini yeni stratejiler geliştirmeye yönlendirmiştir. Karagöz oynatmak, meddah bulup halk hikâyesi anlattırmak ve âşıklara yer vermek rekabette ilk akla gelen etkinlikler olmuştur. Çobanoğlu da (2007: 14) benzer şekilde 16. Yüzyılda ortaya çıkan ve getirdiği yüksek kazanç nedeniyle bir anda yüzlercesinin ortaya çıktığı bu kahvehanelerin müşteri toplamaya ve tutmaya yönelik gösterimlerinden en önemlilerinden birinin âşık fasıllarının gördüğü rağbet olarak aktarmaktadır.

Ediz (2008: 187) kahvehanelerin, her dönem olduğu gibi tepkilerin odağında olan kurumlar olarak, Cumhuriyet'in ilk yıllarında 'ıslah edilmesi gereken ve çeki düzen verilmesi şart' olan kurumlar olarak görüldüğünü aktarmaktadır. Ayrıca bu kurumların da Osmanlı'dan devir alınan diğer kurumlar gibi köhnemiş olduğu ve batılılaşma yolunda ilerleyen, yüzünü tamamıyla batıya dönen Türkiye'de, batıdaki hemcinslerine dönüştürülmesi ya da en azından benzetilmesi düşüncesi ile çalışmalar yapıldığında bahseder. Kahvehanelerin de devlet eliyle batılılaştırılması çabaları bu düşüncelerin bir ürünü olarak, o zamanki tabiriyle "Kahvehanelerin Asrileştirilmesi" projesi olarak adlandırılan çalışmalar yapılmıştır.

Âşık tarzı şiir geleneğinin 16. yüzyılda ortaya çıkışıyla birlikte hiç şüphesiz en önemli sosyal kurum olan kahvehaneler, her dönemde âşıklar için etkin birer icra mekânı haline gelmiştir. Öte yandan geleneğin icra edildiği ev, ağa, paşa konakları, lokanta, meyhane gibi diğer icra mekânlarının yanında kahvehane fasılları diğer mekânlara nazaran ağırlığını ve önemini korumuştur. Bunun nedeni ise, geleneğe mekânsal olarak olanak sağlayan ve yaşadığımız bu döneme kadar pek çok özelliğiyle birlikte günümüze dek süregelen kahvehanelerde, gelenek unsurlarının ortaya çıkmış olması düşüncesinin sonucudur.

1.3. Kars'ta Âşıklık Geleneği

Kars ili âşıklık geleneği, Anadolu âşıklık geleneği içinde şekil ve barındırdığı kimi unsurlar bakımından diğer yörelerden ayrılır. "Kars Âşıklık Geleneği'nde temel

unsurlar” başlığı altında da -ayrıntılı olarak ele alınacak olan- geleneğe dair unsurların hala canlı olarak yaşatılmaya çalışıldığı yörenin demografik yapısı, diğer yörelerde sürdürülen âşıklık gelenekleri ile arasındaki farklılığın en önemi nedenlerindendir. Yörenin sınırlarının Kafkasya’ya yakın bir yerde bulunması nedeniyle, tarihinde yaşadığı savaş ve işgallerle çok fazla göç alan/veren yöreler arasındadır. Bunun sonucunda da yörenin çok fazla etnik yapıya ev sahipliği yapması nedeniyle oluşan kültürel çeşitlilik geleneği de etkilemiş, Kars Âşıklık Geleneği’ni diğer yörelerdeki âşıklık geleneklerinden ayırmıştır. Geleneğe dair en önemli unsurlardan biri olan “hikâye anlatma geleneği”, değişimle birlikte günümüzde artık işlevini -neredeyse- kaybetmiş, icra mekânlarında örneğine rastlayamadığımız, ancak söylemlerde kalan bir uygulama halini gelmiştir. Aslında tanımlanmaya çalışılan yerel kültürün; oldukça hızlı dönüşen, toplumsal ve ekonomik yeni yapılanmaların bir sonucu olduğunu söylemek pek de yanlış olmayacaktır. Bu dönüşümün bahsedilen yerel kültürü etkilediği çok açık olsa da, yeni bağlamlarda, yeni yaşam alanlarında ortaya çıkışının, tamamen ekonomik değişimin bir neticesi olduğunu da söylenemez.

Çalışmada kendini anlatı ortamında gerçekleştiren, yazılı olmayan pratiklerin gelenek içinde aktarımını sağlayan, aktarım noktasında da değişimin, gelişimin ve sürekliliğin olağan kabul edilmesi gereken sözlü kültür ürünü olan âşıklık geleneği üzerinde durulacaktır. Yöre âşıkları sürekli olarak söylemlerinde “gelenegin bozulduğu/tükendiği, aslına uygun yapılmadığı, bitmeye yüz tuttuğu” ve benzer ifadelerle kaygılarını dile getirirler. Bu kaygılı söylemlerin temelinde ise yaşanan değişim karşısında ki tepkileri yatmaktadır. Bu nedenle *gelenek* sözcüğünün kavramsal içeriğini gözden geçirmek, geleneğin kendi içinde kalıp ve değişmez bir olgu gibi anlaşılmaması açısından yararlı olacaktır.

Williams (2006: 386-387), gelenek kavramının İngilizceye 14. yüzyılda eski Fransızca yakın kök ‘*tradicion*’dan, o da Latince ‘*traditionem*’den, bu da Latince kök sözcük *tradere*’den -vermek, -teslim etmek’ ten geldiğini aktarmaktadır. Latince ismin teslim, bilgiyi aktarma, bir öğretiyi aşılama, teslim olma ve ihanet anlamına geldiğinden söz eder. Genel bir aktarma sürecinin tanımı olmasının yanında, çok güçlü ve genellikle

başat olan, saygı ve görev gerektirme anlamı da vardır. Marshall (1999: 258-259) ise geleneği “belirli davranışsal norm ve değerleri benimseyip aşıl原因, gerçek ya da hayali bir geçmişle süreklilik gösteren ve genellikle yaygın biçimde benimsenen ritüeller ya da başka sembolik davranış biçimleriyle ilişkili toplumsal pratikler kümesi” olarak tanımlar. Ekici (2008: 34) geleneğin “değişmezlik” iddiasına karşılık, hem “değişimine” hem de “sürekliliğine” işaret ederek, “eskiden beri devam edip gelen, gayri resmi yol ve yöntemlerle kazanılan ve kuşaktan kuşağa aktarılan ve zamanın ihtiyaçlarına göre her kuşakta belli ölçüde bireysel yaratıcılığa ve değişmeye ve de gelişmeye izin veren bilgi, hareket ve materyal ürünleri üretme ve kullanma tarzı” şeklinde ifade etmektedir. Hobsbawm ve Ranger ise eski gibi görünen ya da eski olma iddiasındaki ‘gelenekler’in köklerinin sıklıkla oldukça yakın geçmişe dayandığını ve bu geleneklerin icat edilmiş olduklarını öne sürerek, icat edilmiş geleneklerin alenen ve zımnen kabul görmüş kurallarla yönlendirilen ve bir ritüel ya da sembolik bir özellik sergileyen, geçmişle doğal bir süreklilik anıttırır şekilde tekrarlara dayanarak belli değerler ve davranış normlarını aşlamaya çalışan bir pratikler kümesi anlamında düşünülmesi gerektiğinden bahseder (2006: 1-2).

Gelenekten bahsedilirken -çok uzak olmasa bile- bir tarihsel geçmişe gönderme yapılarak, geçmişle bir bağ kurmaya ve geçmişten bir şeyin hatırlanmaya çalışıldığı görülür. Aslında geleneği korumaya ya da onu öne çıkarmaya çalışan ‘gelenekselci’ yaklaşımlar, tamda geleneğin değişimine işaret eden davranışlar sergilemiş olur. Gelenek kavramı süreklilikle ilişkilendirilerek düşünüldüğünde; geçmişte yaşanan pratiklerin gelecek döneme aktarılma çabasını ortaya koyarken, âşıklık geleneği özelinde ise yeni mekânlarda, yeni tasarımlarla geçirdiği değişimleri ifade eder. Bu sebeplerle geçmişte geleneğin yaygın şekilde hüküm sürdüğü yörede, günümüzde ise artık geleneğe göre kurgulanmamış yeni mekânlarda, yeniden nasıl şekillendiğini görmek için Kars Âşıklık Geleneği’ne ait temel unsurlara geçmeden önce, Kars’ın çokkültürlü yapısını incelemek yerinde olacaktır. Çünkü âşıklar yöresinin bu özelliğinin geleneği beslediğini savunur.

1.3.1. Kars'ın Çokkültürlü Yapısı

Kars ili Kafkasları Anadolu'ya bağlayarak, İran-Kars-Ağrı-Erzurum-Erzincan karayollarının kesişim noktasında yer alır. Bu nedenle, önemli ticaret yollarını bağlantı özelliği de taşımaktadır. 500 km.lik sınır çizgisiyle oldukça stratejik bir konumda bulunan Kars ili sınır şehir olma özelliği nedeniyle tarihinin her döneminde askeri ve ticari açıdan önemini korumuştur. Bu stratejik konumu nedeniyle bölge Selçuklular, Bizanslılar, Saltuklular, Gürcüler, Karakoyunlular ve Akkoyunlular arasında el değiştirir.

“Yavuz Sultan Selim 1514 Çaldıran Seferi'nde bu bölgeyi Konuklar ve 1534'de Kanuni Sultan Süleyman Kars'ı Osmanlı egemenliğine alır. 17. ve 18. yüzyıllarda Kars, Rusların güneye yayılmasını önlemek için kullanılan çok önemli bir bölgedir. (...)1828-1855 yıllarında Ruslar, Kuzeydoğu Anadolu Bölgesi'ni ele geçirir” (Erdener, 2019: 32).

1877-1918 kadar 40 yıl Rus işgali altında kaldıktan sonra, 30 Ekim 1920'de Kazım Karabekir yönetimindeki Türk Ordusu Kars'ı alarak Türk topraklarına katmıştır. Kültürel yönden köklü temellere sahip Kars ili tarihi boyunca Kafkaslardan Anadolu'ya açılan kapı olma özelliği, şehrin kültür mozaiki haline gelmesini sağlamıştır. Çeşitli etnik grupları ve mezhepleri bünyesinde barındıran Kars, zengin ve renkli bir kültüre sahip olmasını da buna borçludur. Etnik ve kültürel çeşitliliğin homojen bir yapıyla varlığını sürdürmesi, toplumsal ve kültürel yapıyı da güçlü kılmıştır. Kars'da yaşayan etnik gruplar; Terekemeler (Karapapaklar), Yerliler, Azeriler, Türkmenler ve Kürtler şeklindedir. “Kürtler dışında kalan diğer etnik gruplar aslında Türk olmalarına rağmen hem kendilerine has tarihsel, dinsel ve sosyolojik özelliklerini ifade etmek hem de diğer gruplarla “ötekilerle” aralarındaki farklılıkları ortaya koymak için kendilerini bu tür etnik kimliklerle tanımlamaktadırlar. Kısacası Kars'ta tarihsel/kültürel algılar üzerinden ve ‘öteki’ ile kurulan ilişkiler temelinde şekillenen bir kimlik tanımından söz edilebilir” (Özyakışır, 2017: 1131).

Aslında “etnik sıfatı, şimdiye kadar, objektif koşulları bakımından yaygın ve yanlış biçimde ‘soy’la, ‘kandaşlıkla’ ya da ‘aynı dili konuşmak’ gibi kültürel referanslarla doğrudan ilişkili bir atıf olarak görülmüştür. Oysa ethnîe kavramının anlatmaya çalıştığı sosyo-kültürel olgu, bütün bunları ya da bunlardan biri yahut birkaçını içerebilmekle birlikte, esas olarak grubun kendisini diğerlerinden farklı olarak algılamasıyla ilişkili, yani kültürel kimliğe bitişik, ayrı bir ‘halk olma’, ayrı bir ‘kültürel varlık’ olma bilinciyle ve bu bilincin simetrik algısı olan ‘ötekiler’le araya kültürel sınırlar çekildiği noktada karşımıza çıkar” (Aydın, 2012: 3).

Yörenin coğrafi konumu ve kültürel çeşitliliğine gönderme yaparak Kars âşıklık geleneğinin kökenlerinin çok farklı kültürel gruplara ve onların müzik kültürlerine dayandığı düşünülür:

“Kars yöresinde, Alevi, Kürt, Terekeme, Yerli, Laz ve Çerkez bir mozaiktir. Bu karma mozağin içinde geniş bir kültüre sahibiz. Bu farklı kültürlerle iç içe yaşamamız, bizim avantajımızdır. Bütün farklı kültürlerden ders aldık, Azeri toplumunda Azerice konuşmayı, Kürt toplumunda makamları, havaları çok iyi öğrendik. Alevilerin ise saz çalma şekilleri, içten, ruhtan saz çalmaları ve saza verdikleri önem bizi etkilemiştir” (Âşık Mahmut Karataş’la görüşme, 15.09.2018).

O sebeple çok fazla etnik yapının bir arada yaşıyor olduğuna yapılan vurguya açıklık getirmesi açısından çokkültürlülük ifadesinin üzerinde durmak yerinde olacaktır. Yukarıda da bahsedildiği gibi yörenin etnik yapısındaki çeşitlilik, hem odak noktamız olan âşıklık geleneği ve dolayısıyla âşıklar açısından, hem de yörede yaşayan tüm etnik gruba mensup bireyler açısından övünç ve gurur kaynağıdır. Hatta bu yapı âşıklık geleneğinin yaşandığı diğer yörelerden, kendilerini üstün görme nedeni dahi sayılmaktadır. Dolayısıyla yerel düzeyde çokkültürlülüğe yüklenen anlamın ortaya çıkması açısından kavramı tanımlamak önemlidir.

Doytcheva (2016: 15), çokkültürlülük teriminin sıfat olarak ilk kez 1941 yılında, önyargısız ve bağısız bireylerden oluşan kozmopolit bir toplumu nitelendirmek için kullanıldığını ifade etmektedir. İsim olarak ise 1970’li yılların başlarında Avustralya ve Kanada’da bu toplumların bir özelliği olan kültürel çeşitliliği teşvik eden

devlet politikaları için kullanılmıştır. Çokkültürlülük üç adımda açıklanabilir. İlk adımda farklı sosyal çevrelerden, dini inançlardan, etnik kökenlerden veya milliyetlerden gelen bireylerin oluşturduğu çağdaş toplumları ifade ettiği düşünülse de, çokkültürlülük kültürel çeşitliliğin eşanlamlısı olarak kabul edilir (2016: 17). Yani çeşitlilik ister ırk, ister kültür ya da etnisite olsun, toplumlar her zaman kültürel olarak çeşitlilik arz etmiştir.

İkinci adımda ise kültürel farklılıkların toplumsal örgütlenmeleri çokkültürlülük olarak karşımıza çıkar. Bu durumda farklılığın bireysel değil, “kültürel temas” durumunda karşılıklı etkileşime geçen toplumsal kurumlarda karşılık bulunduğu öne sürülür. Burada kültürlerarası diyalogun sağlanabilmesi için her kültürün kendini diğerlerinin etkisine açması ve onlardan bir şeyler almaya istekli olması beklenir. Batı toplumlarında bu toplumsal çokkültürlülük, “özel kültür”lerin teşvik edilmesi, paylaşımı ve aktarılması amacıyla ayrıcalıklı bir anlam bulur. Üçüncü adımda ise çokkültürlülük bir takım aidiyetlerin varlığını ve değerlerini kabul etmekle kalmayan ayrıca bunları siyasi normlar ve kurumlara kaydetmeyi de öneren belirli bir siyasi programı ifade eder ki, burada ki yaklaşım toplum içerisindeki ideolojik farklılığın ve çoğulculuğun normatif bir yapıya dönüştürülmesini sağlamaktan başka bir şey değildir.

Sonuç olarak 20. yüzyılın ikinci yarısında ilk olarak bir politika olarak benimsenen çokkültürlülük ifadesi, “kültür” kelime anlamının dışında farklı bir topluluğa, gruba dâhil olma anlamı ile öne çıkar. Bir yandan grupların bireysel değerlerinin önemi vurgulanırken, diğer yandan grupların birbirine olan uyumu politik bir yolla bir çizgide birleştirilmeye çalışılır. Yani çokkültürlülük aslında bir farklılığa da gönderme yapar ve başka bir ifadeyle; “insanların kültürel olarak bütünleşikliği, kültürel çeşitliliğin ve kültürlerarası diyalogun kaçınılmaz ve istenen bir şey olması, her kültürün çoğul ve çokkültürlü bir biçimde inşa edildiğini” (Parekh, 2006: 133) ifade etmektedir.

Kars’ta pek çok etnik yapı yüzyıllardır bir arada yaşamaktadır. Ortaya çıkan bu çokkültürlülüğün sonucu olarak, aşağıda yapılacak açıklamalar, yerel halkın ve âşıkların

yerel düzeyde hem övünç kaynağı sayılan, hem de çokkültürlülüğün dayanak noktası olan etnik yapının anlaşılmasına yöneliktir.

Yerliler

Aydın'a (Aktaran Özyakışır, 2017: 1131) göre temel aidiyet kategorisi 'Türklük' olmakla birlikte yerel ve etnografik ikincil referanslarla anılan ve tamamen Sünni Müslüman olan Yerliler; Artvin'de "Pallık", Elazığ'da "Gakkoş", Erzurum'da "Dadaş" gibi farklı yöresel sıfatlarla adlandırılırken, Kars'ta ise sadece 'yerli' olarak nitelendirilmektedirler. Bu niteleme Kars'ta yaşayan diğer etnik gruplara karşı kendini tanımlama ihtiyacından ortaya çıkmıştır. "Daha çok kırsal yörelerde geçerli olan bu kullanımlar, çoğunlukla, 'ne olunmadığını anlatmak üzere', başka bir etnik gruba karşı kendilerini tanımlarken kullanılır (Aydın, 2012: 11). Ayrıca Aydın, bu kullanımların, aynı zamanda Anadolu'nun yerli halkı iken Türkleşmişliği yahut konar-göçer veya yarı göçebe iken, bu hatıraların tamamen unutulabileceği kadar geçmiş bir tarihte yerleşikleşmeyi çağrıştırdığını da aktarmaktadır. Yerliler Kars'ta çoğunlukla şehir merkezinde yaşamaktadır.

Azeriler

Kalafat'a (2001: 221) göre Azeri tanımı Azerbaycan'ın Oğuz Türklerinin adıdır. Azerilik geniş anlamda Türkmenliğin Azerbaycan yurdundaki ismidir. Zamanla Azerbaycan Türkmenleri Azeri Türk kültürel kimliğini oluşturmuştur. "Türkiye'de yaşayan Azeriler, tıpkı İran'da ve Azerbaycan'da olduğu gibi Caferî (Şîî) mezhebine mensuptur. Yoğun olarak Güney Kafkasya sınırındaki illerde oturan Azeriler, kendilerini Karabağlılar, Şirvanlılar gibi geldikleri yere bağlı bir ikincil adlandırmaya tabi tutarlar" (Aydın, 2012: 26). Çoğunlukla Ardahan, Iğdır ve Kars illerinde yaşayan Azeriler; Kars'ta ise şehir merkezinde ve merkeze bağlı köylerde oturmaktadırlar. Sünni olan Kars yerlileri ve Terekemeler tarafından Azeriler, 'Şia' olarak adlandırılmaktadırlar.

Terekemeler (Karapapaklar)

Kars'ta 'Terekeme' ve 'Karapapak' şeklindeki adlandırmalar aslında aynı etnik grup için kullanılan ifadelerdir. Ercilasun (2002: 41) adlandırmadaki bu ayrımı yerleştikleri yer ve yerleşme tarihlerinin birbirlerinden farklı olmasıyla açıklar ve ona göre Karapapaklar 1828'den sonra Çıldır kaza ve köylerindeki, Terekemeler ise 1921'den sonra Selim, Sarıkamış, Göle ve Arpaçay köylerinde yerleşen ve yakın zamana kadar göçebe olanları ifade etmektedir. Kemaloğlu (2012: 12) ise Terekemeler'in atalarının Kuzey Kafkasya'da bulunan Terek Irmağı çevresinde yaşadıklarını söyler. Kemaloğlu'na göre Terekemeler'in ataları Terek Irmağı çevresinde yaşarlarken bazı sebeplerden dolayı buraları terk etmiş ve Gürcistan ile Türkiye'ye yerleşmişlerdir. Kars ilinde yaşayan Terekemeler Gürcistan'ın Borçalı bölgesini Terekeme (Karapapak) Türklerinin ana vatanı olarak kabul etmektedir. Gürcistan ve Azerbaycan'ın yanı sıra Türkiye'nin Doğu Anadolu Bölgesi Terekemelerin (Karapapak) en yoğun olarak yaşadığı yerler arasındadır. Başta Kars olmak üzere Iğdır ve Ardahan nüfusunun önemli bir kısmı Terekemedir.

Kürtler

Özyakışır (2017: 1131) Kars'ın genel nüfusu içerisinde sayıca ilk sırada yer alan etnik kimliğinin Kürtlerden oluşmakta olduğundan bahseder. Kent merkezinde yaşayan diğer etnik grupların aksine daha çok köylerde yaşayan Kürtler, son dönemlerde kent merkezine göç edip burada ikamet etmeyi tercih etmişlerdir. Kürtler açısından bakıldığında yerleşim yeri için önceleri kentin kırsal kesimleri tercih edilirken günümüzde ekonomik koşulların verdiği imkânlar ölçüsünde daha çok kent merkezine yakın yerler tercih edilmektedir.

Türkmenler

Türkmen kelimesi çalışmanın bu kısmında tarihi teoride kullandığımız Türkmen ifadesinden farklı olarak kullanılacaktır. Burada ele alacağımız Türkmen ifadesi Alevi Türklerini ifade etmektedir. Erdoğan ve Demir'e (2011: 192) göre Horasan'dan Anadolu'ya göçen Türklerin büyük çoğunluğu 'Oğuz boyları' adını taşır. Anadolu'da ise genellikle 'Türkmen' dendiği zaman 'Alevi' veya 'Sünni' akla gelmez.

Bir istisna olarak, sadece Kars ve Ardahan bölgesinde ki Alevilere, ‘Türkmen’ denilmektedir. Kars ve Ardahan Türkmenleri ifadesinin ilgili etnik kimliğin dışında, inanç olarak da adlandırılması bu bölgeye has bir durumdur. Kars ve Ardahan yöreleri, kırk yıl (1878-1918) Rus esaretinde kaldıkları süre boyunca, kendi kimliklerini koruma hususunda büyük bir direnç göstermişler ve Türklük ve Türkmenliklerinden taviz vermemişlerdir. Türkmenler Kars’ta şehir merkezinde, Sarıkamış, Selim ve Kağızman’ın bazı köylerinde yaşamaktadır.

1.4.Kars Âşıklık Geleneği’nde Temel Unsurlar

Kars ili âşıklık geleneği, Anadolu âşıklık geleneği içinde şekil ve barındırdığı kimi unsurlar bakımından diğer yörelerden ayrıldığından yukarıda da bahsedilmişti. Bu temel özellikler ise; hikâye anlatma geleneği, irticalen söz söyleme kabiliyeti, geleneğin aktardığı –âşıkların ifadesiyle- “72 patentli” makama hâkim olmaları, icralarında azeri-terekeme ağız özelliği taşımaları ve icraların -aparât bir askılık yardımı ile- sazın omuza asılarak, mekân içinde dolaşarak gerçekleştiriliyor olması şeklinde sıralanabilir.

Bu sıralanan unsurlarla birlikte aşağıda yer alan başlıklar ise yöre âşıklarının kendilerini tanımlamak ve farklılıklarını vurgulamak için başvurdukları birer referans noktası olması nedeniyle önemlidir. Aşağıda açıklanacak unsurlar yöre âşıkları ile yapılan görüşmeler ve literatür kaynaklı enformasyonun birleştirilmesiyle oluşturulmuştur.

Kars âşıklarının geleneği nasıl anladığı/anlattığı ve geleneğin içinde kendilerini nasıl konumlandıkları anlaşılmaması bakımından emik kavramı burada işlevseldir. Başka bir söyleyişle, Karanlı âşıklar, kendi kavramları ve perspektifleriyle diğer âşıklara göre kendilerini neden ve nasıl farklı gördüklerini emik yaklaşımla irdelemek konuyu netleştirecektir.

Emik kavramı dil bilimci Pike tarafından seslerin “phonemic” ayrımını göstermek amacıyla geliştirilmiştir. “Phonemic” sadece bir dilde bulunan ses ve karakterlere özgü bir durumdur. Kelimenin son eki olan “emic” bu anlamdan yola çıkılarak kültür araştırmaları metodolojisine girmiştir (Aktaran Erkenekli, 2012: 222).

Emik yaklaşım araştırma konusunu kendi bağlamında değerlendirilmesi gerektiğini ifade eder ve araştırma konusunun yerel-kültürel olduğunu varsaymaktadır (Sargut'tan aktaran Erkenekli, 2012: 223). Bu yaklaşım, kültüre özgü veya “içerden bakış” olarak da nitelendirilmektedir. Emik yaklaşım belirli bir kültürde var olan davranış ve tutumların o kültürün kavramlarıyla açıklanabileceği temeline dayanmaktadır (Çukur'dan aktaran Erkenekli, 2012: 223).

Karşlı âşıklar, biraz önce değinilen şekilde Anadolu'da var olan diğer âşıklara göre kendilerini farklı konumlandırırlar. Bunu kimi zaman söylemsel, kimi zamanda edimsel olarak ortaya koyarlar. Kars âşıklarının geleneği nasıl anladığı/anlattığı gelenek içinde kendilerini ne şekilde konumlandırırdıkları önemli olmakla beraber, âşıkların gelenek içindeki ortak davranış kurallarını anlamaya çalışmak ve yorumlamak gerekmektedir.

1.4.1. Saz Çalma

Kars ili Âşıklık Geleneği'nde saz çalmak âşık olmanın en önemli gösterenidir. Âşıklar saz çalmayı genellikle -aşağıda bahsedeceğim- usta-çırak ilişkileri içinde ustalarından öğrenirler. Yörede âşıklar arasında saz çalmayan yoktur, olsa dahi diğer âşıklar tarafından ‘âşık’ olarak nitelendirilmez. Burada ‘saz’ olarak bahsettiğimiz çalgı Düzgün'e (2013: 318) göre, Ozan-Baksı geleneği içinde yer alan kopuzun Anadolu sahasında ozanların âşık adıyla anılmaya başlamalarıyla birlikte ‘çöğür’ veya ‘saz’ biçiminde yerleşmiştir. Düzgün (2013: 317) gelenek içinde şiirlerin belli bir ezgi ile dinleyiciye aktarılma mecburiyeti sonucunda, âşıkların saz çalmayı öğrenme zorunluluğunun ortaya çıktığını söyler.

Edebiyat tarihinde kalem şairi, halk şairi, meydan şairi, Hak şairi gibi ifadelerin ortaya çıkışında en önemli faktörlerden biri saz çalan/çalmayan âşıkların birbirlerini tanımlaması şeklinde karşımıza çıkar. Fuad Köprülü'nün “saz şairi” ifadesi, gelenek temsilcilerinin şiirlerini genellikle saz eşliğinde icra ettikleri anlamına gelmektedir. Köprülü, “meslekten yetişmiş asıl âşıklar arasında, sazı olmayan, saz çalmayan bir şair tasavvur olunamaz” (Aktaran Durbilmez, 2010: 149) şeklindeki ifadesiyle saz çalmanın

önemini vurgular. Âşık sazı ortaya çıkışından günümüze kadar, zamana ve mekâna göre kopuz, çöğür, cura, bozuk, bağlama vb. gibi isimlerle anılmıştır.

Şenel'e (1992: 554) göre aruzla yazılmış türler, âşıkların aydın zümre yanında yer alabilmek, konak ve saraylarda barınabilmek endişesinden ortaya çıkmıştır. Bunun yanı sıra bilhassa eğitim görmüş âşıklar, saz çalmak ve hazırlanmadan şiir söyleyebilmek gibi kabiliyetleri sebebiyle, kendilerini kalem şairlerinden üstün görmeye başlamışlar ve divan edebiyatının vezin, dil, kafiye ve konularını kullanarak kalem şairlerini taklit etmişlerdir. Bu aktarımdan da anlaşılacağı gibi âşıklar saz çalabilme kabiliyetleri ile kendilerini diğer şairlerden ayırarak, diğerlerinden üstün görme davranışı geliştirmişlerdir. Yani âşıklar sazı üstünlük kurmada, kendilerini diğerlerinin karşısında konumlandırmada bir araç olarak kullanmışlardır. Bu düşünceden hareketle yöre âşıklarından Bilal Ersarı, kendini tanımlarken, yerel bir algılama düzleminden hareket ederek, âşıklığı saz ile birlikte öne çıkaran şöyle bir söylemde bulunur:

“Ozan, üstatların türkülerini ezber çalıp söyleyendir. Âşığın özelliği ise, meydanda sazı alıp, karşı âşığın kafiyesine uyarak kendi bildiğini söylemesidir. Âşıklıkta atışma önemlidir. Bana göre âşık tamdır, ozan yüzde yetmiş beştir, şair de yüzde yirmi beştir. Âşık olan ozanlığı da, şairliği de yapabilir. Âşık tamdır” (Görüşme, 17.11.2013).

Âşık Ensar Şahbazoğlu da benzer bir anlayışla;

“Âşık; sazını alıp meydana çıkıp irtical, doğaçlama yapabilen kişidir. Ozan; ezberden saz çalıp söyleyen kişidir, şair ise; bir şiiri bir günde de yazar, bir haftada da yazar, bir ayda da yazar” (Görüşme, 04.03.2016).

Âşık Murat Çobanoğlu'nun saz çalmanın âşığın bir parçası olduğunu anlatan koşma örneği şöyledir:

Dostlarım sefa gelmiştir,
Yolumuz yabancı değil,
Aynı toprağın insanı,
Dilimiz yabancı değil

Çobanoğlu söz gulunur,
Gönül arzu yaz bulunur,
Âşıklarda saz bulunur,

Telimiz yabancı değil (Aktaran Fidan, 2017: 201).

Tutu'nun (2008: 84) “Âşık Veysel Şatıroğlu (Hayatı, Eserler ve Müzik Kimliği)” adlı çalışmasında Anadolu’da bazı yörelerde herhangi bir sebebe bağlı olarak saz çalmayan fakat irticalen şiir yaratmaya, badeli âşık olduğunu iddia ederek âşık tarzı şiirin ve âşıklık geleneğinin birçok özelliğini sergileyen bazı isimlerin olduğunu söylese de bu durum Kars âşıklarınca kabul edilmez ve o kişiler âşık olarak nitelendirilemez.

Saz çalmak Özarslan’a (Aktaran Durbilmez, 2010: 150-151) göre, âşığın, deyişini zihninde tasarlarlarken, dinleyenleri “oyalayarak”, sözün hazırlanmasında zaman kazandırır. Konuya uygun bir ezgi eşliğinde âşığın -havaya girerek- konu bütünlüğünü sağlaması ve ölçüyü tutturması kolaylaşacaktır. Çünkü saz eşliğinde oluşturulan âşık makamları/ezgi, şiirin ölçüsünü de büyük ölçüde belirleyen bir unsurdur.

Erdener (2019: 94) Kars’ta Çobanoğlu Kahvehanesi’nde yaptığı alan çalışmasında, sazın âşıklara eski söyledikleri deyişleri ya da usta malı deyişleri anımsatmakta yardım ettiğinden bahseder. Âşıkların sazları ellerinde değilken eskiden söyledikleri deyişleri anımsayamadıklarını ise yaşadığı örneklerle aktarır.

Karşlı âşıklar da benzer şekilde ifade etmektedir;

“Sazım elimde değilken, çok zor anımsarım. 40 yıl onunla oturup kalkmışım, söylesem de sözün hakkını veremem. O saz elimde olacak ki onu okuyam. Âşıklık bir bütündür; saz olmazsa olmaz” (Âşık Ilgar Çiftçioğlu’yla görüşme, 25.06.2020).

“Saz olmadan okunmuyor. Sazım olmadan benim sizden farkım yok. Âşık sazı eline alınca değişir. O Allahın bir lütfüdür, ilhamdır” (Âşık Mahmut Karataş’la görüşme, 21.05.2021).

Âşıklarda saz çalmanın işlevlerini Durbilmez (2010: 157) şu şekilde sıralamıştır:

1. Doğaçlama söylerken saz şairine düşünme ve şiirini oluşturma imkânı verir.
2. Saz eşliğinde oluşturulan “saz havaları” (âşık makamları), şiirin ölçüsünü belirleyen bir unsur olarak karşımıza çıkar.

3. “Saz havası”, şiirin nazım türünü büyük ölçüde belirler.
4. Saz, dinleyicinin ilgisini artırır.
5. Sözün etkisini artırır.

Bu noktada Şenel’in aktardığı şekilde; âşık edebiyatında müzik ve sözün, birbirini tamamlayan ve ayrı düşünülmesi mümkün olmayan iki unsur olduğu unutulmaması gerekir (1992: 553). Usta malı ya da âşık şiirlerinin belli bir ezgi kalıbı eşliğinde öğrenilmesi, hafızada bulunan ezgi kalıbının üzerine sözün kodlanması ile ortaya çıkar. Bunun sonucunda sözün ortaya çıkışı bir tür müzikal çağrışımla mümkün olur. Aslında âşıkların usta malı şiirleri kalıp ezgiler eşliğinde öğreniyor olması gözden kaçırılmaması gereken önemli bir husustur.

Yörede âşıkların çalgıyı ustalıkla çalması, çok önemli değildir aslında. Önemli olan gerek bireysel icrası sırasında gerekse öteki âşıkla herhangi bir mecliste karşılaştığında sazı eşlik çalgısı olarak kullanabilmesidir. Görüşülen âşıklara “saz sizin için önemli mi?” şeklinde soru soruldu. Âşıkların verdikleri yanıt neredeyse aynıydı. Sazın yöre âşıkları için çok önemli olduğu, geleneğin Dede Korkut’tan ve Şenlik’ten bu zamana kadar böyle gelmiş olduğu ve bu geleneği aynı şekilde sürdürdükleri yönündedir. Görüşülen âşıklarla beraber yöredeki tüm âşıkların genel düşüncesi bu yöndedir. Yani saz çalarak âşıklığı icra etmek geçmişten gelen kültürel mirasın taşıyıcılığını ve aktarımını yaparken geçmişteki “atalarına” da atıfta bulunarak “arı/saf geleneğin” icabı ve temsiliyeti iddiasının bir sonucudur. Bu açıdan bakıldığında saz yöredeki âşıklar için aynı zamanda –daha sonraki bölümlerde detaylı olarak incelenecek olan- bir kimlik göstereni olarak karşımıza çıkar. Çünkü saz tarihsel derinlikten gelen geleneğe ait tüm kültürel mirasında bir temsildir. Yöredeki âşıkların geleneği saz ile birlikte icra etmeleri hem geçmişe, hem de geleneğe aidiyetlerinin ve ortak geçmişin bir sembolüdür aslında.

1.4.1.1. Ayakta Saz Çalma

Kars yöresindeki âşıkların performans sırasında sazları ayakta çalmaları, sadece bu yöreye has bir uygulamadır. Anadolu’da başka hiçbir yörede örneği olmayan

bu icra şekli, Kars yöresindeki bütün âşıklar tarafından kullanılmaktadır. Yöredeki âşıklara göre; başka bölgelerde bu şekildeki bir icra şekli ile karşılaşılsa bile, o bölgenin âşıkları, bunu Karslı âşıklardan öğrenmiştir (Âşık Ilgar Çiftçioğlu'yla görüşme, 25.06.2020). Sazlarının tekne kısmına taktıkları bir aparat askı sayesinde ve bu askıyı omuzlarına asarak ayakta rahatça çalabildiklerini söyleyen âşıklar, bu uygulamanın nedenlerini şu şekilde açıklarlar;

- 1- Kars yöresi Kafkas bölgesi ile birbirine bağlıdır. Kafkas bölgesinde de âşıklar ayakta saz çalar. Şenlik aynı zamanda o bölgenin âşığı ve bu uygulama Şenlik'ten günümüze bu şekilde gelmiştir.
- 2- Ayakta söyleyen âşığın sesi daha rahat ve daha gür çıkar.
- 3- Kars yöresinde âşıklar kalabalık meclislerde bulunurlar. En arkada oturan kişinin bile âşığı duyması için âşık mecliste sürekli gezer.
- 4- Âşık saz çalıp söylediğinde veya hikâye anlatıldığında halk ile göz temasında olmalı ve iletişimi koparmadan onları etkilemelidir.

Bu nedenlerle âşığın sazını ayakta çalması Kars âşıklık geleneğinin önemli bir parçasıdır.



Fotoğraf 1. Ayakta Saz Çalma

1.4.1.2. Saza Para Takılması

Karslı âşıklar sazlarına para takılma geleneğinin Anadolu'da sadece bu yörede Kars ili âşıklık geleneğinde var olduğunu ve bu nedenle ayrıcalıklı olduklarını iddia

ederler. Kars âşıklık geleneğinde geçmişten günümüze süregelen önemli bir geleneksel davranış olan ‘âşığın sazına para takma’ eylemi, mecliste veya düğünde izlerkitlenin âşığın sazının duvara asılan askılık kısmına para sıkıştırılması, âşığı ödüllendirmesi olarak karşımıza çıkar.



Fotoğraf 2. Saza Para Takılması- Hanımeli Restoran

“Meclise gittim o toya, söylemeye başladım, düğün sahibi getiriyor sazın başına bir bahşiş takıyor. Başlıyorsun söylemeye. Sonra başka bir misafir “gelen misafirlere benden taraf bir hoş geldin de” diyor o da takı takıyor. Dinleyen de bu işi biliyor zaten, hoşuna gidiyorsa bahşişini veriyor. Saza takmayı bilmeseydi bile cebine koyuyor” (Âşık Ilgar Çiftçioglu’yla görüşme, 25.06.2020).

Yörede bu geleneksel davranış üç şekilde kendini gösterir:

1. Geleneğe hâkim izlerkitle tarafından istek üzerine âşığın özellikle usta malı veya icrası zor eserleri seslendirmesi sırasında/ sonrasında
2. Âşığın, geleneği bilmeyen izlerkitlenin hoşuna gidecek sözler içeren herhangi bir türü seslendirmesi sırasında /sonrasında
3. Âşığın mecliste bulunan izler kitledeki kişilerin ismine özel olarak dizdiği methiyeler sırasında/sonrasında şeklindedir.

1.4.2. İrticalen Söyleme Kabiliyeti

İrticalen söyleme kabiliyeti Kars Âşıklık Geleneği içinde âşıkların kendilerini tanımlarken sıklıkla başvurdukları önemli bir özelliktir. Burada anlamaya çalışılan irtical ifadesi meclislerde icra edilen âşık havaları üzerine söylenen söz unsuru için kullanılmaktadır. Özellikle atışma, deyişme adı verilen âşık karşılaşmalarında, hazırlıksız olarak şiir söyleme kabiliyetleri, Kars ilini diğer yörelerdeki âşıklık geleneklerinden ayırmaktadır.

Reichl (2014: 240) irtical teriminin muğlâk olduğunu ve müzikte; klasik doğu müziğinden, klasik batı müziğine, ya da caz müziğine pek çok müzik türünde irticalden bahsedildiğini söyler. Müzik için geçerli olan bu ifade komedi sanatı ve nazım türlerinin kısa olanları içinse aniden düzenleme anlamı içerir. Araştırmacının irtical için belli ölçüde kendiliğinden yaratma olmasına rağmen, şekil ve geleneğe göre çeşitli olabilen, - yukarda bahsedilen- her bir durumda düzenler ve kurallar tarafından kontrol edilir ve düzenleyicinin ani ve hazırlıksız olarak ürettiğine şekil vermede bir dayanak sağladığını belirtmesi oldukça dikkat çekicidir. Bu düşüncüyü ise “söyleyici, zihninde belirli düşünceler, imajlar ve istediğinde kullanılabilecek kafiye kalıplarının stoğuna sahiptir ve bunları şiir yaratmaya mahsus bir zamanda kullanır” (2014: 242) diyerek daha anlaşılır şekilde ifade etmiştir. Reichl, hazırlıksız şiir söylemeye ilişkin bir tekniğe ve o teknikte ustalaşmanın önemi üzerinde dursa da, irticalin çok iyi tanımlanmış ve kuralların idare ettiği bir çerçevenin mevcut olmasının yanında, aynı zamanda söyleyicinin zihin meselesine ve ilhamına da bağlı olduğunu da söyler (2014: 243). Benzer şekilde Kazak halkının klasik şairlerinden biri olan Jambıl üzerine yaptığı çalışmasında, söz söyleme sanatının özelliklerinin incelenebilir olduğunu söyleyen

Ahmetov da (1996: 112), şairlik ilhamının doğaçlama şiir söylemenin bir şartı olduğundan bahseder. Ona göre irtical uzmanlık seviyesi her şairin yeteneğine, zekâsına ve keskin fikrine bağlıdır ve anında söylenen şiire has en önemli özelliğin; düşüncenin kesintisiz, daima gelişerek, derinleşmesi ve buna bağlı olarak da sözün özgürce söylenmesi şeklinde ifade etmiştir (1996: 108).

Karşlı âşıklar, “irtical” kavramıyla nitelendirdikleri doğaçlama yeteneklerinin diğer âşıklara göre daha güçlü olduğu iddiasında bulunurlar ve bu yolla kendilerini farklı görürler:

“Bir meclisteki âşığın irtical yönünün güçlü olduğunu hissederseniz, araştırın; kesinlikle Kars kökenlidir. Diğer yörelerde, mesela Erzurum’da vardır. Fakat bizdeki gibi güçlü değildir. Kars âşıklığının temelini Kars âşıklarının irticalen, doğaçlama yetenekleri oluşturur. Bizde kuvvetlidir” (Âşık Ensar Şahbazoğlu’yla görüşme, 01.18.2020)

Bu yeteneklerinin diğer yörelerdeki âşıklara göre daha iyi olduğunu düşünen âşıklar, bunun nedeni olarak yöredeki âşıklık geleneğini görürler. Bu da göstermektedir ki Kars ili âşıklık geleneği içinde Kars âşıklarının ‘irtical yetenekleri’ gelenekselleşmiş ve karakteristik bir unsur haline gelmiştir.

1.4.3. Hikâye Anlatma

Hikâye üretme ve anlatma Kars âşıklık geleneğinde önemlidir. Eski dönemlerdeki yaygınlığı olmasa da Kars yöresindeki âşıklar hikâye üretmeye devam ettiklerini ifade ederler. Fakat ilgili dinleyicilerin azlığı onların hikâye üretmeleri, hatta anlatmalarını dahi olumsuz etkilemektedir. Şahbazoğlu’na göre, diğer yörelerdeki âşıklık geleneğinde hikâyeden daha kısa olan *secere* daha ağırlıklı kullanılır. Kars âşıklık geleneğinde yaygın olarak kullanılan hikâye anlatma geleneği, Şenlik’ten itibaren günümüze gelmiş bir türdür. Bazen günlerce sürebilen hikâyelerin anlatıldığı meclislerdeki ilgili yöre halkı, âşıkların hikâye üretmeleri ve anlatmalarında güdüleyici rol oynar.

“Hikâye anlatabilmek çok önemli, ben 12 tane hikâye biliyordum, bunların içinden öylesi var ki 3 gün 3 gece bitmez. Mesela 1 saatlik hikâyeyi 6 saate

çıkartırım ben. O eski meclislerde öyle insanlar otururdu ki, her biri profesördü.. Onların arasında imtihan verirdik, yetiştirdik, okul gibiydi” (Âşık Ilgar Çiftçioğlu’yla görüşme, 25.06.2020).

“Cuma günü başlardı düğün, etraftan davetliler gelirdi, otururdu o gece... Ahırlar el dokuması yastıklarla, minderlerle süslenirdi.. Otururdu insanlar, âşık çıkardı başlardı söylemeye. Sorardık hangi hikâyeyi anlatayım? Başlardık birini anlatmaya, iki gün anlatırdık artık. Yanlış anlatma şansın yok, durdururlardı ‘dur âşık yanlış söyledin’, kurtulma şansın yoktu. Onun için orada yetişen âşık çok başkadır” (Âşık Ilgar Çiftçioğlu’yla görüşme, 25.06.2020).

“Yeni dinleyiciyle, eski dinleyici arasında çok fark var. Âşıkları o eski toplum, eski insanlar yetiştirdi. Şimdi diyoruz ya, “onlar cahildi, okuryazarlığı yoktu” diye, inanın hepsi birer profesördü. Meclise girdiğin zaman göz dolandırıyor, bakıyorsun. Şimdi âşığı anlayan yok. Adam dinliyor ama öylesine dinliyor, âşığı anladığından dinlemiyor, merakından dinliyor. Âşığın ne söylediğinin bilincinde değil, eski insanlar geleneği biliyorlardı” (Âşık Mahmut Karataş’la görüşme, 21.05.2021).

Yaşanan değişimlerle birlikte Kars âşıklık geleneğinde büyük yer tutan hikâye anlatma unsuru da söyleyici- dinleyici ilişkisinin varlığına olanak tanımamasıyla birlikte günümüzde örneğine rastlayamadığımız bir uygulamadır.

Kars âşıklık geleneğinde önemli bir unsur olan hikâye üretme ve anlatma âşıkların kendi aralarındaki ustalık mertebesi açısından da önemli bir kıstas olarak iş görür. Hikâye anlatma sırasındaki başvuru mizansendeki ustalık gerek meclisteki izlerkitleyi, gerekse ustalık payesinde daha altta olan âşığı etkisi altına alan önemli bir durum olarak karşımıza çıkar.

“Eski usta âşıklarımız hikâye anlattıkları zaman o kadar yaşayarak anlatırlar ki bütün meclis etkilenirdi. Yaptıkları mimik hareketleri ile konunun geçtiği tüm rolleri yaşarlardı. Film seyrederek gibi hikâye dinlerdik, 3-4 gün sürdüğü olurdu. Bazen düşünüyorum, nasıl yaşayarak anlatıyorlar? Onlar gibi yaşayarak anlatabilsem ne güzel olur diye düşündüğüm zamanlar oldu. İşte ustalıkları o zaman ortaya çıkıyor” (Âşık Ensar Şahbazoglu’yla görüşme, 04.03.2016).

“Ustam Çobanoğlu olmayan bir şeyi öyle anlatıyor ki, adam bir saniye gözünü ondan ayıramıyor, ne olacak acaba bunun sonu diyor? Yani satış önemli. Burada öyle ustalar vardı ki en azı 50 tane hikâye biliyordu ama satış bilmiyordu. Anlatamıyordu.. Zehiri bal diye yutturan vardı” (Âşık Ilgar Çiftçioğlu’yla görüşme, 25.06.2020)

Eski dönemlerdeki gibi dinleyici yani geleneği bilen, geleneğe ilgili izlerkitlenin yaygınlığı olmasa da, Kars yöresindeki âşıklar görece hikâye üretmeye devam ettiklerini ifade ederler. Bunun nedenini geleneğin icra edildiği mekânların değişiklik göstermesi ve izlerkitlenin geçmişte fasıllara ayırdığı zamanı, günümüzde artık ayıramamasından, yani fasılların çok kısa sürelerle sıkıştırılma mecburiyetinden kaynaklanmaktadır. Aslında bu ifade gelenek açısından önemli gördükleri ve diğer yörelerden kendilerini üstün görme iddiasını sürdürme ve kaybetmeme endişesinin de bir sonucudur.

1.4.4. Usta- Çırac İlişkisi

Âşıklık geleneği içinde bir aday âşığın, usta âşığın yanında yetişmesi, geleneği ait unsurları ustasından görerek öğrenmesi geçmiş döneme ait en yaygın öğrenme yöntemidir. Ong (2012: 21) bir sözlü kültür ürünü olan çıraclığı, “bir tür çıraclık sayılan müritlik, dinleme, dinleneni tekrarlama, atasözlerine ve bunları yeniden tertiplemeye hâkim olma veya kalıplaşmış deyişlerle özgün deyişler oluşturma, ortak geçmişe tek vücut olarak bakıp katılma, bu kültürlerdeki öğrenim yöntemleri” şeklinde ifade eder. Anadolu Âşıklık Geleneği’nde sayısız âşığın yetişmesine vesile olmuş usta-çıraclığı basit bir aktarım modeli olarak görmemek gerekir. Âşık hikâyelerinin, âşık tarzı şiirlerin, âşık havalarının üretilmesine ve bu ürünlerin kuşaktan kuşağa aktarılmasını sağlamış olan ve geleneğin okulu kabul edilen usta-çırac ilişkileri geleneğin sürekliliğine de görünürlük kazandırmaktadır. Âşıklık geleneğinin okulu niteliği taşıyan usta-çırac ilişkileri içinde yetişen âşık, geleneğin gereklerini ustasından öğrendiği gibi, kendisinde oluşacak olan âşıklık kimliğini de bu süreç boyunca inşa edecektir.

Kars’ta âşıklığa başlayacak olan aday âşıkların öğrenme süreçlerinin çoğunlukla yakın sosyal çevrelerinden görerek başladığını ve geliştiğini söyleyebiliriz. Farkında olarak veya farkında olmadan gerçekleşen bu süreç, bireyin dünyaya geldiği günden itibaren tüm yaşamı boyunca devam edecek bir öğrenme sürecine işaret etmektedir. Başka bir ifadeyle ‘kültürlenmeye karşılık gelen bu tanımlama; “yaşam biçimi içerisinde bir insan bebesinin, eylemsel etkinlik kazanabilmesi için üretim

biçiminin belirleyiciliği yönünde topluluğun beklentilerine koşut olarak, yaşam boyunca edindiği becerilerin, bilgilerin bütünüdür” (Balaban, 1981: 169) şeklinde karşılık bulur. Yani kültürlenme “kültürel değerlerin bireye kazandırılma sürecidir” (Demirel, 2009: 8). Elbette kendine ait unsurları bulunan ve köklü bir geçmişe sahip bu geleneğin, aday âşığa kazandırılması yalnızca bir kültürlenme süreci içerisinde gerçekleşemeyecektir. Bunun yanında geleneksel bir model olan usta-çıraklık da âşıklık geleneğinin devamlılığını sağlamasıyla birlikte, genel olarak bir öğrenim sürecine işaret eder. Çıraklık eğitiminin, ustanın birikiminin çırağa aktarılmasından çok, çırağın ustasını - icra dışı mekânlarda dahi- izlemesi, dinlemesi, takip ve taklit etmesi temeline dayanır.

Aslan da (2007: 235) benzer şekilde usta-çırak geleneğinin “ezber, gözlem ve taklit” metotlarına dayanan bir öğretim ve intikal yönteminin olduğundan söz eder. Bu modelde eğitim bilimlerinde “Sosyal Öğrenme Kuramı”² olarak karşımıza çıkar. Sosyal öğrenme kuramı Albert Bandura’nın yaptığı çalışmalarla gelişen ve günümüzde eğitim ve psikoloji alanında büyük ölçüde kabul gören bir öğrenme kuramıdır. Bahar’ın (2019: 239) aktarımına göre “sosyal öğrenme kuramının temelinde gözlem ve başkalarının yaptığı davranışları taklit etmeye dayalı ‘dolaylı’ bir öğrenme vardır”. Yani çırağın ustasının her davranışlarına ilgiyle yaklaşması ve gözlem yoluyla -her ortamda- özellikle fasıllarda tüm dikkatini ustasına yöneltmesiyle başlayan süreç; model aldığı ustanın sergilediği davranışları hatırlayarak, belleğinde saklamasıyla devam eder. Daha sonra ustasından öğrendiği davranışla, ustasının davranışını karşılaştırarak, kendine yeni bir davranış şekli geliştirir ve model alınan ustanın davranışı ile benzeyinceye kadar bu süreç devam eder. Artık öğrenilen davranışı performansa dönüştürmeyi sağlayan süreç geldiğinde, ustası tarafından bir ödüllendirme ile karşılaştığında davranışı yapma alışkanlığı ortaya çıkar ve o davranış artık çırağın taklit yöntemiyle öğrendiği, çırağın davranışı olur. Bahsettiğimiz şekilde aday âşığın ustasının yanında âşıklığı öğrenme süreciyle ilgili bazı aktarımlar şöyledir:

² Bakınız Bektaş, Elif (2016) .“Kars Âşıklık Geleneği: Âşık Bilal Ersarı”.İzmir:DEÜ, GSE, Yüksek Lisans Tezi

“Şarkı söylemeyi ve saz çalmayı dinleyerek ve izleyerek öğrenirler, yetkin hale gelip kendi şarkılarını yazana ve yaratana dek öğretmenlerini ve öğretmenlerinin müziğini taklit ederler” (Taşlıova’dan aktaran Reinhard-Pinto, 2019: 58-59).

“Usta çırağa meydan açmayı, geleneğin gereklerini, divana çıkmayı, yarışmayı, hikâye anlatmayı, ayak kurallarını ve âşık makamlarını öğretir. Çırak ustasıyla birlikte gezerek diğer âşıkları tanır, onların bilgilerinden yararlanır. Bu devre çırağın yeteneğine göre sürer. Çırağın yetiştiğine inanan ustası ona, “icazet” vererek tek başına mesleği sürdürmesine izin verir” (Başgöz, 1986: 254).

Yörede geleneksel çıraklık eğitimi küçük yaşlarda başlar ve her çırak yalnızca bir âşığa bağlılık gösterir. Ataerkil bir yaklaşımla eğitim alan çıraklar, aldıkları bu eğitim karşısında usta âşığa herhangi bir bedel ödemezler. Usta-çırak ilişkisi içinde çıraklığa kabul prosedürü çalışmanın odağında olan Kars ilinde geçmiş dönemde üç şekilde gerçekleşmiştir. Bunlar usta âşığın çırağını seçmesi, çırağın usta âşığı seçmesi ve çırağın usta âşığa başkası tarafından götürülmesi şeklinde cereyan etmiştir. Bir çırağı yanında yetiştirmeyi kabul etmiş veya bir âşığın yanında çırak olmayı kabul etmiş bir aday âşık için artık geleneğin tüm uygulamalarını usta âşıktan görerek ve onu taklit ederek öğrenmesi beklenir. Bu süreçte aday âşığın davranışlarının şekillenmesi de dâhildir.

“Öğrenmek ve öğretmek, her şeyden önce birlikte olmak ve çırak tarafından usta anlatıcının sözlerini devamlı olarak dinlemek ve ustanın yanında bütün gece sabaha kadar hiç ayrılmamak suretiyle olur. Bu beraberlik sadece arada bir rastlanan bir durum değil, resmi bir karaktere sahiptir. Usta bir destan anlatıcısı, bildiği destanları ve onları icra etme sanatını öğretmek için bir çırağı evine götürebilir ve çırağında ustasına bir tarım işçisi gibi çalışarak, yardım etmesi beklenmektedir” (Reichl, 2014: 72).

Burada bahsedilen usta-çıraklık, geleneğin köy odaları, hanlar ve kahvehaneler gibi ‘geleneksel’ icra mekânlarında, meclislerde icra edildiği dönemlere ait uygulamalardır. Değişimle birlikte yukarıda bahsedilen usta-çırak ilişkileri dışında, belli bir ustaya bağlılık göstermeden, usta âşıkların ürünlerini beğenip, dinleyerek; o âşığı kendine usta olarak kabul edip âşıklığa başlayan ve kendini âşık olarak nitelendiren örneklere de rastlansa da, yörede bir usta yanında, mecliste yetişmiş âşıklar tarafından âşık olarak nitelendirilmez. Benzer şekilde geleneksel çıraklık eğitiminin yanında, âşık

adaylarının elektronik kültür ortamının imkânlarını da kullanarak kendilerini yetiştirmelerini Özkul Çobanoğlu “gizli çıraklık” dönemi olarak nitelendirmektedir.

“Bu tür bir çıraklık, âşık adayının âşık tarzı mahsulleri içeren kasetleri, internet kayıtlarını dinleyerek ve bu tür ürünler verme denemelerini, kendi kendilerine kasetlere kaydetmelerini içermektedir. Daha sonra da kaydettikleri kasetleri usta bildikleri âşıklara dinleterek onların tenkit ve tavsiyelerini almalarıyla gerçekleşmektedir” (2000: 156).

Âşıklık geleneğini öğrenmek isteyen aday âşıklar ise usta bir âşığın yanında yetişerek olgunlaşmak yerine, kaset, cd ve internet aracılığıyla geleneği öğrenme yoluna giderek, geleneğin sürdürülebilirliğinin önemli bir unsuru olan usta-çırak ilişkilerinin yeni bir boyut kazanmasına ve sürecin değişimine katkıda bulunmuştur. Benzer şekilde yörede görüşüne başvurulmuş âşıkların birçoğu, bu yolla yetişen ve kendini âşık olarak nitelendiren gelenek temsilcilerini ‘kaset âşığı’ şeklinde adlandırmaktadır.

Mete Taşlıova (2008: 100) usta-çırak ilişkilerinin yaşamış olduğu değişimi; “âşıkların yetişemediği bir tıkanma” durumu olarak görmektedir ve “bir çare olarak, âşıkların, öncelikle kendi çocuklarından birini, eğer çocuklardan olmuyorsa akraba çocuk veya gençlerden birini ya da birkaçını geleneğe dâhil etmesinin bir zorunluluk olduğu” söylemiyle kaygısını dile getirmiştir. Aslında âşıklık geleneğinin halen varlığını sürdürdüğü yörede, geleneksel bir aktarım modeli olan usta-çıraklığın örneğine genel olarak rastlayamıyoruz. Yörede tek baba-oğul çırak olarak, hatta kendisini “son çırak” olarak tanımlayan Ömür Can Yıldız,³ âşıklık geleneği içinde adından sıkça bahsedilen Âşık Günay Yıldız’ın (1954-) oğludur. “Baba-oğul âşıklar” sınıfında değerlendirebileceğimiz Yıldız’lar, geleneğin intikali ve aktarımı noktasında –kendi ifadeleriyle- ‘birinci elden’ yetiştikleri iddiasıyla, geleneğin öğrenilmesi ve sürdürülmesi konusunda kendilerini ayrı bir yerde konumlandırmaktadır. Bunun nedeni ise usta bir âşığın oğlunun âşıklığı seçmesi –onlara göre- tesadüf değildir ve usta-

³ Ömür Can Yıldız (1984-), Devlet Konservatuvarı Türk Halk Oyunları Lisans IV. Sınıf öğrencisi. Âşık Günay Yıldız’ın oğlu olması ve Kafkas dansında ki ustalığı ile yörede tanınır. Bir kurumda memur olarak çalışmasının dışında, kendisinin de ortağı olduğu bir dans okulu bulunmaktadır. Bu okul aracılığıyla Kafkas dans ekipleri hazırlayarak, turizme yönelik gösteriler yaparlar.

çıraklık sebebiyle usta ile çırağın birlikteliği en üst düzeyde ancak baba-oğul âşıklar yaşayabilirler.

Ömür Can Yıldız da babası ve dedesi Âşık Murat Karahanlı'nın (1922- 2003) âşık oluşu ve bölgenin sevilen, sayılan ve tanınan birçok âşığının evlerine gelip-gitmesi ile birlikte âşıklığa yöneldiğini aktarmaktadır. Bu durum çocukluğundan itibaren birçok âşığı yakından tanıma fırsatı vermiş, aynı zamanda âşıklık geleneği içinde büyümesine neden olmuştur. Yıldız, âşık havalarını bilmesine, âşık meclislerinde bulunmasına ve geçmiş dönemlerde -az sayıda- âşıklar bayramlarında yer almasına rağmen âşıklık yapmamaktadır. Yöre halkı tarafından da âşık kimliğinden ziyade dansçı kimliği ile öne çıkmaktadır.

“Ben sürekli babamın yanında dolaşıyordum, sazını taşıyordum... Bu şekilde geçti... Özel bir eğitim olmadı zaten, gördüklerim yetiyordu. Kars'tan olsun diğer illerden olsun sürekli âşıklar gelir giderdi eve, ben sürekli yanlarında izleyerek öğrendim. Çocuktum hatırlıyorum aksam saat beşte başlardı, sabaha kadar çalıp söylerlerdi” (Ömür Can Yıldız'la görüşme, 22.10.2019).

Yöre âşıklarından Ilgar Çiftçioğlu, Âşık Murat Çobanoğlu'nun çırağı olmuş ve usta-çırak ilişkisi içinde meclislerde yetişmiş bir âşıktır. Çiftçioğlu süreci şöyle aktarmaktadır;

“4-5 yıl Çobanoğlu kahvehanesinde, hep onu izledim. Nasıl geziyor, nasıl oturuyor, nasıl konuşuyor, nasıl çalıyor, nasıl okuyor hep onu izledim. Oturtup dizinin dibine bunu böyle yap demiyordu, ben onun takipçisi oluyordum. Onu izliyordum, o nasıl ayağını atıyor, bende öyle atıyordum. Yani bir ana baba, bebeğe nasıl eğitim verirse bizde ondan öyle eğitim aldık. Önemli olan örnek almak. Biz öyle yetiştik. Usta-çırak ilişkisinde yetişecek âşık. Çıraklık etmeden, usta görmeden usta olunmaz, ben kabul etmiyorum. Ustadan ders almayan her şeyden noksan olur” (Görüşme, 25.06.2020).

Âşıklık geleneğinin şekillenmesine ve sürekliliğine görünürlük kazandıran usta-çıraklık geleneğinin okulu niteliğindedir. Bu nedenle yörede pek çok âşığın yetişmesine ve âşıklık sanatını seçmesine vesile olan Çobanoğlu âşıklar kahvehanesinden söz etmek, usta-çıraklığı bağlamında anlamak açısından önemlidir.

1.4.4.1. Çobanoğlu Âşıklar Kahvehanesi

20. yüzyıl Türkiye sahası âşıklık geleneğinde öne çıkan temsilcilerden Âşık Murat Çobanoğlu 1971’de ‘Çobanoğlu Âşıklar Kahvesi’ni kurarak usta âşıkların bir araya gelerek icralarda bulunmalarına, genç âşık adaylarının bu mekânda yetişmelerine vesile olmuştur. Reinhard da Çobanoğlu Âşıklar Kahvehanesi’nin işleviyle ilgili şöyle aktarmaktadır:

“Bazı âşıklar usta âşıklarla birlikte diyar diyar dolaşıp, ondan bu sanatı usta-çırak ilişkisi içinde öğrenirler. Buna örnek olarak, Kars’ta sanki âşık okulu haline gelmiş olan, Âşık Murat Çobanoğlu’nun da devam ettiği Âşık Kahvehanesi verebiliriz (...) Burada ve Anadolu’nun diğer şehirlerinde atışma yarışmaları düzenlenir, bu yarışmalara yurdun dört bir yanından âşıklar katılırlar” (2007: 109).

Yörede Çobanoğlu Âşıklar Kahvehanesi’nde saz çalmayı, söz kurmayı, âşık makamlarını, şiir türlerini; usta âşıkları dinleyerek, izleyerek âşıklığa başlamış olan çok sayıda usta âşık vardır. Âşık Bilal Ersarı da Çobanoğlu Âşıklar Kahvesi’nde bulunduğu zamanla ilgili şöyle aktarmaktadır;

“Büyük ustalar Murat Çobanoğlu ve Şeref Taşlıova’larla Çobanoğlu gazinosunda 4 yıl onları izledik, hatalarımızı onlar söyledi... Bunları yapmayın, bunları yapın” diye.. Öyle yetiştik biz. Çobanoğlu gazinosu âşıklar için bir ekoldür” (Görüşme, 15.05.2014).

Pek çok usta âşık Çobanoğlu kahvehanesini âşıkların yetiştiği bir okul gibi görmekte, yaptıkları işi ve öğrenme süreçlerini, Çobanoğlu kahvehanesinde icrada bulunmalarına ve burada izleme fırsatı buldukları ustaları referans göstererek meşrulaştırmaktadır.

Birçok etnik yapıya ev sahipliği yapan ve konumu itibari ile ticaret güzergâhlar üzerinde bulunan yöre, geleneğin izlerkitesinin de çeşitlilik göstermesine neden olmuştur. Bu durumla ilgili Erdener de (2019: 43) kahvehanedeki dinleyiciler değişik coğrafi bölgelerden, etnik gruplardan, mezheplerden, farklı geliri olan insanlardan ve değişik meslek sahiplerinden oluşurdu” şeklinde aktarmaktadır. Benzer şekilde Âşık Bilal Ersarı da (Görüşme, 24.11.2015) kahvehaneleri “fasıllara gelen dinleyicilerin

Kars’ın farklı mahallelerinde oturan, farklı Türk boylarına mensup şehirli muhipti” şeklinde, farklı etnik yapıya mensup kişilerin bir araya geldiği mekânlar olarak aktarmıştır. Akşam saatlerinde yapılan fasıllar dışında, gündüz saatlerinde “âşıklar günün büyük kısmını kahvehanede çeşitli kâğıt, tavla ve domino gibi oyunlar oynayarak geçirir, yakın köylerde hafta sonu düğün sünnet yapacak olan kişileri beklerlerdi. Çünkü hafta sonu bir köye giden âşık hafta içinde kahvehaneden kazandığı paradan çok daha fazlasını kazanırdı” (Erdener, 2019: 39).

Fasıllara katılmak isteyen izlerkitle kahvehaneye giriş için belli bir ‘giriş ücreti’ öderdi. Bu ücret saza takılan bahşişler dışında verilen bir ücretti. Bahşişler izlerkitle tarafından âşığın sazının duvara asılan bağının arasına sıkıştırılmak suretiyle, söylediği sözün ve çaldığı makamın beğenisine karşılık bir ödüllendirme şeklinde algılanırdı. Bu bahşişler giriş ücretlerinden farklı olarak âşıklar arasında paylaştırılmaz, her âşık kendi sazına takılan bahşiş ile kazanç sağlamış olurdu.



Fotoğraf 3. Kars Âşıklar Kahvesi/ TRT arşivi

2000 yılında Ankara'ya yerleşen Çobanoğlu'nun 26 Mart 2005 tarihindeki ölümüyle kahvehanenin devredildiği yeni işletme sahipleri, mekânın adını korusalar da geleneksel kimliğini korumayı başaramazlar. “Kars'ın ilk devlet sanatçısı” unvanını taşıyan Murat Çobanoğlu'nun, manevi hatırasına bir saygının gereği olarak kültürümüze kazandırdığı değerleri yaşatmak, tanıtmak ve gelecek kuşaklara aktarmak amacıyla ‘Âşıklar Okulu’ veya ‘Çobanoğlu Gazinosu’ olarak anılan mekânın, devlet tarafından satın alınarak, müzeye dönüştürülmesi”⁴ pek çok kez teklif edilmiştir. Tüm bu çabalar sonuçsuz kalır. Çobanoğlu Âşıklar Kahvehanesi 2005 tarihinde kurulan Murat Çobanoğlu Âşıkları Koruma ve Yaşatma Derneği tarafından kahvehanenin asıl sahibinden kiralanarak dernek mekânı olarak kullanılmıştır. Bu süre zarfında dönem dönem dernek tarafından boşaltılarak, yeniden kahvehane hizmeti vermiştir. Mayıs/2019 tarihinde ise Âşık Mahmut Karataş, Âşık Bahattin Yıldızoğlu, Âşık Ayhan Şimşekoğlu ve Âşık Gültekin Bulutoğlu tarafından yeniden Âşık Murat Çobanoğlu Âşıklar Kültür Evi olarak faaliyete girmiştir. Geçmiş dönemde olduğu gibi meclislerde, âşıklık geleneğiyle ilgili herhangi bir etkinlikte veya turizm sezonunda turist kabilelerine yönelik âşık programları yapılmaktadır.

1.4.5. Mahlas Alma

Âşık edebiyatının önemli unsurlarından biri olan mahlas alma, âşığın genellikle şiirinin son dördlüğünde bir takma isim ile kendini hatırlatması ile gerçekleşir. “Mahlas kullanımı, sözlü şiir geleneğinde, anonim olmayan eserlerin en belirgin yanıdır. Âşıkların mührü hükmündeki mahlas, halk şiiri geleneğinde söyleyen-yazan temsilcilerin de ihmal etmedikleri bir konudur” (Taşlıova, 2009: 87). Kaya (2003: 39) mahlas kelimesinin sözlük anlamının “kurtulacak yer, sığınılacak yer” gibi anlamlara geldiğini belirtir. Kalpaklı ise (2001: 254) mahlas kullanma geleneğini, Osmanlı'daki mutlak otoritenin, yani sultanın kulları olan sanatçıların/sanatkârların genellikle

⁴<http://www.karsguncel.com/bakin-cobanoglu-gazinosuna-kim-sahip-cikti-436h.htm> (Erişim tarihi: 05.05.2020)

(Erişim tarihi: 05.05.2020)

padişaha ya da ona yakın bir kişiye takdim edecekleri eserlerinde, duydukları büyük saygının ifadesi olarak zikretmekten kaçınmalarına bağlar.

Elçin (Aktaran Yakar, 2007: 66) mahlas alma geleneği ile ilgili olarak “daha totem devrinden itibaren ve daha sonraları, ferdiyetçi anlayışın ön plana çıkması sonucuna bağlı olarak, mahlas almanın altında yatan temel anlayış; şan, şeref, itibar, kendini diğerlerinden ayırma, belli bir zümreye bağlı olduğunu ortaya koyma vb. psikolojik ve sosyal birtakım sebeplere dayanmaktadır” şeklinde aktarmaktadır. “Halk şairleri mahlaslarını son dörtlükte kullanır ve âşıklar dilinde bunun adı tapşırmadır. Tapşıрма; “kendini tanıtmak, bildirme, arz etme” anlamına gelir” (Kaya, 2003: 40). “Mahlas adı verilen bu ikinci takma isimler gelenek içinde çeşitli yollarla edinilir. Bunlardan en yaygın olarak kullanılanı ustanın çırağına mahlas vermesidir. Bunun dışında rüya yoluyla mahlas alma, başka ustalar tarafından mahlas verilmesi ve kendi istekleri ile bir ismi mahlas alma yoluyla da mahlas kullanılabilir. Bu âşıklardan bazıları adlarını, bazıları soyadlarını, bazıları yaşadıkları yerin ismini, bazıları da bunların dışındaki bir sıfatı isimlerinin önüne veya sonuna mahlas olarak kullanabilmektedir” (Bektaş, 2016: 24).

Örneğin Enveri, Özkaya ve Alin’in (2011: 42-43) aktarımına göre yöre âşıklarında Murat Çobanoğlu kendi isteği ile ilk olarak ‘Devrani’ mahlasını kullanmıştır. 1963 yılında yapılan bir âşık meclisinde Âşık Reyhanî’nin Çobanoğlu’na bu mahlasın kullanımının yaygın olduğu konusunda uyarması üzerine Çobanoğlu soyadını mahlas olarak kullanmaya başlamıştır. Lebdeğmez adı verilen âşık karşılaşmalarında da Çobanoğlu isminde yer alan ‘b’ dudak ünsüzünün bulunması sebebiyle, Çobanoğlu mahlasını kullanmak sorun yarattığından, Âşık Çobanoğlu bu gibi karşılaşmalarda ‘Yanani’ mahlasını kullanmayı uygun görmüştür.

1.4.6. Geleneğin Köken Öyküleri

Dede Korkut

Yakıcı (2007: 42) ozanlık geleneğinin âşık tarzına geçişinin takip edilebildiği temel kaynaklarının başında Dede Korkut’un geldiğini söyleyerek, ozanlık

geleneğinden Türkiye âşık edebiyatına geçişinde, bu edebiyat şubesinin prensiplerinin belirlenmesinde de Dede Korkut'un önemli bir yeri ve rolünün bulunduğu ve edebi değerinin de hem tür, hem tip oluşumları bakımından yüksek olduğunu belirtmektedir.

Yöre âşıkları geleneğin Dede Korkut'tan bu yana süre gelen bir gelenek olduğunu ve geleneğe ait tüm unsurların Dede Korkut'tan miras kaldığına inanırlar.

“Âşıklığın piri, hikâye ustasıdır. Rivayet mi gerçek mi bilmiyorum Dede korkut Kars'ta yaşamış. Arpaçay Ağcakale köyünde bir müddet kalmış Dede Korkut. Dede Korkut'un gittiği topraklarda mutlak bir şiir bırakmıştır diye inanıyorum” (Âşık Ilgar Çiftçioğlu'yla görüşme, 25.06.2020).

Küçük de⁵ konuyla ilgili olarak Dede Korkut'un hikâyelerinde geçen yer adlarının tespiti sonucu Dede Korkut'un da mensup olduğu Oğuz Taifesi'nin Horasan'dan ayrılıp, Bayındır-Han önderliğinde Kars-Anı bölgesine geldiği, Kars-Kağızman Ağcakalesi'ni “Yaylağ”, Iğdır-Sürmeli Karakalesi'ni “Kışlağ” seçtikleri belirterek, âşıklık geleneğinin çıkış noktasını Dede Korkut'un Kars ilinde yaşamış olması ile ilişkilendirir. Bu çerçevede Gökşen de Kars yöresi âşıklığının, Dede Korkut hikâyelerinde tasvir edilen ozanlık tipiyle büyük benzerlik gösterdiğinin altını çizer.

“Âşıklık geleneğinin ülkemizde geleneksel formlarla da en iyi yaşandığı Kars, bu bağlamda Dede Korkut hikâyelerinde tanımlanan ve ozan/âşıkların piri Dede Korkut” un şahsında şekillenen ozan tipiyle Kars çevresi âşıklık geleneği fevkalade benzer hususiyetler taşımaktadır. Dede Korkut Hikâyelerinin teşekkülünden bu yana yüzlerce yıl geçmiş olmasına rağmen, hikâyelerindeki ozan tipi ve ozanlık geleneğiyle, Kars âşıklık geleneğinin birçok ortak yönünün olduğu görülmektedir” (2011: 150).

Yöre âşıklarından Bilal Ersarı'nın “Dede Korkut” isimli şiiri de, Korkut Ata'ya verilen önemi gösterir niteliktedir.

DEDE KORKUT

Büyük destanların bilgisi oldun
Tarihten tarihe yıl Dede Korkut
Bayat boylarından oğuzdur soyu

⁵ <http://www.karsmanset.com/haber/dede-korkut-karsli-cikti-11313.htm> (Erişim tarihi: 11.06.2020)

Kurmuştu kendine el Dede Korkut

Kıtadan kıtaya kültürü aşar
Akıl fikir ile ilime koşar
Şimşek gibi çakar sel gibi coşar
Arallara dolan göl Dede Korkut

Çaldığı kopuzun bülbüldür sesi
Hikâyenin özü sohbetin faslı
Kara hoca oğlu Oğuz'un nesli
Türk'ün soy ağacı dal Dede Korkut

İnsanlık içinde çaba yarışan
Sulh içinde barış ile çalışan
Asya Kafkasya'da Türkçe konuşan
Türk'ün lisanında dil Dede Korkut

Âşık Bilal onun bir tek neferi
Kolumun kuvveti dizimin ferî
İnsanlığın oğuzların rehberi
Edebi erkânı yol Dede Korkut

Kars âşıklık geleneğindeki tüm uygulamaların kaynağını yöre âşıkları Dede Korkut'a dayandırmaktadır. Gelenekteki uygulamaların tümünde geçmişin izlerinin olduğunu iddia etmeleri, Dede Korkut'a ve bir sonraki konuda ele alacağımız Âşık Şenlik'e dayandırmaları geleneğe geçmişin derinliklerinden gelerek hala kaybolmayan ve devam eden köklü bir kadimlik atfeder.

Âşık Şenlik (1850-1913)⁶

Âşık Şenlik Çıldır'ın Suhara köyünde dünyaya gelmiştir. Babası Molla Kadir, annesi Zeliha'dır. Çiftçilikle uğraşan, orta halli bir ailede dünyaya gelen Şenlik'e doğumunda Hasan adı verilmiştir.

Çıldır, uzun yıllar Rus işgalinde kalmış, iki devlet arasında sınır oluşturmuş, birçok savaşa sahne olmuştur. Ardı arkası kesilmeyen bu savaş ve göç felaketleri halk

⁶Ayrıntılı olarak bakınız Aslan, Ensar (2007), "Çıldırılı Âşık Şenlik- Hayatı, şiirleri, Karşılaşmaları, Hikâyeleri", 4.Baskı, Maya Akademi, Ankara

dilinde destan ve türkülerin dile getirilmesine sebep olmuştur. Uzun kış geceleri, bütün Doğu Anadolu köylerinde olduğu gibi Suhara’da da ağıt destanlarının söylenmesi ve şehit menkıbelerinin anlatılmasıyla geçirilirmiş. Şenlik de bu olayların içinde doğmuş, yurduna, milletine koşulan bu bayatları, türküler, destanları ve hikâyeleri işterek büyümüştür. Çocukluğu âşık meclislerinde, cenk kitaplarının okunduğu, savaş destanlarının söylendiği, şehit menkıbelerinin anlatıldığı köy odalarına geçmiştir. Şenlik 14 yaşına geldiğinde av tutkusu başlamıştır. Karasu’nun geçtiği “Kulaklar” denilen yerde pusuya yattığı bir gün rüyalar âleminde, pir elinden bade içerek, hem sevdiği salâtına olan aşkını, hem de şairlik kudretini bulduğuna inanılır. O günden sonra “Âşık Şenlik” adıyla tanınmaya başlar. Yöre halkı bu “Badeli Halk Âşığı”nı görüp dinlemeye gelir. Düğün ve derneklerine Âşık Şenlik’i çağırırlar. Ünü hızla etrafa yayılmaya başlar. Kars, Ahıska, Borçalı, Tiflis, Gürü ve Revan’ı dolaşmış, çağının birçok âşığıyla karşılaşmalar yapmıştır. Şenlik okur-yazar olmadığı halde, edebi kişiliğinin oluşması yardımcı olan bilgileri güçlü kulak hafızası ile kazanmıştır. Halk arasında “hak âşığı” olarak ün salan Âşık Şenlik saz çalmayı saz ustası Âşık Nuri’den öğrenir ancak, hayatının sonlarına doğru dinin etkisiyle saz çalmayı bırakır.

Âşık Şenlik zamanında ve kendisinden önce yaşamış birçok usta âşıktan etkilenmiş, onları kendine örnek almıştır. Özellikle Azeri âşıklardan Dede Kasım, Tufarganlı Abbas ve Hasta Hasan’ın, Şenlik’in üzerinde etkisi büyüktür. Şenlik de zamanında ve kendisinden sonra gelen birçok şaire etki etmiştir. Bunların en önemlileri, Zülâli, Hıfzı, Müdami, Nihani, Ozani, Şeref Taşlıova ve Murat Çobanoğlu’dur. Latif Şah, Salman Bey ve Sevdakar adlı halk hikâyeleri Şenlik’e ait olup, 180 de şiiri bulunmaktadır.

1913 yılında, Revan’da hanlar arasında yapılan bir düğünde, toy babası seçimi için bilinmedik bir hikâye yarışı başlar. “Latif Şah” hikâyesi Revan’lı Bala Mehmet tarafından, okununca, aldığı birincilikle, başını belaya sokar. Toy babası seçimini kazanan Bala Mehmet, bazı hanlar tarafından sıkıştırılarak, hikâyenin ustasının gelmemesi halinde başının vurulacağını belirtirler. Hanların baskısı üzerine Şenlik’e gelen âşık, onu da alıp, Revan’a giderler. Oradaki âşıklar Şenlik’in atışmalarda yendiği,

bağladığı kişiler olup, Âşık Şenlik'e kin besleyenlerdir. Revan'da yapılan atışmalarda da yenilirler. Rivayete göre zaten kinli olan bu âşıklar, Şenlik'e bir tuzak kurarak, yemeğine zehir koydururlar ve hastalanan Şenlik Arpaçay'ın Dalaver köyünde hayatını kaybeder. Şenlik'in mezarı doğduğu Suhara'dadır. Şenlik'in ölümünden önce yazdığı son dörtlüğü şöyledir:

Şenlik der bu dünya fanidir fani,
İskender, Ürستم, Süleyman hani
Ecel pazarından gurtarım canı
Ezrail'den mühlet alan öğünsü

Kars âşıklık geleneği Âşık Şenlik koluna ait bir gelenektir. Gelenek içinde kola ait unsurlar yaşatılmaya çalışılır ve âşıklarca korunmaya çalışıldığı savunulur. Yöredeki âşıklar için Âşık Şenlik önemli bir referans noktasıdır. Yaşadığı dönemde yöre halkını cesaretlendirici milli birlik ve beraberliği vurgulayan şiirler, destanlar ortaya koyması gelenek temsilcileri âşıklar için gurur kaynağıdır ve Şenlik'in bu yönü âşıklarca sıklıkla vurgulanmaktadır. İcralardaki tüm unsurlarda ise (dil, üslup, hava/makam, tür, hikâye vb.) Âşık Şenlik işaret edilir ve Şenlik'ten günümüze bu şekilde geldiği iddia edilir.

“Şenlik babanın çok zeki biri olduğunu düşünüyorum. Çok zor zamanlarda yaşamış, Rus istilasının olduğu kara günlerde yaşamış. Çıldır ağaları, beyleri çok baskı yapmış, bir Sümmani gibi hür yaşayamamış. Âşık Şenlik benim için bir kutuptur, ona akıl ermez” (Âşık Ilgar Çiftçioğlu'yla görüşme, 25.06.2020).

Şenlik Kolu

19. yüzyılda usta-çırak ilişkileri sonucunda ortaya çıkan ve gelenek açısından önemli bir diğer unsur ise “kol” adı verilen yapılanmalardır. Kol “usta- 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 bir mekteptir” (Kaya, 2003: 29). Kars ili âşıklık geleneğinin mensubu olduğu Şenlik koluna adını veren Âşık Şenlik de, âşıklığı süresince pek çok âşık yetiştirmiştir. “Oğlu Âşık Kasım, Suhara'lı Âşık Mehmet, Süleyman, Âşık Asker, Âşık İbrahim, Çıldır'ın Çala bucağından Âşık Hüseyin, Çamdıra Köyünden Âşık Mevlüt ve Arpaçay'ın

Koçköyü’nden Gülistan Usta (Âşık Murat Çobanoğlu’nun babası), Şenlik’in çıraklığını yapmış, ondan edep-erkân öğrenmiş âşıklardır” (Aslan, 2007: 26).

“Bir kol içinde yetişen âşık, meclislerde ustasının ezgilerine ve hikâyelerine yer vermekte, ustasının kullandığı ayağı kullanmakta bir sakınca görmez. Bu unsurlar kol içinde yetişen âşıklar için önemli unsurlardır. Bu çerçevede âşık kolunun devam etmesi, odak hüviyetindeki âşığa ait dil, üslup, halk hikâyesi ve geleneğe ait tüm unsurların çırak âşığa aktarılması ile mümkün olacaktır. Böylece âşıklık pratiği kopmamış bir gelenek olarak gelecek kuşaklara aktarılacaktır. İster sanatsal, isterse zanaatsal diyelim pratiğin yeniden üretimi, birer ‘değer’ haline gelen ölçütler (dil, üslup, teknik, icra tarzı vb) yoluyla sağlanacaktır” (Bektaş, 2016: 28).

Âşık kollarının tespit edilenlerini Emrah Kolu (Tokat–Kastamonu Yöresi), Dertli Kolu (Bolu–Çankırı–Kastamonu Yöresi), Ruhsatî Kolu (Sivas Yöresi), Sümmanî Kolu (Erzurum Yöresi), Derviş Muhammed Kolu (Malatya Yöresi), Huzurî Kolu (Artvin Yöresi), Şenlik Kolu (Doğu Anadolu–Azerbaycan Yöresi) şeklinde (Artun, 2010: 17) (Kaya, 2003: 7) sıralayabiliriz.

Âşıklık Geleneğinde “Rüya Motifi”

Rüya görme ve bade âşıklık geleneğinin geçmişinde sık karşılaştığımız önemli bir unsurdur. Aday âşığın genellikle çocukluk-gençlik yıllarında rüya görmesi sonucu saz çalmayı, irticalen şiir söylemeyi, kısaca âşıklığın gerektirdiği diğer unsurları rüyada öğrenerek âşık olunduğu inancını temel alır. Reinhard ve Pinto (2019: 60) “el verme” ve “buta alma” şeklinde ifade ettiği rüya görmenin; âşıkların usta-çırak ilişkileri içinde eğitim almadan, âşık olmanın başka bir yolu olduğunu söyler. Günay’a (2008: 132) göre ise rüya görme yolu ile âşık; pir elinden bade içerek Tanrı aşkını, sevgilinin aşkını ve kendisine toplum içinde müstesna bir yer sağlayacak, saz şairi olmak için gerekli olan bütün hüneler ve bilgiler ile donatılacaktır.

Erdener, âşıklık geleneğinin Şamanizm ve Sufizmle olan tarihsel bağlarını incelediği çalışmada (2019: 51), rüya görme unsurunun âşıklar ve şamanlar için simgesel bir süreç olduğundan bahseder ve başka coğrafyalardan örnekler verdiği rüya

görme motifini, “simgesel ölüm” ve “yeniden yaşama dönme” şeklinde tarif ederek, Âşık Murat Çobanoğlu’nun rüya görme süreçlerini aktarır. Benzer şekilde Aslan da 15.-16. yüzyıllarda tanınıp şekillenmeye başlamış olan âşık edebiyatının, kaynağının Şamanizm’e dayandığını öne sürerek, Şamanist inanç sisteminin ve toplumsal yaşam tarzının en önemli ihtiyacı ve temsilcisi olan şamanın eğitiminin, yetişmesinin ve toplumdaki görevlerinin, âşık edebiyatının temsilcileri olan âşıkların yetişmesinin ve âşık olmalarının birçok bakımdan benzerlik gösterdiğine dikkati çekmektedir (2009: 17). Âşık edebiyatının İslamiyet’in kabulünden önceki sözlü edebiyattan beslendiğini ve İslamiyet’ten önce Türklerin Şamanizm’in de içinde bulunduğu farklı dinler kabul etmiş olması da göz önünde bulundurulursa, bu yaklaşımların tümünün gelenek uygulamalarıyla ilişkili olabileceği varsayılabilir.

Rüya motifi konusunda bahsi geçen tüm kaynaklarda rüyaya dalınan yerler; “bir gül bahçesi”, “bir bostanda” (Reinhard ve Pinto, 2019: 60), “açık havada bir yerde” ve çoğunlukla “çeşme ve pınar başında” (Erdener, 2019: 47-52) şeklinde, âşığın yalnızlık duyduğu fantastik yerler tarif edilmektedir. Bunun nedeni de yine şaman ve âşıkların ortak özellikleri olan çeşme ve pınar başlarından tanrılara ulaşma inancının bir sonucu olduğu ileri sürülür.

Geçmişte yaşamış badeli âşıkların hikâyeleri ve âşık biyografileri üzerinde çalışmalar yapan Günay (2008: 136) ise, âşıkların rüya gördükleri zamana kadar belli bir süre ya bir ustanın yanında çıraklık yaparak, ya da geleneğin icra edildiği fasıl ve meclislerde bulunduklarını tespit etmiştir.

Günay’a göre kompleks rüya motifleri 4 aşamada ortaya çıkar. “Hazırlık” adı verilen birinci aşama da, âşığın çocukluk ve gençlik çağlarının zorluğu, karşılaşılan maddi ve manevi sıkıntılarla rüyaya yönelme gerçekleşir. İkinci aşamada “rüya” gerçekleşir. Görülen rüya uyur ile uyanıklık arasındadır. Murat Çobanoğlu bu durumu “kalkacağım, kalkamadım” şeklinde ifade etmiştir (Erdener, 2019: 51). Rüyada âşık kutsal veya kutsal sayılan (Pir, Hızır, Kırklar, sevgili) kişilerle karşılaşır ve onların elinden bade (zehir, su, dolu, şarap) içer. Kutsal kişiler tarafından bir takım “iç bilgilerle” (Erdener, 2019: 48) donatılır ve mahlas verilir. 3. aşama da “uyanış” söz

konusudur ve aday belli bir süre (3, 6, 7, 20, 40 gün) baygın halde, ağır bir hastalığı varmış gibi bir süre yerinden kalkamaz ve ardından uyanma gerçekleşir. Son olarak Günay'ın "ilk deyiş" olarak dönemselleştirdiği 4. aşamada, âşık rüya da gördüklerini saz eşliğinde tasvir eder (2008: 136). Erdener, âşıkların yarı baygın bir halde sayıklamaları, sarhoş olmuş gibi uyanamamaları, ayıldıktan sonra da kendilerine gelememelerinin kısa bir simgesel ölüm sürecinden geçtikleri şeklinde ifade ederek, - yukarıda bahsedilen- âşıklık geleneğinde rüya görme unsurunun ve şaman inancına göre simgesel bir süreç olduğunu ileri sürer (2019: 52). Kimi âşıklar rüya görme esnasında iç bilgiler ve 'özünden deyişler söyleme' yeteneğinden başka, saz çalma yeteneğini de kazanır. "Örneğin; daha önce hiç saza dokunmamış olan Âşık Garip ve Ercişli Emrah ayılınca usta bir âşık gibi saz çalmıştır" (2019: 50).

Rüya sonrası âşık olma motifiyle ilgili yakın dönemde yaşamış âşıklar iki farklı görüşe sahiptirler. Bazı âşıklar rüya sonrası âşıklığı kabul edenler, diğerleri ise yaşanan dönemin rüya sonrası âşıklığa uygun olmadığını düşünenlerdir.

"Evet, inancım var. Âşıklık bir vehbi olarak aniden hakkın tecellisi ile olur. Hak tarafından bir sevgiye aşka düşer, kendiliğinden söyler, ondan bundan öğrenmez" (Âşık Zavallı).

"İnanıyorum, görünür şekilde olmasa da hayali rüya ve ilhama bağlı olarak bade adı altında elden ve gönülden bade içilir" (Âşık Şeref Taşlıova).

"Badeye inanırım fakat bu asırda olmaz. Sebep; millet, kötü ve küfür devrinde" (Âşık İlhami Demir).

"Bade içme geleneği eski maneviyatçı âşıklarda mevcuttur. Mesela Yunus, Karacaoğlan, Kerem gibi âşıkların bade içtiklerine inanıyorum ama günümüzdekilerin bade içtikleri sahi değildir" (Âşık Hacı Karakılçık'tan aktaran Günay, 2008: 134).

Yöre âşıklarından Bilal Ersarı ise şöyle aktarmaktadır:

"Dede Kasım Baba'nın, Hasta Hasan'ın, Şenlik Baba'nın, Sümmani Baba'nın badeli âşıklar olduğu üstatlar tarafından söylenir. Bade içme, bir ehl-i zad tarafından, bir Pir Sultan'ı düşünün, bir hazreti Resulallah'ı düşünün, rüya da size ekmekle, zeytinle, suyla ilahi bir gücün verildiği söylenir. Ama bu günümüz insanlarında biraz zor, bade işi biraz hikâye olur, yani ben inanmam" (Görüşme, 17.11.2013).

Aslan'ın (2009: 24) tespitine göre, âşıklıkta rüya ve pir elinden bade içme olgusunun geleneksel, sosyal ve psikolojik nedenleri vardır. Çocukluğundan itibaren çevresinde bulunan âşıkların anlattıkları türkü, hikâye, efsane, bade içme ve yaşam öykülerini, dinleyerek yetişen ve bu olaylardan etkilenen aday âşıklar; âşıklara ve âşıklığa özenerek saza ve söze ilgi duyarlar. Bunun sonucunda gece gündüz kendisine bade verileceğini düşler ve psikolojik olarak kendini buna hazırlar. Rüyasında gördüğü sıkıntılı, karanlık bir olayı, yiyip içtiği bir nesneyi veya uyanıkken gördüğü, yaşadığı, etkilendiği sevgiliyi, bir kişi veya bir varlığın kutsallığını, kendisine manevi bir güç, mürşit ve ilham kaynağı olduğu şeklinde yorumlar. Böylece bilinçaltında uzun zamandan beri sakladığı rüya görme ve bade içme beklentisinin gerçekleştiğine inanır. Bu olayı, daha çok kutsal imge, motif ve tiplerle fantastik bir biçimde kurgulayarak bade içme öyküsünü oluşturur. Ancak bu geçiş ve oluşum aşamasında, âşık adayının doğuştan var olan âşıklık yeteneği, yoğun istek ve arzusu en önemli etkidir.

Yörede geçmiş dönemde yaşamış olan âşıklar arasında rüya yoluyla âşık olduğuna inanılanlara 'badeli âşık' denilir. Badeli âşık olmak, âşığın ilahi bir kaynak ile temas ettiği anlamı taşır. Diğer âşıklar arasında daha saygın olduğu düşünülür ve badeli oluşuna atıf yapılarak, diğer âşıklar yanında badeli âşıklara prestij kazandırılır. O halde bu durum rüya gördüğü iddia edilen âşıkların, yaratıcı oryantasyonu ile -yani gelenek içinde performans ve geleneği yeniden üretme becerisini kazanma ve bunu uygulayabilme sürekliliğini edinme süreci ile- birlikte biçimlendiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Yani âşık hikâyeleri içinde büyümüş ve badeli âşıkların diğer âşıklardan daha prestijli olduğunu gören bir aday âşığın, 'kendi' rüya kompleksini yaratma ihtimali olduğunu söylemek pek de yanlış olmaz.

"Biz de Kaygana Deresi diye bir yer vardı. Hızır'ı göreceğim diye giderdim o derelerde dolaşırdım, namaz kılardım, ağlardım. Bu anlam içerisindeydim ki, Göreşken Baba diye bir türbe vardır... O mezarlıkta yatmış idim ki üçgen şeklinde bir binanın içinden beş altı kişiyle beraber geldiler, orda bana Elhem'i okuttular. Öylece uyanmıştım. Artık onun tesiriyle mi, ondan sonra bende bir değişiklik oldu. Başladım... Coşup söylemeye (Nihani'den aktaran Erdener, 2019: 50).

1.4.7. Kars Âşıklık Geleneği'nde "Meclis"

'Mecliste yetişmek' ifadesi yöre âşıklarının kendi yeterliliklerini ya da bir diğer âşığın yetersizliğini ifade etmede gösterdikleri en önemli referans noktasıdır. Çünkü âşıkların meclis içinde yetişmesinin gerekliliği yöre âşıklarının vurgu yaptıkları önemli bir konudur. Aday âşıklar 'toplantı' anlamına gelen bu meclislerde kendi ustalarını ve diğer usta âşıkları dinleyerek yetişirler ve âşıklığın temelleri bu toplantılarda atılır.

"Ben kalkarım 1 saat, 2 saat milletin dikkati dağılmadan kendimi dinletirim. Beni Adana'ya götür, orda Adanalı âşıktasun, ben de olayım. Ben o meclisi 1 saniyede mum ederim. Ama o edemiyor. Buradaki meclislerde yetişmekten, neyi nerde satacağını, nasıl dinleteceğini biliyor burada ki âşık. Dinleyicinin gözüne bakıp, neyi nasıl dinleteceğimi, nasıl etkileyeceğimi biliyorum. Mesela Belçika'dan gelen adam benim dilimi bilmiyor, ona mimiklerimle anlatıyorum. Hepsi bir sanat, konuşma bir sanat, çalmak bir sanat, gezmek bir sanat, onu dinletmek bir sanattır. Sahne âşığı olmaz herkes, sahne sanatçısı olamaz herkes... Âşık mecliste, âşık olur. Meclisi yola salmak önemlidir" (Âşık Ilgar Çiftçioğlu'yla görüşme, 25.06.2020).

Gelenek içinde meclisler belli bir düzen ve ardışıklık içinde gerçekleşen icralar şeklinde süregelmiştir. Bu icralarda düzen serencem-döşeme (hoş geldin), usta malı, divan ile başlar ve tecnis, güzelleme, karşılama-atışma gibi türlerle devam eder. Geleneğin değişimine tanık olunan son yıllardaki izlenimlere göre icralarda artık bir düzenden söz edemiyoruz.

"Eskiden düğüne giderdik, herkes oturuyor. Önce sazı açıp, hayırlı olsun, hoş geldiniz diyorduk. Âşıklık geleneğinden bahsedip, bir divan, tecnis, karaçı makam okuyup ara veriyorduk. Akşam tekrar gelirlerdi divanlar, makamlar okurduk. Sonra sorardık, size filan filan hangi hikâyeyi anlatayım? diye. Başlardık onu anlatmaya. Artık o düğün iki gün iki geceyse artık ona göre ayarlıyorsun hikâyeyi" (Âşık Ilgar Çiftçioğlu'yla görüşme, 25.06.2020).

"Bu devirde ki meclislerle düzen yok. Mesela grubumuz nerden geliyor? Adana'dan. Herhangi bir mekândayız, öyle divan falan yok, çıkıyoruz hoş geldiniz, sefalar getirdiniz" (Âşık Ilgar Çiftçioğlu'yla görüşme, 25.06.2020).

Ancak yöre âşıklarından Ilgar Çiftçioğlu ve Arif Tellioğlu bağlamına göre ya da izlerkitlenin geleneğe ilgisine bağlı olarak bazı mekânlarda geçmişte sürdürülen meclis düzenine uygun performanslar sergilediklerini öne sürerler.

“Mesela âşıklar otağındayız. Çıkıyoruz âşıklık geleneğini anlatıyoruz. Âşıklık geleneği böyledir, Kars’ta 40 yıldır meydan yaparız, ayakta çalar söyleriz. Halk hikâyeleri, divanlar, arkasından tecnis örnekleri veriyoruz. Arkasından bir atışma ve bitiyor” (Görüşme, 25.06.2020).



Fotoğraf 4. Meclis- Âşıklar Otağı

Gelenek içinde meclislerde “atışma” kabiliyeti de ayrıca önem taşır. Âşığın “atışma” yeteneği -Karlı âşıklara göre- yöre âşıklarında olması gereken önemli bir özellik olmakla beraber yeteneği zayıf da olsa kabul görmektedir. Fakat kendi aralarındaki hiyerarşik durumda ikinci sınıf âşıklardır. Onlar için “atışma yeteneği zayıf âşık” ifadesini kullanırlar. Fakat atışma yetenekleriyle beraber, irtica yeteneklerinin hiç olmaması halinde ise ‘âşık değillerdir’.

“Bir âşıktaki irticalen ve atışma yoksa o âşık olamaz. Yani saz çalmayla ve üç beş tane usta malı türkü söylemeyle âşık olunmaz” (Âşık Mahmut Karataş’la görüşme, 15.09.2018).

1.4.8. Karlı Âşıkların Geleneği Yeniden Üretme Biçimleri

“Yeni üretilen sözleri, geleneğin ezgi havuzunda bulunan melodilerle birleştirmek, Kars Âşıklık geleneğinin yaratıcı uğrağıdır. Başka bir deyişle Kars âşıklarının geçmişten günümüze ortaya koydukları ürünlerle, daha doğru bir ifadeyle -doğaçlama olarak söyledikleri dizelerle-, geleneğin kendisine ilettiği kalıp ezgileri

birleştirerek, geleneğın nasıl sürekli yeniden üretilmiş ve üretilmekte olduğuna görünürlük kazandırmaktadır” (Bektaş, 2016: 40-41).

Kars’ta –yöre âşıklarının ifadesiyle- “patentli” 72 makam olduğunu ve bu makamların hepsini sadece Karslı âşıkların seslendirebileceğine inanılır. Çalışmada patent ifadesi, Kars yöresindeki âşıklar arasında genel kabul gören anlamında kullanılmaktadır. Ayrıca yöre âşıklarının gerek ezgiler için kullandıkları hava/makam nitelemesiyle, gerekse bu ezgilerin sayısıyla ilgili net bir belirleme yapmak mümkün değildir. Ancak bu kalıp ezgilerin, makam ya da hava nitelemesiyle, Kars âşıkları tarafından yeni ya da uyarlama sözlerle sürekli yeniden üretilmekte olduğunu söylemek mümkündür.

Erol (2009: 111) bir topluluğun tarihsel akış içinde ya da belli bir zaman diliminde söz-ezgi birlikteliği ile ortaya çıkardığı ürünleri ele almanın birkaç yolundan söz eder. Bunlar;

1. Sözler değişmez, ezgi değişir, ancak sözlerin anlamı aynı kalır.
2. Ezgi değişmez, sözler değişir ya da geleneksel hali korunur, ama üzerine yeni sözler eklenir.
3. Sözler değişmez, ezgi değişir, ancak sözlere tarihsel bağlam değiştiğinde yeni anlamlar yüklenir.

Burada Kars âşık müziğinin geğmişi ve bugünü yansıtabilme kapasitesi taşıdığı göz önüne alındığında, ikinci hipotez yapılacak bir çözümleme için daha uygun durmaktadır. Başka bir deyişle bu durumda yeni ürün, yeni yazılan ya da uyarlanan sözlerin, eldeki ezgisel gereçle birleştirilmesi ile ortaya çıkarılır. Aslında bu eğilim pek çok müzik geleneğinde kendisini gösterir (Bektaş, 2016: 40). Örneğin, Yeni Gine’deki Kaluli’lerde “akla gelen ve dönüp dolaşan ezgi havuzuna dökülen sözlerin yaratıcı momenti müziksel yaratım olayıdır” aktarımı ya da Aymara’larda, çeşitli ezgisel söylemlerdeki oldukça küçük değişimlerin yeni bir şarkı oluşturulduğu düşünülür (Kaemmer, 1998: 32).

Erol da farklı coğrafyalarda da benzer şekilde örneklerin bulunduğu bu üretim ile ilgili şöyle aktarmaktadır:

“Eldeki ezgisel dağarın değişmeden kullanıldığı, yeni melodilerin yaratılmadığı ve müziksel yaratımı yeni sözlerin var olan ezgilerle buluşturması olarak düşünen en önemli müzik geleneklerinden biri de Kuzey Hindistan Folk müziğidir. Bu geleneğin geniş bir bölümünde yeni ezgiler yaratılmaz. Kompozisyon, elde bulunan ezgilere yeni sözler yazılmasıdır. Yani söz konusu olan, ezgisel olmayan bir beste kavramının varlığıdır. Aynı şey hem genel olarak Türkiye’deki halk ozanı/âşıklığı geleneğinde de vardır” (2005: 127).

Sözünü ettiğimiz bu yeniden üretim, varolan ezgi kalıbı üzerindeki küçük değişimler değildir. Zaten her seslendirici kendi kültürel sermayesine ve müzikal birikimine bağlı olarak, pek çok değişimle, birbirinden farklı seslendirmeler ortaya koyar. Burada önemli olan bu ezgi kalıbının yanlış ya da eksik seslendirilmesi değil, iletilerek gelen bu standart kalıbı yeni sözlerle, yeni bir üretimle, yeniden ortaya koyma ihtiyacıdır.

1.4.9. Geçmişten Günümüze İcra Mekânları

Kars ili âşıklık geleneğinin icra mekânlarını, geçmişten günümüze köy düğünleri (nişan, nikâh, sünnet düğünü meclisleri), köy odaları (ağa/bey konakları), âşık kahveleri, hanlar, âşıklar otağı, âşıklar bayramı (Türkiye Âşıklar Bayramı, Murat Çobanoğlu Âşıklar Bayramı, Uluslararası Kars Âşıklar Bayramı), dernek geceleri, festivaller (Âşık Hıfzı’yı Anma Törenleri, Çıldır Göl Festivali vb.), yurt içi-yurt dışı programlar, organizasyonlar, otellerde, restoranlarda ve kafe-barlarda dinleyicilerin eğlence amacıyla bir araya gelerek, geleneğin unsurlarının âşıklar tarafından sunulduğu etkinlik mekânları olarak sıralayabiliriz.

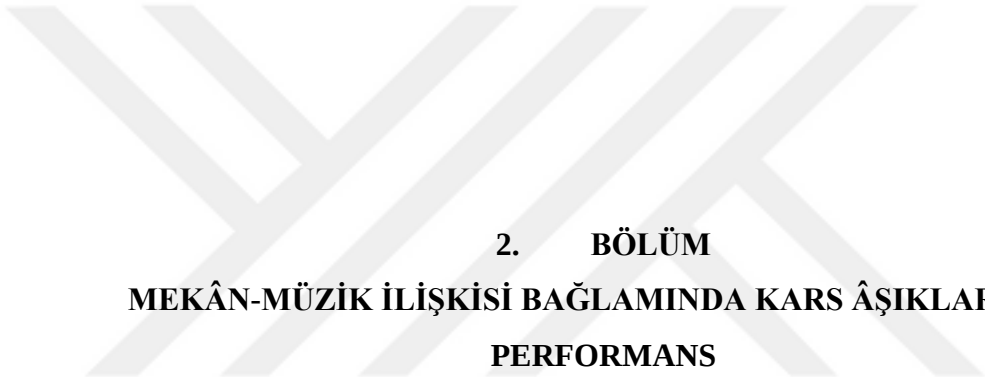
Zaman içinde geleneksel mekânlardan modern mekânlara yaşanan dönüşümün en önemli nedenini, âşıklık geleneğine gösterilen sosyo-kültürel ilgiyle şekillenen ekonomik destek gösterilebilir. Çalışmada -ayrıntılı olarak ele alacağımız- mekân olgusunu sosyo-kültürel eylemin gerçekleştiği bir yer olarak tanımlayacağız. Bu nedenle gelenek temsilcileri âşıkların, icralarda bulundukları geleneksel mekânların izlerkile ve bunun yanında, ekonomik bir takım ihtiyaçların karşılanması nedeniyle

dönüşüme uğradığını, modern mekânlar haline gelerek yeniden inşa edildiği söylenebilir.

Gelenek içerisinde icra mekânlarının çırak yetiştirmede önemli olduğu usta-çırak ilişkisi başlığı altında vurgulanmıştı. Âşıklar, geleneksel mekânların geleneğe ilgi duyan ve geleneği öğrenmek isteyen aday âşıklar için de birer eğitim kurumu gibi görüldüğünü her fırsatta dile getirmektedirler. Usta âşıkların bu mekânlarda sanatlarını icra ederken gösterdikleri tüm davranışları, çırak âşıklar için ders niteliğinde olup, geleneğin öğrenilmesinde ve sürdürülmesinde önemli bir etken olmuştur. İcra mekânlarındaki yaşanan değişim aday âşıkları da etkilemiş geçmişte âşıklığa duyulan ilginin artık günümüzde yeteri kadar olmadığı görüşü âşıklar arasında yaygınlaşmıştır.

Kars âşıklık geleneği, bir yandan geleneğin (sözlü kültür) güven vericiliğinden, diğer yandan yeniliğin/yazılı kültürün (yazı, nota vb) ve “ikinci sözlü kültür” denilen kitle iletişim araçlarının (radyo, televizyon, kaset, plak vs) olanaklarından yararlanarak kendisini yeniden üretmektedir.

Kars ilinde geleneğin icra edildiği başta Çobanoğlu âşıklar kahvehanesi olmak üzere diğer kahvehanelerin de işlevlerini kaybetmesiyle birlikte, âşıklık geleneği restoran, bar, otel ve organizasyon şeklindeki modern mekânlara taşınmıştır. Gelenek icralarının modern alanlara taşınmasının en önemli unsurlarından biri de –ayrıntılı olarak ele alacağımız- yörenin turizm merkezine dönüşümüdür.



2. BÖLÜM

MEKÂN-MÜZİK İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA KARS ÂŞIKLARINDA PERFORMANS

2. BÖLÜM

MEKÂN-MÜZİK İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA KARS ÂŞIKLARINDA PERFORMANS

2.1. Bir Kavram Olarak Mekân

Mekân kavramı, müzik icralarının değişen boyutlarını analiz ederken, üretilen yeni mekânlar aracılığıyla geleneğin günümüzdeki değişimini yeniden tarif etmede çalışmada yardımcı olacaktır. Bunun ana nedeni mekânı toplumsal ilişkiler çerçevesinde, sosyal ilişkiler örüntüsünün yaşandığı bir sosyal paylaşım alanı olarak değerlendirmekten geçmektedir. Urry (2015: 103) toplum bilimlerdeki kuramların çoğunun, zaman-mekân içindeki insan etkinliği örüntüsüne ilişkin içerimleri kapsadığını söyler. Çünkü bir etkinlik mutlaka zaman ve mekân içindeki geçişi kapsamaktadır.

Toplumsal etkileşimlerin zamansal düzenindeki değişimler, genellikle mekânsal örüntülemelemedeki değişimleri gerektirir. Bunun nedeni ise, insan etkinliğinin mutlaka zaman-mekân içindeki geçişi kapsamasıdır. Schick'in⁷ anlatımına göre mekân, sadece bir kapalı kutu ya da duvarlarla çevrilmiş bir yerleşke olduğu zaman “yer”, zaman kavramı ile birlikte şekillenen ve sosyo- kültürel bir eylemin gerçekleştiği bir ortam olduğunda ise “mekân” olarak tanımlanır. Dolayısıyla mekân kavramının kökü ve kullanım biçimi; kavramın, insan kavramı ile iç içe olduğunun altını çizer. Yani sadece bir alanı ifade eden *yer* anlamının dışında *mekân* kavramı; toplumun yaşam tarzına göre, toplum tarafından üretilen bir yer olarak düşünülmelidir.

Bilgin (2013: 133) insanların, bir kitle olarak mekân üstünde bir yer kapladığından, bir yüzey işgal ettiğinden, bir hacim doldurduğundan söz eder. Burada bir yüzey veya hacim olarak mekân, alan kavramına gönderme yapar. Ancak insanlar aynı zamanda mekân üstünde bir yerde durduğunda ve bu yer insanın mekân üzerinde

⁷Schick, İrvin Cemil; “Mekân ve Hafıza” Konulu söyleşiden (<https://www.youtube.com/watch?v=NFiuUhbW-wc>- Erişim tarihi: 13.11.2020)

https://www.academia.edu/6482749/S%C3%B6yle%C5%9Fi_Mek%C3%A2n_ve_Haf%C4%B1za_ (Erişim tarihi: 04.02.2016)

bulunduğu, var olduğu noktaya gönderme yapar. Dolayısıyla “insan belirli bir mekân parçasında, sadece bir yerde bulunma ve bir alan kaplamanın ötesinde, bir yaşam alanı da inşa eder” (Bilgin, 2013: 134). Kılıç ise “Uzam mı, uzay mı? Peki, mekân ne? (2009) adlı çalışmasında “yer” sözcüğünün insanların hayat deneyimiyle herhangi bir ilişkisi olmadığını, Arapça “olmak” kökünden türetilmiş olan ‘mekân’ın “varolunmuş olan” demek olduğundan bahseder ve mekânı net biçimde “insan varoluşunu çerçeveleyen ve insan izleri taşıyan “yer” ve “insani, toplumsal, varoluşsal olarak düzenlenmiş dolu alan” şeklinde tanımlar. “Yani mekânın mimarlığı da kapsayan fakat onunla sınırlandırılmayacak, ona indirgenemeyecek ve ancak bir bütün olarak topluma mal edilebilecek bir üretim sürecine ulaştırır (Gültekin, 2014: xiii).

Mekânı ilk kez toplumsal kuramla ilişkilendiren Henri Lefebvre “La Production de L'espace” (1974) başlıklı çalışmasında, mekânın kapitalizm koşullarındaki yeniden üretimiyle ilgilenir. Burada bahsi geçen ‘yeniden üretim’ kapitalizmin yeni mekânlar yaratarak, yeniden üretim yoluyla egemenliğini gerçekleştirdiği yönündedir.

“Mekân üretimi ve mekânın üretimi süreci varsa, tarih de vardır (...) Üretici güçler (doğa, çalışma ve çalışmanın örgütlenmesi, teknik ve bilgiler) ve elbette üretim ilişkileri, mekân üretiminde -belirlenmesi gereken- bir role sahiptirler. Bir üretim tarzından diğerine geçiş çok büyük önem taşır; çünkü bu, mekânı altüst ederek mekâna dâhil olabilen toplumsal üretim ilişkileri içindeki etkisidir. Her üretim tarzı-hipotez gereği-kendine uygun mekâna sahip olduğundan, bu geçiş sırasında yeni bir mekân üretilir” (2016: 75).

2.1.1. Mekânın Kimliği

Çalışma kapsamında müzik pratiğinin gerçekleştiği yer olarak mekân, canlı performansın gerçekleştiği, performansın izler-kitlenin beğenisine sunulduğu ortamdır. Sergilenen performanslarda icrasal özellikler, görsel unsurlarla, âşıkların kullandığı aksesuar vb. de mekânı kimliklendirir. Halbwachs’a göre bir mekânla grup karşılıklı olarak birbirinden izler taşır. Yani bir grubun eylemleri mekânsal ifadelerle tercüme edilebilir ve grubun işgal ettiği yer sadece bu ifadelerin birlikteliğinden ibarettir.

“Bu yerin her görünümü, her ayrıntısı yalnızca grup üyeleri tarafından anlaşılabilir bir anlama sahiptir, çünkü grubun işgal etmiş olduğu her türlü mekân parçası, meydana getirdikleri toplumun yapısına ve hayatına dair farklı yönlerine ya da en azından o toplumun içinde en istikrarlı olana tekabül eder” (2018: 162).

Çalışma alanı olan yörenin, geçmiş dönemlerdeki durumu göz önüne alınarak yapılacak bir değerlendirme çalışmaya bir yön veremez, zira geçerli olan durumlar yöre halkının müziksel pratiklerine başvurarak da çözümlenemeyecektir. Mekân anlamında ortaya çıkan köklü değişimler, yerel müzik kültürünün mekânı biçimlendirmeden, ancak yeniden tanımlayarak yapılabildiği yönünde olacaktır.

Lefebvre (2016: 208) insanın kendi mekânını işaretlemeye, işaretlerle donatmaya, belirtmeye, hem sembolik hem pratik izler bırakmaya asla ara vermediğinden söz eder. Aynı ifadeyi bir grup, bir pratik içinde düşünmek aslında uygun olacaktır. “Sadece mekânın tarihini incelemek değil, temsillerin tarihini de, bunların kendi aralarındaki pratikle, ideolojiyle bağlarının tarihini de incelemek gerekir. Bu tarih bu mekânların doğuşunu, yer değiştirmelerini, toplumların üretim tarzlarının mekânsal pratiğiyle doğuşunu da içerir” (2016: 71).

Öncelikle yukarıda grup olarak kastedilen olgu, geçmişten süregelen bir birliktelikle, gelecekte de var olma arzusunun bir araya getirdiği âşıklardır. Bu algılama bir sürekliliğin eşlik ettiği, gruba ait değerlerin, pratiklerin -yani geleneğin- aktarılma gelmesiyle mümkün olmaktadır. Bu çerçevede bir mekânın kimliğinden bahsedebilmek için o mekânı kullanan ve yaşatan unsurlara daha yakından bakmak gerekir.

2.1.2. Kolektif Hafıza ve Mekân: Geleneği Tahayyül Etmek

Yörede bir grubun geleneğe ister izlerkitle, ister icracı olarak dâhil olduğunu, aynı olaylara tanıklık ettiğini ve aynı anılarda birleştiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Burada bahsedilen bu ortaklık, grubun aynı olaylar üzerinde birleşerek, bu olayları aynı çizgide betimleyebilmesiyle mümkün olmaktadır. Kolektif hafıza olarak tanımlanacak bu olgu, âşıkların kültürel sermayesinin bir sonucu olarak mekânla olan ilişkilerini anlaşılmasına yardımcı olacaktır. Her ne kadar yöredeki âşıklar geleneğe ait birçok

unsuru tarihsel geçmişlerine referans göstererek aktarsa da, burada bahsedilecek olan kolektif hafıza olgusu tarihi hafızadan ayrı değerlendirilecektir.

Halbwachs (2018: 96) kolektif belleğin tarihle aynı şey olmadığını belirterek, tarihin kolektif bellekle zıtlık içinde olduğundan bahseder. “Kolektif bellek, geçmişte sadece onu besleyen grubun bilincinde hala canlı olanı ya da canlı kalabilecek olanı sakladığı için, hiçbir şekilde yapay olmayan bir devamlılığa sahip, devamlı bir düşünce akımıdır” (2018: 98). Halbwachs’a göre tarih olayları ayırt etmeden her birini aynı değerde ilgi çekici bulup kaydederken, kolektif hafıza için tüm yerler ve tüm dönemler aynı şekilde etkileyici ve aynı öneme sahip olmaktan uzaktır. Kolektif hafıza zaman ve mekân içinde sınırlı bir gruptan destek alarak, geçmiş olayların tamamını ancak gruba mensup üyeler tarafından saklanıp, benzerlikler ve müştereklik bağlarına tutunur. Burada grubun hedefi yalnızca kendi anıları ve düşüncelerinin esasını meydana getiren duyguları ve imgeleri sürdürmektir. Tarih bir değişimler kaydı olmasının aksine, kolektif hafıza benzerliklerin kayda alınmasıdır. Kolektif hafızada grup zaman içinde aynı kalmış olduğunu hisseder, çünkü kolektif hafıza dikkatini gruba odaklar ve değişimin grubun çeşitli temel özelliklerini geliştirmesiyle, tekrar benzerliklere dönüştüğüne inanır. Bu süreç yavaş yavaş geliştiği için, benzerliklerin farklılıklardan üstün geldiği ve grubu diğerlerinden ayıran özelliklerin sürdüğü fikri yaygındır (2018: 102-107). Benzer şekilde Nora da hafıza ve tarihin zıtlık içinde olduğundan söz eder. Hafızanın her zaman yaşanan gruplar tarafından üretilen yaşamla ilişkisi üzerinde durarak, hafızayı “her zaman güncel bir olay, sürekli şimdiki zamanda yaşanan bir bağdır” (2006: 19) şeklinde ifade eder.

Kolektif hafızanın sosyal çevre ile sıkı ilişkisinden söz eden Halbwachs’ın yaklaşımıyla, grubun tüm üyeleri tarafından paylaşılan ortak bir hafızanın, toplumsal bir inşa ürünü olduğu ve gruba bağlı bu üyelerin hafızalarının toplumsal olaylara bağımlı, onun etrafında şekillendirildiği iddiasına dayanmaktadır. Assman’a göre Halbwachs, belleği biyolojik açıdan, yani nöroloji ve beyin fizyolojisi açısından ele almaz, bunun yerine bireysel bir hafızanın oluşması ve korunması için ön koşul sosyal çevredir. Çünkü hafıza “insanın sosyalizasyon sürecinde oluşur. Her zaman bir bireye aittir ve bu

hafıza toplumsal olarak belirlenir. Kuşkusuz toplumlara ‘ait’ bir bellek yoktur, ama toplumlar üyelerinin belleğini oluşturur” (2015: 44). Yani “ne kadar grup varsa o kadar hafıza vardır; hafıza doğası bakımından değişik ve sınırsız, kolektif, çoğul ve bireyseldir” (Nora, 2006: 19).

Geleneğin kültür birikiminin bir sonucu olarak ele alınan kolektif hafızanın mekân ile ilişkisini açığa çıkarırken ve hafızada kodlanan mekânsal bağların grup üyeleri üzerinde yarattığı aidiyet duygusunun aslında toplumsal bir inşa ürünü olduğu anlaşıyor. Halbwachs kolektif hafızada grup üyelerinin birbiri ile yeterince temas içinde bulunması gerektiğinden bahseder. Belleğin diğer belleklerle uzlaşmayı bırakmamış olması ve bireylerin birbiri ile teması halinde verilerin ve kavramların sürekli bellekler arasında yer değiştirerek mümkün olacağını ve bunun da ancak grubun bir parçası olduğunda sürdürülebileceğini söyler (2018: 40).

Ortak deneyimlerin paylaşılmasına dayanan kolektif hafızanın depolama ve gerektiğinde bulup getirme sürecini açıklayan yeniden inşası, grup üyelerinin bir konuyla ilgili kendi deneyim, görüş, tanıklık ya da bilgilerini depolama ve gerektiğinde stratejik olarak açığa çıkarması ile mümkün olur.

“Kolektif anımsamaları mümkün kılan en önemli unsur olan sosyal/ortak temsiller, kolektif belleği şekillendiren ve kolektif belleğin temelini oluşturan “ortaklık” ve “aidiyet” duygusunu beraberinde getiren ve besleyen sembollerdir. Ortak kimliğini koruyan, tarihsel sürekliliği olan ve içinde yaşayanlar için anlam ifade eden bir “yer” ile ilişkili olan kolektif bellek; ortak geçmişe referans veren bu semboller üzerinden mekân (lar) la bağdaştırılarak, mekân üzerinden somutlaştırılmaktadır. Kolektif bellek içinde biriktirilen anılar, olaylar, kişiler, vb. mekânda birtakım referans noktaları oluşturmaktadır ve mekâna ölçek veren, toplum tarafından benimsenen değerlerin izlerini taşıyan ortak mekânlar, kolektif belleğe ilişkin anımsanabilirliği güçlendirmektedir” (Avcıoğlu ve Akın, 2017: 426).

Gelenek özelinde düşünülecek olursa, geçmişin bugün tarafından yeniden geri kazanılmaya çalışılması, bireylerin hafızasında kolektif hafızanın yansıması olarak ustalar, hikâyeler, destanlar, şiirler, yemekler vb. yeniden canlanır ve grup üyelerini yeniden birbirine bağlar. Hatırlamanın büyük ölçüde grubun diğer üyelerinin hatırlamasına bağlı olduğu düşünüldüğündeyse, anlamın ortaya çıkması ve

canlandırılma biçimi olarak hafızanın alanına girer ve ‘geçmiş’ grup üyelerinin hafızasına dâhil olduğu ölçüde hatırlama gerçekleşmiş olur. Bahsedilen tüm bu yeniden inşa süreci yalnızca geçmişten ibaret değildir, şimdi yaşanan ve gelecekte yaşanacak olan tüm unsurlarda depolanan hafızanın çerçevesine dâhil olarak, hafızada bulunan bilgilerle ilişkilendirilerek depolanacaktır.

Geleneği yeniden üreten ve ‘koruyan’ hafıza, grubun sözlü kültür üretiminde yer etmiş olağan bir eylemdir. Ancak hafızanın ortaya çıktığı hatırlamanın nasıl olduğu, nelerin hatırlanması gerektiği konusu mekânla ilişkili olarak ortaya çıkmaktadır. Bu noktada -yukarıda bahsedilen - hafızanın bireysel bir davranış olmaktan öte, içinde bulunulan toplumsal koşullar tarafından belirlendiğini ve grubun diğer üyelerinin desteği ile açığa çıkacağını söylemek yanlış olmayacaktır.

“Her türlü kolektif bellek, mekânsal bir çerçevede vuku bulur” (Halbwachs, 2018: 174). Çünkü bireyi çevreleyen maddi ortam, geçmişi hatırlayabilmesini sağlayan ve “içinde bulunduğumuz, sık sık geçtiğimiz ve daima erişimimizin olduğu” bizim mekânımızdır.

Halbwachs grup ve mekânın karşılıklı olarak birbirlerinden izler taşıdığını söyler. Bu nedenle bir grubun eylemleri mekânsal ifadelerle tercüme edilebilir ve grubun işgal ettiği yer sadece bu ifadelerin birlikteliğinden, ya da meydana getirdikleri grubun yapısına dair en istikrarlı olana tekabül eder. Bu nedenle yalnızca grup üyeleri tarafından anlaşılır (2018: 162-174).

Alan çalışması sırasında bir restoranda gelenek temsilcisi âşıklar ile görüşme yapmak üzere bulunuyordum. Turistlerin yoğunlukta olduğu gecede restoran tam kapasite hizmet veriyordu. Âşıkların programa başladığı anda yemek servisi yapılıyordu. Daha sonra detaylı olarak “turizm stratejileri” başlığı altında incelenecek bu uygulama, işletmelerin turist kabilelerine yönelik hazırladıkları programların belli zaman dilimlerine sıkıştırılmasıyla âşık performanslarının 15 dakikalık performanslar şeklinde programlanmasına neden olmaktadır. Performans sonrasında görüşme fırsatı bulduğum âşıklar, geçmiş dönemde yaptıkları icraların izlerkitle tarafından oldukça

dikkatle dinlendiği ve neredeyse 4-5 saat süren performansları sonuna kadar sabırla dinleyen bir izlerkitleden söz ederek bu durumdan son derece rahatsız olduklarını aktardılar. Ayrıca geçmiş yaşamlarından örnekler vererek geleneğin devamlılığı konusundaki endişelerini de paylaştılar. Tam da Halbwachs'ın ifade ettiği gibi;

“Bir grup üzüldüğünü göstermekle, haksızlığa uğradığını düşündüğü için öfkelenmekle ve o anda buna karşı çıkmakla yetinmez. Geleneklerinden aldığı kuvvetle direnir ve bu direnişin belli sonuçları olur. Yeni koşullar altında eski dengesini arar ve kısmen de olsa onu yeniden bulmayı başarır” (2018: 167).

Geleneğin icra edildiği mekânların günümüzde artık değişime uğramasıyla yörede geleneğin yansıtılacağı yeni mekânlar öne çıkarılmaya çalışılıyor. Halbwachs, kolektif hafızada birleşen bazı grupların çabuk uyum sağlayamıyor ve bazı koşullarda, olağanüstü bir uyum gösterememe örneği sergiliyorlarsa bunun sebebini, geçmişte sınırlarını dış ortamın düzenine göre çizmiş ve tepkilerini buna göre belirlemiş (2018: 168) olmalarına bağlar. Yöredeyse bunun aksine, yaşanan her değişime bir uyumdan söz edebiliriz. Bunun en belirgin örneği – birinci bölümde değinilen- “Çobanoğlu Âşıklar Kahvehanesi” başlığı altında incelenen, Kars'ın ilk devlet sanatçısı unvanını taşıyan Murat Çobanoğlu'nun kurduğu âşıklar kahvehanesidir. Geçmişte olduğu gibi meclis toplantılarının, turizm sezonunda ise turist kabilelerine yönelik –geleneği tanıtmak ve yaşatmak iddiasıyla- âşık programları hazırlanan “eski” ama yenilenen mekânın duvarlarına geçmiş dönemdeki usta âşıkların fotoğrafları asılarak –tıpkı eski mekânlarda olduğu gibi- kilim döşenmiş, tahta sedirler yerleştirilmiştir. Çünkü “bir grup mekânın bir kısmının içine girdiğinde, onu kendine uygun olacak şekilde dönüştürür ama aynı zamanda, kendisine direnen maddi şeylere teslim olur ve uyum sağlar (Halbwachs, 2018: 161).

Benzer şekilde kültürel sermayelerine referans gösterdikleri, ‘Âşık Şenlik koluna mensup olmak ve onun icra özelliklerini sürdürmek’, ‘Çobanoğlu Kahvehanesi’nde icrada bulunmuş olmak’ gibi söylemlerle Anadolu Âşıklık Geleneği içinde hem kendilerini hem de yöreyi ayrı bir yerde konumlandırırlar. Çünkü “kendini grup olarak sağlamlaştırmak isteyen her topluluk sadece içsel iletişim biçimlerinin sahnesi olarak değil, aynı zamanda kimliklerinin sembolü ve hatıralarının dayanak

noktası olarak bu tür mekânları yaratmak ve garanti altına almak ister. Belleğin mekâna ihtiyacı vardır (Assman, 2015: 47).

Gelenek temsilcileri âşıklar yukarıda bahsedilen kolektif hafıza çerçevesindeki ortaklık ile geleneğe sıkı bir şekilde bağlıdırlar. Bu bağlılık belleğin kendilerine sunduğu hatıra derinliğinin dışında, birbirleriyle olan ilişkilerinin bir sonucu olarak yeni mekânlarda da yeni ifade kültürleri olarak tezahür eder. Çünkü “sahip oldukları kuvvet sayesinde ayakta kalırlar ve eğer eskiden kendilerine ayrılan yerlere inatla bağlansalardı şüphesiz ortadan kaybolurlardı” (Halbwachs, 2018: 168). Yaşanan tüm değişimlere (sosyo-kültürel, teknolojik, ekonomik, vb.) -direnc göstermeler de- uyum sağlamaları, geleneğin yeniden inşasına katkıda bulunmaktadır. Yani kolektif hafıza, bireyin içinde bulunduğu grupla aidiyet ilişkisini zihinsel düzeyde düzenleyen ortak hatırlamalar, ortak biriktirmeler ve ortak pratikler dizisinin 'devamlılığı' ile yakından ilişkilidir.

2.1.2.1. Hafıza Mekânı

Geçmişe ait bilgilerin, anıların, geleneğe dair pratiklerin kolektif düzeyde muhafazası ve yeniden üretimine değinilen kolektif hafızada, hatıraların dayanak noktası olan mekânsallıkla ilişkili olduğundan bahsedilmişti. Nora'ya göre hafıza mekânı olarak kavramsallaştırılan hafızanın belirginleşip yerleştiği, “süreklilik duygusunun kökü mekândadır” (2006: 18). Çünkü hafıza mekânı; “insanların iradesiyle ya da zamanın işleyişiyle herhangi bir topluluğun ortak hafıza malına ait simgesel öge haline getirdiği maddi ya da fikri düzendeki anlamlı her birim”dir (2006: 171). Hafızanın mekânla olan ilişkisi ve kendiliğinden olma düşüncesi, aslında bir hafızanın bir grup tarafından korunmaya çalışılması ve korudukları şeyin tehlikede olduğu ve onu yeniden inşa etmeye ihtiyaç duyulduğunun göstergesidir. Hafıza bunu yaparken de, geçmiş deneyimlerin yeniden kurgulandığı mekânsal ilişkiler; örneğin fotoğraf albümleri, arşivler, anmalar vb. geçmiş üzerine kurgular ortaya çıkar. Yani geçmişteki bir deneyimin yeniden inşa edilmesi, -hatırlama- mekânın araç haline gelmesiyle mümkün olur. Nora'nın (2006) “artık hafıza yok” söylemi de bireylerin hafızadan koparak, anıların bulanıklaştığı, süreklilik duygusunun zarar gördüğü noktada, hafıza mekânına dönüşmesi şeklinde açıklanır. Ya da “bir grubun üyeleri dağıldıklarında ve

yeni girdikleri ortamda, ayrıldıkları evi ve odaları onlara anlatan hiçbir şey bulamadıklarında, mekân üzerinden bir arada kalabilmelerinin sebebinin o ev ve odaları düşünmeleri olduğunu şeklinde de açıklayabiliriz” (Halbwachs, 2018: 161).

Hafıza mekânını, çalışma alanı olan gelenek özelinde düşünüldüğünde, anıların mekânsallaştırılarak maharetli bir biçimde nasıl yeniden üretildiği görülebiliyor. Hafıza mekânları hem âşıkların deneyimlerinin bir ürünü, hem de bu deneyimlerin olduğu bir üretim şeklinde karşımıza çıkıyor. Çünkü âşıklık geleneği bir sözlü kültür ürünüdür ve anlatı yoluyla üretilir. Anlatılara anlam verense âşıkların hafızalarıdır ve geleneği ortak anılarda, ortak hikâyelerde hafızalarında yeniden üretirler. Her ne kadar olayları şahsen görmüş, yaşamış olmasalar da, gerçekte her anı, yaşanmış ya da yaşanmamış bir dizi ayrıntı, mantıklı bir anlatı içine yerleştirilerek aktarılır. Gelenek ortaklığında birleşen kolektif hafızaya mensup grup, hafızanın yaşanan gerçekliğinden uzaklaştıkça hissettikleri köksüzlük endişesiyle, yeni bir hafıza mekânı inşa ederek telafi etmeye çalışırlar.

Alan çalışmalarında “yeni mekânlarda icrada bulunurken eski mekânları özleyor musunuz?” şeklinde soru sorduğum Âşık Mahmut Karataş, “Özlemez olur muyum? Bazen kapatıyorum gözlerimi, sanki saatler süren eski meclislerde söylüyormuş gibi hissediyorum” şeklinde aktarıyor. Burada üretilen hafıza mekânı geçmişte icrada bulunulmuş bir kahvehane, düğün vb. şekilde karşımıza çıkıyor. Hafıza mekânı yukarıda bahsedilen gibi her zaman bir fiziki mekân olarak karşımıza çıkmaz. Bir fotoğraf, bir belge vb.de bir hafıza mekânına dönüşebilir. Tıpkı -pek çok görüşmede karşılaştığım- birkaç âşıkla birlikte yaptığım görüşmelerde, âşıkların eski fotoğraflara bakarak, geçmişte yaşadıkları olayları anlatırken, bir diğer âşığa “Üstat hatırlar mısın?” gibi sorular sorarak -kolektif belleğin diğer üyelerinin hatırlamalarını tetikleyen ifadeler kullanarak-, diğer âşıkları kendi hafıza mekânlarına dâhil ederler. Çünkü hafıza mekânları anıların netleştiği ve sığındığı yer olarak hatırlamayı kolaylaştıracaktır. Benzer şekilde hafıza mekânının yaşanmamış olayları da içeriyor olmasıyla ilgili olarak “Âşıklık Geleneğinde Rüya motifi” başlığı altında incelenen, geleneğin temel

unsurlarından rüya motifi örneği de âşıkların yaşamadıkları ancak, aktarıla gelmiş hafızanın refleks bilgilerle ifade edilmesi şeklinde karşımıza çıkar.

Meclise başlamadan önce “usta malı” seslendirme, yöredeki tüm âşıkların derin bir bağlılıkla sürdürdükleri geleneğin temel unsurlarındandır. Gelenek icralarının geçmişten bu güne pek çok değişime uğramasına rağmen, icraların başında usta bir âşıkla ilgili hikâye anlatma ve ustadan bir ürün paylaşma alışkanlığı da yine hafıza mekânına örnek olacak niteliktedir. Çünkü orada usta âşıktan aktarılan metin, hafıza mekânı kapsamına girer ve âşıklar için kolektif hafızanın mekânı o metinde saklıdır.

Anlaşıyor ki âşıkların geçmiş deneyimleri, bulundukları mekânlarda izler bırakır ve bu izler anılarına, hatıralarına köken olur. Hafıza mekânlarının kalıntılardan meydana geldiğini düşünülecek olursa, hafıza mekânı aracılığıyla düşünme, yaşanmış veya yaşanmamış pek çok olayı kapsayacak şekilde geleneğin sürekliliğine katkıda bulunan ve -âşıkların ifadesiyle- “geleneğin korunmasının” en doğal yoludur.

2.2. Performans Teori

Çalışmada icra mekânlarının değişimi ve yaşanan değişim sonucunda icraların yeni bağlamlarında nasıl yeniden inşa edildiğini anlayabilmenin en uygun yolu, icraları ‘performans teori’ çerçevesinde incelemek olacaktır. Çünkü halk biliminin bir yaklaşımı olarak ortaya çıkan ve sözlü kültür ürünlerinin analiz edilmesinde, bağlamı oluşturan üç temel unsuru “anlatan, dinleyen, anlatılan geleneksel anlatı” olarak belirten teorinin kapsamı, çalışmanın odağında bulunan ‘âşık, izlerkitle ve aktarılan geleneksel metinler’le doğrudan ilişkilidir.

Behaque (2003: 376) müzikologlar tarafından geliştirilen “performans uygulaması anlayışı”nın, Avrupa müziğinin orijinal ses yapısına ve yazılı müzik parçalarına odaklanarak; eserleri edebi, tarihi, ikonografik kaynaklı araştırarak, yeniden düzenleme çabasıyla sınırlandırılmış olmasını eleştirir. Çünkü bu yaklaşım -otantik kaynakları araştırmak- araştırmacıların müzik parçasının önemli unsurlarını belirlemede, performansın rolünü ihmal ve inkâra sürüklemiştir. Özellikle “batı tarafları olmayan” ve folk müzikle ilgilenen araştırmacılar, performans çalışmalarını; verilen

kültürün ve genellikle geçerliliği kabul gören “batı sound” anlayışındaki vokal ve çalgısal sesin kopyalanması ile sınırlandırmıştır. Bu nedenle bu tür çalışmalar performansı geri planda bırakmıştır.

Çobanoğlu da (2000) “Âşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü” başlıklı çalışmasında, halk kültürünü inceleyen halk bilimi çalışmalarına metin merkezli çalışmaların da eklenmesiyle performans teorisinin alanda egemen oluşundan bahseder. “Gösterimci kuram” olarak da ifade edilen teoride, derlenen metnin anlaşılması için olduğu bağlamı (cortext) ve ele alınan unsurun o bağlamdaki sosyal ve kültürel işlevlerini anlamının ve tahlil etmenin en iyi yol olduğundan söz eder. Çünkü “herhangi bir halk bilgisi unsurunu bir kişi dokusu (texture), metni (text) ve onun çevre ve şartları (context) itibarıyla tahlil edilebilir (Dundes, 2006: 70).

Bauman (Aktaran Behaque, 2003: 379) performansı bir konuşma şekli olarak icracı ile dinleyiciyi birbirine bağlayan yoğunlaştırılmış bir iletişim etkileşimi olarak görür. Çünkü “performans iletişimsel ustalığın bir dinleyici kitlesi önünde teşhir edilmesindeki sorumluluk varsayımına dayanır” (Bauman, 2008: 120). Başka bir deyişle performansın bütünleyici parçası, bir dinleyici kitlesinin icraya katılım sağlayarak işbirliği yapmasının bir iletişimsel beceriye dönüşmesi ile mümkün olur. Çünkü “performans süreci, müzik yoluyla iletişimin merkezidir” (Behaque, 2003: 381). Çalışma kapsamında ise performans icracı ve izlerkitle arasındaki iletişimi sağlayan araç, âşık havalarının üzerine yazılmış olan geleneksel ürünler, anlatılardır.

“Bir toplumun performans şekilleri onun iletişimsel ekonomisinde en belirgin şekilde metinleştirilmiş, türsel olarak düzenlenmiş, akılda kalır ve yinelenebilir söylemleri arasında olma eğilimi gösterirler. Bunun gibi performans biçimleri de bir toplumun iletişimsel repertuarında en bilinçli şekilde gelenekselleşmiş olan biçimler arasındadır, yani yeniden bağlamlandırma ile genişletilmiş bir dizi metinlerarasılığın bir parçası olarak algılanır ve yapılandırılırlar” (Bauman, 2008: 119).

Âşıklar geçmiş dönemlerde geleneğin icra edildiği geleneksel mekânlarda (köy odaları, köy düğünleri, âşık kahvehaneleri) âşık ile izlerkitlenin sürekli bir etkileşim içinde olduğunu aktarırlar. ‘Meclis’ olarak ifade edilen bu toplantılarda şiirlerini âşık

havaaları aracılığıyla seslendirirlerdi. Konu ve içerik olarak topluma nasihat verecek türde şiirler seçilerek, izlerkitle meclise hazırlanır, bu seslendirmelerin aralarında izlerkitle ile sohbet edilerek, onların ilgisini çekecek olaylar anlatarak, nasihatler verirlerdi. Geleneğe ilgili izlerkitlenin performansları etkileyecek seviyede bilgi-birikim sahibi olması, âşığı da –‘otantisite tartışmaları’ başlığı altında incelenecek olan- “en otantik” icrayı gerçekleştirme duygusuna itiyordu. Çünkü izlerkitlenin anlatılan hikâyeye, olaya; seslendirilecek şiire dâhil olabilme kabiliyeti âşığın icrasını etkiliyordu.

Boratav’ın Kars’ta yaptığı çalışması âşık ile izlerkitlenin ilişkisini görünürlük kazandıracak niteliktedir;

“Kahvede hikâye anlatmak, daima yeni yeni safhalar gösteren, mürekkep, mudil bir sanat gösterisidir. Bu merkezinde hikâyeci- âşığın 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 hikâyeye bittikten sonra, hatta hikâyenin orta yerlerinde de, âşık hikâyenin türkülerini ve bu türkülerin sonunda veya kıta aralarında bayatlarını söylerken, mecliste bulunanlardan sesi güzel olup makamlarıyla türkülerini söylemesini bilenler coşup âşığa katıldığı çok olur. Dinleyicilerin bazıları şiir ve türküyü sevdiği kadar, onları çağırıp söylemesini bilmeyenler, dinleyiciler arasında güzel sesli ve türkü makamlarına aşına kimseleri kıskırtıp 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 âşığın 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 hikâyeye anlatan ayarında bir sanatkâr âşığın bulunduğu zamanlarda görülür. Biz bulunduğumuz toplantılarda böylesine rastlamadık. Yalnız, kendi halinde dinleyicilerden coşup, hatta âşığın elinden sazını da alarak, onunla yarışa çıkanlar gördük (1946: 87).

Geleneğe ilgili izlerkitlenin icralarda yoğunlukta olduğu dönemlerde, izlerkitle âşıklar tarafından etki altına alınması gereken pasif hedefler olarak görülmüyordu. Çünkü performans teorisinin bileşenlerinden biri olan izlerkitle, performansı etkileme ve

yön verme konusunda oldukça etkindi. Karşılı âşıklar, usta bir âşığın yetişmesindeki en önemli unsurun mecliste yetişmek olduğunu savunurlar. Bunun ama nedeni ise izlerkitlenin âşığın icrasına dâhil olarak, âşığı denetleme kapasitesine sahip yeterlilikte olduğu ile anlam kazanır. Bu durumda -refleks olarak- âşığı icralarda daha dikkatli davranma ve doğru icra yapma davranışına itiyordu. Yörede geleneği bilen -az sayıda da olsa- izlerkitle geçmişte de olduğu gibi meclislerde icralara dâhil olarak, âşıkların performanslarına etki ederler. Âşıkların icralar sırasında aktardığı ürünleri -bir kontrol mekanizması- gibi denetler ve icralara dâhil olurlar. Bunun sonucundaysa âşıklar izlerkitlenin tepkisine maruz kalmamak için kendini geliştirme yoluna gider.

“Sorardım.. Hangi hikâyeyi anlatayım? Başlardık birini anlatmaya, iki gün anlatırdık artık. Yanlış anlatma şansın yok, durdururlardı “dur âşık yanlış söyledin” derlerdi, kurtulma şansın yoktu. Onun için orada yetişen âşık çok başkadır. Orda oturan insanların her birisi bir öğretmendi. Şimdi yok öyle dinleyici. Eski meclisler, o dinleyiciler olacak döverler adamı (Âşık Ilgar Çiftçioğlu’yla görüşme, 25.06.2020).

“Yeni dinleyicileri çok iyi buluyorum, daha kibarlar. Eski dinleyici kaba hitap ederdi. Yeni dinleyici daha ılımlı, isteme kabiliyeti daha farklı. Eski dinleyici hata kabul etmezdi, sen âşıksın nasıl hata yaparsın, filancanın sözünü nasıl yanlış söylersin derdi” (Âşık Bilal Ersarı’yla görüşme, 05.01.2021).

Performans teorisinin iletişim etkileşimi olduğuna dair sunulan bu örneklerde de görüldüğü gibi, icra mekânlarının değişimleri ile âşığın amaç kitlesi olan izlerkitle ile iletişimi boyut değiştirerek devam etmektedir. Bauman performansın geçmiş performanslara uyarlanması, metinlerarası ilişkinin ayarlanması gerektiğinden bahseder. Çünkü doğru yapmak adına sorumluluk almak, icracıyı geleneksel otoritenin yasalarına bağlı olarak geçmiş performansın sıkı sıkıya yinelenmesine yönlendirir (2008: 120). Ancak mekân değişimlerinin etkisi âşıkların performanslarını geçmiş performanslara uyarlama kaygısından oldukça uzaktır. Bu noktada sorun performans teorisinin bir ayağı olan geleneksel ürünün, geleneksele yaslandığının doğrulanması değil, icrayı başarılı kılan izlerkitlenin performansla katılabilmesini sağlayan performansın tümüdür. Çünkü yukarıda bahsedilen geleneği bilen izlerkitle, yerini geleneğe merak duyan bir izlerkitleye bırakmıştır. Geleneğe merak duyan izlerkitlenin âşıktan, performanstan beklentisi yine iletişim düzeyinde üzerinde durulması gereken bir

süreçtir. Çünkü “performans etkileyicidir; onun temel niteliklerinden biri dinleyici kitlesini biçimsel beklentileri ve yankılayıcı birliklerin uyarıcı gücü doğrultusunda “harekete” geçirmesidir (Bauman, 2008:121). Çünkü “kültürel pratiklere yapılan vurgu önemlidir ve insanlara, nesnelere ve olaylara anlam veren, o kültürdeki katılımcılardır” (Hall, 2017:9).

Geleneği bilmeyen izlerkitlenin katıldığı icralarda âşık ile izlerkitle arasında ki iletişim etkileşimi âşıklar tarafından iki şekilde değerlendirilmektedir. Âşıkların bir kısmı zaman darlığına bağlı olarak icraların kısıtlı zamanlara sığdırılmasını, gelenek açısından yetersiz bulurken; bir kısmı, zaman kısıtlaması olsa dahi icraya katılan izlerkitlenin hiç tanımadığı bir gelenekle ilgili yeteri kadar bilgisinin olabildiğini öne sürmektedir. Bu durum ise yöre âşıklarından bir kısmının geleneğin kısıtlandığı, bir kısmının ise geleneğin daha fazla izlerkitleye ulaştırdığı şeklinde iki ayrı fikre sahip olduğunu göstermektedir.

“Şimdi artık dinleyici 15 dakika dinliyor. 15 dakikada ben ne anlatabilirim. Zaman yok. Bende başlıyorum âşıklık geleneği oradan gelmiş, buradan gitmiş. İki tane de türkü tamam. Atışmayı da onlar istiyor, onlara bir eğlence oluyor” (Âşık Ilgar Çiftçioğlu’yla görüşme, 25.06.2020).

“Eskiden çok severlerdi, bağlılık vardı geleneğe ama şimdi daha iyi. Şimdi de çok ilgililer, “böyle bir gelenek varmış şimdiye kadar nasıl olmuş öğrenmemişiz” diyorlar. Onu dinleyiciye anlatabiliyorsun” (Âşık Bilal Ersarı’yla görüşme, 05.01.2021).

Performans teori kapsamında âşık, icra edilen gelenek ürünü şiirler, hikâyeler, vb. ve izlerkitle arasındaki ilişki, performans içi ve performans dışı gibi tüm faktörler göz önünde bulundurulmalıdır. Çünkü “seyirci ve icracılar arasında ki etkileşim, performans durumu ve sürecine kazandırdığı değişik anlamları yansıtır” (Behaque, 2003: 380).

2.2.1. Âşık Kimliğinden Müzisyenliğe

Müzisyen, çalgıcı gibi ifadeler müzik icracıları için kullanılan, farklı kültürlerde farklı anlamlar içeren, ancak müzik performansına gönderme yapan ifadelerdir. Bu adlandırmalar kimi zaman bağlama, kimi zaman çalgıdaki uzmanlığa,

kimi zaman resmi bir eğitime göre anlam kazansa da, çalışmada üzerinde durulacak olan müzisyenlik olgusu âşık kimliğinin bileşenleri üzerinde durarak, âşıkların yaşamını müzik yoluyla nasıl kazandıkları tanımlanmaya çalışılacaktır. Çünkü âşıklar kendilerini müzik performansına dayalı bir kategoride tanımlamazlar. Onların tanımlamaları doğaçlama yetenekleri, geleneğin unsurlarını icra edebilme ve saz çalmalarını tanımlayan “ustalık”larıdır. Yani âşıklar ustalığı nota bilme, teorik bilgiye sahip olma ve okullu olmakla ilişkilendirmezler. Yerel düzlemde bir algılama düzeyinde onları âşık yapan yalnızca müzik yapmaları değil, geleneğin inceliklerini bilerek geleneği temsil etmeleri, gelenek temsillerinde göstermiş oldukları “edep-erkân” ve örnek bir kişi olmalarının sonuçlarıdır. Çünkü müzisyenlik ölçütleri kültürlere göre değişiklik gösterebilir. “Müzisyenlerin toplumsal konumu, müzisyenlerin nasıl ödüllendirileceği ve onlardan nasıl davranış beklendiğini belirler” (Kaemmer, 1998: 25). Âşıklar için ustalık, ‘âşık kimliği’ ile birleştiği zaman anlam kazanmaktadır. Yani burada tanımlanan müzisyenlik olgusu ustalık, birikim ve deneyim ile ilişkilendiğinde âşıklar açısından anlamlıdır.

Müzisyenlik mesleği ile ilgilenen âşıklar usta-çırak ilişkisi adı verilen, geleneğin bir unsuru olan ve gelenek içinde üretilen bir eğitim sistemi içinde yetişirler. Kaemmer profesyonel müzisyenliği “yaşamlarını müziksel etkinliklerle kazananlar için, yarı zamanlı müzik yapanları ise yarı-profesyonel ya da uzman müzisyen” olarak tanımlamaktadır (1998: 27). Kars’taki âşıkların konumu her iki durumda da değerlendirilebilir.

Geçmiş dönemlerde icralarda bulunan âşıklar, yalnızca gelenek icralarından para kazanıyor ve geçimlerini böyle sağlıyordu. Görüşüne başvuru alan âşıklardan, dedesi, babası vb. âşıklık yapanların ifadelerine göre; özellikle yazın düğün sezonunda düğünlere giden âşıkların kış için gerekli olan tüm ihtiyaçlarını karşılayacak kadar gelir elde ettiğini aktarmaktadır. Çünkü o dönemde âşıkların düğünlerde yer alması düğün sahiplerine prestij kazandıran bir durumdu ve özellikle geçiş ritüelleri kapsayan etkinliklerde; düğüne hangi âşığın getirilmesi gerektiği düğün sahipleri arasında görüşülmesi gereken önemli bir husustu.

“Bir düğün âşiksiz olmazdı. Mesela kızını veren kişi derdi ki “düğüne Murat Çobanoğlu gelecek”, gelmezse ben sana gelin vermem. Şimdilerde daire kesiyorlar altın, akça...” (Âşık Ilgar Çiftçioğlu’yla görüşme, 25.06.2020)

Âşıklara o dönemde verilen önemi anlatan bu anekdot, geçimlerini sadece müzik yoluyla kazanıyor olduklarına bir kanıt niteliğindedir. Bu nedenle o dönemde yapılan âşıklıkla ilgili Kaemmer’in profesyonel müzisyenlik kategorisinde değerlendirmek yanlış olmayacaktır.

“O zamanlarda geleneğin yanında halk vardı. Cuma, cumartesi, pazar beni bulamazdın, 1 ay önceden gelecektin, benimle konuşacaktın, bir miktar para verecektin, kimliğimi alacaktık, ancak öyle..” (Âşık Ilgar Çiftçioğlu’yla görüşme, 25.06.2020).

Sıkça değinildiği gibi değişen koşulların etkisiyle icra bağamlarının da değişmesiyle âşıklar gelenek icralarının dışında başka işlere de yönelmişlerdir. Özellikle yöre halkının âşık meclislerine ilgisinin azalması ile mekân değişimlerinin nedenlerine odaklanıldığında görülüyor ki, âşıklar geçim sıkıntısı ve gelecek kaygısı ile birlikte güvenli bir yer edinme çabasının sonucu olarak âşıklık dışında başka işlerle uğraşmaya, asgari düzeyde geçimlerini sağlama ve ihtiyaçları karşılama kaygısı ile başka işlere yöneliyorlar. Arta kalan zamanlarda ise, özellikle kış aylarında, ramazan ayında âşıklığa devam ederek, ek gelir elde ediyorlar. Bu noktada ise âşıklar yarı profesyonel müzisyen ya da uzman müzisyen kategorisinde değerlendirilebileceği söylenebilir.

“Artık âşık yetişmiyor. Bu nasıl olur biliyor musun? Üniversitenin destek olması lazım. Benim yerim burası değil, ben her gün gelsem 2 saat ders versem, talebe yetişse. Önce benim hayatım garanti olmalı ki o da beni örnek alsın. Diyecek ki “İlgar Çiftçioğlu konservatuarda bir yerde kurs veriyor, ders veriyor. Ben de âşık olursam bende hoca olabilirim, geleceğim olabilir.” diye düşünebilir. Geleceği olmayan bir şeye özenti olabilir mi? (Âşık Ilgar Çiftçioğlu’yla görüşme, 25.06.2020).

Gelenek içinde hiçbir âşık, âşıklığı bir maddi beklenti için yaptığını ifade etmez. Ancak geleneğin onlara sunduğu, gelenek içinde şekillenmiş olan, izlerkitlenin beğenisinin yansıması olarak âşıkları ödüllendirmek istemesiyle, âşıklar gelenekten maddi kazanç sağlamış olur. Pek çok âşık “ben bu geleneğin ekmeğini yedim? “ben bu gelenek sayesinde çocuklarımı okuttum” gibi ifadeler kullanarak, gelenekten

sağladıkları kazanca minnetlerini ifade ederler. Çünkü “müzik bir fanus içinde seslendirilmez, yalnızca zevk için de çalınmaz. Müziğin ekonomik düzenlemeler, politik hareketler, din, öteki sanatlar ve dil ile önemli ilişkileri vardır (...) Müzik, çoğunlukla ifade kültürü çerçevesinde görülmekle birlikte, kültürün maddi ve toplumsal yönleriyle de ilgilidir (Kaemmer, 1998: 6).

Yörede âşıkların icralardan maddi gelir elde etme durumu üç şekilde gerçekleşir:

Birincisi âşık/âşıkların mekân sahipleriyle anlaşarak haftanın belli günleri ve belli saatlerinde icralarda bulunması şeklindedir. Bunun karşılığında mekân sahibi âşığa bu performansla ilgili herhangi bir bedel ödenmez. Bu durum hem yörede yaşayan izlerkitlenin, hem de yörede turistik gezi amacıyla bulunan ancak, herhangi bir kafilenin üyesi olmayan misafirlerin tercih ettiği mekânlarda karşılaşacağımız bir durumdur. Genelde kafe, çay evi adı altında hizmet veren işletmelerde âşığın izlerkitleye yönelik iletişime dayalı davranışlarda bulunması ile gerçekleşir. Çay servisinin yapıldığı bu mekânlar müşterilerin sohbet amacıyla bir araya geldiği küçük ölçekli, genelde geleneğin unsurlarının mekânsal olarak yansıtılmaya çalışıldığı mekânlardır. Bu mekânlarda genellikle iki âşık olarak bulunulur. Çoklu icralarda her ne kadar kazanç paylaşılacak olsa da, izlerkitlenin ilgisini çeken atışmaların icra edilebilmesi için en az iki âşığa ihtiyaç vardır. Âşıklar bu icralar sonucunda yalnızca sazlarına takılan para kadar kazanç sağlayacaktır, mekân sahibi âşıklara ayrıca bir bedel ödemez

İkincisi tur şirketlerinin anlaşma yaptığı mekânlarda, turist kabilelerine yönelik yapılan performanslarda, mekân sahipleri âşık/âşıklar ile anlaşarak meclisler düzenlerler. Bu gibi performanslarda âşıklar katılım sağlayacak izlerkitlenin profilini anlamaya çalışarak belli ölçüde hazırlık yapar. Genellikle izlerkitlenin ilgisini çekecek âşık atışmalarına yer verilir ve bu nedenle bu tür etkinliklerde iki âşığın yer alması 1-2 saat sürecek icrada âşıkların performansı rahatlıkla sürdürmesine de yardımcı olur. Bu gibi durumlarda âşıklar tur şirketiyle anlaşma yaptıkları için, tur şirketinden belli bir ücret alırlar. Ayrıca atışmalar ve kişiye özel güzelleme türünde şiirler icra ederek, ilgi

eken hikâyeler anlatılarak izlerkitlenin sempatisi kazanmayı hedeflerler. Bu durumda da saza takılan para ile âşıklar maddi kazanç sağlamış olur.

“Biz turizm şirketiyle anlaşıyoruz. Gelecek grubun rehberi bize ulaşıyor, şu gün şu saatte filanca yerdeyiz diyor. Belli bir ücret karşılığında gidiyoruz. Orada da misafirler saza para takıyor ki o da zaten geleneğin özüdür” (Âşık Bilal Ersarı’yla görüşme, 05.01.2021).

Üçüncüsü ise özel toplantılarla âşıklar otağı, bir otel ya da restorantta geleneğe ilgili bir izlerkitlenin âşıklarla bir araya gelmesi şeklindedir. Bu durumlar genelde Kars’ın hali vakti yerinde eşrafı ya da uzun zaman önce Kars’tan farklı nedenlerle başka şehirlere göç etmiş misafirlerin oluşturduğu, geleneği bilen izlerkitlenin “geleneksel bir meclis” talebi üzerine âşıklarla bir araya gelmesi ile mümkün olur. Bu icralarda âşıkların sazına para takılması dışında âşıklara işletme tarafında bir bedel ödenmez. Ama izlerkitlenin geleneği biliyor olması sebebiyle, bu performanstan âşıklar zaten bir kazanç sağlayacaklardır.

Aslında bu uygulamaların tümünde âşıklar müzisyenlik becerilerinin karşılığında izlerkitlenin âşığı ödüllendirmek istemesinin sonucu olarak maddi kazanç sağlarlar. Çünkü beğeni izlerkitlenin değerlendirmesini beklemek durumunda ortaya çıkan performansla ilgilidir. Bunun yanında âşıklar her icrada maddi kazanç elde etmeyi de hedeflemezler. Örnek verecek olursak yörenin tanıtımına yönelik herhangi bir etkinlikte veya devlet erkânı karşısında bulunulacak bir icrada, gelenek taşıyıcısı rolü üstlendiklerinde maddi bir beklenti içinde değillerdir. Diğer kültürlerde ala tura, bahşış vb. adıyla anılan gelir elde etme uygulaması Kars âşıklık geleneği içinde “saza para takılması” şeklinde karşılık bulur. Meclislerde geleneğin uygulaması olan “saza para takılması” eylemini bilmeyen izlerkitleye, âşıklar tarafından anlatılarak, izlerkitlenin saza para takmasına teşvik edilir. Ayrıca Dede Korkut’ta referans gösterilerek, yapılan uygulama meşrulaştırılır.

“Ben açıkça söylüyorum misafirlere, “saygıdeğer muhteremler, bu gelenek böyle yaşadı, sosyal sigortanın olmadığı zamanlardan beri âşıklar bununla geçimini sağladı. Bu gelenekte sazın başına para assanız da oluyor, asmasanız da; ama assanız da fena olmuyor” diye açıkça söylüyorum. Çünkü bu âşığı şerefleendirmedi, dinleyicinin âşığa sevgisini, saygısını gösterdiği bir

gelenektir bu. Dede Korkut'tan böyle gelmiştir. Dinleyicinin âşığı beğendiğinin ifadesidir bu” (Âşık Bilal Ersarı'yla görüşme, 05.01.2021).

Çalışma yapılan mekânlarda görüldü ki “saza para takma” uygulaması âşıkların izlerkitleye bu uygulamaya bildirmesi, anlatması ile gerçekleşiyor. Âşıkların bir kısmı bu uygulamanın anlatılmasının yöreye gelen izlerkitle üzerinde antipatik bir izlenim yarattığını düşünmektedir:

“Grubun başındakine “benim sazıma 100 lira tak, ben sana geri vereceğim, millet baksın taksın” diyor âşık. Çıraklarımla gittiğimde de onlarda yapamaz bunu, çalar söylersin. Dinleyen de bu işi biliyor zaten, hoşuna gidiyorsa bahşişini veriyor. Saza takmayı bilmesee bile cebine koyuyor” (Âşık Ilgar Çiftçioğlu'yla görüşme, 25.06.2020).

Karşılı âşıklar yerel ve bölgesel düzeyde bir üne sahiptir. Böylesine yaygın ve etkin olmalarının altında yatan şey ise, sahip oldukları kültürel sermayenin ve diğer bölgelerde yaşanan gelenek temsilcisi âşıklarla yoğun bir etkileşim içinde bulunmalarıdır. Bu teması sağlayan ise -daha önce değinilen- Cumhuriyet dönemi müzik politikaları kapsamında ‘Âşıklar Bayramı’ etkinliklerinin bir sonucu olarak yerel kültürlerin ön plana çıkarılması projesinin bir sonucudur. Bu proje ile Âşıklar Bayramı etkinlikleri ile pek çok bölgeden âşık birbiri ile temas etmiş, karşılaşmalarda bulunmuştur. Bu nedenle birçok kaynaktan sağladıkları repertuarlarını güncelle birleştirip dönüştürerek, yörelerinde bulunan izlerkitleyle paylaşma ve onlara bu birikimi sunma fırsatı bulmuşlardır. Değişimle birlikte her bağlamda “geleneği sunma ve aktarma” gerekçelerinin altında “para kazanma” ihtiyacından doğan yeni stratejiler ve beceriler geliştirmelerine yol açmıştır. Bunun sonucunda ortaya çıkan yeni mekânların ve yeni izlerkitlenin talep ettiği ürünleri de seslendirerek geçimlerini sağlamaya çalışırlar.

Âşık Kimliği

Âşık kimliğinin sürdürülmesini sağlayan en temel özellik kültür taşıyıcılığı görevleridir. Yöre halkı ve geleneği bilen izlerkitle âşıkların bu yönleri nedeniyle her ortamda onları saygıyla karşılar ve hürmet ederler. Âşık kimlikleri yerel düzeyde onlara statü kazandırır. Âşıklar da bu algıya karşılık Anadolu Âşıklık Geleneği içinde farklı

konumlanan yörenin temsilcisi ve taşıyıcısı olmanın sorumluluğunu taşırlar. Çünkü temsil Hall’ a göre anlam ve dilin kültürle ilişki kurmasını sağlar ve “bir şey hakkında anlamlı bir şey söylemek” demektir. Başka bir deyişle “temsil, anlamın üretildiği ve bir kültürün üyeleri arasında değiş tokuş edildiği sürecin temel parçasıdır” (2017: 23) ve âşıklar geleneğin her temsilinde anlamı yeniden inşa ederler. Âşık kimliğinin öne çıktığı unsurlar zaman ve mekâna göre farklılık gösterir. Örneğin âşık kimliğini yansıtan kültür taşıyıcılığı rolü -halk bilimi alanında çokça çalışmanın yapıldığı yörede- yapılan çalışmalarda âşıkların görüşüne başvurmak gerektiğinde karşımıza çıkar. Benzer şekilde yörenin tanıtımına yönelik hazırlanan çalışmalar ve projelerde de âşıkları kültür taşıyıcısı ve aktarıcısı misyonu ile görürüz. Bunun dışında turizme yönelik geleneğin icra edildiği bağlamlarda ise gelenek temsilcisi rolleri ile öne çıkarlar. Yani bir şeyi temsil etmek “onu tanımlamak ya da tarif etmek, betimlemek, resmetmek ya da hayal gücü yoluyla onu zihinde canlandırmaktır; zihnimize ya da duyulara onun bir suretini yerleştirmektir. Temsil etmek aynı zamanda simgelemek, kastetmek, örnek oluşturmak, yerini tutmak anlamına da gelir” (Hall, 2017: 24). Yani âşıklar, geleneği hem tarif eder, hem de onun yerini tutarlar.

Meclisler, eğlenceler gibi geleneğin bağlamları dışında, gündelik hayatın içinde de geleneksel âşık kimliğine uygun, kendi aralarında da farklı referanslardan hareketle bir müzakere sonucu “âşığa yakışan” davranışlar sergilerler. Çalışma boyunca pek çok ortamda görüşme fırsatı bulduğum âşıkların tümü de, gerek kendilerinden önceki ustalarına, gerekse birlikte yetiştikleri usta âşıklara her fırsatta şükranlarını bildirerek, geleneğin tüm usta âşıklara borçlu olduğunu ifade etmektedirler. Aynı şekilde bir yaklaşımın sonucu olarak da kendi aralarında üstünlüklerini kanıtlamaya yönelik davranışlarda bulunmazlar ve “âşığın yüce gönüllü olması gerektiği” söylemini her fırsatta dile getirirler.

“Ben köye düğünlere giderken kimseyi götürmezdim yanımda. Çünkü bir “gel otur”, bir de “git otur” var. Orada yer etmen lazım. Âşık kişiliğiyle, sanatıyla, saygısıyla, sevgisiyle, hürmetiyle orada bir yer etmeli” (Âşık Mahmut Karataş’la görüşme, 21.05.2021)

“Âşığın giyimi, kuşamı, anlatımı her şeyiyle beyefendi olmalı âşık. Âşık çok nazik olacak, mütevazı olacak, söylediği sözlerin akışı kaymak gibi olacak, anlatımı bal gibi olacak ki bu geleneğin özü budur. Konuştuğu zaman güler yüzlü, sözü karşısındakine tatlı gelmeli... Çok duygusuz birini bile, misal taşı eritmeli âşığın sözü” (Âşık Bilal Ersarı’yla görüşme, 05.01.2021).

“Âşık, nerde nasıl davranılır, ne giyilir, toplum karşısında nasıl davranılır bilir. Bulunduğu toplumdaki herkesi kendi bacısı, kardeşi gibi görmeli..Deyim yerindeyse ağzından bal akmalı.. Türkiye geneline bakarsak Karşlı âşıkları ayrı bir yerde tutmak gerek”(Çetin Adıgüzel’le⁸ görüşme, 08.03.2021).

Karşlı âşıklar için bu yörede yetişmiş olmak âşık kimliğinin inşasında önemli bir unsurdur. Bunu ifade ederken meclislerde yetişmiş olmanın ve izlerkitle ile iletişimin önemi üzerinde durarak, kendilerini diğer yörelerde bulunun âşıklardan farklı konumlandırırlar.

“Buradaki meclislerde yetişmekten, neyi nerde satacağını, nasıl dinleteceğini biliyor burada ki âşık. Dinleyicinin gözüne bakıp, neyi nasıl dinleteceğini, nasıl etkileyeceğini biliyorum. Mesela Belçika’dan gelen adam benim dilimi bilmiyor, ona mimiklerimle anlatıyorum. Hepsi bir sanat, konuşma bir sanat, çalmak bir sanattır, gezmek bir sanattır, onu dinletmek bir sanattır. Sahne âşığı olmaz herkes, sahne sanatçısı olamaz herkes” (Âşık Ilgar Çiftçioğlu’yla görüşme, 25.06.2020).

Benzer şekilde yerel müzisyen Çetin Adıgüzel de şöyle aktarmaktadır:

“Düz bakan, edebi yönü zayıf, ağzı laf yapmayan, sesi güzel olmayan âşıklarımız olsa da, güzel şeyler yapmaya gayret gösteren, kendisini güncelleyen, âşık edebiyatını bilen, bunun yanında halk edebiyatını bilen, hece vezin ölçüsüne dikkat eden, kendi eserleri olan, üreten, ustaları bilen, tanıyan kimsedir âşık. Usta-çırak ilişkisiyle yetişen âşık başka türlüdür”(Görüşme, 08.03.2021).

Karşlı âşıklara göre âşık kimliğine sahip bir kişi sosyal ortamda ki davranışları ve söylemleriyle de kendini belli eder.

“Âşığın duruşundan, konuşmasından, anlatımından, insanlara hitabından, gezişinden belli olur Karşlı âşık. Toplum içinde hali hareketi çok başka olmalı

⁸ Mahalli sanatçı, restoran işletmecisi.

âşığın. Yunus gönüllü olmalı.. Elinde sazı olmasa bile, meziyeti sözünden belli olur” (Âşık Bilal Ersarı’yla görüşme, 05.01.2021).

Yörede âşık kimliğinin bir göstereni de sazdır ve Kars’da saz çalmayan âşık yoktur. Saz çalmayan bir âşığın âşıklığını reddederek, âşıklığına itibar edilmez. Âşıklarda her fırsatta sazın kendileri ve gelenek açısından önemini vurgularlar.

“Sazım elimde olmadan yapamam. 40 yıl onunla oturup kalkmışım, sazsız söylesem de hakkını veremem. O saz elimde olacak ki onu okuyam. Âşıklık bir bütündür; saz, ses ve ahlak.. Biri noksan olsa âşık olmaz” (Âşık Ilgar Çiftcioğlu’yla görüşme, 25.06.2020).

Çalışma boyunca görüşülen tüm âşıkların, gözlemlenen en önemli özelliklerinden biri de, ifade kültürlerinin gelişmiş olması ve bulundukları her ortamda kendilerini rahat ve doğru biçimde ifade edebiliyor olmalarıdır. Bunun nedenini geleneğin unsuru olan irtical kabiliyetleri ve tüm performanslarını her dönemde izlerkitle karşısında gerçekleştirmiş olmalarına bağlanabilir.

“Zaten usta âşıksanız 15-20 dakika da olsa nasıl anlatacağınızı biliyorsunuz. Zaten anlatamazsanız sizi kabul etmezler. Karslı âşıkların da yüzde yetmişinin geleneği aktarma kabiliyeti vardır. Bence bu yüzden Kars bu kadar ilgi çekti” (Âşık Bilal Ersarı’yla görüşme, 05.01.2021).

Gelenek âşığın izlerkitle ile bir araya gelmesi ile şekillenir ve izlerkitlenin icraya katıldığı sürece vardır. Çünkü “insanlar müziğe belli bölgelerin simgesel gösterenleri ve topluluğun, dolayısıyla da aidiyetin ve ortak geçmişin sembolleri olarak bakarlar. Müzik oldukça kuvvetli bir temsil kaynağıdır... toplulukların kimlik oluşturmalarının ve oluşturdıkları kimliği başkalarına göstermelerinin aracıdır” (Bennett, 2018: 194-195).

2.2.2. Müzisyen Stratejisi

Âşıklık geleneği ve onu icra eden âşıklar değişim süreci ile birlikte varlıklarını sürdürebilmek için yeni stratejilerle, yeni kültürel ifade biçimleri üreterek eski olanı yeniden biçimlendirerek, değişime ayak uydururlar. Bunun sonucu olarak artık günümüzde, bazı ritüeller dışında eski bağlamlarının yanı sıra müzisyen stratejileri kapsamında ‘geleneği temsil etme’, ‘gelecek kuşaklara aktarma’ ve ‘geçim sıkıntısına

çare arama' gerekçeleriyle eğlence amaçlı toplantılar gibi bağlamlarda da yer alırlar. Kaemmer bireysel stratejilerin çoğunlukla müziğin belli bir durumda kullanımını oluşturduğundan bahseder ve müziğin kullanımı ister mantık formlarıyla, isterse de katılımcının davranışıyla olsun, bir müzik olayının düzenlenmesine ya da gerçekleşmesine yol açan kişisel güdülenmeler olduğunu söyler (1998: 77). Aynı şekilde âşıklarda değişim içerisinde varlık sürdürebilmek için geleneğin ifade araçlarını yeniden biçimlendirmeye dayalı stratejiler geliştirirler. Böylece yeniden biçimlendirdikleri gelenek öğeleri dönüşüme uğradığı gibi süreklilik de kazanmış olur. İcracıların, deneyimlerin mekânsal değişimlere paralel olarak da, bugüne uyacak biçimde yeni performans şekillerini ortaya çıkararak, geçmişi yeniden şekillendirir.

Âşıklar geleneğin taşındığı yeni mekânlarda çalgı ve performans pratiğindeki uygulamalarda tarihsel, toplumsal ve coğrafik bağlamlara gönderme yapan sembolik davranışlarda bulunurlar. Mekândaki izlerkitlenin hafızalarında geleneğe dair bir perspektif inşa ederler. Hafıza mekânı kapsamında değerlendireceğimiz bu davranışlar, kimi zaman âşığın karapapak takarak, Karapapak Türkü etnik kimliğine coğrafi bir gönderme yapması, sazın omuza asılarak icrasıyla da simgesel olarak kökene gönderme yapması şeklinde karşımıza çıkar.

Yukarıda bahsedildiği gibi geçmiş dönemlerde yörede geleneğin icra edildiği geleneksel mekânlarda, izlerkitle ile âşıklar karşılıklı etkileşim içindeydi. Bu etkileşimi her dönemde dinamik tutan unsursa âşıkların icraları ayakta, mekân içinde dolaşarak gerçekleştirmeleridir. Karşılıklı âşıklar izlerkitleye ilgisizce oturarak icralarda bulunmazlar. Geleneği bilen, takip eden izlerkitle, âşıkların performansını etkiler ve şekillendirir, bu nedenle âşıkların eğitim sürecine de katkı sağlamada önemli rol oynarlardı. Örneğin âşık hikâye anlatımı sırasında hikâyenin bazı bölümlerinde saz eşliğinde hikâye ile alakalı türküler okurken ve izlerkitlenin içinde âşıklık konusunda birikim sahibi olan bazı kişiler, âşığın performansı sırasında cesaretle ve heyecanla ona eşlik ederdi. İcralar sırasında dinleyicilerin âşığa davranış şekli övücü sözlerle onu alkışlaması, icrasal anlamda âşığı yönlendirmesi ve gerektiğinde sazına para takarak ödüllendirmesi âşığın icrasını şekillendiren önemli etkenlerdi. Ancak yaşanan değişimle beraber geçmişten

süregelmiş olan meclislerde düzen ve âşıkların göstermiş olduğu davranışlarda da değişiklikler gözlemlenmektedir.

Meclisler gelenek içinde belli bir düzen ve ardışıklık içinde gerçekleşen icralar olarak tanımlanır. Geçmiş dönemlerde bu meclislerde düzen Kars ili Âşıklık geleneğinde serencem-döşeme, usta malı, divan, tecnis, güzelleme, karşılaşma-atışma, hikâye, uğurlama şeklinde cereyan ederdi. Ancak artık icraların kısa zaman dilimlerine sığdırılma çabasının sonucu olarak bu düzene de uyulamamaktadır. Ancak meclislerin olmazsa olmazı diyebileceğimiz türlerden divan ve usta malı icra bağlamı neresi olursa olsun seslendirilmesi gereken türlerdir. Usta malı, âşıkların kendilerinden önce yaşamış usta âşıklardan veya kendi ustalarından örnekler vererek, üstatlarını hatırlatıp, onlara olan şükranlarını meclise bildirdikleri bir türdür. Konu ve içerik olarak topluma nasihat verecek türde şiirler seçilerek, izlerkitle meclise hazırlanır. Meclise divan denilen tür ile başlanır.

“Âşık bir toplulukta çalmaya başladığı zaman, o ortamda olan kişiler varsa orası bir divan olur. İsmi oradan alır. Başlangıç divanı odur. Bir esnaf dükkânını açarken “bismillahirrahmanirrahim” der dükkânı açar, âşık da ilk söze divanla başlar. Hem ses ısınır, hem de topluluğun ağırlığını alır” (Âşık Bilal Ersarı’yla görüşme, 09.02.2016).

Âşıklar meclislerde icra edilecek türleri izlerkitlenin performansa katılabilme kabiliyetine göre düzenlerler. Performans teori kapsamında değerlendirebileceğim bu durumda, âşığın izlerkitle ile üst düzeyde iletişim içinde olması beklenir. Çünkü ortaya çıkacak iletişim hem izlerkitlenin iyi vakit geçirmesini, hem de âşığın akıcı bir performans sergilemesine yardımcı olacaktır.

“Âşığa göre meclis olmaz, meclise göre âşık olur. Âşık çok başlı olmak zorundadır. Mesela akşam akil adamlarla birlikteydik, burada söylediklerimizi orda söylemedik. Orası neyi kabul ediyorsa onu söyledik. Yani divanda, konusu değişken olur ama kalıp sabit olur. Yani kesin olarak divanla başlar” (Âşık Bilal Ersarı’yla görüşme, 09.02.2016).

Âşık meclislerinde diğer türler ise özel bağlama ilişkin dinleyicilerin beklentilerine göre değişkenlik göstermektedir. Müzisyen stratejisi kapsamında âşığın

izlerkitlenin beklentisini karşılayacak şekilde yeniden bir düzenleme ile performansı sürdürmesi ile karşılık bulur.

“İzmir, Antalya grubu Mahsuni Baba’dan, Veysel Baba’dan, Çobanoğlu’dan istiyorlar genelde. O gruplar ülkemizde ki gündemi iyi takip ederler, ona göre sohbet ederiz. Örneğin Trabzon, Ankara grubu biraz daha muhafazakârdır. Onlara ağırlıklı olarak tasavvuf ehli şiirler, açmalar icra ederiz. Bir de doğudan gelen gruplar var, adamlar göçüp gitmiş buradan İzmir’e, İstanbul’a dönüp gelmiş geleneği dinlemek istiyor. Kars’ın öz yapısını istiyor, otantik devrini istiyor. Âşıklık geleneğinin yaşandığı köy konaklarında ki geleneği istiyor” (Âşık Bilal Ersarı’yla görüşme, 05.01.2021).

İcra bağlamlarında değişim, repertuarda değişim, müzik yapma süresinde değişim sonucunda, âşıkları icralarda yeni izlerkitle ile yeni ilişkiler kuracak şekilde, yeni mekânlarda, yeni bir düzen organize etme düşüncesine iter. Yeni organize edilen bu uygulamalarda ise üzerinde durulan en önemli husus izlerkitlenin icralardan keyif alması ve geleneğe dair bir hafıza oluşturmaktır.

“En çok dinleyicinin aklında atışmalar, ilgi çekici hikâyeler akıllarında kalıyor. Çobanoğlu’nun bileceklerini düşündüğümüz eserlerinde seslendiriyoruz. Dinleyicinin aklında bir şey kalması gerekiyor” (Âşık Bilal Ersarı’yla görüşme, 05.01.2021).

Geliştirilen bu stratejilere tepkisel yaklaşan ve bu durumu eleştiren gelenek temsilcileri de var.

“Meclise gittim bir toya, söylemeye başladım, düğün sahibi getiriyor sazın başına bir bahşiş takıyor. Başlıyorsun söylemeye.. Sonra başka bir misafir “gelen misafirlere benden taraf bir hoş geldin de” diyor o da takı takıyor. Şimdi bak ne yapıyorlar? Grubun başındakine “benim sazıma 100 lira tak, ben sana geri vereceğim, millet baksın taksın diyor” (Âşık Ilgar Çiftçioğlu’yla görüşme, 25.06.2020).

Benzer şekilde;

“Turistlerin şehre ziyareti ve doğu ekspresi, işi biraz piyasaya döndürdü. Bizde Kafkas grupları hazırlıyoruz turistlere yönelik, programda bizden önce âşıklar çıkıyor. Çocukluğumda gördüğüm şey, âşıklar çıkardı meydana günlerce çalarlardı, sözlerini söylerlerdi, anlatırlardı. Sazı boş çıkabilirdi, “nasip, kismet” derlerdi. Şimdi piyasaya dönmesinin nedeni, yarım saat bir yerde çalıp orda kazanıp, sonra başka bir yere yarım saat çalmaya, sonra başka bir

yere...Şimdi sadece para alabilmek için, “hoş geldiniz”⁹ diye bir şey çıkarmışlar” (Ömür Can Yıldız’la görüşme, 22.10.2019).

Bauman’a göre sosyal ve kültürel sürekliliğin temel mekanizmalarından söylemin bağlamlaştırılması veya yeniden bağlama eklemlenmesi ile bağlantılı süreçler, toplumsal yaşamda her yerde rastlanan durumlardır. Ancak bu süreçler belirgin bir şekilde farklı yollardan, dikkat çeken farklı derecelerde ve onları oluşturan farklı söylem tarzlarında işlerler.

“Bir toplumun performans şekilleri onun iletişimsel ekonomisinde en belirgin şekilde metinleştirilmiş, türsel olarak düzenlenmiş, akılda kalır ve yinelenebilir söylemleri arasında olma eğilimi gösterirler. Bunun gibi performans biçimleri de bir toplumun iletişimsel repertuarında en bilinçli şekilde gelenekselleşmiş olan biçimler arasındadır, yani yeniden bağlamlandırma ile genişletilmiş bir dizi metinlerarasılığın bir parçası olarak algılanır ve yapılandırılırlar” (2008: 119).

Âşıkların geliştirdiği müzisyen stratejileri kapsamında değerlendirilecek tüm bu düzenlemeler, geleneğin yeni bağlamlarında değişimi dengeleme ve kontrol etme teknikleridir. Gelenek unsurlarının yeni izlerkitle ya da geçmişi özleyen izlerkitle karşısında, onların ilgisini çekecek ve merak uyandıracak şekilde yeniden kullanıma sokulması, yeni kurgulaştırmalarla yeni bağlamlarda ortaya çıkan yeni düzenler olarak karşılık bulur.

Otantisite Tartışmaları

Karşılı âşıklar geçmişten günümüze yazdıkları -doğaçlama olarak söyledikleri- dizeleri geleneğin kendisine ilettiği kalıp ezgilerle birleştirerek, geleneği sürekli yeniden üretmektedir. Burada bahsi geçen doğaçlama var olmayan bir sözün ortaya çıkması gibi değerlendirilmemelidir. Çünkü -pek çok kez değindiğimiz- usta âşıklık, deneyim ve birikim sonucunda oluşan bir beceridir. Bunun sonucunda gelenek içinde yetişen bir âşığın söz ve müzik içinde bulunduğu zenginlik göz önüne alındığında “akılda kalan”

⁹ Yıldız’ın aktarımında bahsedilen “hoş geldiniz” serencem-döşeme türüdür. Yani meclise başlarken gelen misafirleri selamlamak için, kısa bir konuşma ve ardından “hoş geldiniz” ve “merhaba ” rediflere bağlı ayaklarla 8’li hece vezninde şiirlerin seslendirildiği örneklerdir.

ezgi ve sözlerinde katkıda bulunduğu bir doğaçlama kabiliyetinden söz etmek yanlış olmaz.

Çalışmada görüşüne başvurulmuş âşıklardan, bir seslendiricinin bir havayı her seferinde farklı yorumladığına, yani farklı performanslar sergilediğini görme fırsatım oldu. Bu farklılığın nedeni üzerine âşıklar ise, her seslendirenin kendi performansının - geleneği temsil ettiği- iddiası ile karşı karşıya kalıyoruz. Çalışmada tümünü meşru kabul ettiğimiz, otantisite tartışmasının eşlik ettiği bu icra farklılığını, her âşık kendi kültürel sermayesine atıfta bulunarak kendi performansının daha doğru olduğunu, geleneği gerçek anlamda kendi icrasının temsil ettiğini vb. iddialarda buluyor.

May (2015: 41) otantik sözcüğünü “edimle, edimsellikle, olgu ile olan bağlılığı, ayrılmazlığı vurgular ve burada önemle üzerinde durulan nokta, araya hiçbir taklit, sahtelik, ikiyüzlülük girmeden bahsedilen edimin ya da olgunun belirli bir kaynakla ya da öze (gelenek, adet, usul, örf, psikoloji) tam bir içtenlikle uyum, bağlılık içinde olmasıdır” şeklinde açıklar. Görülüyor ki otantisite iddiası ve söylemi de bununla ilişkili. Erol’un aktarımına göre otantisite, kültürel ve bu yüzden de tarihselleşmiş bir konum içinde, ondan hareket edilerek yaratılan ve onun için mücadele edilen bir yorumlama meselesidir. Otantisite, müziğin bir özelliği değil; bir performansa atıfta bulunulan şeydir. “Bir performansın “otantik” olup olmadığı bu yüzden “bizim” kim olduğumuza bağlıdır” (2009: 209). Başka bir deyişle, müzikte otantisite, “insanların bir müzik türü/ üslubu/ parçası ile ilişkili müziksel ve müzikdışı deneyimini referans yaparak, o müziğe atfettikleri bir yorumlama meselesidir” (2009: 210).

Yörede âşıklar otantisite tartışmalarına farklı referans noktalarıyla dâhil olurlar. Bunların başında baba-oğul âşıklar şeklinde nitelendirilebilecek olan ustası babası olmuş olan âşıkları gösterilebilir. Geleneğin kim tarafından en doğru öze temsil edildiği sorusunun cevabı çoğunlukla bu nitelendirme şeklinde karşımıza çıkar. Çünkü bunun en kuvvetli gerekçesi babası ustası olmuş bir âşığın, geleneği tam anlamıyla yaşamış olmasıdır. Geleneğin okulu mahiyetinde görülen usta- çırak ilişkisinde aday âşığın geleneğin tüm unsurlarını usta âşıktan görerek, usta âşıkla çıraklığı boyunca sadece gelenek icralarında değil sosyal hayatın da tüm alanlarında birlikte olup, yaşamın

gereklerini de ondan öğrenmesi beklenmiştir. Bu icapla özellikle baba-oğul âşıkların otantisite tartışmalarında referans noktası, “ancak bir usta âşık, çırağı oğlu olursa her şeyi aktarabilir” şeklindedir. Yani daha açık bir ifadeyle çırağı oğlu olmayan bir usta âşık, birikimini, deneyimini çırağıyla paylaşıırken, belki de oğluna olduğu kadar cömert davranmayabilir. Elbette bu duruma bir örnek gösteremeyiz, bu iddia bir varsayımdan da öte gidemez. Bahsettiğimiz bu referans otantisite tartışmalarında âşığın/âşıkların kuvvetle yaslandığı bir gerekçedir. Çünkü usta bir âşığın oğlunun âşıklığı seçmesi tesadüf değildir ve usta-çıraklık sebebiyle usta ile çırağın birlikteliği en üst düzeyde ancak baba-oğul âşıklar yaşayabilirler.

Yörede otantisite tartışmalarına eşlik eden bir diğer konu ise yerel şöhrettir. Gerek yörenin -turizmden önceki dönemlere rastlayan- temsil edildiği reklam filmlerinde yerel kültürü yansıtan âşıkların yer alması, gerekse turizmle beraber âşıkların yerel ve ulusal düzeyde bir şöhrete sahip olmalarının sonucu olarak; icralarda daha fazla yer almalarıdır. Çok tercih edilmelerinin bir gerekçesi olarak da “geleneği doğru özle temsil ettiklerini” göstermektedirler.

Bu çerçevede âşıkların otantisite söylemleri kimi zaman tarihsel derinliği sahip bu geleneğe yaslanarak, kültürel sermayelerinin bir otantisite isnadı olduğunu öne çıkararak, kimi zaman gelenek içinde anlamlı bir yer edinen eğitimlerine göndermede bulunup bunu bir kültürel sermaye olarak kullanarak, kimi zamansa yerel-ulusal şöhretlerini borçlu oldukları bir otantisite isnadında bulunarak inşa ettikleri söylenebilir.

3. BÖLÜM
KARS'IN MARKA ŞEHİR OLMA POLİTİKASI VE GELENEĞE
YANSIMALARI

3. BÖLÜM

KARS'IN MARKA ŞEHİR OLMA POLİTİKASI VE GELENEĞE YANSIMALARI

3.1. Kars Algısı ve Marka Kimliği

Çalışma odağında bulunan Kars Âşıklık Geleneği'nin değişen mekânlarda yeni düzenlemelerle, farklı biçimlerde icra ediliyor olması, yerel kültürün tanıtılması ve Kars'ın marka şehir haline getirilme hedefi ile yakından ilişkilidir. Özellikle son yıllarda sıklıkla karşılaştığımız marka şehir olma olgusunun bir yansıması olarak Kars'ta da pek çok çalışma yapılmıştır. Son 10 yılda yakından görme fırsatı bulduğum pek çok girişim, yerel özelliklerin, turizm potansiyelinin, doğal kaynakların vb. özelliklerin öne çıkarılması ile turistleri ve ziyaretçileri kente çekme yönündedir. Yapılan tüm bu çalışmalar ise özellikle sivil toplum kuruluşları, yatırımcılar ve yöre esnafı tarafından ortak yürütülen, uzman bir pazarlama stratejisiyle mümkün olmaktadır. Kars'ı marka şehir haline getirme girişimleriyle ilgili yapılan çalışmaları Halit Özer¹⁰ şöyle aktarmaktadır:

“Bu çalışmaların tümü yerel müteşebbisler, işletmeciler, saha çalışanları, sektör temsilcileri ve sivil toplum örgütleriyle birlikte aynı tarihlerde kurulan derneklerin ortak çalışmalarıdır. Anadolu Kültür Derneği, kadın dernekleri, kültür sanat dernekleri, bunların hepsinin ortak fikriydi. Serhat Kalkınma Ajansı (SERKA) bu konuda oldukça iyi bütçe ayırmıştır. Ajansın bütçesi devlet planlama teşkilatından gelir. Valilik, belediye ve ticaret odalarına gelen bütçelerin % 3'ü kalkınma ajansına aktarılır” (Görüşme, 05.03.2021).

Yürütülen çalışmalardan “Kars Markası”nın geliştirilmesi amacıyla “Kars Algısı İmajı Ve Marka Kimliği Araştırması” (2014) başlıklı projedir. Serhat Kalkınma Ajansı desteği ile ortaya çıkan çalışmanın ilk aşamasında hedef kitlelerin Kars hakkındaki algılamalarından oluşan Kars'ın mevcut marka imajı incelemeye alınmıştır.

¹⁰Yaklaşık 22 yıldır turizm sektöründe çalışıyor. Sivil toplum örgütlerinde görev yaptı, Kars Turizm Birliği Başkanı(2008 yılında kuruldu), Uluslar Arası Turizmciler Birliği Doğu Anadolu Temsilciliğini yaptı, bakanlıkların, birleşmiş milletlerin çeşitli projelerinde görev aldı. Pek çok turizm fuarına katıldı ve Serhat Kalkınma Ajansı kurulduğunda kalkınma üyeliği görevi yaptı.

Kars'ın mevcut marka imajı, Türkiye'nin değişik illerinden, olası yatırımcı adaylarından toplanan verilerle analiz edilmiştir. Bu süreçte Kars markasının kimlik ve kişilik öğelerinin mevcut durumu ile ilgili olarak da bazı algılamalar kayda geçmiştir.

Kars Markası'nın geliştirilmesi sürecinin ikinci aşamasında, Kars marka kimliği öge ve özellikleri incelenmiş ve Kars bir şehir, bir mekânsal ürün olarak fiziksel/fonksiyonel özellikleri, nitelikleri, marka kişiliği ve görsel kimlik özellikleri yönüyle detaylı olarak analiz edilmiştir. Kars Marka İmajı ve ardından yapılan Kars Marka Kimliği çalışmalarında elde edilen bilgi ve bulgulardan hareketle bazı değerlendirmeler yapılarak, bu değerlendirmeler ışığında Kars'ın Türkiye ve dünyaya sunacağı değer önerileri, Kars markasının olası hedef kitleleri ve bu kitlelerle iletişim dili, Kars markasının konumlama stratejisinin nasıl olacağına ilişkin ipuçları elde edilmeye çalışılmıştır. Projeye göre, Kars Marka İmajı ile Kars Kimliği çalışmaları, Kars markasının geliştirilmesinde önemli bir aşamayı temsil etmektedir. Ortaya çıkan raporla, şehir yöneticilerinin, Kars markasının değer önerisi, hedef kitleleri ve konumlama stratejisi konularında alacakları kararların uygulanmasında ve takibinde temel kılavuz ve veri kaynağı olacağı öne sürülmüştür (Gelibolu, Kanıbir, Saydan vd., 2014: 9).

Çünkü “bir şehri marka haline getirme çabası, şehrin sahip olduğu imaj ve kimlik özellikleri üzerinden ek çekiciliklerin kazandırılması sürecidir. Günümüzde şehirler küresel rekabete maruz olduklarından, ayakta kalabilmek için yeni yetenekler geliştirmeli, sahip oldukları olumsuz imajı olumluya çevirmelidirler (Rainisto'da aktaran, Gelibolu, Kanıbir, Saydan vd., 2014: 17).

“Kars'ta otel müdürlüğüne başladığım 2006 yılında otellerde kadın personel çalıştırmak mümkün değildi. Başka türlü bir algılama vardı. Bu algıyı yıkmak mümkün değildi. 2-3 yıl sonra Kars'lı olmayan kız öğrencileri yerleştirdik otellere çalışan olarak. O dönemin belediye başkanı çok destek oldu. Sonra dışarıdan gelen dış gözler “sizin burada bir tarihiniz, kültürünüz var, bunu canlandırın harekete geçirin” dedi bize. Haritada doğuda görünen ama doğu kültüründen farklı bir kültüre sahip olduğunu göstermek gerektiğini anlattılar bize. Bu algıyla o dönemde tek yaptığımız şey gelen ziyaretçiler üzerinde iyi bir intiba bırakmaktı. O dönemde gelen ziyaretçiler sadece fısıltı gazetesi yoluyla öğreniyordu Kars'ı. 10-12 bin turist ağırladık. Fısıltı gazetesiyle gelen

misafirlerimiz “bu işi şu şu sahalarda yaparsanız daha başarılı olursunuz” dediler. Sonra o günden bu güne ziyaretçi sayımız 10 bin den 200 bine çıktı. Amacımız Kars değerlerini bildirmek, göstermek, yaşatabilmek ve Kars’ta ki insanları bir şekilde Kars’ta tutabilmektir” (Halit Özer’le görüşme, 05.03.2021).

Harvey’ e göre özellikle 1970’ ten sonra yaşanan, yoğun kentler arası rekabet ve kentsel girişimcilik döneminde, seyirlik kentsel mekânların oluşturulması yoluyla kente imaj kazandırmak, sermaye ve (doğru türden) insan cezbetmek için bir araç haline gelmiştir (1997: 116). Bu dönüşüm bir yerin düzenlemeye sokularak bir cazibe merkezi haline getirilmesinden öte bir şeydir. Çalışmada mekânlaştırmaların Lefevbre’nin bakış açısıyla bir tür üretim biçimi olduğundan ve mekân ve kapitalizmin ilişkisinden söz etmiştik. Benzer şekilde “yer/mahal estetiğini yeniden ve güçlü biçimde gündeme getirilmesi (Harvey, 1997: 338) de, tarihi kent merkezlerinin turizme yönelik olarak dönüştürülmesini teşvik etmiş ve tarihsel ve kültürel miras, üretim sürecine dâhil edilmiştir. Böylece miras, çeşitli biçimlerinin belirlenmesi, korunması, yönetimi ve sergilenmesi çevresinde büyüyen önemli bir endüstri haline gelerek (Harrison’dan aktaran K. Turhanoglu, 2014: 71) kentsel bir yatırım alanı haline dönüştürülmüştür.

Harvey’e göre kent sistemi, kapitalist endüstrinin bitmek bilmeyen yüksek kazanç arayışlarının bir ürünüdür. Kentlerin başka kentlere göre kendilerini ayırt eden bir imaj oluşturması, hem sermayeye hem de "istenen türden" insanlara (yani zengin ve nüfuzlu insanlara) cazip gelecek bir mahal ve gelenek atmosferi yaratma çabalarının sonucudur (1997: 329). Bu anlayışlardan yola çıkarak yapılan tüm çalışmalar dikkate alınarak ve Kars’ı daha somut değerlerle tanıtabilmek hedefiyle Kültür Turizm Bakanlığı, Birleşmiş Milletler ortaklığında “Kültür Turizm İttifakları” adında Kars projeleri yapıldı. Bu projelerle ilgili Özer şöyle aktarmaktadır:

“Önce Kars üzerinde çalışıldı. Araştırdık, baktık ki Kars’lılar Kars’ı tanımıyor. Kars’ta oturup kaleye çıkmayan vatandaşlarımız var. Ani’yi bilmeyen, Çıldır’ı görmeyen vatandaşlarımız var. Ufak çaplı projelerle başladı ve sonrasında bu kalemler başlıklar haline getirildi. SERKA, valilik, belediye ayrı ayrı projeler yaptı. O günden bu güne yapılan tüm projeler karşılığını gördü. Ama uzun vade de oldu bunlar. Örneğin biz fuarlara gittik, Kars’ı anlattık o sene kimse ziyaret etmedi ama sonraki yıllarda bu projeler karşılığını görmeye başladı. O yüzde Kars adına yapılan her çalışma değer kattı” (Görüşme, 05.03.2021).

Bu noktada Kars ile ilgili tüm değerlerin iyi tespit edilerek, kenti öne çıkaracak unsurların güçlendirilip “Kars’ın sahip olduğu kent zenginliklerinin değerlendirilmesi, ‘marka’ kent konumuna gelebilmesi ve dünya kentleri içinde katma değer sağlayıcı pek çok zenginliğini ‘vitrin’e koyabilmesi gelinen aşamada zorunlu” (Gelibolu, Kanıbir, Saydan vd., 2014: 20-21) olduğu düşünülmüştür. Burada bahsedilen öğeler öncelikle yörenin sınır Cumhuriyetlerine komşu olan tek il olması; kristal karı, sarıçam ormanları, Ani Antik Kenti, Çıldır gölü, peynircilik, Kars kazı, Âşıklık Geleneği, Harakani türbesi vs. sayabiliriz. Yani yörenin tarihsel serüveninin eşlik ettiği “açık hava müzesi” yakıştırmasının yapıldığı tarihi kent merkezi, kendine özgü bitki örtüsü, hayvan çeşitliliği ve doğal güzellikleriyle, geleneksel kültür öğelerinin bir arada bulunuyor olması şehir imajını belirleme ve şehir kimliğine, markalaşma sürecine katkı sağlayacağı düşünülmüştür.

“Asıl amacımız Kars’a gelen insanların öncelikle bir medeniyetin başkentine geldiklerini hissettirmek ve giderken gittiği yerde, ülkemizde böyle bir şehrin olduğunu söyletebilmek. Bu kişileri de tekrar tekrar buralara getirebilmek hedefimiz. Kars bir tarihtir, Türkiye Cumhuriyetinden önce cumhuriyet olmuş bir şehirdir. Dünyaya 12 milyona yakın göç vermiş bir şehir. Sınır Cumhuriyetlerine komşu olmuş bir şehir. Gelen misafirlere bunları anlatarak, hissetmelerini istiyoruz” (Halit Özer’le görüşme 05.03.2021).

Aslında her şehir birbirinden farklı özelliklere sahip olduğu için bir markadır. “Kars’ta bu açıdan zaten markaydı, ancak unutulmuş bir markaydı” (Halit Özer’le görüşme 05.03.2021). Yapılan çalışmaların tümü aslında bu markayı tekrar hatırlatmak, varolanı yenileme çabasının bir göstergesidir.

“Kentlerin ‘sıradanlığı’ ve birbirine benzerliğinin ötesinde ‘marka kent’ler oluşturmak artık tüm ülkeler için bir “vitrin” anlamına gelmektedir. Gelinen aşamada, kentleri yenilikçi bakış açılarına yatırım yapmaya teşvik etmek, yerel yönetimleri kuvvetlendirmek ve bu türden kentsel uygulamaları kamuoyu ile paylaşmak “mark kent” oluşumu için önemlidir. Bu nedenle her kent, bir diğerinin kopyası olmaktan ziyade kendi özgün tarihi, toplumsal geçmişi, soyut ve somut kültürel mirası ve sahip olduğu diğer fiziki ve beşeri imkânları doğrultusunda kenti farklılaştıracak, diğer kentlere farkındalık yaracak bir “marka kent” anlayışı geliştirmek durumundadır” (Gelibolu, Kanıbir, Saydan vd., 2014: 20)

Urry göre “gelişmekte olan ülkeler”de turizmin büyümesi yalnızca bu toplumlara özgü süreçlerden kaynaklanmamaktadır. Bunu etkileyen pek çok dış etken vardır. Temel olarak küresel ekonomideki değişim ve dönüşümler ‘romantik bakışın’ her yere yayılması sonucunu getirmiş ve giderek daha fazla sayıda insan, kitle turizminin mevcut kalıpları dışına çıkarak otantiklik/özgünlük arayışı peşine düşmüştür. ‘Gelişmiş dünya’, ‘az gelişmiş toplumlar’ın kültürel pratiklerine daha fazla ilgi göstermekte, çoğunlukla yüzeysel olarak bakılan yerlerin bir ‘koleksiyoncusu’ şekline bürünen turist profiline cevaben kentler, kendi mekânsal dönüşümlerini gerçekleştirmektedirler (2009: 105).

Her yöre kendi özelliklerini öne çıkaran tanımlamalarla, kendini diğer yörelerden farklılaştırır. Çok eski çağlardan itibaren aralıksız olarak yerleşime sahne olmuş Kars’ı diğer yörelerden ayıran, öne çıkaran önemli unsurlardan biri tarihi dokudur. Ayrıca tarihi doku kent kimliğinin bileşenlerinden biri olarak da görülür. Urry, tarihi miras ile ilgili en önemli noktanın, mirasın görselliğine yapılan vurgunun problematik nitelik taşımasından kaynaklandığını söyler. Ziyaretçiler, binalar da dâhil olmak üzere, bir dizi sanat eseri görerek bu gördükleri nesneler çerçevesinde ortaya çıkabilecek olan yaşam kalıplarını tahayyül etmektedirler. Bu “yapıntı” bir tarihtir, bu tarihte çeşitli türden toplumsal yaşantılar (sömürü, açlık vb.) görmezlikten gelinmekte ya da önemsizleştirilmektedir. Yani mirasın yerel ekonomik canlanma stratejisinin bir parçası olarak kullanılması, aslında tasarımda postmodern bir müzeye dönüştürülmenin sonucudur (2009: 181).

“Kars’ta ben tarihi şöyle anlatabilir. Tarihin büyüklüğünün ayakta kalması lazım. Bu binası olur, gerekse kalıntısı olur. Bu olmazsa asparagas, hayal olur. Evet, burada bir tarih var ve kalıntısı burada diyebiliriz. Bizim övündüğüm şey aslında bin yıllık ve Karslıların değil. Biz Ermeni ve Rus yapılarıyla övünüyoruz. Biz Selçuklular, Urartular, Akkoyunlular, Karakoyunluların medeniyetleriyle övünüyoruz” (Halit Özer’le görüşme 05.03.2021).

Harvey de benzer şekilde tarihsel geleneğin bir müze kültürü olarak yeniden düzenlenebileceğinden bahseder. Yerel tarihe, yerel üretime, nesnelerin bir zamanlar nasıl yapıldığına, satıldığına, tüketildiğine, çoktan yitirilmiş ve romantikleştirilmiş (içinden baskıya dayalı toplumsal ilişkilerin her izinin kovulmuş olabileceği) bir günlük

hayatla nasıl bütünleştiğine ilişkin olabileceğini söyler. Kısmen yanılsamaya dayanan bir geçmişin sergilenmesi aracılığıyla yerel kimlik üzerine bir şeyler söylemek ve bunu belki de karlı biçimde yapmak mümkün olabilir (1997: 338).

“Biz Kars’a gelen insanlara Kars’ın kültürü budur demiyoruz, benim yaklaşımım şu artık sınırlar arası soğuklukları kaldırmak lazım. Bizim için öyle oldu, Ermeni yapılarını gururla anlatmaya başladık ve geçen sene Kars’a 30 binin üzerinde Ermeni grup geldi. Biz onlara buradaki yapıları gösterip ‘sizin yapılarınız’ diyoruz üzülüyorlar. Ama o değerleri bizim koruduğumuzu görünce saygı duyuyorlar, biz kültürü var etmek amacıyla koruyoruz çünkü. Ayrıca bu ürünlerin kalması, sağlamlaştırılması Kars ve bölge turizmine katkısı oldukça fazla. Ayrıca burada bir masal şehri oluşturmuş oluyoruz. Örneğin, maliye binası eski bir yapıdır. Yağmur yağdığında, yağmur taneleri hiçbir şekilde o binaya değmiyor. Ve binanın bu niteliği gelen misafirlere sunulmak isteniyor. Ben şahsen gelen misafirlerime o binanın bu özelliğini göstermek istiyorum. Keşke o sırada yağmur da yağsa, ben de bunu gösterebilsem (Halit Özer’le görüşme 05.03.2021).

Urry’e göre bir yerin çekiciliğini arttırmak, bu yeri daha kalabalık yapmak ve turist bakışına daha fazla tabi tutmak için yaygın bir popüler desteğin olduğu su götürmez bir gerçektir. Herhangi bir yere gelecek olan potansiyel turistlerin çevresel duyarlığa katkı sağlayamayacağından, bunun ancak yerel sakinler tarafından ifade edilebileceğinden söz eder. Söz konusu bina özel şahısların mülkiyetinde olsa da onun restorasyonunun ancak kamu kuruluşlarının büyük desteğiyle gerçekleşebileceği açıktır. Bunun sonucunda ise miras eserlerini koruma yönündeki eylemler bir bölgedeki turizm hacmini arttırmaktadır. Yani koruma amacının turizmle hiç ilgisi olmasa bile, ortaya çıkan sonuç kesinlikle bölgenin turistler nazarındaki çekiciliğinin artmasına neden olacaktır (2009: 183- 184).

Kars bu anlamlandırmalarla; geçmişte yaşadığı olaylarla, deneyimlerin kurgulanarak vitrine yerleştirildiği bir yöre olarak karşımıza çıkar. Düzenlemeye sokulan kültürle, özellikle özgünlük/otantiklik ve bu yöndeki anlam arayışlarının katkısı ile yaratılan yeni tüketim alanları geliştirilmiştir. Yöreyi ziyaret eden, yatırım yapmayı planlayanlar ve yöre halkı tarafından genel bir görüş oluşturmak ve bu değerlerin yöre ile özdeşleştirmenin sonucunda, hedef kitlenin zihninde şehirle ilgili olumlu algılar oluşturarak kentin kimliğini belirlemek hedeflenmektedir.

3.2. Turizm Stratejileri

Kitle turizminin yoğun olarak geliştiği Kars'ta yalnızca kış turizmi değil, turizm sezonunun tüm yıla yayılabilmesine yönelik çalışmalar, hizmeti tüketmeye ve insanları yeme-içme, eğlenme gibi etkinlikleri gerçekleştirmeye teşvik eden faaliyetlerin tümünü kapsamaktadır. Bu çalışmalar kapsamında şehrin ekonomik gelişimini destekleyen, sürdürülebilir turizmi içeren yaklaşımlar ortaya konularak, stratejiler geliştirilmiştir.

Harvey geliştirilen bu stratejilerin rekabette oldukça önemli olduğundan söz eder. Örneğin, yerel yönetici ve seçkinler kendi özgül mekânlarındaki gelişmeyi cazip hale getirmek amacıyla yerel olarak özgül emek denetimi, işgücü vasfını artırma, altyapı sağlama, vergi politikası, devlet düzenlemesi vb. stratejileri izleyebilirler. Bu da mekânın artan soyutlamalarının orta yerinde mahalli özellikleri daha çok vurgulanır hale getirebilir. Çünkü küçük yerleşmeler, kentler, bölgeler ve ülkeler arasındaki mekânsal rekabet, özel niteliklere sahip mahallerin aktif olarak üretilmesinde önemli bir koz haline gelecektir (1997: 329). Aslında burada yapılmaya çalışılan da tam olarak turizm yoluyla sahip olunan yerel değerlerin anlatılması ve tüketimine yönelik başvuru tekniklerin üst düzeyde kullanılmasını içermektedir. Çünkü yerel ölçekte markalaşmanın hedeflenmesi sonucunda, tanıtım ve pazarlamaya yön veren stratejilerin hayata geçirilmesi kaçınılmaz hale gelmiştir.

“Turizm sektörü çok önemli ve Kars'ın başka geleceği yok. Yani turizm Kars'ın yakalayacağı bir şans ve çok iyi değerlendirmek gerek. Taksicisinden, otelcisine, restorancısına, bal-kaşar satanına kadar bu işte eğitimli işletmecilere ihtiyaç var” (Çetin Adıgüzel'le görüşme, 09.03.2021).

Yöre turizminde sürekli olarak yaratıcı stratejilerle, ziyaretçilerin farklı özelliklerine, beklentilerine uygun kalite ve fiyatta turistik gezi alternatifleri sunulmaktadır. Bu anlayışla şehir turu kapsamında tur güzergâhları ve çekim noktaları ziyaretçilerin ilgisini çekecek şekilde düzenlenmektedir.

“Burada birçok programla karşılaşabilirsiniz, siz içerisinden kendinize uygun programı seçersiniz. Kars'ın üçgen bir kalıbı var. Önceliğimiz misafirin talebidir. Yani misafirlerimiz ne gibi durumlardan, gezilerden hoşlanır onu

tespit ederiz. Doğa, kültür, inanç, eğlence vs. olabilir. Bu talepler alındıktan sonra program tespit edilir. Önce havalimanı karşılama, kısa bir şehir turu, çünkü misafirlerimizi ilk gece rakım değişikliği göz önüne alınarak yormak istemeyiz. Ertesi gün sabah kahvaltısından sonra rehber eşliğinde Ani Ören Yeri'ni yaklaşık 3 saat gezeriz. Ondan sonra da kültür sanat gezisi ile devam eder. Ertesi gün tarihi müzelerle hüzün turizmi dediğimiz, Sarıkamış Şehitliğini ve o duyguyla Kafkas Harp Müzesi'ni gezdirip o duyguyu insanlara işleyebiliriz. Diğer türlü burası müze gidin gezin gelin de diyebiliriz. Yani burada ki iş kültürle başlıyor, sanatla devam ediyor, hüznle de bitiyor. Bu üçgeni birleştirip bir tur paketi yapıp sunabilirsiniz insanlara” (Halit Özer’le görüşme 05.03.2021).

Halit Özer’in “merak turizmi” kapsamındaki söylemi de turizmde stratejik yaklaşımlar çerçevesinde değerlendirilebilir.

“Mesela kaz etinin 400-500tl den verilmesini önermiştik. Herkesin ulaşamayacağı bir rakamı olup, merak turizmiyle başlasın istedik. Kars’ta kaz yetiştiriciliğinin yumurtadan, kuluçkaya, sofraya gelim süresini, uğraşı, birinin ona 2 yıl boyunca çobanlık etmesi, kurutması... Örneğin kaz tüp üstünde ocakta olmaz, tandır görmeli kaz. Yani o emeği gören insanlar, kaz için 500tl’nin de az olduğunu görsün istedik. Ama maalesef yapamadık, rekabet ortamı buna izin vermedi, denetim mekanizması da ilişkiler yüzünden yetersiz kaldı” (Halit Özer’le görüşme 05.03.2021).

Çünkü Ersavaş Kavanoz’un aktarımına göre insanlar kendi kafalarında kurguladıkları mekânlara dair tipik işaretler peşine düşmektedirler ve bunların en iyi örneği de yemek ve içeceklerdir. Yöreye özgü yemekleri ve içecekleri tatmak, bu insanlara “iyi turist” olduklarını düşündürmektedir. “İyi turist” olmanın bir gereği olarak bu otantikliği “yemek ve içecek” üzerinden yaşamaları gerektiğini düşünmektedirler. “İyi turist” fikri, yiyecek ve içecekler ile ev sahibi olan kent bağdaştığı için yerel yemek tüketimi üzerinden önemlidir. Bir nevi ev sahibinin bir şekilde sunduğu değerler, çevreye faydalı olmak, korumak, geleneksel kırsal araziyi korumak, yerel ekonomiyi desteklemek; turist de bunların ürettiği ürünü almak ve onları kullanmakla kendini iyi hissetmektedir. Yerel yemekleri ve içecekleri tüketmekle turist kendine bir nevi “ahlâki tatmin” sağladığını düşünmektedir. Yerel yemek ve içecekler dolayısıyla tüketimin ahlâki formu olarak görülmektedir (Sims’ten aktaran, 2015: 77). Başka bir deyişle;

“Birçok insan tüketim alışkanlıklarını değiştirmekte, tüketimin farklı biçimlerini seçerek daha ahlaki bir iş yaptıklarını hem de daha fazla kişisel

zevklerini tatmin ettiklerini düşünmektedirler. Gittikleri yerde yerel ürünleri tüketmek ile yerel ekonomiye katkı sağladıklarını ve modern hayatlarının hoşla gitmeyen sınırlarının dışına çıktıklarını düşünebilmektedirler (Sims'den aktaran Ersavaş Kavanoz, 2015: 77).

Ayrıca Kars'lı olmak veya Karşılık hakkındaki sosyal temsiller; algının nasıl şekillendiği ve ziyaretçilere nasıl aktarıldığı ile de yakından ilişkili olarak ortaya çıkar. Bu noktada heyecan verici ve coşkulu anlatımlarda stratejik yaklaşımlar arasında değerlendirilebilir.

“Bir şeyin değerli olduğunu anlatmak için kişilere gittiğiniz yolun da değerli olduğunu hissettirmeniz gerekiyor. Biz gelen misafirlere sanatı, dansı, âşığı, ozanı anlatıyorduk. Biz bir âşık dinletilecekse misafirlere 30-40 km gitmek gerekirse, o zahmeti çekip oraya götürüyorduk misafirlerimizi. İnsanlar o emeğin çabanın sonunda pür dikkat dinliyorlardı âşıkları; ‘acaba ne diyecek, ne anlatacak’ diye. Getirirken de geleneğin önemini, tarihsel geçmişini anlatıyorduk, merakla da dinliyorlardı. Ya da, ‘izleyeceğiniz Kafkas danslarında, Kafkas kültürlerinde savaş zamanlarında, savaş figürlerinin yansıtıldığı, daha sonra bu figürlerin günümüze oyun olarak taşındığı sanat biçimidir. Özellikle bölge halkı bunu dik ve güzel oynar’ diye anlatırdık. Çünkü âşıklık, dans çok önemli değerler. Sadece gelir kazanma mantığına dönüşünce, nitelik düştü ve gelen misafirlerde bunun karşılığında sadece boş zamanlarında sanatı görmek istedi. Eğer zaman kalırsa âşıkları dinlediler. Böylece sanat değersizleştirildi (Halit Özer’le görüşme 05.03.2021).

Benzer şekilde;

Kış aylarında Çıldır gölüne gideriz. Çıldır’da da bir yöntem uydurmuşlar ağ çekiyorlar. Artık onu da ticarete dökmüşler ölü balığı ağa takıyorlar. Avı aşağıda bekletiyorlar. Ağ çekmelerini izliyor misafirlerimiz, göl üstünde atlı kızaklara biniyorlar. Misafirlerimiz bunları yaparken bizlerde bu ortamları destanlaştırıyoruz. Örneğin; ‘eskiden burada atlı kızaklar yaralı askerleri taşıyorlardı. Ayrıca bu kızaklar doğum yapmak üzere olan kadınları karşıdan karşıya taşırlardı’ şeklinde anlatıyoruz. Yani bunları destanlaştırırken akıllarda kalmasını sağlamanız gerek (Halit Özer’le görüşme 05.03.2021).

Yöre yukarıda bahsedilen unsurların dışında birçok filme de ev sahipliği yapmıştır. Bunlardan Deli Deli Olma, Soğuk, Güneşi Gördüm, Mucize, Kosmos, Kar Korsanları, Rauf adlı filmleri sıralayabiliriz. Çoğunlukla zorlu kış koşulları ve savaşa bağlı zorunlu göçü konu alan filmlere ait şehir merkezindeki mekânlarda, yöreye gelen ziyaretçilerin uğrakları arasındadır. Ayrıca Nobel ödüllü Orhan Pamuk’un Kar romanı

da burada kurgulanmış ve yazılmıştır. Yöreyi ziyaret eden turistler bu bilgilere Kars'ın adının geçtiği her platformda kolaylıkla ulaşabilirler. Orhan Pamuk'un Kar romanını yazdığı sırada konakladığı otel de, reklam malzemesi olarak kullanılan mekânlardandır. Ayrıca Yapı Kredi Yayınları¹¹ şehir monografisi dizisinde Cemal Süreyya'nın "Beyaz Uykusuz Uzakta" şiirinin başlığı ile Kars'ın "binlerce yıla yayılan tarihsel- kültürel ve ekonomik yüzüne toplu bir bakış" açıklamasıyla okuyuculara sunulmuş ve "beyaz, uykusuz, uzakta" ifadesi stratejik reklam sloganı olarak kullanılmıştır.

Tüm bunların yanı sıra "reklamın iyisi, kötüsü olmaz!" mantığından yola çıkılarak, stratejiye dönüştürülen bazı konulardan da söz edebiliriz. Bunlardan en dikkat çekicisi ise heykeltıraş Mehmet Aksoy tarafından Kars'ta yapılan ve o dönem "ucube" ifadesi kullanılarak kaldırılması istenen heykelin, kaldırılma sürecine kadar otelciler tarafından "ucubeyi gören odalar" pazarlaması gösterilebilir.

"Heykelin altında ağlayan bir gözyaşı vardı. O gözyaşı halkalara doldukça alttaki mekanizmalar heykeli birleştiriyordu. İşte o zaman barış geliyordu, anlatılmak istenen buydu ama anlatılamadı. Sonrasında 1,5 yıl Kars otelleri ucubeyi gören odalar sattı. Yıkılın dendikten sonra 6 ay yıkılmadı" (Halit Özer'le görüşme 05.03.2021).

Geliştirilen tüm bu stratejilerle, kültür ve sanat mirasını iyileştirmek yoluyla, turistler aracılığıyla diğer yörelerle/bölgelerle bağlantı kurup, Kars'ın turizm potansiyelini arttırarak, yatırımlar için cazip bir hale gelmesi amaçlanmıştır. Bunun sonucunda ise yörede bir endüstriyel alan yaratılarak, yeni istihdam imkânları sunulması planlanmaktaydı. Tüm girişimler amacına ulaştı ve yöre tahmin edilenin üzerinde ziyaretçi ağırladı. Ancak üretim, talebi karşılamadığı için ziyaretçilerin yoğunluğu altyapı ve ulaşım da sorunlara yol açtı. Konaklama kapasiteleri yeteri kadar geliştirilemediği için anlık çözümler de hizmet kalitesini etkiledi. Gelen ziyaretçilerin ihtiyacını karşılamada alt yapı yetersiz kaldı. Yani oteller, lojistik hizmetler ihtiyacı karşılayamadığı için "günü birlik apartçılar" şeklinde ifade edilen konaklama

¹¹ <https://www.yapikrediyayinlari.com.tr/kars-beyaz-uykusuz-uzakta.aspx> (Erişim tarihi: 16.04.2021)

seçenekleri ortaya çıkmaya başladı. Bunun sonucunda gelen misafirler turizm hizmetlerinden memnun kalmadı.

“Bunların sonucunda Kars imajından kaybetti, biz bu kadar ziyaretçi olsun istemedik. Az olsun, öz olsun, srekliiliği olsun istedik. Yer bulamayan seneye gelsin. Ama aynı anda herkes gelmesin. şehrimiz küçük, butikleşerek ilerlemek gerekirdi. Butik otelcilik o yüzden başlatıldı, taş yapılarıdaki işletmecilikler o yüzden başlatıldı. Taş yapıların ayağa kaldırılması da o yüzdendi. z değerimiz onlar, onlarla hizmet vermeliyiz” (Halit zer’le görüşme 05.03.2021).

Turizm yoluyla yöre basit bir kar vesile olarak algılanmaya başladı. Turizmin ana unsurlarından olan ulaşım, otelcilik, restoran, yeme-içme, transfer gibi alanlara talep artınca, kazanç sağlama arzusu ile bu alanlarda ehliyeti olmayan kişiler piyasada yer almak istedi ancak bu kişiler turizmin beklentisini karşılayamadı.

“Biz Kafkas dansı ve aşıklığı bir mekânda toplayalım diye çok istedik. Örneğin Kafkas oynayan gruplar filanca mekânda, aşıklar filanca mekânda toplansın. Her gün bir grup, farkı aşıklar bu meknarda çıksın. Bu arkı beraber çevirelim, bundan herkes kazanç sağlasın dedik. Otel kahvaltı, öğlen yemeği versin, Kafkas sokmasın, akşam yemeğinde başka mekân kazansın. Kaz satan yer Kafkas oynatmasın, başka bir mekân Kafkas dansını satsın ondan kazansın. Böyle olsaydı nitelikli yerlerde, nitelikli işler görmek mümkün olabilirdi. Ama yle yapılmadı. Kafkas dansını satması istenen mekân, kaz servisi yapınca, kaz satacak restoran da Kafkas oynatmaya başladı (Halit zer’le görüşme 05.03.2021).

Aslında turizmle birlikte yapılmak istenen, yöreyi gelen ziyaretçilere otantik bir yer olarak takdim edip, -yöresel mirası ve geleneği oldukça gösterişli bir şekilde sunarak- yerel halk ve turizm temsilcileri tarafından turistlerin beklentilerine cevap verecek şekilde düzenleyip, yöre hakkında öyküler inşa ederek cazibe merkezi haline getirmek hedeflenmekteydi. Bunu yaparken de kenti sembolik olarak işaretleyebilecek bir takım ritüellerle; kaz yiyerek aşık müziği dinlemek, ıldır glnde buz üstünde atlı kızak turu ve sarıbalık yemek, Sarıkamış’ta kayak, ziyaret sonunda yöresel ürünler olarak “yerel ekonomiye katkı sağlamak” yoluyla, ziyaretçilerin zihninde destansı bir hikâye oluşturulmaya çalışılıyor.

Urry yirminci yüzyılın ortalarından itibaren turizmin, varlıklı bir azınlığın tek elinden çıkarak daha geniş ölçekte deneyimlenen bir boş zaman ve eğlence aktivitesi olduğundan söz eder. Bu durum büyük ölçüde uzun mesafe seyahatlerini pek çok kişi için mümkün kılan daha erişilebilir ve az maliyetli ulaşım imkânını arttıran teknolojik buluşlara bağlıdır (Aktaran Bennett, 2018: 225). Seyahat ve turizm seçeneklerinin artmasıyla da, turizm şirketleri de turistlerin zevk ve ihtiyaçlarına cevap verecek geniş hizmet yelpazesi sunma olanağı buldu. Yöre adına bunlardan en önemlisi “Doğu Ekspresi” adı altında gelişen turizm stratejisidir.

3.2.1. Doğu Ekspresi

İlk olarak 15 Mayıs 1949 tarihinde Haydarpaşa- Erzurum arasında demiryoluna çıkan Doğu Ekspresi, yıllar sonra “Başkentray projesi” kapsamında 11 Temmuz 2016 tarihinden itibaren Ankara-Kars-Ankara arasında hizmet vermektedir.¹² Ankara, Kırıkkale, Kayseri, Sivas, Erzincan, Erzurum, Kars güzergâhında sefer yapan tren, 1.310 kilometrelik yolu 24,5 saatte tamamlayan, Devlet Demiryollarına ait bir hizmettir.

Doğu Ekspresi ile yapılan seyahatlerde yataklı, kuşetli, pulman (yatar koltuk) ve yemekli şeklinde seyahat alternatifleri sunulmaktadır. Artan talebi karşılamak amacıyla Ocak 2018’den itibaren sefer başına 4 adet Yataklı ve 1 adet Kuşetli vagon ilave edilmiş ve pulman vagonda 60, kuşetli vagonda ise 40 yolcu seyahat edebilmektedir. Kuşetli vagonlarda 10 kompartıman bulunmakta ve her kompartımanda 4 kişi yolculuk yapabilmektedir. Yataklı vagonda ise 10 kompartıman olup, her kompartımanda 2 kişi seyahat edebilmektedir. Çarşaf, pike ve yastık hizmeti TCDD tarafında verilerek, kompartımandaki koltuklar istenildiğinde yatak olarak kullanılabilir. Yemekli vagonda 14 masa 47-52 arasında değişen oturma yeri bulunmaktadır (TCDD, Nisan 2021).

¹²Detaylı bilgi için bakınız: <http://kentvedemiryolu.com/dunden-bugune-dogu-ekspresi/#:~:text=18%20Ekim%201948%20Tarihli%20Cumhuriyet,giri%C5%9Fini%20sevin%C3%A7le%20kar%C5%9F%C4%B1lam%C4%B1%C5%9F%20ve%20alk%C4%B1%C5%9Fam%C4%B1%C5%9Flard%C4%B1r>. (Erişim tarihi: 17.04.2021)

“Dünyanın en güzel ilk 4 tren rotasından birinde” sefer yapan Doğu Ekspresi’ne yolcu talebinin her geçen gün arttığı gerekçesi ile Doğu Ekspresine ilave olarak Turistik Doğu Ekspresi (120 kişi kapasiteli) hizmete girmiş, 2019 Mayıs ayından itibaren, Doğu Ekspresi Ana Hat Treni ve Turistik Doğu Ekspresi şeklinde iki ayrı trene ayrılmıştır. Kültür ve Turizm Bakanlığı’nın yaptığı açıklamaya göre; Doğu Ekspresi’ne olan ilgiyi artırmak için yapılan çalışmalar neticesinde, yolculukların sosyal medyada çok paylaşıldığı, yolculuğun sıra dışı tatil seçeneği olarak görüldüğü ve tur operatörleriyle yapılan iş birliklerinin de etkisiyle, talebin her geçen gün arttığı ve bunun sonucunda ise daha iyi hizmet sunulması amacıyla yeni bir tren seferlerine ihtiyaç duyulduğu aktarılmıştır (TCDD). Turistik Doğu Ekspresi hattındaki yolculukların duruş yerleri ve zamanlamaları da misafirlerin tarihi ve turistik yerleri ziyaret edeceği şekilde planlanarak, Doğu Ekspresi Ana Hat Treni’nden farklı bir konseptte hizmet vermektedir. Bu yolculuklara ziyaretçiler seyahat acentelerinin hazırlamış olduğu tek yönü tren, tek yönü uçak; konaklama ve kültürel gezileri de içeren Doğu Ekspresi paketleri ile katılabilecekleri gibi, münferit olarak bilet satın alarak, tüm programları planlayarak seyahat etmeleri de mümkündür.

Türkiye’nin en uzun tren yolculuklarından biri olan Doğu Ekspresi, İç Anadolu’yu doğuya bağlıyor olması nedeniyle sadece turistik amaçla seyahat edenlerin değil, 50 den fazla istasyonda durarak doğu illerini de birbirine bağlayan bir demiryolu hattıdır. Ancak Doğu Ekspresinin yavaş seyahat imkânı, tren güzergâhları, kapasiteleri ve sunmuş olduğu imkânları genç gezgin grupları tarafından çok daha fazla dikkat çekti. Doğu Ekspresi’ni popüler yapan en önemli faktör genç gezgin grupların bu seyahatleri sosyal medya hesaplarında “macera” olarak nitelendirerek, birbirinden farklı içeriklere sahip çeşitli tren kartlarının olanakları kullanılarak turistik faaliyet olarak sunmaları ile yakından ilişkilidir. Bunun yanında yerel işletmeler, belediye ve sivil toplum kuruluşları tarafından da sosyal medya fenomenleri, youtuberlar ve takipçi sayısı fazla gezginler Kars’ta misafir edilerek; bu deneyimlerin sosyal medya hesaplarından yorum ve tavsiye paylaşımları yapılması hedeflenmiştir.

“Doğu ekspresi ilgi gördükten 3-4 yıl önce temelleri atıldı. SERKA’nın finansıyla birlikte youtuberlar getirildi. Ve onlara ücretsiz seyahatler,

konaklamalar verildi. İnternet fenomenleri, bazı sanatçıları Kars’a getir götür ücretsiz ağırlamalar yaptık. Tren içerisinde konserler düzenlendi, kimsesiz çocuklara yardım edildi. İş dünyasından iş adamları, siyasetçiler vardı. Bu nostaljik dağ yolunu, “üç rotada dağ büyüü” diyerek nostaljik bir yol haritası haline getirildi. İnanılmaz keyif verici doğa harikaları eşliğinde tarihi Kars’a geliyorsunuz. Bu ön çalışmalar çok ilgi buldu ve trende yer bulunamaz hale geldi. İnsanlar her ne kadar 2 yılda doğu ekspresi patladı deseler de, ön çalışmalarla bu hale geldi (Halit Özer’le görüşme 05.03.2021).

Alneng’in ifadesi ise bu noktada oldukça dikkat çekici. Ona göre, turizm turlama edimiyle başlamıyor, dünyayı “turlanabilir” kılan bir dünya imgesinin kurgulanmasıyla başlıyor. Bunların tümünün aslında turistlerin bir “yer biriktirme”si olduğundan söz ederek, bu yerlere fetişleştirmeye varan cazibeler atfederek nasıl deneyimlenmesi gerektiğinin dahi medya imgeleri tarafından belirlendiğinden bahsediyor. Medya imgelerinin farklı kırsal ya da kentsel turistik yerlere ilişkin öncül algılar yaratarak turistlerin beklentilerini biçimlendirdiğini iddia ediyor (Aktaran Bennett, 2018: 250). Alneng’in iddiası gerçekleşiyor aslında; “en aktif” gurme gruplar, blogger’lar, turizm acenteleri, youtuberlar ardı ardına Kars’a seyahatler düzenlemeye başlamıştır. “Şimdi moda, trenle Kars’a yolculuk”, “yeni trend Doğu Ekspresi”, “yükselen trend Doğu Ekspresi” gibi ifadelerle ve #doguekspresi etiketi ile yapılan paylaşımların günden güne artmasıyla, çok daha fazla kullanıcıya ulaşması sonucunda beklenen turizm potansiyeli yakalanmış oldu.

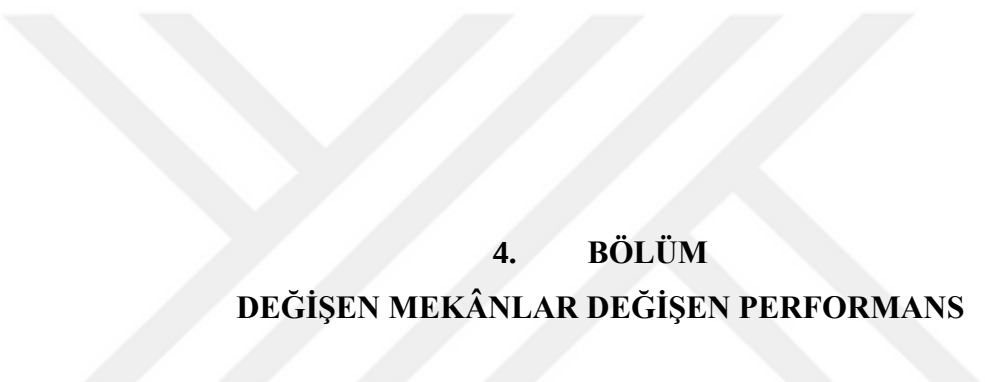
“Gelen öğrencilerin, trenden, buradan yaptıkları paylaşımlar, ODTÜ’den Ankara’da ki üniversitelere oradan büyük şehirlerde üniversitelere, üniversitelerden öğrencilerin ailelerine derken bu işte patlama oldu” (Çetin Adıgüzel’le görüşme, 08.03.2021).

“Bu turlar, turist Kars’a gelmeseydi hiçbir yerde âşıklar yoktu şimdi. Kars’a trenin gelişi, turizmin açılışı âşıklığı, geleneği canlandırdı. Turizmin Kars’a çok katkısı oldu. Oteller, lokantalar, kaşarcılar, balcılar, bütün esnaf kazandı” (Âşık Mahmut Karataş’la görüşme, 21.05.2021).

Yukarıda bahsedildiği gibi sosyal medyanın hızlı ve anında bir iletişim biçimi olması, Doğu Ekspresi ile yapılan yolculukların paylaşıldığı sayısız hesap merak uyandıracak şekilde tasarlanmıştır. Sosyal medyanın genel kullanımının zaten bu yönde olduğunu düşünecek olursak, ortaya çıkacak olumlu ya da olumsuz imajın kısa sürede

yaygınlığa ulaşacağını görmek pek de şaşırtıcı değil. Burada yapılmaya çalışılan şey global düzeyde destek kazanma ve sürdürülebilir bir turizm arayışını, sanal gruplar oluşturarak, küçük ölçekli yerel medyatik gruplar tarafından yürütülen bir hareketle, etkin hale getirmektir.





4. BÖLÜM

DEĞİŞEN MEKÂNLAR DEĞİŞEN PERFORMANS

4.BÖLÜM

DEĞİŞEN MEKÂNLAR DEĞİŞEN PERFORMANS

4.1. İcra Mekânlarının Değişimindeki Etkenler

Geleneksel icraların turizmle ilişkili olarak modern mekânlara taşınması sonucunda, gelenek temsilcisi âşıkların mekânla olan ilişkilerinin yeniden biçimlendiği görülmektedir. Yöre âşıkları icraların yeni mekânları taşınmasının gerekçelerini şöyle sıralamaktadır:

- Geçim sıkıntısı
- Sosyal güvence kaygıları
- Yerel yönetim ve sivil toplum kuruluşlarından yeteri kadar destek alamama
- Geleneği bilen izlerkitle sayısının her geçen gün azalması
- Kars'ı ve geleneği tanııtma misyonu
- Geleneğin taşındığı yeni mekânlarda âşıkların geleneği sürdürme iddiaları
- Yörenin kitle turizmi ile cazibe merkezi haline gelmesi
- Yörede turizm odaklı yeni birçok mekânın açılması

Âşıkların ifade ettiği gerekçeler icra mekânlarının değişimindeki etkenlerin anlaşılabilmesine olanak sağlamaktadır. Çünkü -2. bölümde değinildiği gibi- âşıklar geçmiş dönemlerde sadece gelenek icraları ile maddi geçimlerini sağlıyorlardı. Özellikle uzun kış aylarında ki icralar ve yaz aylarında gidilen düğünlerden sağlanan gelir, geçimlerini sağlamaya olanak tanıyordu. Bu sebeple sosyal güvenceye sahip olma gibi bir kaygı taşımıyorlardı. Günümüzde bahsi geçen icraların olmaması nedeniyle âşıkların gelir elde edememesiyle birlikte sosyal güvenceye sahip olmamaları da mekânsal değişime direnmemelerine etkindir.

“Ben 45 senedir bu sanatı yapıyorum. Öyle zamanlar olurdu ki ben 45 gün evime gelemey, saz çalar türkü söylerdim düğünlerde. Biz o zaman sigortaya önem vermiyorduk. Kazancımız vardı, sigortaya ihtiyaç duymadık. Ben âşıklıkla 4 çocuk okuttum. O zaman düğünlerde hep âşık olurdu, âşık

bulamazdınız. Gelip Çobanoğlu'na “bana âşık lazım” deseniz de âşık bulamazdınız. Çobanoğlu'da kışın 40-45 âşık çalışıyordu” (Âşık Mahmut Karataş'la görüşme, 21.05.2021).

Âşıkların, kahvehane icralarının etkin biçimde varlığından söz edebileceğimiz dönemlere ait anlatımlarında görülüyor ki, gelenek icraları yöre halkının eğlence kültürünün bir parçası olarak tüm düğün ve kutlamalarında yer alıyordu. Ancak - yukarıda bahsedilen hususlar- ve değişen ekonomik koşulların etkisiyle, geçmişte her düğünde yer alan gelenek icraları, günümüzde artık tercih edilmiyor.

“En son 2014 yılında köye programa gittim. 10 yıldan fazla oldu âşıklık geleneği Kars'ta bitiyor. İlk olarak köy düğünleri bitti. Köy gelenekleri değişti, insanlar artık düğün yapamıyor. Maddi sıkıntı yaşıyor insanlar. Âşık götürmüyor düğüne” (Âşık Mahmut Karataş'la görüşme, 21.05.2021).

İcra mekânlarının değişimine etki eden önemli bir olgu ise göçtür. 1950'li yıllarda sanayi ve kentleşmenin etkisiyle köylerden şehirlere göçün artması, âşıkların da büyük şehirlere göç etmesine neden olmuştur. Erener'e göre 1960'lı ve 1970'li yıllardan sonra şehirlerarası yolların yaz kış ulaşımına açık olması âşıkları giderek köy kahvehanelerinden uzaklaştırmış, uzak kentlerde düzenlenen “âşık festivalleri”ne, “âşık geceleri”ne, yerel radyo ve televizyonlarda program yapmaya yönlendirmiştir. Bu durumun gerekçesini ise köylerde bulunan dinleyicilerden daha fazla dinleyici kitlesine ulaşma arzusundan kaynaklandığını ifade etmektedir (2019: 127).

“Karda kışta geçilmesi zor yollardan geçip gittiği köylerde diğer âşıklarla karşılaşan ve oradaki köylülere iyi bir zaman geçirten âşıklar her yerde dört gözle beklenirdi. Uzun kış gecelerinde misafir odasında oturup sohbet eden köylüler bir âşığın gelip onları dünyadan haberdar etmesini ve çalıp söylemesini beklerlerdi (Özden'den aktaran Erdener, 2019: 127).

İcra mekânlarının değişiminin bir diğer faktörü ise yerel düzeydeki farklı bölge âşıklarının bir araya gelebildiği Âşık Bayramlarıdır. Türkiye Âşıklık Geleneği'ne geçiş sürecinde “bilhassa Feyzi Halıcı ile başlayan ve günümüze kadar devam eden Konya Âşıklar Bayramı, âşıklık geleneğinin seyirlik uygulamaları ile 20. yüzyılda yeniden inşa edilmesi ve farklı il ve ilçelerde yeni organizasyonların düzenlenmesi hususunda büyük ve öncü bir öneme sahip olmuştur” (Özdemir, 2020: 203). Özellikle 1966 yılından bu yana aralıksız olarak düzenlenen Konya Âşıklar Bayramı'nın etkisiyle, âşıklar

birbirlerini tanımış ve bu etkinliklerde başarı kazanan âşıklar prestij kazanmış olurlardı. Çünkü “âşıkların bilgi ve becerileri Konya’da aldıkları ödüllerle ve bu ödüllerin sayısıyla ölçülürdü. Devlet, radyo ve televizyonlarında yetenekleri Konya’da kanıtlanmış olan bu âşıklarla programlar yapıldı” (Erdener, 2019: 129). Bunun sonucunda bayrama katılan âşıklar kazandıkları prestij ve ödüllerle yerel düzeydeki şöhretlerini, ulusal düzeye taşıyarak âşık programları, festivaller ve hatta yurtdışı programları gibi mekânsal değişimlere uyum sağlamışlardır.

Son aşamada ise yörenin turizm potansiyelini arttırmaya yönelik yapılan çalışmalar ve kitlesel turizme yönelik geliştirilen stratejilerin bir sonucu olarak yöre, yerli ve yabancı turistlerin talep ettiği bir cazibe merkezi haline dönüşmüştür. Planlandığı şekilde sürdürülebilir turizmin taleplerini karşılamak üzere ve turizmin dört mevsim canlılığını koruduğu yörede ziyaretçilerin mekânsal ihtiyaçlarını karşılamak üzere mekân çeşitliliği artarak icralar her mekâna uygun şekilde düzenlenir hale gelmiştir. Bunların tümünün sonucunda çalışmanın odağında bulunan âşıklık geleneği de yeni mekânlarda, yeni düzenlemelerle turizm programlarında yer almaya başlamıştır.

Tüm bu etkenlerin sonucu olarak Kars âşıklık geleneğinin icra mekânlarını, geçmişten günümüze köy düğünleri, köy odaları, âşık kahveleri, hanlar, âşıklar otağı, âşıklar bayramı, dernek geceleri, festivaller, yurt içi ve yurt dışı programlar, organizasyonlar, otellerde, restoranlarda ve kafe-barlarda dinleyicilerin eğlence amacıyla bir araya gelerek, geleneğin unsurlarının âşıklar tarafından sunulduğu etkinlik mekânları şeklinde sıralayabiliriz.

4.2. Kars Âşıklık Geleneğinin İcra Edildiği Güncel Mekânlar

Çalışmada icra mekânlarının değişiminin daha anlaşılır olması açısından tercih edilmiş otel, restoran ve kafe gibi güncel mekân örneklerinin betimlemelerine yer verilmiştir. Alandaki etnografik çalışma stratejilerinden biri olan betimleme derken “somut duyuşsal ayrıntılar ile alan araştırmacısının gözlediği başlıca sahneleri, düzenleri, nesneleri, kişileri ve eylemleri resmetmeye yarayan bir aracı kastediyoruz” (Emerson, Fretz ve Shaw, 2015: 105). Özellikle mekânları, eşyaları, nesneleri, çalışma bağlamında

anlatarak, okuyucuya mekânla ilişki kurabileceği bir resim çizilmeye çalışılmıştır. “Yazma stratejisi olarak betimleme, değerlendirme nitelermelerinden çok duyuşal görünümler ve birbirine yakın aralıklarla yansıtılan ayrıntıların olduğu sırada kayda geçirilmesi için, soyut genellemelerden ziyade, somut detaylara ihtiyaç duyar” (Emerson, Fretz ve Shaw, 2015: 105). Bu bakış açısıyla alan çalışmaları sırasında Kars’ta ki icra mekânlarının somut detayları üzerinde durularak, mekânların gelenek icraları ile ilişkisi anlamlandırılmaya çalışılır.

Âşık Murat Çobanoğlu Âşıklar Kültür Evi

Yöre halkı arasında Fayton Pazarı olarak bilinen “Âşık Murat Çobanoğlu Âşıklar Kültür Evi” Kaleiçi Mahallesi’nde bulunmaktadır. Detaylı olarak - Çobanoğlu Âşıklar Kahvehanesi başlığı altında- incelenen mekân üç katlı bir binanın zemin katındadır.

Dikdörtgen plandaki mekânda Anadolu’nun dekorasyon kültürü olan şark köşesi tasarımı kullanılmıştır. Ahşap sedirler mekânın tüm duvarlarını kaplayacak şekilde mekâna yerleştirilmiştir. Halı yastıklar ve sehpalarla tamamlanan oturma alanları ziyaretçilerin birbirlerini ve ayakta dolaşarak icrada bulunan aşığı net biçimde görebileceği şekilde düzenlenmiştir. Kapının sağ duvarında “Yurdun kalkanıdır Kars’ın kalası” sözünün yer aldığı Kars Kalesi görünümünde bir resim asılıdır. Resmin hemen altında ve duvarın devamında âşıkların sazlarını asabilecekleri iki adet askılık bulunmaktadır. Askılıkların üzerinde ve duvarın devamında belediye ve üniversite tarafından Âşık Murat Çobanoğlu anma programlarının program içerikleri çerçevelenmiş şekilde, ayrıca bir Türk bayrağı, bir dokuma kilim duvara asılmıştır. Mekân kapısının tam karşısındaki duvarda ise Atatürk fotoğrafları, Türk Bayrağı, İstiklal Marşı, dönemin Kültür Bakanı Rıfki Danişman tarafından verilmiş bir takdir belgesi, Âşık Murat Çobanoğlu ve Âşık Şeref Taşlıova’ya ait fotoğraflar çerçeveli şekilde duvarda asılı bulunuyor. Bu duvarın sol tarafında ise çay ocağının bulunduğu bir koridor bulunmaktadır. Kapının sol duvarının bir bölümünde âşıkların katıldıkları yarışmalarda aldıkları

dereceleri gösteren pek çok belge ile birlikte duvarın diğer bölümünde ise Çobanoğlu Gazinosunda icrada bulunmuş âşıkların fotoğrafları asılmıştır.



Fotoğraf 5. Murat Çobanoğlu Âşıklar Kültür Evi'nin iç tasarımı

Yalnızca çay servisinin yapıldığı mekâna girişte ziyaretçiler herhangi bir bedel ödemez. Âşık Mahmut Karataş, Âşık Bahattin Yıldızoğlu, Âşık Ayhan Şimşekoğlu ve Âşık Gültekin Bulutoğlu bu mekânda icrada bulunmaktadır ve onlara göre Kars'ta “en geleneksel” icra burada yapılmaktadır.

“Restoranla burası bir değil, burası kültür evi. Kültür evi dediğimize göre o kültüre layık olması gerekiyor. Masa sandalye koyarsak, kâğıt oynatırsak bize yakışmaz. Eski geleneğin özü budur. Burada yapılan programın güzelliğiyle, oteldeki program aynı değildir. Âşıklığın temeli kendi yeridir. Âşıklığın çıkışı burasıdır” (Âşık Mahmut Karataş'la görüşme, 21.05.2021).

Erdener'in çalışma yaptığı 1982'de Çobanoğlu Âşıklar Kahvehanesi'ne dair betimlemesi ise şöyledir:

“Kahvehaneye girince sağ duvarın tümünde ‘Kars Kalası’, sol duvarda ise Konya Âşıklar Bayramı’nda değişik dallarda birinci olan ve dereceye giren âşıklarının çerçevelenmiş sertifikaları yanında Murat Çobanoğlu, Şeref Taşlıova, Yaşar Reyhanî ve İlhami Demir gibi tanınmış âşıkların fotoğrafları görülür. Sazlarını eve götürmek istemeyen âşıklar, siyah bez kılıf içine koydukları çalgılarını sağ ve sol duvarlardaki şapka, palto asılacak kancalara asarlardı. Kahvehaneye girişte tam karşıda Çobanoğlu’nun çerçevelenmiş büyükçe bir fotoğrafı ve onun sağında o zamanki Kültür Bakanı Rıfki Danişman’ın Çobanoğlu’na verdiği kaligrafik harflerle yazılmış bir takdirname göze çarpardı. Âşıkların atası sayılan Dede Korkut, Hazreti Ali, Atatürk ve diğer fotoğraflarda karşı duvarı süslerdi” (2019: 44).

Erdener’in ifadelerine bakıldığında Çobanoğlu Kahvehanesi’nden Kültür Evi’ne geçiş sürecinde –mekân başka bir yere taşınmasına rağmen- mekânın tasarımının ve kullanılan objelerin, düzenin neredeyse aynı şekilde muhafaza edildiğini görüyoruz. 2. bölümde “Mekânın Kimliği” başlığı altında detaylı olarak incelendiği gibi, mekân üzerinde ki görsel unsurların icrayı desteklediği, mekân üzerinden gelenek hakkında bilgi verilerek, kolektif anımsamaları mümkün kılacak objelerle mekânsal koşullar sağlanarak hafızanın yeniden canlanması hedeflenmiştir.

“Kültür evinde restoran gibi değil. Burada en az 1-1,5 saat program yapabiliyoruz. Restoranda yarım saat anca. Çünkü restoranda Kafkas(Kafkas dans ekibi) çıkıyor, canlı müzik var, sana zaman yok yani.. Burada sınır yok, burası âşıklığın mekânı” (Âşık Mahmut Karataş’la görüşme, 21.05.2021).



Fotoğraf 6. Âşık Murat Çobanoğlu Âşıklar Kültür Evi’nin duvarlarında asılı duran hafıza mekânı örnekleri

Hotel Cheltikov

Hotel Cheltikov Kars'ın merkezine yakın Yusuf Paşa Mahallesi'nde bulunmaktadır. Rus Cheltikov Ailesi'nin Kars'a yerleşmelerinin ardından 1877-1896 yıllarında kendilerine konak olarak yaptırdıkları bina, daha sonra Rus hükümetine devredilerek uzun süre opera binası olarak kullanılmıştır. Rus'lar Kars'ı terk ettikten sonra ise bina sırasıyla sübyen mektebi, askeri ecza deposu, opera, hastane, doğumevi, son olarak da hekim evi olarak hizmet vermiştir. 2011 yılından itibaren bina Hotel Cheltikov'a dönüştürülmüş, Doğu Anadolu ve Kars Kültür Turizmine ev sahipliği yapmaktadır. -3. Bölümde de değindiğimiz gibi- yörenin tarihi dokusu turizme kaynaklık eden önemli bir unsurdur ve Kars'ta Baltık mimarisinden söz edildiğinde Hotel Cheltikov önemli örneklerden biri olarak görülür. Binanın dış cephesi Barok mimari tarzında yalancı sütunlar, rölyefler ve kartuşlarla süslenmiştir. İki katlı bina yörede hekim evi olarak bilinir.



Fotoğraf 7. Hotel Cheltikov'un dış cephe görünümü

El yapımı ahşap oymalı bir kapıdan girilen binaya, girişte ilk olarak resepsiyon karşılar. Bu bölümde yerde mozaik süsleme, tavanda ahşap oymalı asma dış cepheyle uyumlu bir şekilde düzenlenmiştir. Resepsiyonun hemen bitişiğinde ahşap basamaklı merdiven ve ferforje merdiven korkulukları mekânın tasarımını tamamlayan unsurlar arasında yer alıyor. Resepsiyonun sağ tarafında restoran, sol tarafında dinlenme alanı ve üst katında odalar bulunmaktadır. Âşık programlarının yapıldığı restoran kısmına da yine ahşap oymalı bir kapıdan giriş yapılmaktadır. Restoranın iç tasarımında da ahşap oymalı tavan asmaları, ferforje avize ve aplikler, damask desen perdeler ve püsküller, ahşap duvar rafları kullanılmıştır. Mekânın içinde bulunan kolonlar ve zemin de ahşap ile kaplanmıştır. Ayrıca raflarda ve duvarlarda Kars'ın zorlu kış koşullarının anlatan fotoğraflar ve Kars kalesinin minyatürleri bulunmaktadır. Masaların ve sandalyelerin de ahşap malzemelerden seçildiği mekânın iç tasarımı, binanın dış cephesinin bir uzantısı gibi düşünülmüştür. Mekânın “otantik” olduğu düşüncesi ziyaretçiler tarafından dekorasyonda kullanılan malzemelerin doğallığından kaynaklandığı yönündedir.



Fotoğraf 8. Hotel Cheltikov'un gelenek icralarının gerçekleştiği restoranı

“Geleneksel icra için Cheltikov restorani söyleyebilirim. Çünkü bina otantik ve insan kendini eski Dede Korkut zamanında hikâye anlatıyor gibi hissediyor. Bir de yeni dinleyiciler olursa çok güzel olur”(Âşık Bilal Ersarı’yla görüşme, 05.01.2021).

Hotel Cheltikov’da âşık programları genelde otel müşterilerine yönelik yapılmaktadır. Bu programlar belirli bir gün ya da haftayı kapsamaz ve ziyaretçilerin özel talepleri doğrultusunda âşıklarla irtibata geçilerek düzenlenir.

Hanımeli Kars Mutfağı

Faikbey caddesi üzerinde bulunan Hanımeli Kars Mutfağı 4 katlı bir binanın zemin katında bulunmaktadır. Mekân yaklaşık 10 masanın yerleştirildiği bir restorandır. Girişin sağ tarafında duvar raflarına yerleştirilmiş porselen demlikler, sol tarafında yer alan çiçek desenli iki koltuk ve koltukların arasında bulunan dantel örtülü sehpa mekâna nostaljik bir görünüm katmaktadır. Oldukça geniş diyebileceğimiz mekânda dikdörtgen masalar, gelen misafir yoğunluğuna göre tek ve ikili olarak yerleştirilmiştir. Mekânın dekorasyonunda genellikle terekler (tereklere yerleştirilmiş porselen, emaye ve çinko kaplar), kilimler, dokuma halılar, gaz gambaları, Kars’ın yerel kültürünü yansıtan fotoğraflar ve minyatürler, bakır veya tahta malzemeden üretilmiş objeler ve Atatürk fotoğrafları kullanılmıştır. Özellikler terekleri ve rafları süsleyen dantel, gipür ve etamin örtülerle, mekânın vitrininde asılı tül perdenin uyum sağlaması hedeflenmiştir. Mekânın sağ orta tarafında ise oturma minderlerinin ve halı yastıkların yerleştirildiği bir sedir bulunmaktadır. Şark köşesi formunda düzenlenmiş bu alanın arka duvarında da benzer dekorasyonun bir parçası olan büyük ebatlı bir kilim duvara asılmıştır. Bu bölümün yan tarafında bulunan masanın duvar tarafında da yine tahta sedir üzerine yerleştirilmiş yastıklar ve duvarda bulunan tereğe yerleştirilmiş emaye kaplarla misafirlerin ‘kendini evinde gibi hissetmesi’ hedeflenmiştir.

Mekânın arkasında mutfak sağ tarafında ev yapımı turşu, sos, reçel vb. ürünlerin sergilendiği raflı bir dolap, sol tarafta ise çay ve yemek servisinin yapıldığı mutfak penceresi bulunmaktadır. Pencerenin üzerinde duvara “tek rakibimiz anneniz”

notu düşülmüştür. Hanımeli restoran işletmecisi Çetin Adıgüzel bu ifade ile ilgili şöyle aktarmaktadır;

“Bizler burada özellikle gün yüzüne çıkmamış, unutulmaya yüz tutmuş yemekleri gelen misafirlerimize sunuyoruz. Burada olabildiğine ev yapımı ürünler kullanmaya çalışıyoruz” (Görüşme, 08.03.2021).

Mekânın sol orta kısmında ise ‘yöresel hediyelik eşya satış reyonu’ notunun düşüldüğü bir bölüm bulunmaktadır. Burada ise raflara yerleştirilmiş kilim desenli patik ve yün çoraplar, pazen kumaştan tasarlanmış servis örtüleri ve Gürcü, Süryani şarapları sergilenmektedir. Mekân yöresel yemeklerin ikram edildiği bir restoran olması sebebiyle ziyaretçileri çoğunluklar turizm amacıyla yöreye gelenlerden oluşmaktadır.

“Gelen misafirlerimiz genellikle maddi imkânı olan insanlar, buraya gelmek yerine boğaza nazır rakı-balık yapabilirler. Ama onlar buraya gelmeyi tercih ediyorlar. Bizde yöre yemeklerini onlara tanıtmaya çalışıyoruz” (Çetin Adıgüzel’le görüşme, 08.03.2021).

Mekâna tasarımı ve dekorasyonu ile tümüyle “otantik” bir tarz kazandırılmaya çalışılmıştır. Bunu yaparken de güçlü tarihi sermayeyi ve geleneğin alışlagelmiş hafıza derinliğini -her fırsatta- duvarlara asılmış olan objelerle sunmak hedeflenmiştir.

“Konseptimiz bu bina da çokta uygun değil, betonarme bir binada Kars’ın kültürünü ne kadar anlatabilirsin ki? Keşke tarihi bir bina olsaydı” (Çetin Adıgüzel’le görüşme, 08.03.2021).



Fotoğraf 9. Hanımeli Restoran iç tasarımı

Bariş Türkü & Disko Bar

Kars kalesi yolu üzerinde Atatürk caddesinde bulunan mekân 19. yy'dan kalma eski bir taş binadır. Haftanın altı günü canlı müzik yapılan ve “Canlı müzik mekânı” olarak kabul edilen Bariş Türkü bar Türk Halk müziği örneklerinin seslendirildiği Kars'ta ismi bilinen tek Türkü Bar'dır. Mekânın girişinde solda yerden yüksek şekilde sahne, sağ tarafında ise yerli-yabancı, alkollü-alkolsüz içecek servisinin yapıldığı bir bar bulunmaktadır. Mekân içeriden iki katlıdır. Alt katta masalar duvar kenarlarına yerleştirilerek orta kısımda müşterilerin eğlenebileceği bir alan bırakılmıştır. Mekânın arka kısmında ise 1- 1,5 m yükseklikte ikinci kat ve bu bölümün sağ tarafında ise mutfak bulunmaktadır. Ahşap masalar ve deri görünümlü sandalyelerin iç tasarımda kullanıldı mekânda, gelen müşterilerin yoğunluğuna göre oturma düzeni ayarlanmaktadır.



Fotoğraf 10. Bariş Türkü Evi

Mekân her yaştan müşteri profiline sahiptir. Müşterilerin çoğunlukla üniversite öğrencileri ve yörede turizm amacıyla bulunan misafirler olduğunu söyleyebiliriz. Bu nedenle turizmin yoğun olarak yaşandığı kış aylarında canlı müzik dışında Kafkas dans ekipleri ve âşık icralarına da yer verilmektedir. Çoğunlukla tur kapsamında gelen

ziyaretçilerin, alkollü içki içerek bu etkinlikleri izlemek istemeleri doğrultusunda, gittikleri ve tur operatörleri aracılığıyla âşıklarla bağlantı kurularak programların yapıldığı bir mekândır. Oteller dışında içki ruhsatı olan tek mekân olması sebebiyle, turizm faaliyetleri kapsamında âşıklar da bu mekânda program yapmaktadır.



Fotoğraf 11. Barış Türkü Evi'nde âşık icrası

4.3. Yeni Mekânlar ve Etkileri: Performans Biçimleri

Âşıklar icra mekânlarının değişimiyle birlikte yeni mekânlardaki icra sürelerinin kısıtlanmasını sürekli vurgularlar. Yeni mekânların günümüz âşıklık geleneğinin bir parçası olduğu konusunda hemfikir olmalarının yanında, icraların sürelerindeki kısıtlama ve düzenlemelerin geleneğin aktarımında yetersiz olduğu âşıklar arasında oldukça yaygın bir görüştür. İcra mekânlarının değişiminin sonuçlarından biri olan icra süresinin kısıtlanması, âşıkların verilen süre zarfında geleneğin bazı türlerini sergileyememelerine, hatta icralardan çıkarmalarına neden olmuştur. Özellikle Kars âşıklık geleneğini öne çıkaran hikâye anlatma geleneği, kısıtlı sürelerde icra edilemediğinden, çok yaygın bir uygulama olmamakla birlikte kısıtlı süreye sığdırmak suretiyle kısa hikâye olarak serencemlerin anlatıldığı görülmektedir. Özellikle

izlerkitlenin ilgisi ve talebi göz önüne alınarak, âşıkların irtical kabiliyetlerini gösteren atışma, deyişme adı verilen türlerin ise icralarda daha sık yer aldığı gözlemlenmiştir.

“Şimdi gelen turlara fazla çalamıyoruz. Yarım saat, en fazla 40 dakika. O da misafirlere türkü, hikâye istemiyor, atışma istiyorlar. Zaten adamın zamanı yok ki hikâye dinlesin. Âşıklar doğaçlama nasıl yapıyor onu merak ediyorlar. Gelen 30-40 kişi oluyor, rehber diyor ki “yarım saatiniz var”, yarım saatte ne anlatabilirsiniz ki” (Âşık Mahmut Karataş’la görüşme, 21.05.2021).

Bunun yanı sıra icra sürelerinin kısalması âşıkların bir günde birkaç farklı mekânda icraya çıkmasına olanak sağlamaktadır. Bu nedenle turizm faaliyetlerinin bir parçası olan geleneğin sunumuyla âşıklar çok sayıda izlerkitleye ulaşma imkânı bulduklarını ifade ederler.

“Turlarda öyle gün oldu ki 17 tura çaldığım oldu. En az tur 50 kişi. Tura yarım saat çalabiliyorsun, zaten zamanları da yok. Onda da bir atışma yapıyorsun, bir fıkra anlatıyorsun” (Âşık Mahmut Karataş’la görüşme, 21.05.2021).

İcra mekânlarındaki değişimin sonuçları ile ilgili yöre âşıkları arasında iki ayrı düşünce yaygındır. Âşıklardan bir kısmı değişen icra mekânlarının geleneğin olumsuz etkilendiğini ve geleneğin “unutulmaya yüz tuttuğu” fikrini savunurken, diğer bir düşünce ise yeni mekânlar aracılığıyla geleneğin daha fazla izlerkitleye ulaştığı yönündedir. Daha fazla izlerkitleye ulaşma isteğinin altında ise Kars’a ve âşıklık geleneğine olacak talebin artmasıyla “geleneğin yaşayacağı” düşüncesi yatmaktadır.

“Yeni mekânlar geleneğin bazı yönlerini öldürse bile, yüzde doksan getirisi var. Geleneğin gelişmesi ve taşınabilirliği açısından çok avantajlı. Her şey türkü söylemek değil ki, geleneği anlatacaksınız, hikâyeciliğiniz olacak, sunumunuz iyi olacak, her şeyden önce hitap etmeyi bileceksiniz” (Âşık Bilal Ersarı’yla görüşme, 05.01.2021).

“Şimdi artık dinleyici 15 dakika dinliyor. 15 dakikada ben ne anlatacağım. Zaman yok. Bende başlıyorum âşıklık geleneği oradan gelmiş, buradan gitmiş. İki tane de türkü, tamam! Atışmayı da onlar istiyor, onlara bir eğlence oluyor (Âşık Ilgar Çiftçioğlu’yla görüşme, 22.06.2020).

“Gelenek kafede, restoranda, otelde her yerde olsun. Kars’a gelen Kars’ın kültürünü öğrensin, geleneği öğrensin, bizim derdimiz o” (Âşık Mahmut Karataş’la görüşme, 21.05.2021).

Karslı âşıklar –âşık kimliği başlığı altında incelendiği gibi- irtical kabiliyetleri ve meclis içinde yetişmiş olmalarını referans göstererek kendilerini diğer yöre âşıklarından farklı konumlandırırlar. Bu nedenle gelenek icralarının zamansal anlamda kısıtlanması, onların geleneği aktarmasına bir engel olarak görünmez. Kars'ın çokkültürlü yapısına ve bu yapı içinde yapılan icralarda yetişmiş olmalarına bağlı olarak kendilerini her şekilde geleneği aktarabilecek ve istedikleri şekilde icraya yön verebilecek kapasitede görürler.

“Kars kültür abidesi bir mozaiktir. Alevi, Çerkez, Laz, Terekeme, Yerli, Kürt, Azeri, Malakan 1000 yıldır burada etle tırnak gibi yaşamıştır. Ona göre de Kürt'ün toplumunda farklı program yapıyorsun, Azeri'nin toplumunda farklı program yapıyorsun, yerlinin toplumunda farklı program yapıyorsun. Hepsinin kültürü farklıdır. Âşık bilmek zorunda, bilmiyorum diye bir şey yok (Âşık Mahmut Karataş'la görüşme, 21.05.2021).

İcra mekânlarının dönüşümüyle beraber geleneğin dönüşümüne de görünürlük kazandıran bu uygulamaların yanında, meclislerin divan türüyle başlaması gerektiği düşüncesi, yörede ki tüm âşıkların, her mekânda –geleneksel veya yeni mekânlar- üzerinde hassasiyetle durduğu bir konu olarak karşımıza çıkar. Geçmiş dönemlere ait icralarda bir düzenden (serencem-döşeme, usta malı, divan, tecnis, güzelleme, karşılama-atışma) söz edilebiliyordu. Bu icraların yanı sıra, televizyon dâhil pek çok iletişim olanakları ile dinleyiciye ulaşan internet tabanlı programlara, yani tüm gelenek icralarında, meclislerin divan türü ile başlatıldığı gözlemlenmiştir. Balkaya'ya göre meclislerin başlangıcında okunan divan türü mecliste bulunan insanları uyarak, ortamı meclis havasına sokar. Konu olarak daha çok felekten şikâyet, dünyanın geçiciliği, hayatın oyun oluşu gibi konuları işleyen, kendilerine mahsus havalarla ve tavırlarla okunan şiirlerdir (2011: 48). Balkaya'nın ifade ettiği gibi yöre âşıkları da meclisi karşılama ve meclisi açış için divan türünün icrasının kesinlikle olması gerektiğini düşünürler.

“Divan değişmez, âşıklığın anayasasıdır. Aşığın sazının sözünün anahtarıdır. Divan icazet almaktır, hakka duruştur. Yani o toplumdan müsaade almaktır. Divan okumadan program yapamazsın, aşığın her şeyidir” (Âşık Mahmut Karataş'la görüşme, 21.05.2021).

“Âşık bir toplulukta çalmaya başladığı zaman, o ortamda olan kişiler varsa orası bir divan olur. İsmi oradan alır. Başlangıç divanı odur. Bir esnaf dükkânını açarken “bismillahirrahmanirrahim” der dükkânı açar, âşık da ilk söze divanla başlar. Hem ses ısınır, hem de topluluğun ağırlığını alır” (Âşık Bilal Ersarı’yla görüşme, 09.02.2016).

Âşıklar divanı geçmişte günler süren icralarda aşığın sesini yüksek perdelerde seslendirilecek hava/makamlara hazırlık olarak görülmesiyle ilişkili olarak da ifade ederler. Çünkü divan türü ses yüksekliği olarak sesin açılması, icraya hazırlık olarak görülmektedir.

“Dinleyenler divan olur. Divan başta söylendiği için ses anahtarı gibidir. Sesi açmak için birden yüksek havalardan söylemek yerine, sesi yavaş yavaş açıyorsun. Düğünlerde düşünsenize, iki gün iki gece adam sesini yavaş yavaş açmazsa nasıl söyler o kadar zaman” (Âşık Ilgar Çiftçioğlu’yla görüşme, 22.06.2020).

Gelenek sürdürüldüğü her dönemde, o dönemin âşıkları tarafından icra edildiği, biçimlendirildiği ve yeniden üretildiği düşünülürse bu türün seslendirilmesi yani divanın her programda taviz verilmeyen icrası âşıkların değişime karşı direncinin, bir tür tepki oluşturdıklarının kanıtıdır.

Âşıklar -2. bölümde değinildiği gibi- geleneğin sürekliliği ve aktarımı konusunda bir misyonları olduğunu, geleneği temsil ettiklerini düşünürler. Bunun en belirgin örneği ve ifadesi ise icralarda “usta malı” ürünler seslendirmeleridir. İcralarda seslendirilen usta malı ürünler ile geçmiş dönemde yaşamış ustalara rahmet ve minnetlerini ifade ederken, bu uygulamanın devam etmesi durumunda kendilerinden sonra yaşayacak âşıkların da bu uygulamayı devam ettireceğine inanırlar. Çünkü âşıklar temsil ettikleri şeyi simgelediklerini ve onun yerini tuttuklarını düşünürler. Bu noktada işlevselliği ile kuvvetli bir temsil kaynağı olan müzik de, oluşturdıkları kimliği izlerkitleye sunmalarının en etkili aracı durumundadır.

“Geçmiş ustaların divanlarını okuyarak biz de geçmiş ustalara rahmet okutmak, onları bu güne taşımak istiyoruz. Biz onların ekmeğini yiyoruz. Onlar olmasa biz bu sanatı nasıl öğrenirdik. Geçmişini bilmeyenin geleceği olmaz” (Âşık Mahmut Karataş’la görüşme, 21.05.2021).

-2. bölümde detaylı olarak incelendiği gibi- âşıklar meclisin bir araya geldiği mekânlarda kolektif hafıza kapsamında bir hafıza mekânına ait gibi davranırlar. Örneğin Âşık Murat Çobanoğlu Âşıklar Kültür Evi'nin iç duvarlarında asılı olan âşıklara ait belgeler, fotoğraflar ve albüm kapakları tümüyle hafıza mekânı örnekleridir. Neredeyse 50 yıldır muhafaza edilen bu belge ve fotoğraflar aslında bir tarihe ve köke olan bağı temsil etmektedir. Bu anlayışla onları bir araya getiren hafıza mekânı her zaman fiziki bir mekân olarak da karşımıza çıkmaz. Yani kimi âşıkların mekânı sınırları belirli bir yer olarak algılamaz. Bu algının altında yatan ise ait olduklar hafıza mekânıdır. Geleneğin ancak meclisle var olacağına ve meclis içinde yaşayacağına vurgu yaparak, izlerkitle ile temasın gerçekleşeceği her yeri icra mekânı olarak tarif ederler. Bu nedenle âşıklar geleneğin onlara aktardığı mirası temsil ederken fiziki bir mekâna sıkı sıkıya bir bağlılık hissetmezler, onların mekâna bağı meclislerde, hafıza yoluyla anlam kazanır.

“Mekân değişimi fark etmiyor benim için. Dışarıda da çalarım ben. Toplum gelsin desin ki; “biz burada caddenin ortasında oturacağız, çal biz dinleyelim” çalarım. Yeter ki toplum olsun (Âşık Mahmut Karataş’la görüşme, 21. 05. 2021).

Âşıklar icra mekânlarının, icra sürelerinin, izlerkitlenin değişimine rağmen geleneğin değişmezliği iddiasında da bulunurlar. Çünkü onlar için gelenek icralarının kısıtlı zamanlarda gerçekleşiyor olması, geleneği izlerkitleye aktarmakta sorun teşkil etmemektedir. Karşı âşıklar meclislerde yetiştiklerine özellikle vurgu yaparak, geleneği ifade etme, aktarma biçimleriyle her koşulda izlerkitleye ulaştırabilecekleri iddiasında bulunurlar.

“Bu sanat 5000 yıllık bir sanattır, gelenektir. Halen aynı devam eder, hiç değişmedi ve değişmez. Yarım saat program yapıyoruz ama bir iz bırakabiliyoruz. Biz meclis aşığıyız. Aşığın doğaçlama söyleyebildiğini, öteki sanatçılardan farklı, ezber okumadığımızı, geleneği öğreniyorlar” (Âşık Mahmut Karataş’la görüşme, 21.05.2021).

Yeni mekânlarda icralar 20 dakika ile kısıtlı olsa da, -yukarıda betimlemesine yer verilen- Âşık Murat Çobanoğlu Âşıklar Kültür Evi gibi “geleneksel sayılan” mekânlarda neredeyse 2 saate yakın sürelerde icralar yapılmaktadır. Buradaki icranın uzun olmasının farklı bir sebebi vardır. Bu mekânın işletmesi Murat Çobanoğlu Âşıkları

Koruma ve Yaşatma Derneği'nce yapılmaktadır. Diğer turizm mekânlarındaki paket program uygulamalarının yapılmadığı mekânda izlerkitle sadece aşığın performansı ile karşı karşıyadır. İzlerkitle içinde uygunsa buradaki icralar zamansal kısıtlamaya gerek görülmeksizin birkaç saate uzatılabilir.

Geleneğin icra edildiği mekânların değişimi ile geleneği bilen izlerkitlenin sayısının azalması, geleneği bilmeyen izlerkitleye yönelik icraların artması âşıklar açısından da yeni bir deneyim olmuştur. Bunun yanında turizm amacıyla yöreye gelen misafirler için de yeni bir deneyim olan bu icralar da görülüyor ki, izlerkitlenin icralar sırasında ki tüm davranışları âşıklar tarafından dikkatle gözlemleniyor. Her fırsatta “geleneği bilen” izlerkitlenin meclislerde ki davranışlarından söz eden âşıklar, izlerkitlenin “meclise uygun olmayan” şekilde davranışlarda bulunduklarında kimi zaman tepkisel, kimi zamansa bu durumu anlayışla karşılarlar.

“Restoranda insanlar yemek yiyor, gürültü, patırtı, ses var. Beşi dinliyorsa, on beşi dinlemiyor, yemekle uğraşılıyor. Restoranda 400 kişinin içinde toplansan 40 kişi seni anlamıyor, burada herkes seni ne söylediğini anlıyor. Bizim için karşılıklı diyalog, sıcaklık çok önemli. Bana göre o 400 kişiden, 40 kişi anlasa bile yeter. Çünkü gittiği yerde seni anlatacak, “âşıklık geleneğini yaşadık, âşıkları gördük, âşıklar şöyle söylüyorlar, ayakta söylüyorlar, birbirleriyle atışma yapıyorlar” deseler yeter bize. Telefona çekip götürüyorlar, dinleyiciler dinledikleri programları bize gönderiyorlar. Demek ki akıllarında kalmış” (Âşık Mahmut Karataş’la görüşme, 21.05.2021).

Bayraktar, ise gelenek icralarının mekânsal değişimiyle beraber, icraların “geleneksellikten” uzaklaştığını düşünerek; değişimi endişe içeren bir yaklaşımla şöyle ifade etmektedir:

“Bağlamından izole edilerek, geleneksel mekânları dışında birçok sebebe bağlı olarak yeniden yaratılan ürünler de doğal değil, yapay mekânlarda yaratılmış olurlar. Bir aşığın sanatını istek üzerine bir üniversitede ve de bir sınıf ortamında öğrenciler karşısında icra etmesi bu duruma güzel bir örnek olarak görülebilir. Âşık burada, geleneksel bağlamdan uzaklaştığı için ortaya koyacağı yaratma da o ölçüde geleneksellikten uzak olacaktır” (2014: 28).

Yaşanan değişimle beraber geleneğin yeni mekânlara taşınması sonucunda ortaya çıkan “geleneğin söndüğü”, “aslından saptırıldığı” şeklindeki kimi söylemler aslında, geleneğin değişimle beraber günümüzde yaşama imkânı bulduğunun -geleneğin

kaybolmadığının- bir işareti olarak karşımıza çıkar. Yöre âşıklarından Âşık Ilgar Çiftçioğlu yaşanan değişime uyum sağlamakla beraber tepkisini şu şekilde ifade eder;

İnsanlar bozuldu devir değişti
Hiçbir şeyin tadı tuzu kalmadı
Menfaatler ön plana yerleşti
Hiçbir şeyin tadı tuzu kalmadı

Bilmiyorum dostlar bize ne oldu
Dost diyen dostundan hep uzak kaldı
Eski gelenekler hepsi kayboldu
Hiçbir şeyin tadı tuzu kalmadı

Yeter Ilgar artık yapma telaşı
Maddiyata döndü her işin başı
Oğul babayı dinlemez, gardaş gardaşı
Hiçbir şeyin tadı tuzu kalmadı (Görüşme, 25.06.2020).

4.4. Pandemi

Pandemi süreci dünyanın tamamının ekonomi başta olmak üzere siyasi ve toplumsal düzenlerini derinden etkilemiştir. Dünya genelinde etki ettiği sektör açısından bakıldığında ise “birincil sektörler tarım ve petrol ürünleri olmuştur. İkincil sektör, üretim endüstrisidir. Üçüncül sektörler ise eğitim, finans endüstrisi, sağlık ve ilaç endüstrisi, otelcilik, turizm ve havacılık, emlak ve konut, spor endüstrisi, bilgi teknolojisi, medya ve araştırma geliştirme, gıda sektörüdür (Nicola vd.’den aktaran Eroğlu, 2020: 220).

Pandemi süreci, tüm dünyada olduğu gibi ülkemizi de etkisi altına almış sosyal ve ekonomik faaliyetlerde kısıtlanmalara neden olmuştur. Kars’ın özellikle son yıllarda turizm potansiyeli ve buna bağlı hizmetlerle pazarlanmasıyla oluşan imajı sektörel anlamda önemli olsa da tüm yaşanan olumsuzluklardan Kars da nasibini almıştır. Pandemi nedeniyle bahsedilen kısıtlamaların sonucunda, 18.03.2020 tarihinden itibaren Doğu Ekspresinin de durdurulmasıyla birlikte yöre turizmi de etkilenmiş, süreçten olumsuz etkilenen turizme bağlı birçok hizmet sektörü ise yaşadığı kayıpları minimum düzeyde tutmak için alternatif çözüm arayışlarına girmiştir. Bu alanlarla birlikte yaşanan gelişmeler nedeniyle âşık programları, festivaller, âşık geceleri ve düğün vb.

aktivitelerin olmaması âşıkları internet aracılığıyla sosyal paylaşım ağlarının kullanımına yönlendirmiştir.

Âşıklar sosyal medya hesaplarından yaptıkları programlar, canlı yayın ve kayıtlar ile bu alanı bir tür icra mekânına dönüştürmüş, internet ve mobil teknoloji kanallarını izlerkitleye ulaşabilecekleri bir araç olarak kullanmışlardır. Pandemi öncesinde de bulundukları veya icra yaptıkları mekânları çoğunlukla dinleyicilere duyurmak amacıyla kullandıkları bu kişisel hesaplarını, pandemi sonrasında daha aktif şekilde kullandıkları tespit edilmiştir.¹³ Çoğunlukla facebook canlı yayınlarını tercih eden Karşı âşıkların bu süreçte yaptıkları etkinlikler şöyle sıralanabilir.

Bunlardan ilki farklı mekânlardan bağlantı kurarak buluşan iki âşığın görüntülü olarak âşık programı yapmaları şeklinde gerçekleşir. Tıpkı pandemi öncesi programlarda olduğu gibi birbirleriyle gelenek ve geçmişteki ustaları hakkında kısa anekdot içeren sohbet ve anlatımlarıyla birlikte, birbirlerine takipçilerin yazdığı mesajları okurlar. İstek üzerine talep edilen âşık havalarını icra ederler. İkincisi âşıkların bireysel olarak kişisel sosyal medya hesaplarından canlı yayın yapmaları şeklinde karşımıza çıkar. Bireysel programlarında da bir önceki uygulamada olduğu gibi takipçilerin mesajlarını okur, onlarla sohbet eder, talep edilen âşık havalarını yerine getirirler. Diğer uygulamadan farkı ise bireysel alanı olması nedeniyle kendine ait âşık havalarını ve ortaya çıkardığı yeni bir örneği zaman kısıtlaması olmadan sunabilmesidir. Üçüncüsü, âşıkların yakın akraba ve aile meclisindeki icraları, aile fertleri tarafından canlı yayına alınarak, izlerkitleyle âşığın buluşturması şeklinde gerçekleşir. Burada canlı yayını gerçekleştiren aile üyesi âşığın alanına ve icra ettiği dağara herhangi bir müdahalede bulunmadan sadece var olan icra ortamını izlerkitleye sunar. Dördüncü uygulama kişisel hesaplarından ve farklı mekânlardan yayına katılan iki âşığın sosyal medya hesaplarına nazaran daha geniş kitleye ulaşmalarını sağlayan yerel televizyonlar aracılığıyla program yapmaları şeklinde karşımıza çıkar. Burada âşıklar kendi

¹³ Âşıklarının sosyal medya paylaşımları incelenmiş ve değerlendirmelerde bulunulmuştur.

izlerkitleleriyle beraber daha geniş bir ölçeğe sahip yerel televizyonun olanaklarını kullanarak izlenme ve dinlenme oranları arttırmaktadırlar. Program yayına katılan iki âşığın karşılıklı diyaloglarıyla şekillenir. Son olarak da yerel televizyonda bir âşığın moderatörlüğünde yapılan programlardır. Stüdyo ortamında haftanın belirli bir gün ve saatinde, başka bir konuk âşığın katılımı ile gerçekleşen âşık programlarının avantajı yerel televizyonun olanakları çerçevesinde âşıklara geniş izlerkitle olanağı sağlamasıdır. İzlerkitle âşıklarla iletişim kurmak isterse, yerel televizyonu telefonla arayabilir, canlı olarak âşık programına katılabilir ve düşüncelerini paylaşabilir. İzlerkitle ile karşılıklı diyalog kurulan programda, yine istek âşık havalarına yer verilmektedir.

Stüdyodaki programlar dışında bahsedilen tüm bu uygulamalara evlerinden bağlantı gerçekleştiren âşıklar, çoğunlukla bir koltuğun veya bir sandalyenin üzerinde oturarak programa katıldıkları gözlemlenmiştir. Âşıkların geleneğin tarihsel serüveni içinde üstlendikleri misyonun etkisi ile programa başlamadan önce dinleyenlere pandemi sürecine ilişkin telkinlerde, birlik, beraberlik çağrısında ve iyi dileklerde bulunuyor olması da dikkat çeken unsurlar arasındadır.

Yöredeki bazı âşıklar ise pandemi sebebiyle değişen koşullara uyum sağlamanın araçlarından biri olan dijital platformları, alternatif bir gelir kaynağı olarak kullanamadıklarından kişisel hesapları olduğu halde program yapmak istemezler.

“Pandemide hiçbir şey yapamadık. Biliyorsunuz âşıkların sazı var, geçim kaynağımız da saz. Pandemiden dolayı bir yere gidemedik, program yapamadık. Turlar da gelmeyince program yapamadık. Sosyal medya kullanıyorum ama sosyal medyadan da bir şey yapmadım. Yapsam da bana bir getirisi yok. 8 yıl radyo programı yaptım, insanlar arayıp “biz âşıkları çok seviyoruz” diyor, ama telefonda arayıp istek isteyen kişi kalkıp da buraya gelip dinlemiyor bizi. Yani âşıklar zorla ayakta duruyor, kendi çabamızla ayakta durmaya çalışıyoruz” (Âşık Mahmut Karataş’la görüşme, 21.05.2021).

Dijital platformlarda program yapmayarak âşığa meraklı kitleye temasın, etkileşimin ve samimi bir atmosferin sağlanabildiği yüz yüze canlı programlara çekmeyi hedefleyen fikirler de dikkat çekicidir.

“Ben istiyorum ki hiçbir âşık sosyal medyada program yapmasın. İnsanlarda bir özlem oluşturalım. Ben yapmadım, istemiyorum. İnsanlar âşıkların varlığını bir özlesin, benim derdim o” (Âşık Mahmut Karataş’la görüşme, 21.05.2021).

Kimi Kars âşıkları ise pandemi sürecinde canlı iletişim olanağına sahip video konferansa katılmıştır. Örneğin Azerbaycan “Kültür Bilimsel-Metodik ve Mesleki Gelişim Merkezi”nin (Mədəniyyət üzrə Elmi-Metodiki və İxtisasartırma Mərkəzi) hazırlamış olduğu videokonferans bu etkinliklerdendir. Etkinlik Azerbaycan, Türkiye, Kazakistan, İran ve Kırgızistan'dan katılımcılarla gerçekleştirildi. 2 Temmuz 2020 tarihinde zoom üzerinden yapılan “Dede Korkut’tan Kalan Miras: Âşık Sanatı” konulu videokonferansa Kars’tan Âşık Bilal Ersarı “Ünlü Kars Âşığı: Âşık Şenlik Baba” başlıklı konuşma ile katıldı. Konferansta, dünyadaki gençler arasında âşık sanatını yaygınlaştırmanın yolları, ortak projeler ve teorik yaklaşımlar konusunda görüş alışverişinde bulunuldu. Etkinliğin sonunda ise katılımcılara elektronik sertifika takdim edildi.¹⁴



Fotoğraf 12. Âşık Bilal Ersarı’ya verilen sertifika

¹⁴ https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=1409555469253657&id=440732972802583&sfnsn=mo

(Erişim tarihi: 10.06.2021)

Benzer şekilde Âşık Bilal Ersarı 1 Mayıs 2021 tarihinde Kapadokya Sanat ve Tarih Müzesi “Kültür ve Sanat Sohbetleri” kapsamında instagram üzerinden canlı yayın konuğu olmuş ve Kars'ın kültür, sanat ortamı ve âşıklık geleneği üzerine sohbe katılmıştır.¹⁵



Fotoğraf 13. Instagram canlı yayınının sosyal medya görünümü

Pandemi tedbirleriyle birlikte uçak ve otobüs seferlerinin aksine Doğu Ekspresi seferlerinin durdurulmasının ardından yöre turizminin canlılığını kaybetmesi ve icra mekânlarının kapatılması, âşıkları ekonomik anlamda olumsuz etkilemiştir. Sadece âşıklık sanatını icra ederek maddi gelir sağlayan âşıklar söz konusudur. Mekânların kapanması ile maddi problemler yaşayan âşıklar belli koşulların sağlanması karşılığında artık bir şeyler yapılmasını beklemektedir. Sosyal medyanın gücünü de kullanarak 2020 yılının Ekim ayında, seferlerin yeniden başlamasıyla ilgili taleplerini dile getirmek için Karşı âşıkları temsilen Âşık Ensar Şahbazoğlu ve Âşık Ayhan Şimşekoğlu tren garında bir araya geldi. Âşıklar, kış turizminin özgünlüğü, âşıklık geleneği, yemek kültürü, gibi

¹⁵ <https://www.facebook.com/photo?fbid=10159025392338819&set=g.377935152294017> (Erişim tarihi: 10.06.2021)

temalar üzerinde durularak turistleri ve misafirleri Kars'a davet eden dizelerden oluşan âşık havası seslendirdiler.¹⁶

Turizmin kervanını
Serhat Kars'a bekliyoruz
Yurdumuzun insanını
Serhat Kars'a bekliyoruz (Âşık Ensar Şahbazoğlu)

Ayrı kalmasın canımız
Serhat Kars'a bekliyoruz
Sayın Cumhurbaşkanı'nı
Serhat Kars'a bekliyoruz (Âşık Ayhan Şimşekoğlu)

Âşıklar sazını çalsın
Herkes nasibini alsın
Kars halkının yüzü gülsün
Serhat Kars'a bekliyoruz

Batıdan Serhat şehrine
Ekspresi bekliyoruz
Batıdan doğu iline
Ekspresi bekliyoruz
Sevdaların sevdasıyla hele gelin Kars'ı görün (Âşık Ensar Şahbazoğlu)

Gizli sırlar yazanları
Hele gelin Kars'ı görün
Şahbazoğlu ozanları
Hele gelin karsı görün

Kış ile yazı ile
Sohbet ile sazı ile
Bulguruyla gazı(kaz) ile
Hele gelin Kars'ı görün (Âşık Ensar Şahbazoğlu)

¹⁶https://www.youtube.com/watch?v=NXxqm_rTnRg&list=RDCMUCQTZzenga1hHmHREgM5AU2w&start_radio=1&rv=NXxqm_rTnRg&t=357 (Erişim tarihi: 10.06.2021)



Fotoğraf 14. Pandemi sürecinde Doğu ekspresi seferlerinin açılmasına yönelik etkinlik

Âşıklar yaşadıkları her dönemde toplumun sosyo-kültürel hayatını ve olaylarını kimi zaman dramatik, kimi zaman destansı, kimi zamansa mizahi bir anlatımla yansıtmıştır. Âşık Bilal Ersarı, Covit-19 salgınına yönelik hissettiklerini aşağıdaki dizelerle ifade etmiştir.

Çin seddini aştın geldin
Gelmez olaydın korona
Sen Asya'ya goştun geldin
Gelmez olaydın korona

İran'a ki Dala geldin
Mahşer sala sala geldin
Avrupa'ya şaşkın geldin
Gelmez olaydın korona

Can alıp da cana doydun
Dünyayı sapanda goydun
Vatanıma daştın geldin
Gelmez olaydın korona

Avrupa'ya hızla düştün
İtalya Avrupa'yı geçtin

Altmış beşlik insan seçtin
 Gelmez olaydın korona
 Sağlık ile birleşelim
 Aşımızı paylaşalım
 Sıkıntı ile göçtün geldin
 Gelmez olaydın korona
 Âşık Bilal dilim açtın
 Dünyayı yıkıp da geçtin
 İlimin elinden kaçtın
 Gelmez olaydın korona¹⁷ (Âşık Bilal Ersarı)

Gelenek temsilcileri genel itibariyle pandemi sürecinde özellikle sosyal medya araçlarının imkânlarını kullanılmışlardır. Âşıkların yukarıda sıralanan ve daha pek çok sıralayamadığımız etkinliklerine bakıldığında -değişen koşullara rağmen- alternatif çözümler üreterek dinleyicileriyle buluştuğunu, programlarını aktif bir şekilde sürdürdüğünü söylemek mümkündür. Âşıklar, internet ve dijital platformları pandemi sürecine uyum için bir araç haline getirmişlerdir.

¹⁷ https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=890642101406794&id=100013830367117

(Erişim tarihi: 10.06.2021)

SONUÇ

Endüstrileşmeyle beraber ortaya çıkan ekonomik gelişmeler toplumun her kesimini, bununla birlikte de sosyal ve ekonomik yapıyı derinden etkilemiş ve değişimin yaşanmasına zemin hazırlamıştır. Birçok yönden değişiminin başladığı, hatta değiştiği bu dönemde kültürel alanlar da nasibini almıştır. Buradan hareketle Türk sözlü kültüründen beslenen Kars Âşıklık Geleneğinin şekil ve barındırdığı unsurlar bakımından diğer yörelerden ayrılan dikkat çekici konumu ve uygulamalarını referans gösteren âşıkların kimlik inşası çalışmanın en önemli sonuçlarından biri olarak görülür. Âşıkların değişen koşullar içerisinde farklı konumlar almaları, aslında adapte olma ve uyum sürecinde kendi içlerinde geliştirdikleri refleks davranışlardır. Geleneği anlamlandırma biçimleri, izlerkitlenin beklentileri ve beğenileri çerçevesinde tümüyle mekânsal dinamiklerle işlevselleştiği dinamik ve özgün bir gelenek algısı söz konusudur.

Bu nedenle tanımlanmaya çalışılan icra mekânlarının dönüşümünün; oldukça hızlı değişen, toplumsal ve ekonomik yeni yapılanmaların bir sonucu olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Özellikle 20. yüzyıldan sonra teknolojinin gelişmesi ve buna paralel olarak insanların turizme yaklaşımlarının değişmesi sonucunda, hızlı yaşama, hızlı çalışma ve hızlı tatil yapma gibi davranışlarının sonucu olarak turizm de buna uygun tur programları ile bu ihtiyaçlara karşılık verir. Kars markasının geliştirilmesi adına, yöreyi öne çıkaracak tüm değerler tespit edilerek, imajın ve yöresel kimliğin güçlendirilmesi yoluyla yalnızca kış turizmi değil, sürdürülebilir turizmi içeren yaklaşımlar gündeme gelmiştir. Vitrine konulacak unsurlar arasında yer alan âşıklık geleneği de bu değişime uygun şekilde düzenlenerek yeni icra mekânlarında yer almaya başlamıştır.

Geleneğin otel, restoran, kafe, bar gibi mekânlara taşınmasını gelenek temsilcilerinin çoğunlukla olumlu karşıladıkları görülmüştür. Çünkü âşıklar daha fazla izlerkitleye ulaşmalarının, geleneğin aktarımı ve sürdürülebilirliğinin yanında maddi kazanç elde etmeleri açısından da önemli olduğunu düşünürler. Her ne kadar yeni mekânlarda karşılaştıkları izlerkitle geleneği bilen bir izlerkitle olmasa da, gelenek

icralarını mümkün kılan şeyin, ancak meclis adı verilen toplantılarla mümkün olduğunu sıklıkla ifade ederler. Âşıklar için mekânlar geleneğin sürdürüldüğü, ortaklığın yaşandığı, beraberliğin ve kolektif hafızanın hissedildiği, geleneğe ait olma bilincini yaşatan yerlerdir. Bu nedenle icra mekânları gelenek içinde sadece icraların gerçekleştiği alanlar olarak görülmez. Mekânlar, meclislerin toplandığı, âşıkların yetiştiği sosyal bir paylaşım alanı olması açısından geleneğin sürekliliği için de önemli yer tutar.

Âşıklık geleneği ve onu icra eden âşıklar değişim süreci ile birlikte varlıklarını sürdürebilmek için yeni stratejilerle, yeni kültürel ifade biçimleri üreterek eski olanı yeniden biçimlendirerek, değişime ayak uydururlar. Bunun sonucu olarak günümüzde eski mekânların yanı sıra müzisyen stratejileri kapsamında ‘geleneği temsil etme’, ‘gelecek kuşaklara aktarma’ ve ‘geçim sıkıntısına çare arama’ gibi gerekçelerle eğlence amaçlı toplantılar gibi bağlamlarda da yer alırlar. Çünkü geçmiş dönemlerde bazen günlerce sürebilen âşık icralarının mekânsal değişimle beraber sadece yirmi dakikaya sıkıştırılmış bir performansa dönüşme zorunluluğu, âşıkların yeni mekânlarda yeni stratejiler geliştirmesine neden olmuştur. Geliştirilen bu stratejilerin bir diğer sebebi ise tur şirketlerinin yoğun organizasyonlarına cevap verme istekleridir.

Geleneğin sürekliliği, geleneğin icrası ve gelenek unsurlarının uygulamalarına ilişkin mekânların varlığı ile doğrudan ilişkilidir. Geleneğin “tükenildiği”, “gerilediği”, “yok olmaya yüz tuttuğu” gibi yaklaşımları bir kenara bırakarak, icracıları, yeni tasarlanmış uygulamaları, izlerkitlesi ve değişen mekânlarıyla aslında hala dinamik bir gelenek olduğunu söylemek yerinde olacaktır.

KAYNAKÇA

Kitaplar

ALVAN, Türkan- ALVAN, M. Hakan (2016), *Saz ve Söz Meclisi*, İstanbul: Şule Yayınları.

ARTUN, Erman (2001). *Aşıklık Geleneği ve Aşık Edebiyatı*, Ankara: Akçağ Yayınları.

ASLAN, Ensar (2007). *Çıldır Aşık Şenlik Hayatı, Şiirleri, Karşılaşmaları, Hikayeleri* (4. Baskı), Ankara: Maya Akademi.

ASSMAN, John. (2015). *Kültürel Bellek*. çev. A. Tekin, İstanbul: Ayrıntı yayınları.

BAŞGÖZ, İlhan (1986). *Türk Halk Hikayelerinde Düş Motifi Zinciri*, İstanbul: Folklor Yazıları.

BENNETT, Andy (2018). *Kültür ve Gündelik Hayat*, çev. Nagehan Tokdoğan, Burcu Şenel, Umut Yener Kara, Ankara: Pfoenix Yayınevi

BİLGİN, Nuri (2013). *Tarih ve Kolektif Bellek*, İstanbul: Bağlam Yayınları.

ÇOBANOĞLU, Özkul (2000). *Âşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü*, Ankara: Akçağ Yayınları.

ÇOBANOĞLU, Özkul (2007). *Aşık Tarzı Edebiyat Geleneği ve İstanbul*, İstanbul: 3F Yayınları.

DEMİREL, Özcan (2009). *Öğretim İlke ve Yöntemleri-Öğretme Sanatı*, (14. Baskı), Ankara: Pegem Yayınları.

DOYTCHEVA, Milena (2016). *Çokkültürlülük*, çev. Tuba A. Onmuş, (3. Baskı), İstanbul: İletişim Yayınları.

DÜZGÜN, D.- OĞUZ, Ö. – EKİCİ, M.- AÇA, M.- AKARPINAR, B.- ARSLAN, M.- YILMAZ, A. M.- ÖĞÜT EKER, G.- ÖZKAN, T. (2013). *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*, (10. Baskı), Ankara: Grafiker Yayınları.

DÜZGÜN, Dilaver (2013). “Aşık Edebiyatı”, *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*, (10. baskı), Ankara: Grafiker Yayınları, ss. 287-339.

EMEKSİZ, Abdülkadir (2009). *Karaların Ve Denizlerin Sultanı İstanbul Cilt II*. (Ed. Filiz Özden), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, ss. 123- 139.

EMERSON, R.M.- FRETZ, R.I.- SHAW, L.L. (2015). *Alan Çalışması, Etnografik Alan Notları Yazımı*, çev. A. Erkan Koca, Ankara: Atıf Yayınları.

ENVERİ, E; ÖZKAYA, İ.; ALİN, K. (2011). *Âşıklık Geleneği ve Murat Çobanoğlu-Hayatı, Sanatı ve Şiirleri*. İzmir: Kanyılmaz Matbaacılık.

ERCİLASUN, Ahmet B. (2002). *Kars İli Ağızları*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

ERDENER, Yıldırım (2019). *Kars'ta Çobanoğlu Kahvehanesi'nde Aşık Atışmaları*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

EROL, Ayhan (2005). *Popüler Müziği Anlamak*. İstanbul: Bağlam Yayınları.

EROL, Ayhan (2009). *Müzik Üzerine Düşünmek*. İstanbul: Bağlam Yayınları.

FİDAN, Süleyman (2017). *Âşıklık Geleneği ve Medya Endüstrisi*, Ankara: Grafiker Yayınları.

GÜNAY, Umay (2008). *Türkiye de Aşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi*, (5.Baskı), Ankara: Akçağ Yayınları.

GÜRAY, Cenk (2018). “Cumhuriyet Politikalarının Halk Müziğine Yaklaşımı: Bir Toplumsal Dönüşüm Modeli”, Cumhuriyetin Müzik Politikaları. (Ed. Fırat Kutluk), İstanbul: h2o Yayıncılık, ss. 15-45.

HALBWACHS, Maurice (2018). *Kolektif Bellek*, Çev. Zuhâl Karagöz, İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

HALL, Stuart (2017). *Temsil, kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları*, çev. İdil Dündar, İstanbul: Pinhan yayıncılık.

HARVEY, David (1997). *Postmodernliğin Durumu*, çev. Sungur S., İstanbul: Metis yayınları

HOBSBAWM, E- RANGER,T. (2006) *Geleneğin İcadı*. çev. Mehmet Murat Ş., İstanbul: Agora Kitaplığı.

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

KAYA, Doğan (2003). *Âşık Edebiyatına Giriş*, Bişkek: Kırgızistan- Türkiye Manas Üniversitesi Yayınları.

KIRZIOĞLU, M. Fahrettin (1958). *Edebiyatımızda Kars*. İstanbul: Işıl Matbaası.

KÖPRÜLÜ, M. Fuat (1934). *Türk Dili ve Edebiyatı Hakkında Araştırmalar*, İstanbul: Kanaat Kitapevi.

KÖPRÜLÜ, M. Fuat (1966). *Edebiyat Araştırmaları*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

LEFEBVRE, Henri (2016). *Mekanın Üretimi*, (4. Baskı), çev. Işık Ergüden, İstanbul: Sel Yayınları.

LEFEBVRE, Henri (2019) *Kentsel Devrim*, (6.baskı), çev. Selim Sezer, İstanbul: Sel Yayıncılık.

MARSHALL, Gordon (1999). *Sosyoloji Sözlüğü*, çev. Osman A., Derya K., Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

MAY, Rollo (2015). *Yaratma Cesareti*, (2. Baskı), çev. Alper Oysal, İstanbul: Metis Yayınları.

NORA, Pierre (2006). *Hafıza Mekanları*. çev. Mehmet Emin Özcan, Ankara: Dost Kitabevi.

OĞUZ, M. Öcal (2013). “Araştırmaların Tarihi”, *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*. (10. Baskı), Ankara: Grafiker Yayınları, ss.1-60.

ONG, Walter J. (2012). *Sözlü ve Yazılı Kültür Sözüün Teknolojileşmesi* (6. Baskı), İstanbul: Metis Yayınları.

REICHL, Karl (2014). *Türk Boylarının Destanları*, (3. Baskı), çev. Metin Ekici, Ankara: Ankara Dil Kurumu Yayınları.

REINHARD, Kurt-Ursula (2007). *Türkiye'nin Müziği (Cilt II)*, çev. Sinemis Sun, Ankara: Sun Yayınevi.

REINHARD, Ursula; OLIVEIRA PINTO, Tiago de (2019). *Türk Aşık ve Ozanları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

TAŞLIOVA, Mete (2012). *Âşık Şeref Taşlıova Hayatı ve Şiirleri, Bibliyografya, Karşılaşmalar*, Ankara: Türk Diyanet Vakfı.

URRY, John (2009). *Turist Bakışı*, çev. Enis T.,İbrahim Y., Ankara: Bilgesu Yayıncılık

URRY, John (2015). *Mekânları Tüketmek*, çev. Rahmi G. Ögdül, (2. Baskı), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

WILLIAMS, Raymond (2006). *Anahtar Sözcükler*, çev. Savaş Kılıç, İstanbul: İletişim Yayınları.

Basılmamış Kaynaklar

BEKTAŞ, Caner (2015). *Kars İli Âşıklık Geleneği Bağlamında Bir Âşık: Ensar Şahbazoğlu*. Yüksek Lisans Tezi, dan. Yrd. Doç. Dr. İlhan ERSOY, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Duysal Tasarım Programı, İzmir.

BEKTAŞ, Elif (2016). *Kars Aşıklık Geleneği: Âşık Bilal Ersarı*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Prof. Dr. Ayhan EROL, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

ERSAVAŞ KAVANOZ, Suna (2015), *Cazibe Merkezleri Yaratma Stratejisi Olarak Yavaş Kentler*, Doktora Tezi, dan. Doç. Dr. Sevim Budak, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kamu Yönetimi ABD., İstanbul.

GÜLTEKİN, İsmail Özgür (2014). *Hepimiz Mekânı Üretiriz*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Prof. Dr. Ayşe ŞENTÜNER, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

KAEMMER, John. E. (1998). *İnsan Yaşamında Müzik*. çev. Yetkin Özer, Yayınlanmamış Çeviri.

ŞENEL, Süleyman (1992). *Kastamonu Yöresi Musikisi Tür ve Biçimleri*. Sanatta Yeterlilik Tezi, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

TUTU, S. Bahadır (2008). *Aşık Veysel Şatıroğlu (Hayatı, Eserleri ve Müzik Kimliği)*, Doktora Tezi, dan. Prof. Dr. M. Hakan Cevher, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü ABD, Türk Halk Bilimi ABD., İzmir

YAKAR, İ. Serdar (2007). *Çorum İli Aşıklık Geleneği Ve Aşık Rifat Kurtoğlu*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Türker Eroğlu, Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı ABD., Sakarya.

Dergiler ve Makaleler

AHMETOV, Zeki (1996). “Jambıl'ın Şiirdeki Ustalığı”, çev. Mine Baykal-Banu Mukayeva, *Bilig-2*, ss. 107-112.

ASLAN, Ferhat (2007). “Aşık Edebiyatı Usta-Çırak Geleneği ile Geleneksel Osmanlı Tük Müziği Meşk Usulü'nün Karşılaştırılması”, *ICANAS Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi*, Ankara, ss. 223-254.

BAHAR, Belgin (2019). “Sosyal Öğrenme Kuramı ve Sosyal Değişim Kuramı Perspektifinden Etik Liderlik”. *Balkan Sosyal Bilimler Dergisi* , 8 (16), ss. 237-242.

BALABAN, Ali Rıza (1981). “Geleneksel Yaşamda Kültürlenme (Toplumsallaşma) Süreci”. *Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi Dergisi*, İzmir, ss. 169- 176.

BALKAYA, Adem (2011). “Göl Yeri Susuz Kalmaz; Aşıklık Geleneği Bağlamında Kağızman”. *Geçmişten Geleceğe Her Yönüyle Kağızman Sempozyumu*, (24-26 Mayıs 2012), Kars, Kafkas Üniversitesi Kağızman Meslek Yüksekokulu.

BAUMAN, Richard (2008). “Tür, Performans ve Metinlerarasılığın Üretimi” çev. Işıl Altun, *Milli Folklor* (78), ss. 114-122.

BAYRAKTAR, Zülfikar (2014). “Âşıklık Geleneğinin Yaşatılmasında Kültürel İcra Mekânı Olarak Eğitim Kurumlarının Rolü: İzmir Halk Âşıkları Derneği Örnekleme”, *Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Yıl 7, Sayı 1, Haziran 2014, ss. 20-35

BEHAQUE, Gerard Henri (2003). “Müzik Performansı”, çev. Mustafa Sever, *Halk Biliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar*, Ankara: Milli Folklor Yayınları, ss. 376-381.

BORATAV, Pertev Naili (1946). “Doğu Anadolu'da Folklor Derlemeleri”. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 4 (1), ss. 85-95.

BORATAV, Pertev Naili (1968). “Aşık Edebiyatı”, *Türk Halk Edebiyatı Özel Sayısı* ,19 (207), ss. 340-357.

DUNDES, Alan (2006). “Doku, Metin ve Konteks”, çev. Metin Ekici, *Halk Biliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar I*, Ankara: Geleneksel Yayınları, ss. 58-77.

DURBİLMEZ, Bayram (2010). “Aşıklık Geleneklerinde Saz”, *Milli Folklor*, 22 (85), ss. 148-158.

DÜZGÜN, Dilaver (2009). “Âşıklık Geleneğinin Değişim Ve Dönüşüm Sürecinde Barış Manço Olgusu”, *Milli Folklor*, Sayı: 84.

EDİZ, İsmail (2008). “Osmanlı'dan Cumhuriyet'in İlk Yıllarına Kahvehaneler ve Sosyal Değişim”, *SAÜ Fen Edebiyat Dergisi* , 8 (1), ss. 179-189.

EKE, Metin (2010). “Geçmişte Yapılan Aşık Atışmalarının Günümüzdeki Görünümü”, *Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi* (1), ss.75-84.

EKİCİ, Metin (2008). “Geleneksel Kültürü Güncellemek Üzerine Bir Değerlendirme”, *Milli Folklor*, I (80), ss. 33-38.

ERDOĞAN, Kutluay; DEMİR, Tazegül. (2011). “Kars ve Ardahan Türkmenlerinin Dünyü ve Bugünü (Milli Mücadeledeki Yerleri)”. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 58, ss. 191-212.

ERKENEKLİ, Memet (2012). “Kültürel Değer Çalışmalarında Yöntem ve Sosyolojik Araştırmalar İçin Bir Model Önerisi”, *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, ss. 221-230.

EROĞLU, Erdal (2020). “Covid-19'un Ekonomik Etkilerinin ve Pandemiyle Mücadele Sürecinde Alınan Ekonomik Tedbirlerin Değerlendirilmesi”, *International Journal of Public Finance*, Vol.5 No.2, ss.211-236

GELİBOLU, L.- KANIBİR, H.- SAYDAN, R.- TUTAR, H.- YAVUZ, M.C. (2014). “Kars Algısı İmajı ve Marka Kimliği Araştırması”, Kars: Serhat Kalkınma Ajansı

GÖKŞEN, Cengiz (2011). “Dede Korkut Hikayelerindeki Ozan Tipi Bağlamında Kars Aşıklık Geleneği”, *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 6/4, ss. 149-161.

KALAFAT, Yaşar (2001). “Azerbaycan-İran Bağlamında Güney Kafkasya’da Etno-Sosyal Yapı”, *Avrasya Dosyası, Azerbaycan Özel*, 7 (1), ss. 221-249.

KALPAKLI, Mehmet (2001). “Divan Şiirinde Mahlas Üzerine”, *Kitap-lık Edebiyat Dergisi*, ss. 254-259.

KEMALOĞLU, Muhammet (2012). “Kafkasya Tarihi Geçmişi Etnik-Dini Yapısı ve Terekeme(Karapapak) Türkleri”, *Akademik Bakış Dergisi* (32).

ÖZDEMİR, Erdem (2020). “Âşıklık Geleneği, Âşık Müziği ve Alevilik”, *Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, cilt:3, sayı: 4, ss. 194-215

ÖZYAKIŞIR, Deniz (2017). “Göç Olgusuna Etnik Kimlik Açısından Bir Yaklaşım: Kars Örneği”. *Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 10 (52), ss. 1130-1138.

PAREKH, Bhikhu (2009). “Çokkültürlülük nedir?”, çev. Özge O., *Dans, Müzik, Kültür Folkloru Doğru Çeviri ve Araştırma Dergisi*. Sayı 66, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, ss. 131-139.

SAYAR AVCIOĞU, Seçil- AKIN, Oya (2017). “Kolektif Bellek ve Kentsel Mekan Algısı Bağlamında İstanbul Tuzla Köyiçi Koruma Bölgesin'nin Mekansal Değişiminin İrdelenmesi”, *Kent Araştırmaları Dergisi*, 8 (22), ss. 423-450.

TAŞLIOVA, Mete (2008). “Baba-Oğul Aşıklar:Aşıklık Geleneğinde Yeni Bir Model”, *Türkbilig*, ss. 94-109.

TAŞLIOVA, Mete (2009). “Kadın Temsilcileriyle Birlikte Çorum'da Halk Şiiri ve Aşık Tarzı Üzerine Tespit ve Öneriler”, *Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* , 1(2), ss. 83-99.

TURHANOĞLU, F. Ayşın (2014). “Kentsel Mekânın Üretim Sürecinde Tarihsel Ve Kültürel Miras”, *Folklor/Edebiyat*, cilt:20, sayı:78, 2014/2 ss.71-82

YAKICI, Ali (2007). “Dede Korkut Kitabı'nda Görülen Ozan Tiplerinin Türkiye Sahası Âşıklık Geleneğinin Oluşumuna Etkisi”, *Milli Folklor* , Yıl 19 (Sayı 73), ss. 40-47.

İnternet Kaynakları

ASLAN, Ferhat (2008). *Kars Yöresi Aşıklarının Usta-Çırak Geleneği Bakımından Değerlendirilmesi*, http://turkoloji.cu.edu.tr/HALK%20EDEBIYATI/ferhat_aslan_kars_yoresi_asiklari_usta_cirak.pdf (Erişim tarihi: 09.10.2019)

ASLAN, Ensar (2009). *Şamanizm ve Şamandan Aşığa İntikal Eden Trans Olgusu*. [dergipark.gov.tr: dergipark.gov.tr/download/article-file/441899](http://dergipark.gov.tr/dergipark.gov.tr/download/article-file/441899) (Erişim tarihi: 05.22.2020)

AYDIN, Suavi (2012). *Türkiye'nin Etnik Yapısı*, <http://docplayer.biz.tr/31555730-7-ders-suavi-aydin-turkiye-nin-etnik-yapisi.html> (Erişim tarihi: 27.03.2021)

SCHICK, İ. C., & ZERMAN, E. (2014), *Mekan ve Hafıza Söyleşi*, https://www.academia.edu/6482749/S%C3%B6yle%C5%9Fi_Mek%C3%A2n_ve_Haf%C4%B1za. (Erişim tarihi: 26.09.2019)

Fotoğraf 3: <https://www.youtube.com/watch?v=7JwQyStd6bY> (Erişim tarihi: 20.06.2021)

Görüşmeler

Âşık Bilal Ersarı,	KAÜ/ Devlet Konservatuarı/ Kars, 17.11.2013
Âşık Ensar Şahbazoğlu,	KAÜ, Devlet Konservatuarı/ Kars, 01.18.2020 KAÜ, Devlet Konservatuarı/ Kars, 04.03.2016
Âşık İlgar Çiftçioğlu,	Namık Kemal Toplum Merkezi/ Kars, 25.06.2020
Âşık Mahmut Karataş,	Çobanoğlu Âşıklar Kültür Evi/ Kars, 21.05.2021 Devlet Konservatuarı/ Kars, 15.09.2018
Halit Özer,	Devlet Konservatuarı/ Kars, 05.03.2021
Çetin Adıgüzel,	Hanımeli Restoran/ Kars, 08.03.2021
Ömür Can Yıldız,	KAÜ/ Devlet Konservatuarı/ Kars, 22.10.2019
Sait Küçük,	Kağızman/Kars, 10.03.2013

ÖZGEÇMİŞ

Adı, Soyadı :Elif BEKTAŞ

Yabancı Dil :Almanca

Yüksek Lisans :2008, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü,
Müzik Bilimleri Anabilim Dalı

Lisans :2002, Cumhuriyet Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,
Müzik Bilimleri Bölümü

Lise :1996, Sivas Atatürk Sağlık Meslek Lisesi

İş Tecrübesi :2012- Kafkas Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Geleneksel Türk
Müziği Bölümü Öğretim Görevlisi,

:2007- 2012 Çiğli Belediyesi Kültür Müdürlüğü yan flüt ve
piyano eğitimciği, çocuk korusu şefi,

:2009- 2011 Ana Jet Hava Üssü Yavru Kartallar Çocuk Yuvası,
müzik öğretmeni,

:2006 Milli Eğitim Müdürlüğü, müzik öğretmeni,

Yayınlar :

BEKTAŞ, Elif (2021). “Değişen İcra Mekanları Ve Geleneğin Dönüşümü Kars Aşıklık
Geleneği”, *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, Cilt 7,
Sayı 14, ss. 316-339

Kongre, Sempozyum:

Bektaş, Elif (2019). “Kars Âşıklık Geleneğinde Performans, Mekân Ve Müzisyen Stratejileri”, *Kütahya Güzel Sanatlar Derneği, X. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu*, 25-27 Nisan, Kütahya

Bektaş, Elif (2015). “Kültürlenme Sürecinden Formal Eğitime, Kars Âşıklık Geleneğinde Değişim ve Süreklilik: Âşık Günay Yıldız”, *1. Uluslararası Müzik ve Dans Kongresi*, Dicle Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, 06-08 Mayıs, Diyarbakır

Bektaş, Elif, Bektaş, Caner (2014). “Gelenekten Günümüze Kars Âşıklık Geleneğinde İcra Mekânları”, *Doğu Dünyasında Geleneksel Türk Müzik Kültürü Uluslararası Müzik Sempozyumu*, Kafkas Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, 09-11 Haziran, Kars

Projeler**:**

Kafkas Üniversitesi/ Devlet Konservatuvarı tarafından yürütülen “Doğu Dünyasında Kars Müzik Kültürü” adlı projede, araştırmacı.