

Kırım Tatar Kültürel Kimliğinin Müzik Aracılığıyla Görünümü: Derviza Ritüeli Ekseninde Kırım Ansamblı Performans Analizi*

İlhan Ersoy**

Öz

Antropoloji başta olmak üzere hemen tüm sosyal bilim disiplinlerinde ritüeller, toplumların en önemli kültürel ifade ve inşa alanı olarak kabul edilirler. Ritüeller, özellikle içinde barındırdığı müzikler aracılığıyla toplumların siyasal, sosyal ve kültürel kimlikleri hakkında önemli ipuçları taşır.

Ritüeller, diasporik toplumların tanımlanması açısından daha da önemli veri tabanlarıdır. Diaspora deneyimi yaşayan hemen her topluluk, beraberinde taşıdığı kültürel kimliğini gündelik yaşamda olmasa da bu etkinliklerde ortaya koyar. Yaklaşık 300 yıl önce başlayan göçlerin yanı sıra, özellikle 1944 yılındaki sürgün, Kırım Tatarlarını tamamen anavatan Kırım dışında yaşamaya mecbur etti. 1990'lı yıllarda başlayan liberal politikaların, siyasal rüzgârların etkisi ve SSCB'nin dağılmasıyla Kırım Tatarları, Kırım'a geri dönmeye başladılar. Kırım'a geri dönüş, Kırım Tatarlarına yeni bir kültürel kimlik inşası olanağı sağladı. Bu makale, bu bağlamda ortaya çıkan Kırım Tatar kültürel kimliğini, 'derviza' ritüelinde, yine bir Kırım Tatar müzik topluluğu olan *Kırım Ansamblı* performansından hareketle tanımlamaya çalışır.

Anahtar Kelimeler

Derviza, Ritüel, Müzik, Diaspora, Kimlik, Kırım Tatarları, Kırım Ansamblı, Tarihselcilik

* Geliş Tarihi: 17 Kasım 2014 - Kabul Tarihi: 16 Eylül 2015

** Doç. Dr., Ege Üniversitesi, Devlet Türk Musikisi Konservatuarı - İzmir/Türkiye.
ilhan.ersoy@ege.edu.tr

Giriş

Antropolojik yaklaşıma göre, geniş bir diasporada yaşayan ve aynı etnisiteye bağlı grup üyelerinin tamamını bir pota içinde sağlıklı bir şekilde inceleme olasılığı oldukça zayıftır. Bu yüzden diaspora çalışmalarında bu tip etnik gruplar, her birinin kendi içinde incelenebilirliği bulunan, heterojen, farklı sosyal gruplar olarak ele alınır. Kırım Tatar diasporası, Türkiye, Romanya, Bulgaristan, Polonya, Litvanya, Rusya Federasyonu, ABD, Kanada ve Japonya'yı da içeren, oldukça geniş bir coğrafyaya yayılır. Dolayısıyla bu çalışmada bir bütün olarak Kırım diasporası yerine, yalnızca yine bir diasporik topluluk olan Kırım'da yaşayan Kırım Tatarları üzerine odaklanılacak ve çalışma, 2004 yılı yazında, Ukrayna'nın Kırım Bölgesinde bulunan *Kefe* (Feodosiya) şehrinde gerçekleştirilen "Türk Dünyası Dervizesi" ve *Kırım Ansambl* performansıyla sınırlandırılacaktır.

Bu makale, diasporik bir topluluk olarak Kırım Tatarlarının ortak bir kimlik tahayyüllerinin, müzik aracılığıyla nasıl yansıtıldığına yönelir. Makalede, önce diaspora kavramı, Kırım Tatarları özelinde tartışılacak ve Kırım Tatarlarının bu kavram çerçevesindeki özgün konumlarına değinilecektir. Daha sonra ritüel kavramı ve Kırım Tatarlarının bir ritüeli *Derviza* ele alınacak ve Kırım Ansambl'ının ritüeldeki performansı özelinde Kırım Tatar kültürel kimliğinin nasıl inşa edildiği anlamlandırılmaya çalışılacaktır.

Etnomüzikoloji, antropolojiden ödünçlediği bir çok kuramdan hareketle insanı müzik yoluyla tanımaya çalışan bir disiplindir. Bu makale çerçevesinde insan, simgesel (sembolik) antropoloji perspektifi ile kendi aralarında bilgi ve mesaj akışı sağlayan ve bu yolla iletişim aracı işlevi gören, simge sisteminin bir taşıyıcısı olarak ele alınır. Sembolik antropoloji, kültüre de "... yorumlayıcı anahtar sembol ve ritüeller tarafından şifresi çözülen bağımsız bir anlamlar sistemi olarak bakmaktadır" (Sezener 2014: 20). Bu bakış, diasporik topluluklar açısından da oldukça uyumludur. Çünkü diasporik toplulukların en temel özellikleri yaşadıkları ortak deneyimdir. "Ortak deneyim, beklenti ve eylem mekanlarından bir 'sembolik anlam dünyası' yaratarak birleştirici ve bağlayıcı gücüyle güven ve dayanak imkanı sağlayarak insanları birbirine bağlar" (Assmann 2001: 21).

Bu makale etnomüzikoloji disiplininin temel varsayımlarından biri olan, müziğin diğer kültürel bileşenlerden bağımsız olmadığı ve toplumun müziğini anlamının, toplum örgüsünü ve kültürel yapısını anlamayla gerçekleştir-

şeceliğinden hareket eder. Bu da etnografik yöntemle, alan çalışmasından ve konuya ilişkin literatürden elde edilen verilerin, müziksel analiz teknikleriyle ve kavramsal bir çerçevede değerlendirilmesiyle gerçekleştirilecektir.

Diasporik Toplumlarda Ritüel ve Kimlik

Günümüzde ‘yeni (modern) diaspora’ kuramı, bir kimliği, bir vatani ve bir milleti tercih etme yolunda bir mantığı yıkar. Bugün dünya üzerindeki göçmenler, onları kültürel kimliklerini ya tamamen bırakmayı ya da hiçbir dönüşüm ve değişim şansı olmaksızın ebediyen ona tutunmaya zorlayan ikilemleri reddetmektedir (Lipsitz 1999: 126). Ayhan Kaya’nın da vurguladığı gibi günümüz diasporik kimlikleri; geçmiş ile bugün; burası ile orası; değişim ile süreklilik gibi kimi zıt dinamikler üzerine inşa edilirler (2000: 13) ve esasen çoklu kimliklerdir.

Modernleşme ve küreselleşme süreciyle birlikte ortaya çıkan yaşam biçimlerindeki dönüşüm, geleneğe var olan kimi davranışları, gündelik yaşamdan ayrıksı kılar. Bu nedenle geleneğin ve değer yüklü bu davranış modellerinin önemsendiği, geçmişle bugünün arasında bir bağ oluşturan ritüeller, üzerinde çalışılması gereken önemli etkinliklerdir. Bu önemi taşıyan ritüeller, diasporik toplumların tanımlanması açısından, daha da önemli bir hal alırlar. Çünkü diaspora deneyimi yaşayan hemen her topluluk, beraberinde taşıdığı kültürel kimliğini gündelik yaşamından daha çok, bu etkinliklerde ortaya koyar. Bu da ilgili toplum açısından sosyal tutunumun ve kolektif değerlerin görünürlüğüne ve bütünleştiriciliğine hizmet eder, bu yolla da toplumsal sürekliliği kazandırır. Ritüellerde başvuru tarihi derinlik ve eskiye / geleneğe bağlılık ile birlikte, kökene ilişkin bir sınır çizilir, dolayısıyla ilgili topluluk, kültürel kimliğini nasıl konumlandığına ilişkin önemli veriler ortaya koyar. Ritüeller, din, dil, müzik gibi kültürel kimliğin bileşenleri içinde barındıran ve zamanı geldiğinde açılıp oradan tekrar gün yüzüne çıkarıldığı, gelenekseli / eskiyi “bilme” (hatırlama) işlevi açısından bir tür depo işlevi görür.

Lukes için ritüeller belirli çıkarılara sahip belirli grupların sahnelediği olaylar olarak görülmelidir. Ritüelleri kendiliğinden gerçekleşen kolektif bir tören olarak görmekten çok kendi konumları için birlikleri ve kamusal desteği oluşturmayı amaçlayan güdülenmiş aktörlerin politik manevraları olarak kavramalıyız (Smith 2007: 124).

Ritüeller içerisinde barındırdıkları müzik-içi ve müzik-dışı edimlerle, kültürel gösterenlerin hemen hepsinin bir arada sergilendiği etkinliklerdir. Ritüellerin içinde sergilenen bu kültürel gösterenler, aynı zamanda sosyal yapılanmaya temel olma potansiyeli taşıyor ve bize toplulukları tanıma ve tanımlama olanağı sağlar. Dolayısıyla ritüeller toplumların kimliklenmelerine ve sosyalleşmelerine katkı sağlayan etkinlikler olarak, özellikle sosyal bilimlerde önemli çalışma alanlarıdır.

Her ne kadar bir konu başlığı olarak ritüel, bir disiplin olarak antropolojinin tüm paradigmatik çeşitliliğini ve mezhepçiliğini beraberinde getirirse de araştırmacıların çoğunluğu ritüelin toplumsal ve psikolojik doğurguları açısından insanların toplumsal kimlik ve yer duygusunu onaylayıp ve güçlendirdiği konusunda hem fikir olacaklardır: Ritüel insanların topluluğu yaşantıladıkları önemli vasıtalarıdır. (Cohen 1999: 54).

Ritüeller, içinde barındırdıkları müzikler aracılığıyla da toplumsal sınırları ve farklılıkları içerirler. Hatta ritüel ile müzik öylesine iç-içe geçmişlerdir ki hangisinin ötekini etkilediğini kesin bir biçimde belirlemek güçtür (Kaemmer 1993: 46). Dolayısıyla ritüel içindeki müzikleri irdelemek bu çerçevede önemli kimliksel sonuçlar üretebilmektedir. Gerçekten de “müzik kimi zaman kimliği, ya da büyük toplum içinde kimlik açısından ayrı bir grubun temel karakteristik özelliklerini, vurgulamaya yarar” (Kaemmer 1993: 102). Müzikte birçok bileşen kimlik göstergesi olsa da “...çoğu durumda müziksel bileşenlerin yalnızca biri (ezgi, çalgı, form, ritm vb) insanların kendilerine ilişkin anlam üretmelerine olanak verir” (Erol 2002: 295).

Kırım Tatarları

Kırım Tatarları, anavatanları Kırım olan, kimi kaynaklarda etnik ve kültürel kökenleri itibarıyla Moğollarla ilişkilendirilen, ama daha çok Kıpçaklara dayandırılarak eski bir Türk boyu olarak tanımlanır:

Kırım Tatarları adıyla andığımız halk, ancak 20. yüzyıl başlarından itibaren kendi asıl Türk kimliğini öne sürmeye başlamıştır... Aslında Kırım halkı bir Moğol halkı değildir. Stepte barınamayan Türk kavimleri çok eski zamandan beri Kırım’a sığınmış ve oradaki Türk halkını oluşturmuştur. Bunlar Hun Türkleri, Hazarlar ve hepsinden daha çok Kıpçak Türkleridir. Tatar adı ancak Altınordu Moğol devleti kurulduktan sonra devletin gücüyle kazanılan bir yeni kimliktir. (İnalçık 1997: 1506)

Kırım Tatarlarının bir Türk boyu olduğu görüşü ya da Türklükle sürekli bir biçimde ilişkilendirilmeleri, kimi zaman Kırım Tatarlarının kendi yönelimleri, kimi zaman da Türkiye'nin kültürel ve siyasal sahiplenmesi biçiminde bir tutum olarak karşımıza çıkar. Bu tutum, özellikle 19. yy sonlarında İsmail Gasprinsky (Gaspıralı İsmail Bey) ve Yusuf Akçura gibi Kırım'lı düşün adamlarının, Rusya Müslümanları arasında kültürel birlik tesis etmek amacıyla başlattığı "Türkçülük" hareketleriyle zirve noktasına ulaşmıştır. Kimi yazarlara göre bu hareket, Anadolu'daki Türklük bilincine de bir katkı sağlamış ve önemli bir etki yaratmıştır. (Aydın 1993: 112, Hablemitoğlu 2002: 12, Köseoğlu 1992: 218, Üstel 1997: 53).

Altınordu Devleti'nin dağılması sonucunda Kırım'da Kırım Hanlığı'nı (1428) kurarak bağımsız bir devlet halini alan Tatarlar, 1475 yılından 1774 yılına kadar Osmanlı İmparatorluğu himayesinde kalmışlar, daha sonra 1774 yılında "Küçük Kaynarca Antlaşması" ile 1783'de, Çarlık Rusya'sına bağlanmışlardır. 1917 yılında tekrar bağımsız bir devlet kuran Kırım Tatarları, 1920'de Bolşeviklerin işgaliyle bağımsızlıklarını ve özgürlüklerini kaybetmişlerdir. 1954 yılında Ukrayna devletine bağlanan Kırım bölgesi ve bu bölgede yaşayan topluluklar günümüzde otonom (özerk) bir yapıdadır. Bugün yaklaşık 300.000 Kırım Tatarının yaşadığı Kırım'da Ruslar, Ukrainerler, Karaimler, Ermeniler gibi birçok farklı kültürel gruplar bulunmaktadır.

Tatarlar, 18. ve 19. yüzyıllarda değişik zaman dilimlerinde kimi siyasal, ekonomik nedenler ve savaşlar dolayısıyla Kırım'dan göç etmeye başlarlar. Tarihi kaynaklara göre de 1944 yılında yaşadıkları sürgün², hatta kimi kaynaklara göre (Hablemitoğlu 2002, Arıkan 1994) "soykırım", onları anavatanlarından tamamen koparır. Tatarlar 1944'ten sonra Sibiryaya; daha yoğun olarak ise, Özbekistan'a yerleştirilmişlerdir.

Kırım Tatarları için, 20. yüzyılın son on yılında dünyada gelişen ideolojiler ve SSCB'deki "Prestroyka" ile beraber yaklaşık 50 yıldır ayrı kaldıkları anavatanları Kırım'a geri dönüş hareketi başlatmışlardır. İlginç olan göç ettikleri (Balkanlar ve Türkiye gibi) diğer bölgelerden yeterli geri dönüş hareketi olmamıştır. Bugün Kırım'da yaşayan Kırım Tatarlarının büyük bir çoğunluğu 1944 yılındaki Özbekistan sürgününden geri dönenlerden oluşur.

Diasporik topluluklarda "orijin" olarak kabul gören bir anavatan ve bu anavatanda yaşayan soydaşları vardır. Bu anavatan ve oradaki soydaşlar, di-

asporada yaşayan diğerleri için kültürel zeminde başat kabul edilir ve referans noktası haline gelir. Kırım Tatarları kendine özgü bir diasporik tutum sergiledikleri için bu bağlamda özel bir konumdadırlar. Kırım Tatarları'nın anavatanı olan Kırım'da yaşayanlar da aslında bir diasporik topluluktur. Kırım'da yaşayan Kırım Tatarları da yaklaşık yarım asır boyunca anavatanları dışında kalmışlar ve diasporadan dönerek Kırım'a yerleşmişlerdir. Bugün Kırım'a geri dönen Tatarların çoğu ne Kırım'da doğmuş ne de geri dönene kadar orayı görmüşlerdir. Onların bugün Kırım'da (anavatanlarında) olmaları ve orada yaşamaları onların da diaspora deneyimlediklerini ve diasporik bir topluluk oldukları gerçeğini değiştirmeyecektir. Dolayısıyla diasporik topluluklar için özel bir konumda olan Kırım Tatarları, bu literatür içinde özgün bir örneği teşkil eder.

Kırım'daki Tatarlar, ağırlıklı ve yoğun olarak sürüldükleri Özbekistan'dan Kırım'a geri dönerek bir uluslaşma süreci başlatmışlardır. Kırım, Tatarların tarihsel bir yurdu olarak uluslaşma sürecine katkı sağlayacak bir unsur halindedir. Kırım Tatarları bugün Kırım'da teritoryal milletler için gerekli olan, bayrak, marş, mit gibi kimi kültürel sembollerini oluşturarak bu süreci meşrulaştırmaya yönelik çalışırlar. Smith de bu değerlerin ulus açısından önemini vurgular:

Millet olma süreci etnisitede olduğu gibi ortak mitleri ve anıları olan bir topluluğa, bir bayrak ve milli marşa, bir lidere gereksinim duyar. Aynı zamanda da teritoryal bir topluluk haline gelmesi zorunludur. Ancak etnisite, bir ülke ile olan bağ sadece tarihi ve sembolik kalabilirken, millette bu bağ fiziki ve filidir. (Smith 1999: 71)

Ulus-devlet, var olan geleneksel yaşam biçimini değiştirmekte; toplumun içindeki lehçeler, ağızlar, yöresel ve etnik kültürel farklar, dindeki çeşitlilik vb. farklılıkları eritip, bunun sonucunda da 'birlik' ve 'bütünlük' tesis etmektedir. Uluslaşma süreci, Kırım Tatarlarının da kendi aralarındaki sürgün öncesinde var olan kimi kültürel farklılıkları da bugün itibarıyla eritmektedir; sürgün öncesinden kalan, "Yalı Boyu Tatarı" ve "Çöl Tatarı" gibi coğrafya referanslı, farklı sosyolojik ve kültürel kategori söylemleri ve bu minvaldeki ayrımlar, bugün daha muğlaklaşmıştır. Gündelik yaşama yansıyan bir edim olarak önceleri aralarında keskin biçimde ayrımlar bulunan "Yalı Boyu Tatarları" ile "Çöl Tatarları" arasında iççülük var iken; kız alıp-vermez iken; artık kendi aralarında kız alıp-vererek, iki farklı Kırım Tatar kültürel kimliğini, görece daha çok bütünleşmiştir ve homojenleştirmişlerdir.

Kırım Tatar Ritüeli ‘Derviza’

Derviza kelimesi kökeni itibariyle Farsçayla ilişkilendirilir. Filolog olan Bushakov (1972), Ustinov’un *Kırım Tatarcası-Rusça Sözlüğü*’e gönderme yaparak, Derviza’nın; “Mahsul Bayramı”, “Halk Şenlikleri” anlamlarına geldiğini aktarır (Akt: Ersoy 2010: 34). Bushakov (1972), ayrıca Tatarların kelime hakkında bilgi sahibi olmadıklarını vurgulayarak kelimeyi şöyle açıklar:

Bu alıntı kelime Farsça kökenlidir. Farsça “Darveza” “Daryuza” kelimesi “dilencilik”, “sadaka istemek”, “sadaka” anlamlarına gelir. Kırım Tatarlarının Derviza’sı adı, semantiği bakımından Taciklerin İlkbahar “Deği Derviş” (dilencinin, fakirin, dervişin kazanı) bayramına yakındır... Fakat neden bayram başka bir ad ile değil de Derviza olarak adlandırılır? Burada iki faktör göz önünde bulundurulmuştur. Birincisi, Sonbahar ürünü, bir vergi, Allah’ın bir sadakası gibi kabul edilmiştir, ikincisi ise takvim bayramlarına, dervişlere, muhtaçlar ve dilencilere sadaka verme niteliğine özgüdür. Bayramlarda fakirlere yemek dağıtma geleneği de, tarihi yönden ecdatların ruhlarını doyurmak (yedirmek) geleneğinden doğmuştur... Kırım Tatarlarının Derviza bayramı menşesine göre, İranlıların “Mehriğan” ı ve “Hıristiyan kilise bayramı” gibi³ insanların Allah’a ve ruhlara verdikleri ürün için şükranlarını sunma bayramıdır; bu sonbahar ürünü bayramında muhtaç ve dilencilere yemek dağıtma, Derviza (harfiyen olarak “sadaka”) adının ortaya çıkmasına neden olabilir.

Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat yazarı Devellioğlu (1986) da Derviza’yı Farsça kökenli olduğunu belirterek, “kale kapısı”, “şehir kapısı” olarak Türkçe’ye çevirir. Yavuz Akpınar (2005) da aynı görüştedir:

Eskiden şehrin, yani yerleşim alanlarının sınırlandığı yerlere büyük kapılar inşa edilir, dolayısıyla buraları şehrin veya yerleşim bölgelerinin sınırı olarak kabul edilirdi. Bu kapıların adı Farsça’da “derviza”-dır. Bu bölgelerin veya şehrin dışında yapılan herhangi bir faaliyet için “derviza” adı verilmesi bundandır. Yani şehrin dışında, yerleşim alanlarının dışında gerçekleştirilen bu tür etkinlikler “derviza” olarak adlandırılırdı.

Derviza, Kırım Tatar diasporası içinde yalnızca Kırım bölgesindeki Tatarlar arasında her yıl, yaz sonunda (Ağustos sonu-Eylül başı) düzenlenir. Derviza oldukça eskilere tarihlendiği için kavramsal olarak, günümüze kadar kimi anlam kaymaları ve değişimleri oluşmuştur. Derviza zamanla yalnızca “sada-

ka”, “ürün bayramı” veya “bereket bayramı” olarak değil, Kırım Tatarlarının kültürel, siyasal ve ekonomik unsurlarının da bir araya geldiği etkinliğin genel bir adı olmaya yönelik kullanılmaya başlanmıştır. Örneğin Kırım’ın 1932 yılında derviza hakkında yazdıkları, ürün bayramı içeriğinin aşıldığını ortaya koyar:

...Dervizalar medresede tahsillerini bitirenlere yardım maksadiyle yapılırdı. Hafis Hayali de İstanbul’da okumakta olduğundan bu derviza ona yardım için tertip edilmişti. Etraftaki bütün köylerin güreşçileri köyümüze gelecek, davullar, zurnalar çalınacak, süslü bayrak meydan-da dikilecek, halka yemekler verilecek, büyük bir gün geçirelecekti... Sabırsızlıkla beklediğim gün nihayet geldi... Köyümüz kalabalıklaştı... İki mahalle arasındaki kırdıç (çimenli) bir meydana çalgıcılar çalmaya, kalabalık toplanmaya başladı. Yüzlerce mendil, gömlek, havlu, şal vesaire ile süslenmiş bayrak da meydanın bir tarafına dikildi.⁴ Birkaç ihtiyar hakem olarak seçildi... İlk önce küçük çocuklar güreşe başladılar. Yarım saat sonra sıra delikanlılara geldi. Artık ben nefes aldığımı bile duymuyor, güreşleri heyecanla çırpınan yüreğimle takip ediyordum. (Kırım 1993: 37-38)

Rıza Fazıl⁵ da dervizanın “güz bayramı” veya “bereket bayramı”, anlamında Kırım Tatarları’nın Eylül ayında “bağbozumu” zamanında kutladıkları millî bayramları olduğunu ve dervizanın ilk kez 1923 yılında Kırım’ın Sudak bölgesinde yapıldığını⁶ söyler (Akt: Ersoy 2010). Bu tarihten itibaren Kırım Tatarları arasında gelenekselleşen derviza, Kırım’dan Özbekistan’a gidenler/gönderilenler tarafından oraya da taşınmıştır. Derviza, SSCB’de, kimi zaman taşıdığı siyasal simgelerle tehlikeli bulunmuştur. Bektöre (1990: 14) 1968 yılında Özbekistan’da düzenlenen derviza’dan bahsederken “millî” unsurlar taşıdığı gerekçesiyle Rus askerleri ve polisleri tarafından basıldığını ve dağıtıldığını söyler:

...Nitekim 21. Nisan 1968’de Çirçik’te Kırım Türkleri’nin ananevi bir geleneği olan ve “Derviza” denilen festival mahiyetindeki bir toplantılarını askeri kuvvetler ve polis basarak 300 kişiyi tevkif etti. (Akt: Ersoy 2010: 37)

Günümüz dervizası hakkında, Kırım’da yaşayan bir Kırım Tatarı, Abbasoğlu⁷ (2004) ise şöyle bir betimleme yapar:

Derviza; yeni yıla açılış kapısı demektir. Neden güzde yapılır? Çobanlar yayladan gelip, koyunları ve kuzuları sahiplerine dağıtır. Onu

tutan adamlar çobanlara paralarını verir. Cemaate sorulur, sen bundan razı mısın diye. Eğer o çobandan razı gelinirse yeni yılda da o kişi çobanlığa devam eder. Bütün yılda yapılan işin hesabı kitabı yapılır. Bir hafta evvelden bayanlar (apaylar) ellerine kınalarını yakarlar, saçlarını yaparlar. Yakılan ateşin küllerini etrafa savururlar. Güzden kışa hazır mısınız? Yemekler hazır mı, sularınız, içkileriniz hazır mı? Yiğitler arasında taş atma yarışı olur, en uzağa atan en güçlü olarak ilan edilir. Bir elek yuvarlanır; eğer elek kapalı gelirse o yılın bereketsiz eğer açık gelirse bereketli olacağına inanılır. Çalgıcılar gelir. Pazar kurulur, herkes kendi mahsulünü sergiler, satar. Küsler barıştırılır. At ve Develere binilir. Yemek yarışmaları olur. meyveler toplanır, bostanlar boşalır. Çalışılan bir yılın sonunda emekler unutulur, bayram yapılır. Çalıştırılan adamlar sizden paralarını almaya gelir, adam cemaatten utanıp onun parasını verir. Yani birbirinden razı olunur. Çobanlarda kendi hesaplarını ortaya koyarlar. İnsanlar birbirlerini sınarlar doğru mu bunlar değil mi? Eskiden bütün geçim hayvana bağlıydı, eti, sütü, derisi, peyniri o zamanlar öyleydi. Bahardaki Hıdırellez'de 21 Martta, biraz dini hava var.

Kullanım amacı ve kullanım alanı itibariyle derviza terimi, ister bir “ürün bayramı”nı, ister bir festivali, ister bir düğünü ya da eğlenceyi nitelesin, günümüzde esasen, daha çok kimlik eksenli bir etkinlik olarak biçimlendirilmektedir. Başka bir ifadeyle; derviza, Kırım Tatarlarının “milli”, “gele-neksel” unsurlarının yaşandığı ve yaşatıldığı ve bu bağlamda Kırım Tatar kimliğinin sergilendiği bir etkinliktir.

Türk Dünyası Dervizası

Ukrayna'da Kırım bölgesi diplomatları tarafından düzenlenen bu derviza, yukarıda bahsedilen derviza sınırlarını da aşan önemli bir etkinlik olarak dikkat çeker. Türk dünyası Dervizası, Kırım'da yaşayan Tatarların dışında diğer Türk topluluklarının (Karaim, Karay ve Kırımçak) da katıldığı çoklu kültürel kimliklerin bir araya geldiği bir etkinliktir. Kırım Tatarları da dervizada kendilerini bu çoklu kültürel kimlikler içinde ifade ederek konumlandırırlar. Derviza'nın düzenlenmesi ve organize edilmesiyle, Ukrayna devleti, Ukrayna'da yaşayan Türk topluluklarıyla, özellikle sayısal çoğunluğu oluşturan Kırım Tatarlarıyla iyi ilişkiler içinde olduğu mesajını verir. Ukrayna konsoloslarının Türkiye'deki Kırım Tatar “Tepreş⁸”lerine katılmaları da bunun bir göstergesidir. Bu görece iyi ilişkinin kökeninde “modernizm” ve

“liberalizm” ideolojilerinin etkilerinin yanı sıra hemen her seçimde ve referandumda Kırım Tatarlarının Ruslara karşı Ukrainerleri desteklemelerinin de etkisi vardır. 2014 yılında Rusya’nın Kırım’ı işgalinde de bu destek, Kırım Tatarları tarafından belirgin bir biçimde ortaya konuldu. Ukrayna milletvekili ve Kırım Tatarlarının siyasi lideri Kırımıoğlu bu son işgali şöyle özetler:

Kırım’ın Ukrayna’ya bağlı özerk bir cumhuriyet olarak kalmasını istiyoruz. Biz vatanımızı satılığa çıkarmadık. Biz kararımızı yıllar önce almıştık zaten, isteğimiz Ukrayna devleti içinde özerk bir cumhuriyet olarak kalmak. <http://www.aa.com.tr/tr/dunya/320513--kirim-tatarlari-rus-vatandasi-olmaya-zorlaniyor> (27.10.2014)

Gerçekten de Tatarların bu tutumu eskilere dayanır. Ukrayna’da yapılan 2004 yılındaki devlet başkanlığı seçimlerinde de Rusya yanlısı olarak bilinen Yanukoviç yerine Ukrain yanlısı ve yüzünü Avrupa’ya dönen Yuşçenko’ya ve “turuncu devrime” verdikleri destek, Tatarların bu konuda nasıl bir tutum sergilediklerini gösterir (*Ek 1.*). Bu aynı zamanda “diasporalar(ın) bizlere kültürün son derece siyasal bir amaç olarak kamusal alana girme mücadelesi sürecinde kullanılabileceğini (de) göstermektedir” (Kaya 2011: 95).

Kefe ve Türk Dünyası Dervizası

Türk Dünyası Dervizası, Ukrayna’nın, bir liman kentinde düzenlenmiştir. Kefe şehri, camileriyle ünlü⁹ bir kenttir ve İstanbul’la direkt olarak bu liman aracılığıyla denizyolu bağlantısı kurulan bir konumu vardır. Kefe, Tatarlar tarafından “Küçük İstanbul” olarak anılır. Hatta bugün Kefe’de *Villa İstanbul* adında günümüzde otel-restoran olarak kullanılan bir tarihi mekân bulunur. Dolayısı ile derviza için Kefe’nin seçilmesi oldukça anlamlıdır. Kefe hakkında Resul Halil Cemiloğlu (2004) şunları söyler:

Kefe “keyif” ten türemiştir, keyiflenmek demek, sefa sürmek demek. Eski adı Kefe yani *Küçük İstanbul*. Burası eskiden Osmanlı veya Kırım Hanları açısından dinlenme yeri idi. Keyif yeri idi.

Kırım Ansambl Kefe’de düzenlenen Türk Dünyası Dervizasına “Türküler” (yırlar) ve “ilahi” gibi vokal müzik örneklerin yanında, “ağır hava”, “kaytarma”, “horan”, “çoban oyunu”, ve “beş güzel oyunu” gibi dansa yönelik eserlerin de yer aldığı toplam 12 eserden oluşan bir dağarla katıldı.

Kırım Ansabl ve Performans Analizi

Kırım Tatarlarının kurumsal olarak bilinen ilk müziksel topluluğu, Özbekistan'da, 1957 senesinde kurulan *Kaytarma*¹⁰ adındaki topluluktur. Bu topluluk 1990'lı yıllarda başlayan geri dönüş hareketiyle Kırım'a dönmüş ve bugün Kırım'da faaliyetlerini sürdürmektedir. *Kaytarma*'nın dışında *Kırım Milli Tiyatrosu* da en bilinenler arasındadır. *Kırım Ansabl* ise 1991 yılında kurulan Tatarların kendi ifadeleriyle, bir "folklor ansabl" dır. Folklor ansabl, Tatarlar için otantik müzik icrasının yapıldığını anlatan bir ifadedir. Kırım'da diğer Tatar toplulukları arasında kullandıkları çalgı ve repertuar açısından tek "milli" (geleneksel-otantik) müzik yapan topluluktur, diğerleri yine Tatarların ifadesiyle "Avrupa Müzik" ya da "Filarmonya" olarak etiketlenir. *Kırım Ansabl*'in varlık nedenini ve hedeflerini, topluluğun müdürlüğünü ve şefliğini yapan Server Kakura'nın, şu ifadesi ortaya koyar:

... bizim bir arzumuz vardı, güçlü, temelli bir folklor ansablı kurmak, bu ansablimiz ile de medeniyetimizin bütün dünyaya tanıtılmak. (Akt: Berk 2004)

Kırım Ansabl tamamı Kırım Tatarı olmak üzere; yırlayan (solist) (5 kişi), çalgıcı (13 kişi), dansçı (14 kişi) ve şef Server Kakura ile birlikte toplam 32 kişiden oluşur. Ansabl, Türk Dünyası Dervizası'nda, performanslarında kullandıkları dil, dağar, çalgı ve kostümlerle, diğer topluluklarından ayrıksı bir hal alır. Karaim, Karay ve Kırımçak Türkleri daha çok bireysel icralarıyla ve Türkiye'de çok bilindik pop şarkıları ve türkülerden oluşan dağar üzerine kurulu, popüler müzik performanslarını tercih ederken, *Kırım Ansabl* kullandıkları dil, dağar, oturtum (çalgı tercihleri) ve kostümlere kadar geleneksele gönderme yapan ve "tarihselci"¹² (*historical*) bir performans tercih eder.

Dolayısıyla Kırım Ansabl'nın seçtiği dil, dağar, oturtum (kullandığı çalgı) ve kostümleri onların tarihselci bir yönelim içinde olduğunu ve bu yönelimle kültürel kimliklerini otantizm ekseninde yeniden inşa ettikleri görülmektedir. Ortak bir tahayyül ile ortak bir kimliğin inşa edilebilmesi için, belirli bir toprak parçası ya da bir insan topluluğuna referans vermenin yanında belki de onlardan daha da önemli olan ortak ve belirli bir tarihsel deneyimdir.

Oturtum (Çalgı Seçimi) Bağlamında

Hemen her müzik türü, oturtum bakımından ve bu oturtuma bağlı olarak oluşan tınısal bütünlüğe göre diğer müziklerinden farklılaşır. Eğer bir mutabakat ile bu oturtuma ve tınısal bütünlüğe bir kültürel kimlik yüklenmiş ise buna bağlı olarak bu oturtum ve tınısal bütünlük ilgili kültürel kimliğin de bir göstergesi haline dönüştürülür. Dolayısıyla seslendirmede tercih edilen çalgılar, ilgili kültürel grubu kimlik ekseninde imler. Kırım Ansambl da bu bakımdan Kırım Tatar kültürünün önemli bir göstereni durumundadır.

Kırım Ansamblı'nda kullanılan çalgılar: [Truba (trompet), goboy (klarnet), zurna, kemane (keman), dare, def, saz, ud] Kırım Tatarlarınca eski / geleneksel olarak kabul edilen “asıl çalgıları”dır. Bu çalgıların seçiminde aranan temel unsur yine tarihsel derinliktir. Server Kakura konuya ilişkin gösterdiği eski bir fotoğraf (EK 3.) konuyu daha anlamlı bir hale taşır. Bu fotoğraf Kakura'ya ve Kırım Ansamblı'nın diğer üyelerine göre Kırım Tatar müziğinin asıl oturtumunun nüvesini oluşturur. Resimdeki “kemane” (keman) ve “dare” Kırım Tatarları arasında çok yaygın ve değer yüklü çalgılardır. Santur bugün kullanılsa da çok eski bir Kırım Tatar çalgısı olarak nitelendirilir. Kakura'ya (2004) göre: “Eğer bir santur çalanı olsa, topluluk içerisindeki yeri hazırır”. O'na göre, ‘saz’ da yine eski bir Kırım Tatar çalgısıdır ve bugün topluluk içerisinde yer almaktadır.

Kırım Ansamblı için çalgı seçimindeki bir diğer referans Bahçesaray'daki “Hansaray”dır. İstanbul'daki Topkapı Sarayı'nın küçük bir modeli olan Hansaray, hem bir idari merkez olarak, hem de kültürel ve sanatsal faaliyetlerin yapıldığı bir merkez olarak Kırım tarihinin önemli referansı halindedir. Çalgı seçiminin tınısal bir idealin yanında, geçmişin yeniden canlandırılmasına ilişkin bir yönelimden kaynaklandığı da görülmektedir.

Dilin Kullanımı Bağlamında

Chambers'a göre dil, “aslında bir iletişim aracı değildir; her şeyden önce kendiliklerimizin ve anlamın kurulduğu kültürel bir inşa aracıdır” (1995: 37) ve bu yapıyla dil, belli bir yerden ve biri adına konuşur; belli bir uzamı, belli bir ortamı, belli bir aidiyet ve evindelik duygusunu inşa eder (1995: 39). Dilin ritüellerde ve özellikle sahnede kullanılması bu açıdan anlamlıdır. Kırım Tatarlarının gündelik dillerinin dışındaki sahne içindeki Tatarca'yı kullanmaları sembolik bir işaretleyici olarak önemlidir. Fenton'a göre de dil,

güçlü bir grup mührüdür. Böylece Tatarlar, Tatar kimliklerinin işaretleyicisi olarak sembolik de olsa ve sınırlı bir çevre ve zamanda da olsa bu kullanımı tercih ederler. Çünkü esasen dilin, etnik ya da etno-ulusal bir iddianın parçası olduğu durumlarda, sıklıkla sınırların belirlenmesi sürecinin merkezinde yer alır (Fenton 2001: 10-11-12-13).

Kırım Ansambli elemanları, günlük yaşantılarında Kırım'da yaygın ve resmi dil olan Rusça'yı kullanmalarına rağmen, bu tür konserlerde, sahnede yapıtlar tamamen Tatarca olarak seslendirilmektedirler. Ansambli elemanlarının neredeyse yarısının Tatarca bilmemesi ve bilenlerin de konuşmakta zorlanması ve tercih etmemesine karşın, sahnede tamamen Tatarca üzerine kurulu bir dağarın oluşturulması, dilin simgesel bir kullanımının göstergesidir. "Simgesel anlam çoğunlukla değer verilen şeyleri betimler" (Kaemmer 1993: 80). Dolayısıyla Tatarca, yalnızca Tatarların iletişimi için önemli değildir.

Pek çok insan söylediği dinsel şarkıların sözlerini anlamaz. Latince mısralarda olduğu gibi, eski bir dili ritüel olarak daha güçlü bulur. Kimi zaman, hem ritüeller hem de müzik başka yerlerden alınır. Metin anlamı bilinmese de kullanılır. Çünkü ritüelin bir parçasıdır. (Kaemmer 1993: 48)

Peru'ya göçen Japonlar ve etnik süreklilik üzerine bir çalışma yapan Takenaka da, (2003: 475) Japon-Perulular üzerine yaptığı çalışmada bu minvalde görüş sergiler:

... önemli bir kültürel sembol dildir... Japon-Perulular çoğunun Japonca konuşmamasına rağmen, bu kelimeler onları Perululardan ayırt etmede önemli sembollerdir... Grup içinde ve dışında kod adları değiştirmeleri sebebiyle dil, etnikliğin bir sembolü olmuştur.

Sahne dışında, yaşamsal alanlarda çok da fazla tercih edilmemesi, kullanıldığı anlarda ise yalnızca birkaç kelime ile sınırlı olan Tatarca, simgesel bir tutumun önemli bir göstergesi konumundadır. Bu durum, Tatarcanın, Tatarlar arasında tam anlamıyla yerleşik bir hal almadığını, ortak bir kullanım alanı oluşmadığını gösterir.

Server Kakura, Tatarcanın özellikle yeni kuşaklarda hiç bilinmemesinden rahatsızlık duyduğunu ve endişeli olduğunu dile getirir. Bu konuda Tatarca olarak bestelediği "Bala (çocuk) Yırları" ile Tatarca'nın Kırım Tatar çocuk-

ları arasındaki kullanımını da yaygınlaştırma ve benimsenme hedeflediğini söyler. Çünkü Kakura'ya göre çocuklar Tatarca'yı ne annesinden, ne babasından, ne okulundan ne de görsel medyadan işitebiliyor.

Performans ve Dağar Analizi Bağlamında

Performans kuramı çerçevesinde herhangi bir müziksel etkinlik yalnızca sahne üzerindeki müziksel tını çerçevesinde sınırlı tutulmaz. Bu performans, tının dışında tınıyı fazlaca aşan açık ya da örtük biçimde toplumsal/kültürel anlamlar ve veriler taşır. Dolayısıyla buna bağlı olarak bir müziksel performansın analizi aynı zamanda ilgili toplumun da analizi olarak görülebilir. Bu bakımdan herhangi bir müziksel etkinlikteki davranışların hemen tamamı bu bakımdan değerli ve önemlidir.

Performe edilecek olan dağar, yukarıda belirtilen kimi anlamlar ve değerler üreten önemli veri tabanlarından biridir. Martin Greve de müziğin kimlik simgesi olarak kullanımında, belirlenmiş bir müzik dağarının, kimlik bağlamında önemli bir işlevselliği olduğunu vurgular:

Müzikten beklenti bir kimliğin altını çizmekten ibaret olduğunda, bunun için çoğunlukla belli bir dağarın, belli anlamlar taşıyan ilahilerin, şarkıların, melodilerin, ritimlerin, enstrümanların veya dansların varlığı yetmekte, müzikal realizasyon ise ikinci planda kalmaktadır. (2006: 305)

Müziksel dağarlar da bir kimlik işaretleyicisi olarak değer yüklü bir tercihin sonucu belirlenmektedir. Türk Dünyası Dervizasında Kırım Ansamblı'nın seslendirmiş olduğu dağar tek tek ele alındığında bir bütünsellik ortaya çıkar. Bu bütünselliğin tarihselci bir yaklaşımla kültürel kimlik eksenli bir mesaj içerdiği görülmektedir. Buradaki müziksel dağarın, seslendirme sırasına göre irdelendiğinde, içinde bir dönelin (*Ek 4*) varlığı dikkat çeker:

1. *Üsküdar'a gider iken* (2 bayan + 2 erkek seslendirir + Dans) Vokal Müzik
2. *Zurna havası* Dans (Erkek + Bayan Dansçılar) Çalgısal Müzik
3. *İlahi Mukaddes* (2 bayan + 2 erkek seslendirir) Vokal Müzik
4. *Sevdiğim Yarım Var Zülüfleri Siyah* + Kaytarma (Erkek + Bayan Dansçılar) Vokal Müzik + Çalgısal Müzik
5. *Kamışa bak kamışa* Solo Türkü (Asiye Sale) Vokal Müzik
6. *Beş Güzel Oyunu* Dans (Kız dansçılar) Horan + Kaytarma Çalgısal Müzik
7. *Ağır Hava ve Kaytarma* Dans (Erkek Dansçılar) Çalgısal Müzik

8. *Salkımda Su Başında* Solo Türkü (Yunus Kakura) Vokal Müzik
9. *Kefenin Etrafında Gezer Bir Çoban* (Erkek Dansçılar) Çalgısal Müzik
10. *Cevizin Kabuğundan Ellerim Boyandı* Solo Türkü (Hediye Ablayeva) Vokal Müzik
11. *Bahçesaray Kaytarma ve Horanı* Dans ((Erkek + Bayan Dansçılar) Çalgısal Müzik
12. *Zurna Havası* Dans (Erkek+Bayan Dansçılar) Çalgısal Müzik

Bu tür döneller eski mitolojik yolculukları anlatmada önemli ve etkili bir araçtır. Hem yapıtların tek başına anlamları vardır; hem de dönelerde oluşan genel anlama katkı sağlarlar. Kırım Ansambli tarafından oluşturulan ve seslendirilen bu dağar Kırım Tatar kimliğinin mekanizmalarını en iyi biçimde ortaya koyar. Dağar kimi zaman tek başına etnik / kültürel sınır çizme görevini üstlenir ve dağarı oluşturan yapıtlar bu sınırın çizilmesinde önemli katkı sağlar. Eğer seçilen yapıtlar geçmişini merkez ediniyor, geçmişten hareket ediyorsa, burada tarihselci bir yönelim ve etnik kimliğin bu minvalde tarihselci bir yönelimle inşa edildiği söylenebilir.

Kırım Ansambli'nda derviza için seçilen dağarın tamamı “eski” yapıtlardan oluşur. Örneğin; *Üsküdar'a Gider İken* adlı yapıtın seslendirilmesi eskiyi özlemenin/arzulamanın ve muhafazakâr restorasyonun bir parçası olarak nostaljik¹³ bir perspektifin yansıtılmasıdır. Kırım Tatarları tarafından bu popüler İstanbul türküsunün seslendirilmesi, Osmanlı dönemine verilen öneme, değere ve o günlere olan özleme işaret eder.

Dervizanın düzenlendiği Kefe şehri, Kırım Tatarları / Kırım Ansambli tarafından “Küçük İstanbul” olarak kabul edildiği ve öyle adlandırıldığı daha önce söylenmişti. Bu tutum, prova odasında ve sahne anonslarında sürekli bir biçimde vurgulanır. Dolayısıyla bu yapıt aynı zamanda Kefe şehrinin bir İstanbul simgesi halinde tasavvur edildiği ve yerleşmiş bir söylemin edimsel dönüşüğünü ortaya koyar.

İkinci yapıt olarak seslendirilen, gündelik yaşamda, Kırım Tatar etkinliklerinde sıkça karşılaşılan bir çalgı “zurna” ile seslendirilen *Zurna Havası*'dır. Bu yapıtın seslendirilmesi, tarihselci bir bakışın yanında, çalgısal dağarın Kırım Tatar müziğindeki önemi ve değeri açısından da fikir vermektedir. Aynı zamanda dönelin tekrar bir başka zurna havası ile bitirilmesi de bunu vurgular niteliktedir.

“Müzik, açıkça veya dolaylı olarak, paylaşılan duyarlıkların ve norm koyucu değerlerin ifade edilmesi için bir aracı ortam sağlar” (Langlois 1999: 273). “Müzik kimi zaman da kimliği, ya da büyük toplum içinde kimlik açısından ayrı bir grubun temel karakteristik özelliklerini, vurgulamaya yarar” (Kaemmer 1993: 102). Karaim ve Kırımçak Türklerinin, Musevi inancına sahip oldukları düşünüldüğünde, Kırım Tatarlarının müziği, islami/dinsel bir kimliğin sınırlarını çizecek bir araç olarak kullandıklarını söyleyebiliriz. Dinsel kimlik Kırım Tatarları için öteden beri önemli bir farklılık ek-sini yaratmaktadır. Kırım Tatarlarının ilk zamanlar, Rusya’da en çok öne çıkan kolektif kimlikleri, dinsel kimlikleriydi. “Yerleşik inanca göre, ancak bir Müslüman ‘Tatar’ olabilirdi... ‘Müslüman’ ve ‘Tatar’ tabir ve kavramları ayrılmaz bir şekilde iç içe geçmişti. Bu sebeptendir ki, Kırım’ın Müslüman halkıyla dil, kültür ve gelenek dâhil hemen her şeyleri aynı olduğu halde Kırım’ın Türk dilli yerli halklarından Musevi Karaimler ve Kırımçaklar Tatar kavramı içine dâhil edilmezdi” (Kırımlı 1996: 42). Bu bağlamda dönede *İlahi Mukaddes* adlı bir ilahinin yer alması, Kırım Tatarlarının, dinsel kimliklerini de önemsediklerini ve kendilerini bu şekilde konumlandıklarını ortaya koyar. Bu tür davranışlar Kırım Tatarlarının, Tatar kimliğini nasıl inşa ettiklerinin anlaşılması açısından önemlidir. “İnsanlar, kendilerini oldukça özgün ve değişik biçimlerde konumlandırmak için, müziği de aynı ölçüde kullanabilirler” (Stokes 1998: 125).

Dağarda yer alan “Kefe’nin etrafında gezer bir çoban” ve “Bahçesaray Kaytarma” gibi yapıtlar, Kırım Tatarları için teritoryal bir referanslar olarak Kırım’a yani anavatanlarına duydukları bağlılığa ve değer yargılarına işaret eder.

Dağarın içindeki dans müzikleri ve özellikle “Kaytarma”ların varlığı hemen her Kırım Tatar etkinliğinde karşılaşılan bir gelenektir. *Kaytarma* bir dans müziği olarak tüm Kırım Tatar varlığı içinde özel bir konumdadır. Hangi coğrafya olursa olsun, diasporadaki tüm Tatarlar Kaytarmayı bilir ve değer yükler; Tatarların olduğu her yerde kaytarma da vardır ve kaytarma en önemli Tatar dansı olarak dikkat çeker. Nitekim Selma Agat (2002: 7-8) yaptığı yüksek lisans çalışmasında kaytarma için şunları söyler:

Kırım Türkleri’nin belirli bütün özelliklerini içinde yansıttığı halk oyunları arasında popüler olup en çok sevilerek oynanan oyunlar başta ‘kaytarmalar’dır... Kırım Türkleri’nin en önemli oyunudur.

Kaytarma ortak bir davranış olarak tüm Kırım Tatarlarını bir çatı altına toplar. Kaytarma Kırım Tatarları arasında oldukça geniş bir sohbet alanı yaratır ve Tatar kimliği üzerine söylemler geliştirmeye uygun bir zemin oluşturur. Timur Berk'in şu cümlesi konunun anlamını ortaya koyar:

Artık birisi bana: “Kendine Kırım Tatarı diyorsun da Kırım Tatarı olmayanlardan ne farkın var?” diye soracak olsa, artık verecek somut bir cevabım daha var: “Kaytarma oynuyorum” (2006)¹⁴

SONUÇ

Kimlikler yeni yerleşim dinamiklerine ve siyasal konjonktüre göre diasporik topluluklar tarafından yeniden biçimlendirilirler. Ancak kimlik kavramının temelinde gizli olarak var olan farklı olmanın ortaya konulması için kimi zaman koruma kimi zaman da değişim alternatifleri gelişir. Yeniden inşa, bu alternatiflerin başatlarından biridir. Yeniden inşa; zihnin arka planındaki tarihsel imgelerle, geleneğin yeniden üretilmesi anlamına gelir. Bu üretim, geleneğe dayanmakla birlikte aynı zamanda onun manipüle edilmesi anlamına da gelir. Dolayısıyla geçmişten taşınan kültürel edim üslupları, günün var olan koşulları ve geleceğe ilişkin plan ve beklentiler ile harmanlanarak, yeni bir kültürel kimlik oluşturulur. Çünkü “gelenek, belli tarihsel durumda, günün ihtiyaç ve özelemlerine göre yeniden biçimlendirilen bir niteliğe sahiptir (Özbek 1999: 38).”

Müzik, kültürel bir ifade biçimi olarak, bir toplumda belirli bir kültürel bütünlük sağlayarak kültürel kimliğin bir işaretleyicisi olarak görünürlük kazanır ve müzik, ilgili topluluğun kim olduğunun göstergesi haline gelir. Kırım Tatarlarının müziksel tercihlerinin, tarihsel arka plandaki dinamiklerden biçimlendiği ve bu minvalde bir kimlik inşa ettikleri Kırım Ansambli'nin performansında da açık bir şekilde görülmektedir. Dervizada seslendirdikleri hemen tüm yapıtları içeren Kırım Ansambli'ne ait olan “*Çoqrak Başında*” isimli (CD) albüm (*Ek 5.*), Kırım Tatar kimliğine ilişkin uluslaşma sürecine sağladığı katkı bakımından dikkat çekicidir. Server Kakura albümün bu isimle çıkmasının bir “propaganda” olduğunu söyler. Bu propaganda ile Kırım'a dönen tüm Kırım Tatarlarını çoqrak (kaynağın, pınarın) başına çağırır ve orada Kırım Tatar eski 'hava'larını, 'yır'larını, (şarkıları, türküleri) 'eski aletlerini' (çalgıları), eski müziğini yeniden inşa etme yolunda teşvik eder. Bu tutum Kırım Ansambli'nin diriltmeci (revivalist) bir yönelimle hareket ettiğini ortaya koyar. Başka bir ifadeyle; Kırım Tatarları ve onların bir temsilcisi olarak Kırım Ansambli, dervizada müziksel olarak bir tarih yazma çabasındadır.

Açıklamalar

- 1 Altınordu (13.–14. yüzyılları arasında) günümüz sınırlarına göre Avrupa'nın doğusundan başlayan, Balkanları, Rusya'yı da içine alan ve Orta Asya'ya kadar büyük bir coğrafyaya yayılmış devlet.
- 2 Tatarların 5 Eylül 1967 tarihinde Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği Yüksek Sovyet Prezidyumu tarafından alınan karar ile haksızlığa uğratıldığı deklare edilmiştir:
 - Kırım'da yaşamış olan Tatar halkına mensup vatandaşları toptan suçlama hakkında devlet makamları tarafından verilen karar hükümsüz ilan edilmiştir.
 - Özbekistan ve diğer Sovyet Cumhuriyetlerinde yerleşen Kırım Tatarları, Sovyet vatandaşlarının mazhar oldukları her türlü sosyal ve siyasi haklardan faydalanabilirler. Mahalli, bölge ve daha yukarı Sovyet meclislerine, milletvekilliklerine seçilebilirler. Radyolarda yayın yapabilirler. Anadillerinde gazete çıkarabilirler. Bütün medeni ve kültür işlerinde görev alabilirler.
- 3 Bushakov, Derviza'nın ritüel olarak eski Yunandan ve Hıristiyanların kilise törenlerinin devamı olduğu görüşündedir: “Avrupa halklarının büyük çoğunluğu ürün biçimini Ağustos'ta, nadiren Eylülde bitirir. Hıristiyanlığın kökleştirilmesinden önce hasat ve harmanın bitişi bu bölgenin tanrısı veya himayeci ruhun şerefine yapılan bayramla kutlanırdı. Bunun için kurbanlar kesilir, herkes masa arkasına toplanarak beraber yemek yerdi. Daha sonra ekim biçim yılını sonlandıran bayramlar Hıristiyan kilise bayramları sırasına dahil edildi, ama onların putperestlik temeli özellikle panayır şenliklerinde kendisini göstermektedir. İrlanda dilinde “aonach” panayır kelimesinin eski İrlandalıların yerli putperestlik dönemi bayramlarını belirten “oenach” kelimesiyle özdeş olması; Almandaki “kirmes”, Macarca'daki “buscu” ve Yunandaki “panairi” kelimelerinin sadece kilise bayramı (dinsel) değil, panayır anlamına gelmesi de ilginçtir. Grekçe bir kelime olan “panairi”, “bayram”, “halk şenlikleri”, “kutlama” “ziyafet”, “şenlik” “panayır” son anlamıyla Türkçe ve Kırım Tatarcasına hatta Almanca, Bulgarca, Sırpça ve Hırvatça dillerine girdi” (Akt: Ersoy 2010: 34).
- 4 Hediyeler, bahsi geçen eşyadan başka, canlı mahluk, at, boğa, inek, dana ve koç gibi hayvanlar dâhil, bütün bu hediyelerin mecmuunu etrafında toplanan direğe “Bayrak” tabir edilir.
- 5 Rıza Fazıl, 1929 doğumlu Kırımlı bir edebiyatçıdır. “Qayda Birlik - Anda Tirlık” ve “Maneler ve Çınlar” adlı yapıtları Kırım edebiyatı literatüründe bilinen yapıtlardır.
- 6 Aynı bilgiye internette de <http://tr.wikipedia.org/wiki/Derviza> (22.10.2014) rastlamak mümkündür.

- 7 *Yakup Abbasoğlu*, 1952 Özbekistan'da doğmuş, 1973'de müzik okulundan mezun ve 1989 yılında Özbekistan'da kurulan "Kırım Milli Hareketi Teşkilatı"na katılmış. Özbekistan'da da Kırım'a döndükten sonra da müzisyenlik yapmış. Şu anda Gaspıralı Müzesi'nde müdürlük görevini sürdürüyor. Kırım'a döndükten sonra *Goncalar* adında davul, Dare, Kemane, klarnet, Truba, klarnet gibi çalgılardan oluşan bir *Bala ansambl* kurmuş.
- 8 Tepreş; Türkiye'de yaşayan Kırım Tatarlarının her yıl düzenledikleri şenliklerin adıdır.
- 9 48 adet caminin bulunduğu ancak 1783 deki Rus işgalinden sonra bunların büyük bir bölümünün yıkıldığı, bir bölümünün de kiliseye çevrildiği söylenir (Albayrak 2004: 156).
- 10 Kaytarma aynı zamanda Tatarların önemsedikleri, hatta simgesi haline gelen bir müzik türü adıdır.
Kırım Tatarları dışındaki diğer toplulukların popüler dağar oluşturmalarının nedeni; Karaim ve Kırımçak'larda yukarıda da belirtildiği gibi sayısal olarak daha az nüfusa sahip olmaları ve Tatarlar kadar müzikal açıdan kurumsallaşma imkânlarının olmaması ve popüler müziklerin geleneksel müziklere göre daha az sermaye ve üretim gücüne gereksinimi duyması gibi gerekçeler düşünülebilir. Örnek olarak Murat Kekilli'nin "Bu Akşam Ölürüm Beni Kimse Tutamaz" Tarkan'ın "Oynama Şıkıdım Şıkıdım" ve anonim bir türkü "Sıra Sıra Cezveler" gibi yapıtlar gösterilebilir
- 12 *Tarihselcilik* aslında on dokuzuncu yüzyılda, ulusçuluk ile örtüşen bir düşünce akımının adı olarak bilinir. Ama geçmişi canlandırma eğilimi, tarihselcilik olarak adlandırılmamakla birlikte, Avrupa'da daha önce de görülmüştür. Bir bakıma, yeniden doğuş felsefesinin Grek kültürünü örnek olarak yeni bir toplum biçimlendirmeye çalışmasını da geçmişi canlandırma çabası olarak, tarihselcilik diye adlandırabiliriz (Özer 1997: 79)
- 13 (*nostastan* gelir-eve dönmek ve *algia* arzu etmektir) Buradaki görüntü, değer verilen bir geçmiş duygusudur.
- 14 cümle <http://www.kirimdernegi.org/istanbul/bahcesaray/yazi.asp?-yazi=200611015> adlı internet adresinden alınmıştır.

Kaynaklar

- Abbasoğlu, Yakup (2004). Görüşme. Kırım.
Agat, Selma (2002). *Kırım Türkleri Halk Oyunları ve Geleneksel Giysileri. Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: İTÜ.
Akpınar, Yavuz (2005). Görüşme. İzmir.
Albayrak, Mehmet Akif (2004). *Yeşil Ada Kırım*. Ankara: Türk Dünyası Kültür ve Sanat Yayınları.

- Arıkan, Sabri (1994). *Kırım'daki Soykırımı Unutmayınız*. Ankara: Yeni Doğu Matbaası.
- Assmann, Jan (2001). *Kültürel Bellek*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Aydın, Suavi (1993). *Modernleşme ve Milliyetçilik*. Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Bektöre, Yalkın (1990). *Tepreş*. Eskişehir: Eskişehir Kırım Folklor Derneği Yayınları.
- Bushakov, V. (1972). *Rusça Türkçe Sözlük*. Mustafayev, E. M. E. V. G. Şçerbinin. Russko-Turetskiy Slovar- Moskova.
- Cemiloğlu, Resul Halil (2004). *Görüşme*. Kefe, Kırım.
- Chambers, Ian (1995). *Göç, Kültür, Kimlik*. Çev: İsmail Türkmen ve Mehmet Beşikçi. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Cohen, P. Anthony (1999). *Topluluğun Simgesel Kuruluşu*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Devellioğlu, Ferit (1986) *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*. Ankara: Aydın Kitabevi.
- Erol, Ayhan (2002) *Popüler Müziği Anlamak*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Ersoy, İlhan (2010). *Kırım Tatar Ritüeli Tepreş Ekseninde Diaspora Kimlik ve Müzik*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Fenton, Steve (2001). *Etnisite Irkçılık, Sınıf ve Kültür*. Çev: Nihat Şad. Ankara: Phoenix Yayınları.
- Greve, Martin (2006). *Almanya'da Hayali Türkiye'nin Müziği*. Çev: Selin Dingiloğlu. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Hablemitoğlu, Necip (2002). *Kırım'da Türk Soykırımı*. İstanbul: IQ Kültür Sanat Yayıncılık.
- İnalcık, Halil (1997). "Kırım". *İslam Ansiklopedisi*. Eskişehir: MEB Yayınları.
- Kaemmer, John E. (1993). *Music in Human Life, Anthropological Perspectives on Music*. Austin: University of Texas Press.
- Kakura, Server (2004). *Görüşme*. Kırım.
- Kaya, Ayhan (2000). *Berlin'deki Küçük İstanbul, Diasporada Kimliğin Oluşumu*. İstanbul: Büke Yayıncılık.
- ____ (2011). *Türkiye'de Çerkesler Diasporada Geleneğin Yeniden İcadı*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Kırimer, Cafer Seydahmet (1993). *Bazı Hatıralar*. İstanbul: Emel Türk Kültürü Araştırma ve Tanıtma Vakfı.
- Kırımlı, Hakan (1996). *Kırım Tatarlarında Milli Kimlik ve Milli Hareketler (1905-1916)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Köseoğlu, Nevzat (1992). *Milli Kültür ve Kimlik*. İstanbul: Ötügen Neşriyat.
- Langlois, Tony (1999). "Magrip'te Müzik ve Çekişen Kimlikler". *Ortadoğu'da Milliyetçilik Azınlıklar ve Diasporalar*. Çev: Ahmet Fethi. İstanbul: Sarmal Yayınları.

- Lipsitz, George (1999). “Göç ve Asimilasyon: Rai, Reggae ve Bhangramuffin”. *Toplumbilim* 9. İstanbul: Kardeşler Matbaası.
- Özbek, Meral (1999). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özer, Yetkin (1997). *Bilim Perspektifinde Müzik*. İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.
- Sezener, Alper (2014). *Postmodernizm ve Antropoloji*. İstanbul: Çatı Kitapları.
- Smith, D. Anthony (1999). *Milli Kimlik*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Smith, Philip (2007). *Kültürel Kuram*. Çev. S Güzelsarı ve İ. Gündoğdu. İstanbul: Babil Yayınları.
- Stokes, Martin (1998). “Etnisite, Kimlik ve Müzik”. *Folklorla Doğru*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Takenaka, Ayumi (2003). “The Mechanisms of Ethnic Retention: Later-Generation Japanese Immigrants in Lima Peru”. *Journal of Ethnic and Migration Studies* 29: 467-483.
- Üstel, Füsün (1997). *Türk Ocakları 1912-1931*. İstanbul: İletişim Yayınları.

İnternet / WEB Kaynakları

- Berk, Timur (2004). <http://www.kirimdernegi.org/istanbul/bahcesaray/bulten.asp?sayi=30&cyazi=7> (Erişim: 24.11.2007).
- Berk, Timur (2006) <http://www.kirimdernegi.org/istanbul/bahcesaray/yazi.asp?yazi=200611015> (Erişim: 24.11.2007)
- <http://tr.wikipedia.org/wiki/Derviza> (Erişim: 22.10.2014)
- <http://www.aa.com.tr/tr/dunya/320513--kirim-tatarlari-rus-vatandasi-olmaya-zorlaniyor> (Erişim: 27.10.2014)

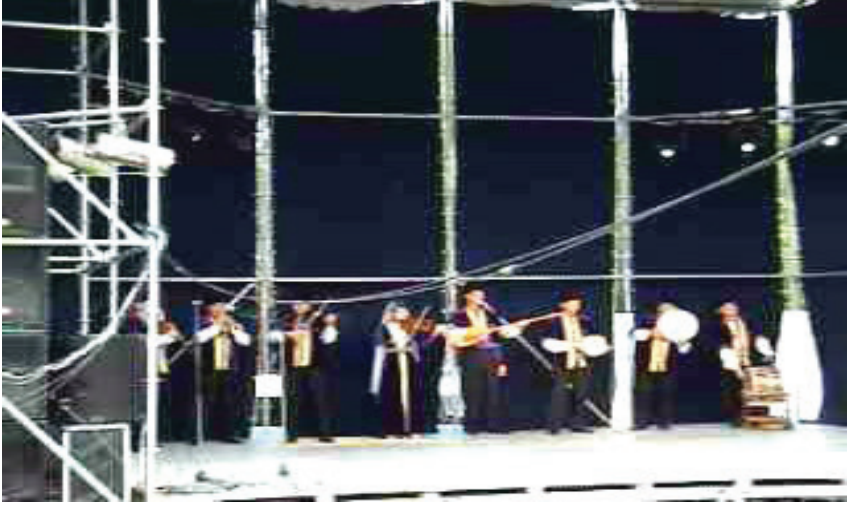
EKLER

Ek 1. Kırım Tatar Milli Meclis Başkanı Kırımoğlu'nun



“Turuncu Devrim”i desteklediğine ilişkin verdiği poz
(Bahçesaray Dergisi 2004/30)

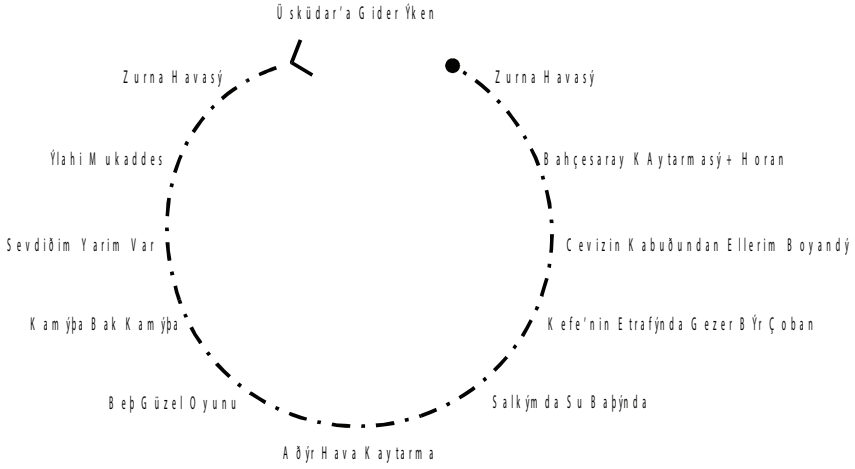
Ek 2. Türk Dünyası Dervizası: “Kırım Ansambli”



Ek 3. Kırım Tatar Müzik Topluluğu



Ek 4. Derviza Performansındaki Dağar Döneli



EK 5. Çoqraq Başında Albüm Kapağı ve Dağarı



1. Çoban Qaytarması,
2. Erecebim,
3. Usul – Usul,
4. Oğlan Elini Sallama,
5. Dervişler Nağmesi,
6. Adı Güzel Muhammed,
7. Qınalı Parmakların,
8. Zilfi Siya,
9. Atım Olse,
10. Salqın Suv Başında
11. Ağır Ava Qaytarma,
12. Men Anamın Bir Qızı Edim,
13. Ay Var Ketir,
14. Taşlama,
15. Özen Boyları,
16. Ediye,
17. Emir Celal ve Qaytarma,
18. Osman Paşa,
19. Olur İse Olsun,
20. Zurna Avası.

Ek 6.Kırım Ansambli (-Kısmi Olarak- İstanbul Tepreş Etkinliğinde)



Crimean Tatars Cultural Identity Appearance Through The Music: Performance Analysis of Crimean Ansamble Axis in Derviza Ritual*

İlhan Ersoy**

Abstract

Rituals in nearly all disciplines of social sciences, particularly anthropology, are regarded as the most important fields of cultural expressions and construction. Rituals give important hints about the political, social and cultural identities of societies, especially via the music they contain.

Rituals are even more important databases regarding the identification of diasporic societies. Almost each one of the communities gaining diaspora experiences reveals their cultural identity in these events, whether they are in daily life or not. Along with the migrations that began about 300 years ago, in particular the exile in 1944, completely forced the Crimean Tatars to live out of Crimea, their homeland. The Crimean Tatars began to return to Crimea as a result of the liberal policies which started in the 1990s, the influence of the political winds and the collapse of the USSR. Returning to Crimea provided a formation chance of a new cultural identity to the Crimean Tatars. This article attempts to identify the Crimean Tatar cultural identity which emerged in this regard, in the context of the "derviza" ritual, from the Crimean Ansaml performance, a Crimean Tatar music community.

Keywords

Derviza, Ritual, Music, Diaspora, Identity, Crimean Tatars, Crimean Ansaml, Historicism

* Received: 17 November 2014 - Accepted: 16 September 2015

** Assoc. Prof. Dr., Ege University, State Turkish Music Conservatory- Izmir/ Turkey
ilhan.ersoy@ege.edu.tr

Появление крымскотатарской культурной идентичности через музыку: анализ выступления ансамбля «Крым» в контексте ритуала «Дервиза»*

Ильхан Эрсой**

Абстракт

Общественные науки, и в первую очередь антропология, считают обряды наиболее важным выражением культуры и устройства общества. Обряды несут важные сведения о политической, социальной и культурной самобытности обществ, особенно благодаря содержащейся в них музыке. Обряды и обычаи несут важнейшую информацию с точки зрения идентификации сообществ-диаспор. Почти каждое сообщество, имеющее опыт диаспоры, даже если не проявляет в повседневной жизни свою культурную самобытность, обязательно сохраняет её в своих традиционных обрядах. В связи с миграциями, начавшимися около 300 лет назад, и особенно после изгнания из родных мест в 1944 году, крымские татары вынуждены жить вдали от Крыма, своей исторической родины. Вследствие либеральной политики, которая началась в 1990-х годах, политических веяний и распада СССР крымские татары начали возвращаться в Крым. Возвращение в Крым предоставляет возможность построить новую культурную идентичность крымских татар. В данной статье делается попытка определить культурную идентичность крымских татар на основе выступления одного из новых музыкальных коллективов – ансамбля «Крым» - в рамках обряда «Дервиза байрам».

Ключевые слова

Дервиза, ритуал, музыка, диаспора, идентичность, крымские татары, ансамбль «Крым», историзм

* Поступило в редакцию: 17 ноября 2014 г. - Принято в номер: 16 сентября 2015 г.

** Доц., д-р., Эгейский университет, Государственная консерватория турецкой музыки-Измир / Турция

ilhan.ersoy@ege.edu.tr

