

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

**KÜLTÜREL UZLAŞMA VE MÜZİK:
KIBRIS'DAKİ TÜRK VE RUM TOPLUMLARI
ARASINDAKİ UZLAŞMAYA YÖNELİK
MÜZİKSEL DİYALOGLAR**

Hazırlayan
Umut ALBAYRAK

Danışman
Yrd. Doç. Dr. İbrahim Yavuz YÜKSELSİN

İZMİR-2008

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Kültürel Uzlaşma ve Müzik: Kıbrıs’daki Türk ve Rum Toplulukları Arasındaki Uzlaşmaya Yönelik Müziksel Diyaloglar” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

01/07/2008

Umut ALBAYRAK

İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün/...../..... tarih vesayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'ninmaddesine göre Müzik Bilimleri Anabilim Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Umut ALBAYRAK'ın "Kültürel Uzlaşma ve Müzik: Kıbrıs'daki Türk Ve Rum Toplulukları Arasındaki Uzlaşmaya Yönelik Müziksel Diyaloglar" konulu tezi/projesi incelenmiş ve aday 16.7.2008 tarihinde, saat 13:30' da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini/projesini savunmasından sonra 70 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin/projenin BAŞARILI olduğuna oy birlikte ile karar verildi.

BAŞKAN

Yrd. Doç. Dr. Abdullah Yılmaz

ÜYE

Prof. Dr. Fırat Kılıç

(ÜYE)

(ÜYE)

ÜYE

Yrd. Doç. C. AKINCI

YÖK DÖKÜMANTASYON TEZ VERİ FORMU

Tez/Proje No:

Konu Kodu:

Üniv. Kodu:

• Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez/Proje Yazarının

Soyadı: ALBAYRAK

Adı: Umut

Tezin/Projenin Türkçe Adı: Kültürel Uzlaşma ve Müzik: Kıbrıs'daki Türk ve Rum Toplulukları Arasındaki Uzlaşmaya Yönelik Müziksel Diyaloglar

Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı: Cultural Reconciliation and Music: Musical Dialogues Direction to Reconciliation Between Turkish and Greek Communities in Cyprus

Tezin/Projenin Yapıldığı

Üniversitesi: D.E.Ü.

Enstitü: G.S.E.

Yıl: 2008

Diğer Kuruluşlar :

Tezin/Projenin Türü:

Yüksek Lisans:

Dili: Türkçe

Doktora:

Sayfa Sayısı: 78

Tıpta Uzmanlık:

Referans Sayısı: 17

Sanatta Yeterlilik:

Tez/Proje Danışmanlarının

Ünvanı: Yrd. Doç. Dr.

Adı: **Soyadı:** İbrahim Yavuz YÜKSELSİN

Türkçe Anahtar Kelimeler:

1- Kültürel Uzlaşma

2- Kıbrıs Müziği

3- Kültürel Kimlik

4- Kıbrıs Türkleri

5- Kıbrıs Rumları

Tarih: 01/07/08

İngilizce Anahtar Kelimeler:

1-Cultural Reconciliation

2-Cyprus Music

3-Cultural Identity

4-Turkish Cypriot

5-Greek Cypriot

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum Evet Hayır

ÖZET

Bu araştırmada müziğin, kültürler ve toplumlararası uzlaşma sağlamada etkili olup olamayacağı sorusundan yola çıkıldı. Bu sorulara yanıt aranırken önce müziğin kültürlerarası uzlaşmadaki ve çatışmadaki rolü İsrail-Filistin, Alman-Yahudi, Berlin Duvarı ve Grup Munzur örnekleriyle ele alındı. Bu aşamada müziğin, kültürlerin uzlaşmasında yardımcı olurken bazen de sorunun kendisi olarak ortaya çıktığı görüldü. Çalışmanın çıkış noktasının Kıbrıs'ta Türk ve Rum toplumlarının uzlaşmaya yönelik olarak sergilediği müziksel davranışlar olmasından dolayı, Kıbrıs adası özelinde müziğin iki toplum arasındaki uzlaşmaya katkıları ve ortak kimliği (Kıbrıslıhğı) oluşturmakta nasıl kullanıldığı ele alındı.

Müziğin iki toplum arasındaki uzlaşmaya katkısında, iki toplumun kendilerini ve kültürlerini ifade ediş biçimi olan şarkıları, eğlence anlayışları, mekanları, çalgı oturtumları ve iki toplumlu örgütlenmeleri incelendi. Tüm bu veriler ışığında halkın Kıbrıs'ta Türk ve Rum toplumları arasında uzlaşmaya yönelik olarak pek çok müziksel diyalog içine girdiği, ortak bir müziksel dil ya da söylem geliştirdiği görüldü.

Adada iki toplumun da müziği tekrar bir araya getirmek, ortak kültürü göstermek için etkili bir yol olarak kullanmasının en önemli delilleri iki toplumlu örgütlenmeler ve tavernalarda yaşanan uzlaşma yönünde değişimlerdir. Bugün geline nokta da tavernalarda iki toplumun müzisyenlerinin bir araya gelerek karma oturtumlarla, karma programlar yapar durumda olmaları ve bu sürecin biçimlenişi analiz edilmiştir. Ayrıca iki toplum arasında iletişim ve geçişleri sağlayan sınır kapılarının açılmasından önce tabandan gelen bir istekle halkın ortak iki toplumlu örgütlenmeler içine girmeleri ve değişen siyasi anlayışlar, ada dışı desteklerle bu örgütlenmelerin sürece katkıları ortaya konmuştur.

ABSTRACT

The starting point behind this study was the question of whether music may be effective in ensuring an intercultural and international reconciliation. While answers to these questions were sought, the role of music in intercultural reconciliation and conflict was discussed first, through the examples of Israel-Palestine, German-Jew, Berlin Wall and Grup Munzur. At this stage it was observed that while music sometimes assists to the reconciliation of cultures, it sometimes also emerges as the problem itself. Due to the departure point of the study being musical activities displayed by Turkish and Greek societies in Cyprus towards reconciliation; music's contribution to reconciliation in Cyprus, and the method of using the music to develop a common identity (being Cypriot) were discussed.

To understand music's contribution to the reconciliation between two societies; songs, entertainment methods, places, musical instrument use of two societies, in other words their self-expression methods and methods of expressing their cultures were examined. Their bi-communal organizations were also explored. Under the guiding light of all these data, it was witnessed that people in Cyprus established lots of musical dialogue addressed towards reconciliation between Turkish and Greek societies, and they developed a common musical language or expression.

The most important proofs indicating that both societies use the music as an important tool to reconvene and to represent a common culture in the island are the changes towards reconciliation experienced in bi-communal organizations and taverns. Today, a stage where musicians from both societies get together in taverns and perform mixed programs through a mixed instrument use is reached. This stage and its configuration were also analyzed. Besides, the fact that society is involved in bi-communal organizations through a demand coming from the base and changing political understandings, before the opening of border check-points ensuring communication and passage between two societies, manifested the contributions of these organizations through non-island support.

ÖNSÖZ

Her zaman aldığım eğitimin, ülkemizin müzik yaşamı için küçük de olsa bir katkı sağlamasını istedim. Bu amaçla çalışma konumu Kıbrıs'la ilişkilendirdim. Bu çalışma ile Kıbrıs'taki müzik yaşamı ve müziğin önemi ile ilgili pek çok yeni şey öğrendim. Çalışma boyunca Kıbrıs'ta yeterli yazılı kaynağın olmaması ilk başta bir sorun gibi görünse de Kıbrıs insanının kendi kültürüyle ilgili yapılan bir çalışmaya katkı sağlama heyecanı ve yardımseverliği sayesinde bu eksiklik çalışma boyunca hissedilmedi. Bu sebeple bu çalışma boyunca bana katkı koyan kaynak kişilerin ile gerçekleştirdiğim gözlem ve görüşmeler de en az yazılı kaynaklar kadar önemli bir yere sahiptir.

Tezime olan yardımları ve katkıları için İki toplumlu koro şefi Lena MELANİDOU'ya, "Dance for Peace" dernek başkanı Mehmet Emin EMİNOLĞU'na, Kıbrıs Havalanı Derneği başkanı Selçuk GARANTİ'ye, araştırmacı, yazar Eralp ADANIR'a, Cemal ÖZGÜRSEL'e, mekanlarında araştırma ve inceleme yapmama izin veren Costas DİMONTHENEİS'e, Giannis KYRİAKOU'ya, Giorgos PAPADOPOULOU'ya, Süleyman GÜRCAFER'e, Ergün KÖSEOĞLU'na, Celal ERCEN'e, yunanca çevirilerde bana destek olan Hüseyin HERBSOY'ya ve Tümer HALİL'e, Güney Kıbrıs'la iletişimi sağlayan Antigoni KYRİAGİDOU'ya, tez konumun seçiminde yardımlarını esirgemeyen Doç. Dr. Ayhan EROL'a, bu uzun yolda beni destekleyen ve yanımda olan aileme, yardımlarını esirgemeyen Seray KORTAN'a ve bu çalışmanın ilk adımından son adımına kadar her zaman değerli görüşleri ile bana yardımcı olan, beni destekleyen danışmanım Yrd. Doç. Dr. İbrahim Yavuz YÜKSELSİN'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Umut Albayrak

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
YÖK DÖKÜMASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ	vii
İÇİNDEKİLER	viii
ŞEKİLLER LİSTESİ	xi
FOTOĞRAF LİSTESİ	xii
EKLER LİSTESİ	xiii
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

KÜLTÜREL UZLAŞMA VE MÜZİKSEL DİYALOG

1.1-Kültürel Uzlaşma.....	3
1.2-Müziğin Çatıştırmacı Yönü.....	6
1.2.1- Müziğin Ajitasyon ve Propaganda Aracı Olarak Kullanımı ve Grup Munzur Örneği.....	6
1.3- Müziğin Uzlaştırmacı Yönü.....	8
1.3.1-İsrail-Filistin Örneği.....	9
1.3.2-Yahudi-Alman Örneği.....	12
1.3.3- Berlin Duvarı Örneği.....	14
1.4-Müziyenin Kültürel Uzlaşmadaki “Aracılık” Rolü.....	16

2. BÖLÜM

KÜLTÜREL KİMLİĞİN FARKLILIK VE UZLAŞMA EKSENİNDE İFADE EDİLDİĞİ BİR MEKAN OLARAK TAVERNA

2.1- Kültürel Kimlik ve Mekan.....	17
2.2-Kültürel Farklılık Alanı Olarak Tavernalar.....	19
2.3-Kültürel Uzlaşma Alanı Olarak Tavernalar.....	20

3. BÖLÜM

UZLAŞMAYA YÖNELİK MÜZİKSEL ÖRGÜTLENMELER

3.1-İki Toplumlu Koro.....	29
3.2- <i>Dance for Peace</i>	36

4. BÖLÜM

BÜTÜNLEŞMENİN MÜZİKSEL İFADESİ (ANALİZ)

4.1- <i>Dillirga-Tillyrkotissa</i> Analizi.....	41
4.1.1- Sözel Anlam.....	41
4.1.2- Oturtum.....	47
4.1.3- Ezgi.....	47
4.1.4-Performans.....	50
4.2- <i>Feslikan- Psintri Vasilitzia Mou</i> Analizi.....	51
4.2.1-Sözel Anlam	51
4.2.2-Oturtum.....	54
4.2.3- Ezgi.....	55
4.2.4-Performans.....	58
4.3- <i>Dolama /Na Su Goraso Mihanin</i> Analizi.....	59
4.3.1-Sözel Anlam.....	59
4.3.2-Oturtum.....	61
4.3.3-Ezgi.....	62
4.3.4-Performans.....	63

4.4-Analiz Değerlendirme.....	63
SONUÇ.....	65
EKLER.....	67
KAYNAKÇA.....	76
ÖZGEÇMİŞ	

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil1a. Kıbrıslı Türklerin Taverna Ve Benzeri Eğlence Mekanlarında Kullandıkları Çalgılar.....	26
Şekil 1b. Kıbrıslı Rumların Taverna ve Benzeri Eğlence Mekanlarında Kullandıkları Çalgılar.....	26
Şekil 2. Dillirga (Türkçe) 13.- 16. Ölçüler.....	48
Şekil 3. Dillirga (Türkçe) 26.- 29. Ölçüler.....	48
Şekil 4 a. Dillirga (Rumca) 9.- 10. Ölçüler.....	48
Şekil 4 b. Dillirga (Rumca) 26. Ölçü.....	48
Şekil 5. Dillirga (Türkçe) 1.- 4. Ölçüler.....	49
Şekil 6. Dillirga (Türkçe) 25. Ölçü.....	49
Şekil 7 a. Dillirga (Türkçe) 29.- 30. Ölçüler.....	50
Şekil 7 b. Dillirga (Rumca) 18.- 19 Ölçüler.....	50
Şekil 8. Feslikan (Rumca) 1. Ölçü.....	55
Şekil 9 a. Feslikan (Rumca) 2.- 9. Ölçüler.....	55
Şekil 9 b.Feslikan (Türkçe) 1.- 8. Ölçüler.....	55
Şekil 10. Feslikan (Türkçe) 9.- 10. Ölçüler.....	56
Şekil 11 a. Feslikan (Türkçe) 7.- 8. Ölçüler.....	56
Şekil 11 b. Feslikan (Türkçe) 17.- 18. Ölçüler.....	56
Şekil 12. Feslikan (Rumca) 9.- 10. Ölçüler.....	56
Şekil 13 a. Feslikan (Türkçe ve Rumca) 20. ve 11. Ölçü.....	57
Şekil 13 b. Feslikan (Türkçe ve Rumca) 22. ve 13. Ölçü.....	57
Şekil 14 a. Feslikan (Rumca) 13.- 14. Ölçüler.....	57
Şekil 14 b. Feslikan (Türkçe) 26.- 27. Ölçüler.....	57
Şekil 15 a. Feslikan (Türkçe) 27.- 31. Ölçüler.....	58
Şekil 15 b. Feslikan (Rumca) 14.- 17. Ölçüler.....	58
Şekil 16 a. Dolama (Türkçe) 1.- 4. Ölçüler.....	62
Şekil 16 b. Dolama (Rumca) 1.- 4. Ölçüler.....	62
Şekil 17. Dolama (Türkçe) 9.- 12. Ölçüler.....	62
Harita 1. Kıbrıslı Türk ve Rumların Beraber Yaşadığı Pile Köyü ve Bölge Haritası.....	35

FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

Fotoğraf 1. Tavernadaki köy yaşamına ait nesnelerin duvarda dekor amaçlı kullanımı.....	21
Fotoğraf 2. Kıbrıs el işleriyle süslü masalar.....	21
Fotoğraf 3. Taverنالardaki kemerli pencereler, kareli kumaş örtüler.....	21
Fotoğraf 4. İki Toplumlu Koro'nun Pile Köyündeki Bir Çalışması	30
Fotoğraf 5. İki Toplumlu Koro Konseri.....	32
Fotoğraf 6. İki Toplumlu Koro'nun Pile Köyündeki Bir Çalışması.....	35
Fotoğraf 7. Steps For Peace Ekibi.....	40
Fotoğraf 8. Dance For Peace Ekibinin Larnaka'daki Bir Gösterisi.....	40

EKLER LİSTESİ

EK 1. Dillirga Şarkısı Rumca Notasyonu.....	68
EK 2. Dillirga Şarkısı Türkçe Notasyonu.....	69
EK 3. Feslikan Şarkısı Rumca Notasyonu.....	71
EK 4. Feslikan Şarkısı Türkçe Notasyonu.....	72
EK 5. Dolama Şarkısı Rumca Notasyonu.....	73
EK 6. Dolama Şarkısı Türkçe Notasyonu.....	74
EK 7. Audio Cd ve İçeriği.....	75

GİRİŞ

Bu çalışma müziğin toplumlararası uzlaşmadaki rolünü anlamak ve Kıbrıs'taki Türk ve Rum Toplamları arasındaki kültürel bir çözüm alanı olarak müziği incelemek amacıyla yapılmıştır. Odağını Kıbrıs Türk ve Kıbrıs Rum Toplamları arasındaki uzlaşmaya yönelik müziksel diyaloglar oluşturur. Çalışma siyasal sınırların, kültürel sınırları belirlemede bir yere kadar etkili olabileceğini ancak bu siyasal sınırların yasal veya yasal olmayan yollardan aşılarak kültürün ve kültürel davranışların şekillenmesini tam anlamıyla engelleyemediği varsayımında bulunur. Çalışma, kültürel ve toplumsal uzlaşyla ilgili literatür incelemesi ve alan çalışmasına dayalı veri toplamayla şekillendirilmiştir.

Bu çalışma, müziğin kültürler ve toplumlararası uzlaşma ve çatışma çıkarabilecek etkiye sahip olduğu görüşünü kültürel uzlaş, kültürel kimlik, müziğin pragmatik kullanımı, çokkültürlülük gibi kavramlarla ortaya koyar. Çalışmanın birinci bölümünde müziğin çatışmaya ve uzlaşmaya yönelik olarak kullanımı ve uygulanan müziksel diyaloglar Grup Munzur, İsrail-Filistin, Alman-Yahudi ve Berlin Duvarı örnekleri ele alınarak tartışılır. Çalışmanın diğer bölümlerinde ise Kıbrıslı Türk ve Rum toplumlarının uzlaşma alanı yaratmak için gerçekleştirdiği müziksel diyaloglar, girişimler, örgütlenmeler ilgili kavramlarla bir araya getirilir.

Kıbrıs Türk ve Kıbrıs Rum toplumlarının birlikte yaşadıkları döneme ait günlük yaşamlarından, alışkanlıklarından, gelenek ve göreneklerinden oluşan ve günümüzde de "ortak kültür" olarak adlandırılan kültürel davranışları "Kıbrıslılık" adına önemli veriler içerir. Her iki toplumun da kültürel davranışların gözlemlenmesi için eğlence yaşamında önemli yer tutan tavernalar, kültürel farklılık alanı ve kültürel uzlaşma alanı olarak veriler sunar. Tavernalar iki toplum için de yalnızca geleneksel müziklerinin çalındığı ve eğlendiği yerler olmayıp, kültürün tasarlandığı ve inşa edildiği mekanlar olarak da önem taşırlar. İnsanların kendi tercihleri doğrultusunda gittikleri ve birbirleriyle diyaloga geçtikleri yerler olmalarından dolayı Kıbrıs'ta iki toplum arasında farklılık ve ortaklıklara dair birçok veri içerirler. Mekanın dekorasyonundan, adına, tüketilen yemek ve içkilerden, çalınan şarkılar ve kullanılan çalgılara kadar Kıbrıs müziğinin, müzisyeninin ve iki toplumun müziğe bakış açılarının gözlemlenebileceği birinci sınıf kaynaklardır. Toplumların kendi kültürel

kimliklerini nasıl tanımladıklarının ve birbirlerini kendilerine ne kadar yakın veya uzak olarak gördüklerinin ortaya çıkarılabileceği yerlerdir.

Çalışmada Kıbrıs müziğiyle özdeşleşmiş, iki toplum tarafından milli marşlar kadar sahiplenilmiş, en popüler, üç şarkı olan *Dillirga - Tillyrkotissa*, *Feslikan - Psintri Vasilizia Mou*, *Dolama - Na Su Goraso Mihanin'nin*, sözel anlam, oturtum, ezgi ve performans analizleri yapılarak kültürel ortaklık ve farklılıkları üzerinde durulmuştur.

Kültürel uzlaşmaya yönelik örgütlenmeler, iki toplum arasındaki uzlaşmaya yönelik diyaloglarda önemli bir yer tutar. Çünkü İki Toplumlu Koro ve İki Toplumlu Halk Dansları Ekibi (*Dance for peace*) her iki toplumun içinden yükselen uzlaşma istemini yansıtmaya yönünden önem taşırlar. Özellikle koronun yasakların olduğu ve Kıbrıslı Türk ve Rum toplumlarının iletişiminin kesik olduğu dönemde iki toplum tarafından gizli bir biçimde oluşturulması, müziğin uzlaşma amaçlı kullanımında önemli bir örnektir. Toplumlararası çizilen sınırların kültürlerin birbiriyle iletişim içinde olmasını engelleyip engelleyemeyeceğine dair veriler içerirler. Tüm bu örgütlenmeler ve gerçekleştirilen müziksel davranışlar, toplanan veriler ışığında adada müziğin toplumlararası uzlaşma yaratılmasındaki rolünü ele alınmakta ve çalışmayı şekillendirmektedir.

1.BÖLÜM

KÜLTÜREL UZLAŞMA VE MÜZİKSEL DİYALOG

1.1-Kültürel Uzlaşma

Bu bölümde müziği uzlaşma ortamı yaratmak için kullanan müzisyenlerin girişimleri, işbirlikleri ve müziğin bu çerçevedeki rolü İsrail-Filistin, Alman-Yahudi ve Berlin Duvarı örnekleri ile, müziğin çatışma ortamı yaratmadaki rolü de Grup Munzur örneği ile ortaya konacaktır.

Birbirleriyle sorun yaşayan toplumların sorunlarını çözmesi için öncelikle iletişime geçmesi ve diyalog başlatması gerekir. İki toplumun birbiriyle yakınlaşmasında ve birbirleriyle ortak alanlar oluşturmasında “kültürel uzlaşma” önemli bir adımdır. Kültürlerarasında sağlanacak uzlaşma daha sonra diğer alanlarda da toplumların yakınlaşmasını sağlar. Bu sebeple kültürel uzlaşmalar toplumların uzlaşma girişimlerinde temel basamaklardan biridir. Toplumlararası uzlaşmalarda önemli bir adım olan kültürel uzlaşmaların en önemli aktörlerden biri müziktir. Müzik, toplumlararası çatışma ve uzlaşma ortamlarının oluşturulmasında kullanılan etkili bir güçtür. Geniş kitlelere ulaşmayı kolaylaştıran müzik, insanların kendilerini ifade ediş biçimleri olarak savaştıkları ve inandıkları şeyler doğrultusunda, çatışmalarını ve başkaldırılarını anlatmak ve desteklemek için kullanılabilen gibi tam tersine çözüme giden yolda uzlaştırmak amacıyla da kullanılabilir. Müziğin toplumlararası çatışma veya uzlaşma sağlayabilecek güce sahip olması, sosyal bir davranış olarak kullanılmasından kaynaklanmaktadır. Bu noktada müziğin pragmatik anlamda kullanılışı ortaya çıkar. “Pragmatik anlam müziğin ne yaptığı ile ilgilidir, yani müzik iş görecektir yararlar sağlamada kullanılır” (Keammer, 1993:67’den aktaran Erol, 2005:181). Müziğe yüklenen anlamlar insanları mücadelelere iter. Müziğin ideolojik ve politik kullanılması da bunla ilişkilidir. “İdeoloji Hall’ün tanımlaması ile “sosyal varlığımızın belli yönlerini anlamak ve ‘anamlı kılmak’, açıklamak ve temsil etmek için kullandığımız çatıyı sağlayan imajlar, kavramlar ve yapılarıdır” (Larrain 1995:106’ dan aktaran İyit, 2008: 11). Müzik ideoloji ile ilişkilendiği zaman iki şekilde karşımıza çıkar. 1- Yönetimdeki güçlerin ideolojileriyle doğru orantılı olarak uyguladıkları müzik politikaları, 2- İnsanların bu politikalar karşısında tutumlarını ortaya koyan ve buna göre şekillenen müziksel

davranışlar. Amaç toplumlararası çatışma çıkarmak ya da farklılıkları derinleştirmekse müzik burada iş yapar konuma gelebilir. Savunulan ideolojinin ya da mensubu bulunulan toplulukların görüşleriyle özdeşleştirilen müzikler “ötekilere” karşı “bizi” vurgular ve doğal olarak bir ayırım yaratır.

Kültürel kimlik sadece topluluklar arası farklılıkları ifade ederek onları birbirlerinden ayıran noktalara vurgu yapmaz. Kültürel kimlik ortaklığı da ortaya koyar. Özellikle aynı coğrafyalarda yaşayan ve birbirlerine komşu olan toplumların bir noktadan sonra birlikte yaşamın bir gerekliliği olarak uzlaşma yolunda diyaloglar kurması gerekmektedir. Zaten insanların iletişimi devam ettirmek istemeleri durumunda var olan siyasi sorunlar, sınırlar bu iletişimi engelleyememektedir. Çünkü kültür, sınırları rahatlıkla aşarak iletişime devam edebilmektedir. Kültürel kimlikler toplumlar ve kültürleri arasındaki farklılıkların korunmasında etkili olduğu kadar, iki kültürün kendi kültürel kimliklerinin bir birleşimi olarak yeni üçüncü bir kimlik biçiminde de tanımlanabilir. Bu noktada da çokkültürlülük ortaya çıkar. Çoklu bilincin olduğu toplumlarda kültürel uzlaşma ortamının yaratılmasında müzik oldukça önemli bir yere sahiptir. Çoklu bilinç çoklu kimlik demektir. Farklı kültürel gelenekler birbirlerini etkileyerek çok kültürlü bir boyut kazanırlar.

“ Diğer tüm toplumlar gibi çok kültürlü bir toplum da, ayakta kalmak için, geniş ölçüde paylaşılan bir kültüre ihtiyaç duyar. Birçok kültürü kapsadığı için, ortak kültür ancak bunların etkileşimi sonucunda ortaya çıkabilir ve hem çeşitliliklerine saygı göstermek hem de onları ortak bir yaşam biçimi etrafında birleştirmek zorundadır” (Appiah, 1994:1996’dan aktaran Parekh, 2002:280).

Ortak bir kültür beraberinde iki farklı şeyden elde edilen yeni bir ürünü de getirir.

“Ortak bir yaşam biçiminin temelini oluşturan ortak kültür farklılıkları, toplumların önemli ve değerli bir özelliği olarak görülmesini sağlar. Çok kültürlü biçimde oluşturulmuş ortak kültür, vatandaşlar arasında ortak bir

aidiyet duygusu yaratarak onlar arasındaki diyalogdan kaynaklanan ve bu diyalog tarafından beslenen ortak bir dil ve örtüşen değerler grubu oluşturur” (Parekh, 2002:286).

Çoklu kimlikli toplulukların beraber daha sorunsuz şekilde yaşaması için onları bir arada tutacak bazı veriler geliştirmek gerekir. Burada kültür önemli bir yere sahiptir. Ortak bir kültürün gelişmesi için sivil toplum örgütlerine de önemli görevler düşmektedir. Farklı kültürel toplulukları kültürel ve pek çok alanda bir araya getirecek ve birbirlerini tanımalarını, saygı göstermelerini sağlayacak, anlayış ve güven ortamını yaratacak diyaloglar, bu toplulukların sorunlarını çözmek için iletişim fırsatı yakalamasını sağlar. Oluşturulan bir ortak kültürün insanlar tarafından daha çabuk kabullenilmesi ve etkisinin hızla yayılması, yerinin sağlanması için bazı yollara başvurulur. Bunlardan biri de sanat dallarından faydalanmaktır. Çünkü yaşamın bir parçası olan ve toplumun büyük ve farklı kesimlerine hitap eden sanatın birçok dalı sayesinde geniş kitlelere seslenmek ve onları etki altına almak mümkündür. Farklı toplulukların sanat dallarında çokkültürlü sergiler, müzikaller, film festivalleri gibi etkinlikler düzenleyen temsilcileri ve sanatçıları, kültürlerarası diyalogu kolaylaştırır ve kültürlerarası işbirliği sağlarlar.

“Müzik, politik gelişmelere tarihsel olarak eşlik eden, kimi zaman onu biçimlendiren kimi zamansa ona yol gösteren bir ifade unsurudur ve tarihi derinden incelemenin bir aracı olarak sıklıkla kullanılmıştır”(Erol, 2005:185). Müzik her zaman toplumlararası çatışmaya sebep olmaz. Bölünmüşlükten, çatışmalardan sıkılmış olan ve yaşanan sorunlara çözüm bulmak için harekete geçen iki toplumun ve müzisyenlerin uzlaşma amacıyla kullandığı bir güç olarak da karşımıza çıkar. Müzikle uzlaşma ortamı yaratmaya çalışan insanlar uzlaşma yönünde, karşılıklı özverilerle diyaloglar içine girerler. Uzlaşma diyaloga ihtiyaç duyar. Diyalog, iki farklı düşüncenin bir konuda konuşması ile başlar ve karşılıklı etkileşimi, konuşmayı, iletişime geçmeyi gerektirir. Karşılıklı iletişimi sağlayan müziksel davranışlar, örgütlenmeler, toplumsal talepler, bu uzlaşmayı yaratmaya dair

diyaloglardır. Dilsel olan diyalog, kültürel alanı tanımlamak üzere karşımıza çıkan bir olgudur. Problem yaşayan toplumların özellikle müzisyenleri diğer müzisyenlerle diyaloga girip, müzik yoluyla kültürel alanda, müziksel alanda, siyasal alanda gerçekleştirilecek bir çözüm arayışı içine girerler. Dolayısıyla müzik, tüm diyalog sürecindeki en önemli araç haline gelir. Bu sebeple de çatışmaya veya uzlaşmaya sebep olabilecek etkidedir.

Uzlaşma amacı taşıyan müzisyenler, bir araya gelerek beraber çalışmalar ortaya koyarlar. Sonuçta farklılıkların çok vurgulanmadığı daha çok ortak yönlerin dile getirildiği davranışlar sergilerler. Kendilerini kendi kültürel kimlikleri haricinde Kıbrıslı, Adalı, Akdenizli, Orta Doğulu, Berlinli gibi ortak bir kültürel paydada buluşturarak uzlaşma ortamını yaratmayı hedeflerler. Burada amaç kültürel ortaklık noktaları yaratarak hedeflenen uzlaşmaya daha rahat ulaşmaktır.

1.2-Müziğin Çatıştırmacı Yönü

Bu alt başlıkta müziğin toplumlar ve kültürlerarasında çatıştırmacı bir etkiye sahip olduğu örneklerle ortaya kondu. Müziğin iş görecekle yararlar sağlamak amacıyla pragmatik, ideolojik olarak kullanımına, müziği ajitasyon ve propaganda aracı olarak kullanan Grup Munzur örneği ile değinildi. Bu bölümdeki örneğin şekillenmesinde Kubilay İyit'in "Popüler Müzik'te Marksist Söylem: Grup Munzur Örneği" (2008) isimli çalışmasındaki bulgularından faydalanıldı.

1.2.1-Müziğin Ajitasyon ve Propaganda Aracı Olarak Kullanımı ve Grup Munzur Örneği

Müziğin çatışma amacıyla kullanılması sadece tehlike arz eden bir durumda müziğin egemen güç tarafından yasaklanması olarak karşımıza çıkmaz. Müziğin çatışma ve uzlaşma ortamlarını yaratmadaki kullanımı ideolojiktir. Müzik, o politik ideolojiyle şekillenerek belirli bir grubun mücadele yolu olarak karşımıza çıkar. Karşı çıkılan duruma yönelik toplumu harekete geçirici, ajitatif, propagandaların vurgulandığı etkisi vardır. Yani müzik iş görecekle yararlar sağlamada kullanılır.

“Müziğin pragmatik kullanımında müzik, kendisinden beklenen pratik sonuçlar çerçevesinde inşa edilir. Müziğin temel motive edici özelliği pratik faydadır” (İyit, 2008:26). “Ajitasyon ve propagandanın, müzikle birleştirilmesi, yirminci yüzyıldaki ideolojik mücadelelerle yakından ilişkilidir. Ajitatif yönle, hedef kitleye belirli bir politik refleks ya da davranış kazandırılmaya çalışılır. Müzik “daha çok işlevi, yeri, kamusal veya özel alanda biçimlendirilmesi, başka tür nesne ve faaliyetlerden oluşan ağla bağlantısı sonucu propagandaya dönüşür” (Clark, 2004:20’den aktaran İyit, 2008:24). “Propaganda, tutumları değişikliğe uğratarak, davranışı etkileme teşebbüsüdür. Bir sosyal grubun tutum ve davranışını, iletişimin manipülasyonu yoluyla, enformasyon sağlayarak veya görsel materyal kullanarak denetim altında tutmaya veya değiştirmeye dönük bilinçli bir çabadır” (Edgar-Sedgwick, 2007: 293’den aktaran İyit, 2008:24).

Grup Munzur da müziğin bu şekilde kullanımına bir örnektir. “Grup Munzur’da bu kullanım, belli simge ve kodlarla Yeni Demokrasi mücadelesinin ajitasyon ve propagandası çerçevesinde yürütülür” (İyit, 2008:24). Kubilay İyit’in “Popüler Müzik’te Marksist Söylem: Grup Munzur Örneği” isimli çalışmasında da belirttiği gibi Grup Munzur’un şarkıları konu içerikleri açısından ajitasyon ve propaganda amaçlı belirli başlıklarla şekillenir. Doğrudan ya da dolaylı olarak, sömürü ve baskıya karşı protesto ve yakınma, daha iyi bir yaşama, daha adil bir topluma erişme arzusu, mücadele etmiş ve bu uğurda hayatını kaybetmiş kahramanlara saygı öne çıkan başlıklardır. Konserlerinde protestolarını dile getirdikleri şarkılarını anons ederken “Emperyalist işgale, sömürüye, baskıya, işsizliğe karşı, Ortadoğu halklarının, ezilen halkların direnişini sahiplenmek için, devrim mücadelesinde yitirdiğimiz Denizleri, Mahirleri, İbrahimleri anmak için ve onların şahsında dağlarda, zindanlarda, barikatlarda yitirdiğimiz oğullarımız ve kızlarımız için hep birlikte ‘İsyan Ateşi’ diyelim dostlar” (İyit, 2008:24) gibi halkı etkileyecek şekilde kelimeler seçmeleri, insanların daha fazla heyecanlanmalarını grup ve izlerkitle arasındaki iletişimin ve ideolojik paylaşımın üst seviyelere çıkarılması amacını taşır. “Anonslarda hoşnutsuz olunan durumlara ve egemen güçlere karşı eleştirel bir tepki öne çıkarken, izlerkitlenin bu duruma seyirci, tarafsız kalmaması ve sınıf mücadelesine daha etkin katılması öğütleniyordu. Grup Munzur şarkıları ve anonslarıyla ‘baskı’ ve ‘sömürünün’ eylem yoluyla çözülebileceğinin ve

bunun örgütlü bir şekilde yapılması gerektiğinin; bu kapsamda siyasal fikirlerinin desteklenmesinin bu çözüme katkı sunabileceğinin altını çizmekteydi” (İyit, 2008; 25). “Popüler müzikler insanlara kendilerine ait anlamları üretebilme olanağı verdiği için zaten ağırlıkla pragmatiktir. Bağımlı toplumsal katmanlar, siyasal iktidarlara karşı popüler müziklere, kültürel kimliklerini oluştururken kendi anlamlarını üretebildikleri çerçevede ‘direnişçi’ bir yapı kazandırır” (İyit. 2008:26).

1.3-Müziğin Uzlaştırıcı Yönü

Aynı coğrafyada yaşayan ve birbirine komşu olan toplumlar birbirleriyle sorunlar yaşadıklarında aralarındaki kültürel etkileşim bir süreliğine zayıflayabilir. Ancak yaraların sarılmasının ardından siyasi ortamda gerginlik devam etse de, toplumlar alışmış olduğu ve bir parçası olduğu kültürel döngüde yerini almak ister. Bu sebeple kendi örgütlenmeleri ya da sanatçıların yardımıyla ortada var olan sorunun toplumlara ve coğrafyaya verdiği zararı anlatmak için müziği kullanır. Müzik tek başına tüm siyasal sorunları çözmede yeterli olmasa da soruna dikkat çekmek ve topluma bu sorunun çözülmesi için toplumsal duyarlılığı aşılama etkilidir. Sanatçıların uzlaşmak için beraber hareket etmeye başlamasıyla toplumlar ve kültürler “biz”, “ötekiler” olmaktan çıkarak, bulunulan coğrafyanın bir parçası olarak “hepimiz” ile ilişkilendirilir. Bu uzlaşma sonucunda farklılıklar ve ait oldukları kültürel değerler ortadan kalkmaz. Sahne kültürel uzlaşının olduğu yeri temsil ederek toplumların da tıpkı müzisyenler gibi uzlaşma ortamını yaratmada bazı fedakarlıklar ortaya koyarak amaca ulaşabileceğinin örneğidir.

Bu alt başlıkta müziğin uzlaştırıcı yönü, farklı yerlerdeki uzlaşma girişimleri olan İsrail-Filistin, Yahudi-Alman, Doğu-Batı Berlin örnekleriyle ele alındı. Bu örneklerin şekillenişinde Julia Anne Goodwin’in “Breaking Down Barriers: Music and the Culture of Reconciliation in West Berlin 1961-1989” (2007) ve Nasser Al-Tae’in “Voice Of Peace And The Legacy Of Reconciliation: Popular Music, Nationalism And The Quest For Peace In The Middle East” (2002) isimli çalışmalarındaki bulgularından faydalanıldı.

1.3.1- İsrail-Filistin Örneği

Müziğin toplumlararası uzlaşma ortamlarının yaratılması için kullanıldığı bilinmektedir. Zaman zaman çözüme giden yolda siyasetçilerden ya da devletten önce sanatçılar ve toplumlar kendi girişimleriyle uzlaşma yolunu bulmaya çalışırlar. Bu noktada da özellikle müzik önemli bir güç haline gelir. Orta doğu dünyada çatışmaların dinmek bilmediği önemli coğrafyalardan biridir. Yıllardır süren sorunlar, anlaşmazlıklar, savaşlar orada yaşayan toplumların huzurlu bir hayat sürdürmelerini engellemektedir. Belli çıkarlar için sürüp giden bu çatışmalardan sıkılan müzisyenler soruna dikkat çekmek ve çözüme katkı koymak için müziği kullanmışlardır. Bu sebeple pek çok Orta Doğulu sanatçı, taşıdıkları barış umutlarına dair şarkılar söylemişler, çatışma halindeki toplumların sanatçıları biraraya gelerek sahneyi uzlaşılabilir alan olarak kullanmışlardır. Bunu yaparken kimi zaman geleneksel müzik tarzlarını kullanmışlar, kimi zaman da ilgiyi artırmak, dünyanın dikkatini daha kolay çekmek için çeşitli müzik türlerini, farklı dilleri ve farklı müzikal geçmişten gelen sanatçıları bir araya getirmişlerdir. Bu işbirliği ve yardımlaşma ile birlikte yaşamın önemini vurgulanması adına herkes bazı şeylerden feragat ederek, uzlaşmanın birinci elden örneği olmuşlardır.

1990’larda ve Oslo Barış Anlaşması’nın imzalanmasından sonra birçok sanatçı barış şarkıları söylemeye başladı. İsrail ve Filistinli şarkıcılar arasında 1980’lerde başlayan ve bu dönemde artan işbirliği, barışın desteklenmesinde önemli bir etkendi. İsraililer ve Filistinliler arasında köprü kurmaya çalışan İsraili müzisyen Yair Dalal da uzlaşma ortamının yaratılması ve toplumların aralarındaki sorunlara dikkat çekilmesi için müziğin önemini ve etkisinin ortaya konmasında önemli bir örnektir. İsrail-İraklı bir anne babanın çocuğu olan Dalal, hem Arap hem de Yahudi müzik geleneklerini dinleyerek büyümüştür. “Silan” albümünün ana fikri olan “kaynaşmayı” Orta Doğu dışına taşıyarak Hindistan’ı da dahil etmiştir. Dalal ‘ ud, sitar, gitar, keman, klarnet, tabla ve başka Orta Doğu vurmaları çalgularından oluşan enstrümanları bir arada kullanır. Ayrıca, Arap, Türk, Yahudi ve Hindu geleneklerinden çeşitli melodileri müziğine dahil eder. Şarkıların kendileri çokkültürlü bir yaklaşım ortaya koyar. Eleştirmenler sanatçının tarzını müzikteki

çatışan trendlerin nadir bir karışımı, geleneksele karşı modern, doğuya karşı batı ve Yahudi'ye karşı Arap olarak vurgularlar. Dalal bu karşıtlıkların bir arada barış içinde yaşayabileceğini savunur. Kudüs'te kendisine Arap-Yahudi müzisyenlerin eşlik ettiği ve Orta doğunun halk şarkılarının seslendirildiği canlı konserini bir cd'ye dönüştüren ve buna "İnshalla Shalom" ismini veren Dalal bu albümü aynı coğrafyada doğup büyüyen ve bu parçalarla ortak müzikal kültürü paylaşan tüm Araplara, Yahudilere, Müslümanlara ve Hristiyanlara adadı. Dalal bu albümde dini, ırkı, uyruğu ne olursa olsun aynı müzikal kültürü paylaşan bu insanların bir gün barışı da paylaşacağını vurguladı.

Dalal'ın İsrail ve Filistinlilerin Barış Anlaşması'nı kutladığı Oslo'da sahne aldığı 'Zaman el Salam' (Barış için Zaman) adlı şarkısı, elli İsraili ve elli Filistinli çocuktan oluşan dev bir koro ile Norveç Filarmoni Orkestrası eşliğinde söylenmiştir. Parça birliktelik, uyumlu varoluş ve eşitliği ifade etmek için hem Arapça hem de İbranice yazılmıştır. Parçanın yapısı, mesajı gibi, Arap ve İsrail geleneklerini harmanlamaktadır. Dalal, o günle ilgili olarak düşüncelerini söyle dile getirir:

"Şimon Perez ve Yaser Arafat oradaydı ancak konuşmuyorlardı. Şarkıyı dinledikten sonra daha önce imzalamadıkları bir anlaşma imzaladılar. Müziğin barış sürecini etkilediğini düşünmek biraz safça gelebilir ama ben buna inanıyorum" (Al-Tae, 2002:54).

Dalal yapmış olduğu albümler ve konserlerde müziğine uzlaştırıcı rol yüklemektedir. Farklı kültürlerin ürünlerini bir araya getirerek ortak çalışmalar ortaya koyan sanatçı kültürel farklılıklardan yaralanarak bunları kültürel zenginliğe dönüştürmekte ve kültürlerarası uzlaşmayı sahneye taşımaktadır.

Bu coğrafyaya ait ikinci uzlaşma örneğimiz ise, Rai'de önemli bir isim olan Cheb Khaled ve İsraili şarkıcı Noa ile gerçekleştirdiği Araplar ve İsraililer arasında süregelen çatışmayı işleyen John Lennon'un "Imagine" şarkısıdır. Cheb Khaled, köprüler oluşturmak ve dünya barışını desteklemek için müziğini kullanmış isimlerden biridir. Bunu yaparken müzikal olarak doğudan ve batıdan birlikte yararlanmıştır. John Lennon'un "Imagine" şarkısı üzerine kurulan Khaled ve

Noa'nın şarkı sözlerinde sınırların ve bölünmelerin olmadığı bir dünyaya dair dilekler ifade edilir. Şarkı İbranice, Arapça ve İngilizce olarak üç dile uyarlanmıştır. Düette, Noa'nın İbranice ve Khaled'in Arapça okuduğu bölümlerden sonra ikisi birlikte Lennon'ın orijinal metnini İngilizce olarak okurlar. Sonra iki sanatçı da birbirlerinin dillerinde bölümleri seslendirerek şarkıyı bitirirler. İki sanatçının birbirlerinin sözlerini okuması birleşmeye dair isteğin göstergesidir. Amaç barışın önemini ve toplumların aralarında sorun olmadan bir şeyler ortaya koyabileceğini göstermektir. Dolayısıyla müziksel davranışlar bu bütünlüğü destekleyecek şekilde şekillenmektedir.

“ *Imagine*'da Orta Doğu gelenek ve endişelerini şarkının Batı melodisinin üzerine yerleştiren stratejik bir mantık bulunmaktadır. Khaled ve Noa'nın şarkıya kendi ana dillerinde başlaması, barış mesajını güçlendirmekte ve Lennon'ın şarkısına daha belirgin, objektif bir odak noktası vermektedir. Araplar ve İsraililer'in, Kahire'de ortak bir gelenek ve tarihe sahip olabilmesi ve şehrin iki halkın inançlarıyla ruhani bağlantısı, iki sanatçıya da bu iddiaları korku veya duraksama olmadan dile getirme fırsatı sunmuştur. Düetin sonlarına doğru, iki sanatçı da bir araya gelerek uyum içinde şarkıyı seslendirmekte, böylece, insanların politik tarihi ile beslenen, ırksal ve dini ayrılıklarla dolu uzun ve düşmanca tarihi sembolik olarak kırmaktadır. Ayrıca, anlaşmazlığa, farklılıkları “biz”e karşı ‘onlar’ şeklinde yansıtan ikili sistemle bakmaya meydan okunmakta ve Barış Ülkesi'nde her iki ırk ve din için de yer açan daha küresel bir düşünce şekli kucaklanmaktadır” (Al-Tae, 2002:56).

Khaled ve Noa'nın “*Imagine*” şarkısı, müziğin sınırları aşma gücünü, savaştan usanmış, barış isteyen insanların iradesini ortaya koymaktadır. Aslında “*Imagine*” ile bölgede bulunan ve barış isteyen farklı din, dil, ırktan pek çok sanatçının görüşleri ortaya konmaktadır. Çünkü insanlar farklı dinlere, dillere sahip olsa da çekilen acılar ve aynı coğrafyada yetişen bu insanların oluşturdukları

kültürler birbirleriyle benzerlikler içerir. Bu mesajı içeren sözlerin Lennon'ın şarkısıyla birleştirilmesi amaçlanan etkinin gücünü artırmıştır. Ayrıca geniş bir kitle tarafından bilinen ve kulaklarda aşına olan bu parça, verilen mesajın insanlar tarafından daha kolay anlaşılmasına yardımcı olmuştur. "Popüler müzik grupları arasında bir müzakere ve tartışma sahası olarak görev yapar ve çok kültürlü toplumlarda birliğin kurulmasında önemli rol oynar" (Lipsitz, 1994:126'dan aktaran Al-Tae, 2002: 57).

Khaled, Noa, Dalal gibi sanatçılar, müziğin de katkı sağladığı sürekli barış için bir çekirdek oluşturmaya çalışmaktadırlar. Bu girişimler sorunların aşıldığı, şiddet ve önyargıdan uzak, güçlerin birleştirildiği, farklılıkların derin uçurumlarla insanların çatışmalara sebep olmadan eldeki ürünü zenginliği, çeşitliliği olarak görüldüğü ortak bir düşüncenin de temelini oluşturur. Siyasi ortamda yakalanamayan istikrar ve her geçen gün insanların gelecekte beklediklerini azalttıkları bir ortamda sanatçıların yaptıkları bu tarz girişimler insanlarda kaybolmaya başlayan anlayış, uzlaşma ve barışa olan inancı tekrar güçlendirmekte ve insanları bu uğurda bir şeyler üretmeye itmektir.

"Müziğin rolü, sosyal ve politik gerginlikler hakkında farkındalık yaratmakla sınırlı değildir. Tartışmalı bir alandaki değişen dinamikleri anlamak için araçlar sunmaya aktif olarak katılmak da yapabileceklerinden biridir. Müzik geçici kavşaklar üzerinde süzülükçe, insanları biraraya getirir ve politik farklılıklara rağmen birbirlerini daha iyi anlamalarını sağlar. Bu amaçla, müzik sadece tarihle ilgili anlayışımızı ve vizyonumuzu yansıtmakla kalmaz, bugünün değerini daha çok bilmemizi sağlar, anlaşmazlıkları aydınlatır ve daha iyi bir geleceğin yolunu açar" (Al-Tae, 2002: 59).

1.3.2- Yahudi – Alman Örneği

Uzlaşmanın gerekli olduğu yerlerde muhakkak ki bir sorun da olmalıdır. Tarihin en önemli soykırımlarından olan *Holokaust* (Büyük Yangın) ve onun önceden habercisi *Kristallnacht* olayı da sancılı tarihteki en önemli sorunun korkunç

sonuçlarından ikisidir. Almanlar tarafından 9 Kasım 1938 gecesinde ‘Kristal Gecesi’ (*Kristallnacht*) olarak isimlendirilen saldırı ile Yahudilere saldırıldı, binlerce dükkan yakıldı, yüze yakın insan öldürüldü ve toplu gasp gerçekleştirildi. Yahudilere yapılan ikinci ve en ağır soykırım ise İkinci Dünya Savaşı’nda, Nazi-Almanya’sı tarafından beş milyondan fazla Yahudi’nin gaz odalarında zehirlenerek ve kurşunlanarak katledildiği “*Holokaust*” olarak adlandırılan tarihin en ağır, en ideolojik ve en komplike soykırımıydı. Sonuçları korkunç olan ve bu sebeple “soykırımların soykırımı” olarak da tarihteki yerini alan *Holokaust* ekonomik, kültürel, misilleme, ideoloji gibi her yönden etkileri hesaplanan planı bir soykırımdı. Tarihteki bu kara lekenin açtığı sorunların çözümü ve uzlaşma ortamlarının yaratılması için çıkış yolları aranmaktaydı. Bu sebeple müzisyenler ve uzlaşma ortamını yaratmak isteyen kesimlerce müzik, etkili organizasyonların en güçlü silahı olarak kullanılmıştır. Tarihin sonuçları en ağır olaylarından *Holokaust* ve *Kristallnacht*’ın anma etkinliklerinde müzik, kültürel uzlaşma ortamını yaratmak için kullanılmıştır. Geçmişte yapılan hataların unutulmaması, onlardan ders alınması, sorun yaşayan toplumların uzlaşılan alan olan sahnede ortaya koyduğu ortak müziksel çalışmalarla vurgulanmıştır. Müziksel anma fenomeni, *Holokaust* ve “*Kristallnacht*” anma faaliyetlerinde; denemeler, gösteriler, konserler, konferanslar gibi etkinliklerde Almanya’nın Nazi vahşetini Berlinlilerin zihinlerinde canlı tutma amacını üstlenmiştir. Müzik zaman zaman bir gösterinin parçası olmuş ve Yahudi mağdurlarının anılmasında yarar sağlamıştır. Yahudi ve Alman sanatçılar arasındaki gerçekleşen işbirliği sayesinde Naziler tarafından yasaklanan bestecilerin eserlerinin icrası ve kaydında artışlar yaşanmış ve savaş mağdurlarının anılması amacıyla bestelenmiş yeni eserler, insanları uzlaştırmayı ve gençleri eğitmeyi hedeflemiştir. Yapılan etkinliklerde müzik, Yahudilerin tekrar Almanların yaşamlarında yer bulması anlamına gelen ortak çalışmalarla kültürel uzlaşmayı yaratma aracı olarak rol üstlenmiştir ve sahne dışında günlük yaşamda da yaşanması istenen bu işbirliğinin bir rol modeli olmuştur

“*Jüdische Chronik*”, *Holocaust* sonrası Alman-Yahudi ortak yaşamını ortaya koyan müziksel anma faaliyeti örneğidir. Yahudi aleyhtarlığının yeniden oluşumunu engellemek amacıyla, Alman toplumunu geçmişleri ve yanlışları konusunda uyarma amacı gütmektedir. Ayrıca Bölünmüş Berlin’in birleştirilmesi için Alman-Alman

sanatsal işbirliği örneklerinden birisi olmasından dolayı da önemlidir. İlk Doğu Almanya uzlaşma girişiminin ve tek Alman kültürü (Doğu-Batı) yaratma idealinin başarı öyküsüdür.

1.3.3- Berlin Duvarı Örneği

Müziğin sorunlu ortamlarda uzlaşma yaratma çabalarıyla kullanıldığı örneklerden bir diğeri de “utanç duvarı” olarak tarihte yerini alan ve Berlin’i Doğu ve Batı olarak ikiye ayıran duvarın yıkılması için yapılan çalışmalardır. 1961 yılında inşa edilen ve iki farklı ideolojiyle devletleri ve yönetimleri birbirinden ayıran bu duvar kültürleri de birbirinden ayırmıştır. Bu ayrılık 1989 yılına kadar sürmüştür.

1987 yılında Berlin’in 750. yıldönümü kutlamaları çerçevesinde, Doğu ve Batı Berlinlerinin bölünmesi amacını taşıyan fiziksel, politik, sosyal ve kültürel bariyerlerin yıkılmasında, müzisyenlerin ve müziğin etkileri ortaya çıkmıştır. Bu etki için Goodwin;

“Doğu ve Batı Berlin yetkililerinin yıldönümü kutlamalarının koordinasyonu için politik düzeyde çaba sarf ettikleri inkar edilemez; ancak başarısız olmuşlardır. Müzik organizatörleri ve müzisyenler ise Duvarın her iki yakasında konser organizasyonu konusunda başarı sağlamışlardır. Üstelik bu konserler hem Doğu hem de Batı Berlin’de televizyon izleyicilerine sunulmuştur; bölünmüş şehrin tarihinde benzersiz bir başarı” (Goodwin, 2007:160) sözlerini kullanmıştır.

Konserlerde Jeunesses Musicales, Dünya Gençlik Orkestrası üyeleri Doğu ve Batı Almanya izleyicilerine Benjamin Britten’in *War Requiem* isimli eseri ile seslenmişlerdir. Bu konser Berlin duvarının her iki yakası arasında kültürel köprü görevi görmüştür. Dünya Gençlik Orkestrası tarafından icra edilen eser uzlaşma isteğini ve amacı gözler önüne serer. Zaten eseri seslendiren orkestra da bir

uzlaşının sembolüdür. 31 ulusu temsil eden *Jeunesses Musicales* 1940'da Brüksel Filarmoni Orkestrası Genel Direktörü Marcel Cuvilier'in " müzik yoluyla uluslararası anlayış geliştirme fikri"nin hayata geçmiş halidir. Orkestra müziği "sosyal düzenleyici güç" olarak görmektedir. Genç müzisyenlere, müzisyenin insanlığa sanat yoluyla hizmet vermesi gerektiği ve topluma karşı sorumlulukları olduğu bilincini aşılacaktır.

Konserin gerçekleştiği yer, seslendirilen eser, eseri seslendiren kişilerin genç ve farklı milliyetlerden oluşan bir orkestra olması tüm dünyada büyük etki yaratmış ve dünya basınının dikkatini gecede toplamıştır. Berlin'in 750. yıldönümü kutlamaları çerçevesinde War Requiem canlı olarak icra edilirken; bu büyük olay radyo ve televizyondan da yayınlanmıştır. Geceyle ilgili olarak Stephen Pettitt "Sanat yaşamımızda büyük bir gece ve günümüzün müzik sanatının insani uzlaşma misyonunun onayı. Bu müzisyenlerin ve müziğin, en çok etkilediği kişiler arasında bölünmüşlüğün devamlılığından sorumlu olanlar yer almaktadır; bu yolla *War Requiem* güncel siyasal duruma (Doğu-Batı uzlaşmasına ilişkin gereklilik) doğrudan dikkat çekmektedir"(Pettitt, The Times,1987). Pettitt konserin sanat açısından dünya çapında bir öneme sahip olduğunu düşünür. Çünkü 31 ulusu temsil eden *Jeunesses Musicales* tarafından verilen "özel doğum günü armağanı" aslında kültürel duyarlılığın bir göstergesidir. Eseri seslendiren İngiliz ve Alman solistler de uzlaşma sembolü görevini üstlenmişlerdir.

Berlin duvarı, Doğu ve Batı Berlin arasındaki şehrin 750. yıl dönümü kutlamalarında yıkılmaya yönelik ilk sinyallerini vermişti. Çünkü *War Requiem*'in sahnelendiği konserler için işbirliği içinde olan Doğu ve Batı yönetimleri müzikle, bölünmüş Berlin'in bir araya gelebileceği tek ortak alanı sağlarken, ortak bir geleceğe dair bir örnek teşkil etmiştir. Berlin'in 750 yıldönümü kutlamalarında gerçekleştirilen müziksel etkinlik, onu yayınlayıp dünyaya göstermek isteyen televizyonlar için de bir ortak çalışma fırsatı sunmuştur. Konser televizyonda yayınlanmıştır. Bu yayın Doğu ve Batı Berlin'in ilk ortak televizyon yayınıdır. Dünyaya yapılan bu yayımla Berlin'in birleşme anına uluslararası bir tanıklığın sağlanmıştır.

Kültürel araçlar yoluyla elde edilebilecek uzlaşmanın belirli sınırlılıkları söz konusudur. Ancak müzik uluslararasıdaki resmi sözleşmelere diplomatik temel oluşturmasa bile insanlar arasında önemli bir farkındalık yaratarak geçmişte yaşanan hataların tekrarlanmaması ve sorun yaşamış toplumların da bu hatalardan ders alarak gelecekte ortak çalışmalar ortaya koyabileceğinin ispatı olarak örnek teşkil eder.

1.4 Müzisyenin Kültürel Uzlaşmadaki 'Aracılık' Rolü

Müziğin toplumlararası uzlaşma yaratmadaki etkisi tüm çalışma boyunca ilgili kavramlar ve örneklerle ortaya konmaya çalışılmıştır. Ortaya konan bu veriler ışığında da müziğin birçok noktada uzlaşma ortamının sağlanması için toplumlar tarafından kullanıldığı ve bizzat uzlaşılan alanın kendisi olarak karşımıza çıktığı görülmüştür. Müziğin kültürel uzlaşmalarda başarılı olmasının sebebi onu şekillendiren müzisyendir. Müzisyenler müziği uzlaşma ortamının oluşturulması için kullanarak insanlara sorunu ve çözümünü etkili ve duygulara hitap eden yollarla anlatmaya çalışırlar. Çünkü önce insan olarak tüm insanlığa, sonra da birey olarak mensubu bulunduğu topluma karşı sorumlulukları olduğunu düşünürler. Müzisyenler içine buldukları toplumun isteğine göre şekillenerek tabanın isteklerini ortaya koyarlar. Birçok noktada kültürlerin toplumlara tanıtılmasında ve kaynaşmasında önemli yer tutarlar. Örneğin bugün "Kıbrıslı" kültürel kimliğiyle özdeşleştirilen ve sahiplenilen şarkılar, halk dansları müzikleri hep müzisyenlerin aracı rolleri üstlenmesi ve kültürü bir yerden başka bir yere taşımasıyla bugünkü halini almıştır. Kıbrıs'ta günlerce süren düğünlerde müzisyen, düğün süresince düğünün yapılacağı bölgede kalırdı. Bu da müzisyenlerin farklı farklı köy ve kasabalarda vakitler geçirmesi anlamına gelmekteydi. Bu sebeple her bölgeye ait yeni teknikler, müzikler ve davranış biçimleri müzisyen tarafından gözlemlenmekte ve bir sonraki varış bölgesine taşınmaktaydı. Yani müzisyenler kültürün aracılığı olarak görev yapmaktaydı. Kıbrıslı Türk ve Kıbrıslı Rum müzisyenlerin Türk ve Rum düğünlerine birlikte çalışmaları iki toplum arasındaki davranış biçimlerinin birbirleriyle iç içe geçmesinin en önemli nedenlerinden biridir. Yeni bir davranış, figür veya şarkı öğrenen müzisyen, bunu yeni gittiği yerlerde toplumla paylaşmakta ve zaman içinde bunlar adanın ortak kültürü olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu ortak çalışma, ortak bir dağarın oluşumunun yanında Kıbrıslı Türk ve Rumların pek çok Türkçe ve Rumca parça öğrenmesine de sebep olmuştur.

2. BÖLÜM

KÜLTÜREL KİMLİĞİN FARKLILIK VE UZLAŞMA EKSENİNDE İFADE EDİLDİĞİ BİR MEKAN OLARAK TAVERNA

Çalışmada adanın kuzeyinden ve güneyinden seçilen toplam 6 taverna incelenmiştir. Bunlar Kuzey Kıbrıs'tan Salamino Taverna, Cennet Taverna, Ergün ve Güney Kıbrıs'ta Mageirio Tavernaki, Kalnterimi, İstorikondur. Bu tavernalar uzun yıllardır bu sektörde hizmet vermeleri, canlı müzik kullanmaları ve tercih edilen popüler mekanlar olmaları gibi bir ya da birden fazla özelliğe sahip oldukları için çalışmada gözlemlenmişlerdir. Uzun yıllardır bu sektörde hizmet vermeleri, kapıların kapalı olduğu dönemde ve kapılar açıldıktan sonraki dönemde hizmet anlayışlarında bir fark olup olmadığını anlamamıza yardımcı olurken, tercih edilen mekanlar olmaları ve canlı müziğe sahip olmaları da toplumun taleplerini ve beğenilerini anlamamız için önemli bilgiler sunar.

2.1- Kültürel Kimlik ve Mekan

Kültürel Kimlik, toplumlararası benzerlik ve farklılıkların ortaya konmasında önemli ipuçları verir. Kendi kültürel kimliğini sıkça dile getiren toplumlar kendilerini “ötekilerden” ayırarak farklılıklarını ortaya koyarlar. Toplumlararası farklılık ve benzerlikler, kültürel kimlikleri nasıl yorumladıklarıyla kolayca ortaya çıkar. “Mekan, içinde yaşayanları dışındakilerden ayıran, fiziksel somutun içine kodlanmış bir boşluktur. Fiziksel özellikleri ile oluşan iç-dış ayrımı, kimlik kavramının ana fikrini oluşturmaktadır. Bu yaklaşımla, kimlik düşüncesinin özü mekansaldır. Mekanlar, belleğin içinde saklanan bilgiye göre şekillenen nesnelere dir. Duvarlar ardında sadece yaşamak için oluşturulmuş bir boşluktan öte, geleneklerin, alışkanlıkların kısaca toplum bilgisi ve deneyimi sıkıştırılan yaşam boşluklarıdır. Mekanların, belleğin saklama kapları olduğu düşünülürse, fiziksel varlıklarını oluşturan nesnel özelliklerinin toplumsal ve kültürel kimliği zamanlar arasında aktaran birer aracı olduğu var sayılabilir” (Asiliskender, 2004:1). Mekanlar sadece dört duvardan oluşan boşluklar değildir. Tasarlanışı ve kullanım biçimleri toplumların kimliklerine, kültürlerine dair veriler içerir. Bu sebeple kültürel kimlik ve mekan yakından ilişkilidir. Mekan var olan kültürel kimliğe göre tasarlanmaktadır. Bu kombinasyonun bir örneği de tavernalardır.

Mimarisinden, kullanılan dekorlara, sunulan müzikten, yiyeceklere, içkilere kadar tavernalar, hem farklılıkların hem de uzlaşmanın vurgulandığı “syncretic” mekanlardır.

Tavernalar genellikle Kıbrıs’ın otantik köy yaşamının günümüze yansımalarıdır. Bu sebeple mimaride Kıbrıs köy yaşamının karakteristik öğeleri kendisine yer bulur. Kemerli kapılar, eski köy yaşamında kullanılan araç gereçler mekanın dekorasyonunda kullanılır. Mekanın tasarlanması aslında ilişkilendirildiği kültürel tasarlanması da temsil eder. Sunulan müziklerden, yiyeceklere, içecekler kadar herşey de tavernaların kültürel farklılık ve uzlaşma noktası olarak karşımıza çıkmasını sağlar.

Eğlence kültürü söz konusu olduğunda müzik, kültürel ortam (*cultural ambience*) dediğimiz olguyu tanımlar ve bir mekandaki müzik bütün oradaki kültürel oluşumun sınırlarını çizerek kimin oraya gidip gitmeyeceğini belirler. Kıbrıs’ta Türkler ve Rumların işlettiği ve eğlendiği tavernalarda temelde ilk olarak benzerlikler gözümüze çarpsa da bazı farklılıklar da bulunur. Ancak bu farklar özellikle kapıların açılmasından sonra adada oluşan uzlaşma ve birleşme havasının etkisiyle yavaş yavaş daha az telaffuz edilmeye başlanmıştır. Tavernalarda hitap edilen kesim 20 yaşından 80 yaşına kadar değişir. Araştırmada tavernalar, geçmiş ve günümüzün düşünce anlayışlarını karşılaştırmamızı ve bu noktada adalı kimliğinin yakından tanımamıza yardımcı olur. Tavernada sunulan kültürel ürünün (içki, meze ve yemeklerde olduğu gibi müzikte de) Rum ya da Türk olmasına ilişkin kullanılan betimlemesal referanslar, bunları talep eden müşterinin talep ettiği biçimine göre kültürel aidiyetini belirlerken aynı zamanda biraradalığı, yani adalılığı da inşa etmeye yardımcı olur. Masada yer alan içki, meze ve yemekler masanın kültürel tasarlanması iken, talep edilen ve sunulan müzik, müziğin kültürel tasarlanmasıdır. Tavernalar ada kültürünü içerebilen kültürel çözüm alanlarıdır. Adalı olmakla ilişkilendirilen birçok özellik taşır. Türk ve Rum tavernalarında da birçok ortaklıklar görülür. Bu ortak şeyler ortak taverna kültürünü oluşturur. Dolayısıyla bu ortaklıkların toplandığı ve yerelleşen en fazla ilişkilenen mekan olmasından dolayı tavernalar ada eğlence kültüründe önemli bir yer tutar ve geniş bir kitleye hitap eder. Tavernalar iki toplumun kültürel unsurlarının ayrı ayrı ya da bir arada sunulduğu mekanlar olmasıyla iki toplumun kültürel kimliklerine ilişkin farklılaştırıcı ya da

birleştirici olma özelliği taşırlar. Bu sebeple bu çalışmada tavernaları “kültürel farklılık noktası olarak tavernalar” ve “kültürel uzlaşma noktası olarak tavernalar” diye iki başlık altında incelenecektir.

2.2-Kültürel Farklılık Alanı Olarak Tavernalar

Kapıların kapalı olduğu dönemlerde yönetimlerin ve iki toplumun çatışmaların verdiği bir etkiyle birbirleriyle özdeşleşen çalgılara, şarkılara yer vermemesi sonucunda Türk ve Rum tavernalarında çalınan müziklerde ve oturtumlarında bazı farklılıklar gözlemlenmiştir. Örneğin şu anda Türk tavernalarında sıkça rastlanabilen buzuki, Rumca şarkılar ve Rum müzisyenler, kapıların kapalı olduğu dönemde Türk tavernalarında ve Türk eğlencelerinde yer alamazdı. Kapıların açılmasından önce gerek yönetimdeki anlayış ve gerekse iki toplumun kopukluğu ve bunun yarattığı tepkiler sebebiyle Türk tarafındaki programlarda Rumca parçalara rastlanmaz veya buzuki gibi algılar kullanılmazdı. Zaten yönetimin buzukiyi Rum algısı olarak değerlendirerek kullanılmasına pek hoş bakmaması ve özellikle devlet televizyon ve radyolarında içinde buzuki olan parçaları aldırmadığı bilinmektedir. Parçalarının devlet televizyonlarında alınmasını isteyen müzisyenler bu parçaları buzuki olmadan hazırlamak zorundaydılar. Kopukluk döneminde Rum tavernalarında da Türk müzisyen ve Türkçe şarkılara yer verilmezdi. algının sembol olmasından ötürü insanlar ona karşı daha rahat tavır almışlardır. Ancak benzer tavırlara ezgilerde rastlanmaz. Ezgiler iki toplumca da Türkçe veya Rumca sözlerle Türkleştirilmekte ve Rumlaştırılmaktaydı. Türk tarafındaki tavernalarda Türk müzisyenlerin oturtumları genel olarak keman, darbuka, ud, olarak göze çarparken bu kadroya 74 sonrasında Türkiye’den gelen müzisyenlerin de ada eğlence müziğinde yer almaya başlamasının ardından klarnet ve klavye de eklendi. alınan repertuvara da Kıbrıs’ın yerel parçaları yanında Türkiye’nin türkülerinden ve eğlence müziğinden ya da dönemin popüler parçalarından eklemeler yapıldı. Rumlar ise genel olarak şu oturtumu kullanıyorlardı: Buzuki, keman, lavta, klavye ve kimi zaman da akordeon.

Buzuki örneğinden yola çıkarak kültürel bazı unsurlarda tavır koymuş olan bir toplum olduğunu söylemek mümkündür. Kapıların kapanmasından önce kimi

zaman bir Rum'un çalıştırdığı tavernada buzuki eşliğinde eğlenen Kıbrıslı Türkler, kapıların kapanmasının ardından Türk tavernalarında buzukiyi kullanmamıştır. Çünkü çalgı Rum Kültürünün bir sembolü olarak algılanmıştır. Ancak çalgıya karşı alınan bu tavır ezgilerde fazla etkili olmamış ve ortak kullanılan parçaların sözleri Türkleştirilerek veya Rumlaştırılarak kullanılmıştır. Yaşanan travmatik dönem ve sonrasında kapıların kapatılması iki kültürün buluşmasına çekilen bir set oluşturdu. Dolayısıyla bu ayrılık süreci adadaki iki toplumu da garantörlere ve onlarla kültür alışverişine daha da yakınlaştırdı. Çünkü adadaki toplumların kendi aralarındaki alışveriş engellenmişti. Bu sebeple de kültürde bazı farklılaşmalar oluşmaya başladı.

2.3-Kültürel Uzlaşma Alanı Olarak Tavernalar

Bu alt başlıkta iki toplumun eğlence, yemek, içki, mimari kültürlerinin birleşiminin bir örneği olarak karşımıza çıkan tavernaların Kültürel uzlaşma noktası olması üzerinde durulacaktır.

Güneydeki ve kuzeydeki tavernaların ortak olan özelliklerinden bazıları iki toplumun da benzer meze, kebabları, benzer içecekler rakı, *uzo*, *anglia* (Kıbrıs'a özgü konyak) ve müzik eşliğinde sunuyor olmalarıdır. Çalışmada incelenen tavernaların sahipleriyle yapılan görüşmeler sonunda taverna sahiplerinin mekanlarını ve sunacakları hizmeti tasarlarırken temel olarak Kıbrıs'ın sade ve otantik köy yaşamını mekanlarına yansıtmaya çalıştıkları söylenebilir.

“Ben Kıbrıslıyım ve insanlara Kıbrıs'ın yemek, eğlence, müzik kültürünü bir arada sunabileceğim bir mekan yaratmak istedim. Çocukluğumdaki köy evlerindeki detayları ve pişen yemekleri aynı sadelikle müşterilerime sunmaya çalışıyorum”
(*Costas Dimontheis, İstorikon* tavernası sahibi, 15

Şubat 2008, *Limasol*, Görüşme).

Genellikle tek katlı bahçeli binalarda (klasik Kıbrıs evleri) kemerli kapılar, duvarlarda asılı olan Kıbrıs'a ve köy yaşantısına ait orak, gaz lambası, resimler, üzeri kareli kumaşlardan yapılmış masa örtüleriyle kaplı olan hasır kare masalar ve sandalyeler tüm tavernaların ortak fiziksel özellikleridir.



Fotoğraf 1- Tavernadaki köy yaşamına ait nesnelerin duvarda dekor amaçlı kullanımı
(İstorikon Tavernası)



Fotoğraf 2- Kıbrıs el işleriyle süslü masalar(Cennet Tavernası)



Fotoğraf3-Tavernalardaki kemerli pencereler, kareli kumaş örtüler
(Ergün)

Mekanın dekorasyonunda gerek nostalji olarak gerekse bilinçli tercih olarak 74 öncesi köy hayatı yansıtılmak istenmesi ve o zamanın gereçlerini kullanılarak bunun desteklenmesi önemli bir detaydır. Özellikle de geçmişte yaşanan ve ortak bir kültüre sahip olduklarını düşünen ada halkı kapıların kapalı oldukları dönemde bu özelliğe sahip çıkmış ve geçmişe özlemin bir belirtisi olan ve içinde bulunulan durumdan pek de memnun olmamayı veya birlikte yaşama duyulan özlemi dile getirmek istercesine bu nostaljiyi yaşatmak istemişlerdir. Tavernaların mekan olarak tasarlanışları ilişkilendikleri kültürel tasarlanışı da temsil eder. Bu sebeple Kıbrıslı Türk ve Rum tavernalarında benzer fiziksel özelliklere rastlanması iki toplumun tavernaların tasarlanışında bir uyum ve uzlaşma içinde olduğunu ve ortak bir anlayışı olduğunu ortaya koyar.

Adadaki tavernaların isimlerine bakıldığı zaman da genellikle Kıbrıs'la ilgili olan isimlere yer verildiği görülür. Mesela “*Salamino*” Kıbrıs'ta eski bir yerleşim yeri olan “*Salamis*”ten gelir. “Kıbrıs bahçeleri”, “Kıbrıs evi” hep adaya ilgili olan isimlerdir. Ayrıca iki toplumda da yerleşim mekanlarının, adanın geçmişteki ve günümüzdeki isimlerini ve işletme sahiplerinin kendi isimlerini taverna adı olarak kullanmaları yaygın bir davranıştır. Kıbrıs'ın eski isimlerinden olan “Alasya” ve mekan sahibinin ismi olan “Ergün” gibi.

Özellikle kapıların açılmasından sonra oluşturulmak istenen kültürel uzlaşma etkisiyle bazı temel farklar, ayırıcı olmaktan çok bütünü içindeki değişik renkler olarak anılmaya başlandı. Benzer yemek ve içki anlayışlarının, benzer dekorasyonların olduğu tavernalar iki toplumun da eğlence anlayışında önemli yer tutar. Adaya özgü sıcak ve soğuk mezelerin yanında benzer kebab çeşitleri, rakılar *uzolar* ve adaya özgü konyaklar tavernaların vazgeçilmez öğeleridir. İki toplum adadaki 30 yıllık kopukluk döneminden önce birlikte yaşarken, birbirlerinden etkilenerek bazı alışkanlıklar kazandılar. Bunun örneklerinden bazıları da güneyde üretilen Kıbrıs'a özgü *Anglia-vsop-31-zivania* gibi konyaklardır. Bu içkiler kapılar kapalıyken yasak olmasına rağmen farklı yollardan Türk tarafına geçirilmiş ve Türk tavernalarında kullanılmıştır. Çünkü Türkler alışkın oldukları ve ada yemek kültüründe yer alan bu içkileri tüketmek istemişlerdir. Bu kültürel bir taleptir. Bu içkilerin adanın güneyinde üretildiğini ve kuzeye sokulmasının yasak olduğunu bilmelerine rağmen bunu tüketmeyi tercih etmeleri önemli bir noktayı işaret eder.

İnsanların alışkın oldukları kültürel davranışları, araya çekilen sınırlar tarafından şekillenemez. Çünkü sınırlar, insanların ne yiyip ne içeceğini, hangi müziği dinleyip, hangi kültürel davranışlarda bulunacağına karar veremez.

Savaştan önce Türk- Rum birlikte, tavernada buzuki, ud, keman lavtayla eğlenen “hepimiz” düşüncesiyle yaşayan adalı halk, savaşın ardından kapıların kapanmasıyla kutuplaşmalara itilmiş ve farklılıklar aranarak “biz” ve “ötekiler” olarak birbirlerinden farklılaştırılmaya çalışılmıştır. Fakat tekrar kapıların açılmasıyla yasak olan ve bir nesile tabu olarak gösterilen belli şeyler artık çok doğal bir şekilde gerçekleştirilebilir ve ulaşılabilir olmuştur. Bu değişim adada aranan bir uzlaşma noktasının olduğunu bize gösterir. Yani “biz” ve “ötekiler” olarak düşünmeye çalışılan adalı iki toplum “hepimiz”- “Kıbrıslı”- “adalı” olmanın yönünde adımlar atmaya başlar. Bu, adada günümüzde birleşme süreci içerisinde geleneksel noktada kültürel hayatın da etkilendiğini ve sosyal değişimle müziksel değişimde bir paralellik olduğunu, müzik yapmanın da bundan etkilendiğini bize özetler. Adalı olmak üzerindeki bu yoğunluk iki toplumun da birleşmeden yana olduğunun göstergesidir. Kapılar kapalıyken Türk ve Rum tavernaları birçok yönden benzerlikler gösterirken, repertuar ve çalgılar yönünden farklılık gösteriyorlardı. Ancak kapıların tekrardan açılmasıyla bu farklılıklar iki toplumda da daha az vurgulanmaya başladı. Kıbrıslı Türk ve Kıbrıslı Rum müzisyenler, karma dağar ve karma oturumlar ile adanın her iki taraftaki tavernalarda çalışmaya başladı. Geleneksel bu noktada bugünün Kıbrıs müziğini yorumlarken “biz”, “ötekiler” ve “hepimiz” kavramları ortak olarak bir potada eritilerek karma bir adalı müzik kültürü yaratıldı. Yani ortak dağarın farklı ifade biçimleri olarak karşımıza çıkan “Biz” ve “Ötekiler” hızla “Hepimiz” ile de ilişkilendirildi.

Çalgıların toplumların kimlikleriyle özdeşleşmiş olması olağan bir düşüncedir. Ud dediğiniz zaman farklı bir kimlik ortaya çıkarken, lavta dediğiniz zaman farklı bir kimlik aklınıza gelir. Aynı şey buzuki için de geçerlidir. Ada müziğine bakıldığında zaman buzuki Rum kimliğinin sembolü olmuştur. Resmi kurumların başındaki isimlerin buzukiye olan soğuk ve isteksiz yaklaşımları ve “buzuki rum çalgısıdır”, “aynı parçayı Türk çalgılarıyla çalarsan sorun olmaz” düşünceleri bu farklılığın siyasi olarak gözetilmesidir. Ancak buzukinin Yunan çalgısı olarak algılanışı ve Kıbrıslı Türkler ve Kıbrıslı Rumlar arasında fark ya da

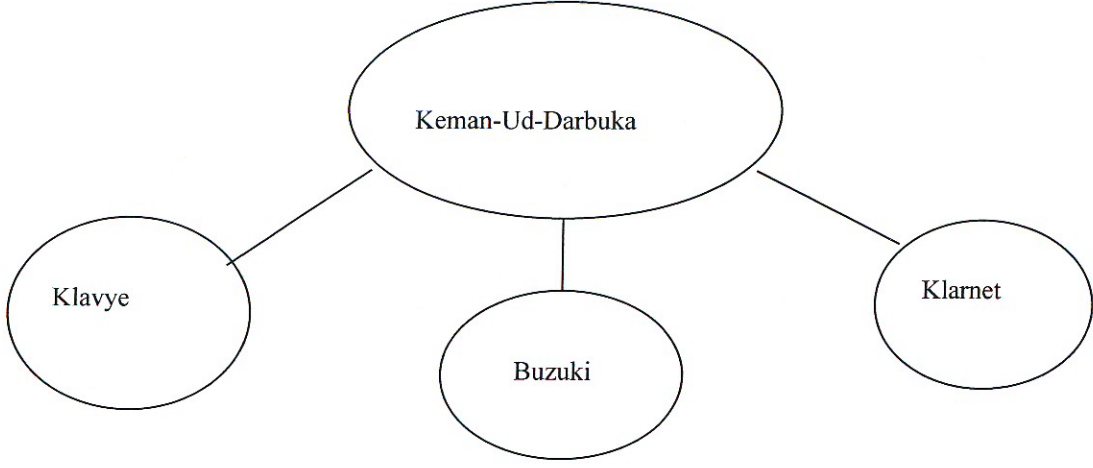
ayırıcı bir etken konumunda oluşu, adanın şimdiki yönetim anlayışının değişimi ve iki toplumun yakınlaşmasıyla birleştirici bir özellik de taşımaya başlamıştır. Yeni dönem ve anlayışla birlikte farklılıklara sebep olan şeyler yeni girişimlerle (Türk-Rum müzisyenlerin ortak çalışmaları- karma dağar ve karma oturtum) desteklenerek bir fark olmaktan çıkarak kültürel uzlaşıyla yeniden inşa edilmektedir. Kapıların açılmasının ardından güneyden müzisyenlerin gelip kuzeydeki eğlence mekanlarında sahne almaya ve genel programların arasında Yunan müziğinin örneklerine ve buzukiye yer vermeye başladılar. Bu kapıların kapalı olduğu süre boyunca adada olan bir gelişme değildi. Ancak her alanda olduğu gibi kapıların açılması değişen iktidar ve iki toplumun karşılıklı olarak etkileşimi, adada yaratılmaya çalışılan umut edilen birleştirme düşüncesiyle ilgili olarak şekillendirilmeye başlandı. Türkler ve Rumlardan oluşan birçok ortak hareket, grup ve platform buna birer örnektir. Türk ve Rum müzisyenlerin tavernalar için bir araya getirilmesinin de çeşitli sebepleri vardır. Bunlar hiç kuşkusuz ki iki toplumlu oluşumlar gibi öncelikli olarak siyasi bir mesaj veren oluşumlar değillerdir. Yani amaç manevi destekten çok maddi kazançlardır. Ancak müzisyen için geçerli olan maddi kazanç arzusu, müşterinin beklentilerini önemseyen mekan sahibinin değişime ve ülkede olan nostalji ve uzlaşi havasına girmesiyle arzu olmaktan çıkıp kazanç halini almıştır. Bu yönleriyle iki toplumlu gönüllü gruplardan ve orkestralardan farklılıklar taşısalar da temelde ortak kültür ve kültürel uzlaşi amacına hizmet ederler. Çünkü adanın kuzey ve güneyindeki tavernalara giden kişiler Türk ve Rum müzisyenlerin ortak çalışmasından zevk almaktadır. Burada müzisyen kültürel aracı olarak görev yapar. Mekan sahibi de burada bir aracı rolü üstlenir. Tıpkı müzisyenler gibi o da para kazanmak amacındadır. Oraya gelen müşteriler iki kültürün talepkarı olarak bu anlamda uzlaşmayı destekleyen kişilerdir. Müşteriler iki toplumu da sahnede görmekten zevk alan insanlardandır. Bu durumda da sahne problemin çözüldüğü yer olarak karşımıza çıkar. Adanın kuzey ve güney tarafında bulunan tavernalarda kimi müzisyenler Türk müzisyenlerle, kimileri ise Türk ve Rum müzisyenlerle çalışırlar. Bazen de Türkler buzuki çalarak da program yaparlar.

Kıbrıslılar Türkler ve Rumların ortak olarak bir kültüre sahip oldukları görüşünü paylaşmaktadır. Adada Kıbrıs müziği dendiğinde kişinin Kıbrıslı Rum veya Kıbrıslı Türk olması ya da bu parçaları kimin yarattığı bir anlam taşımaz.

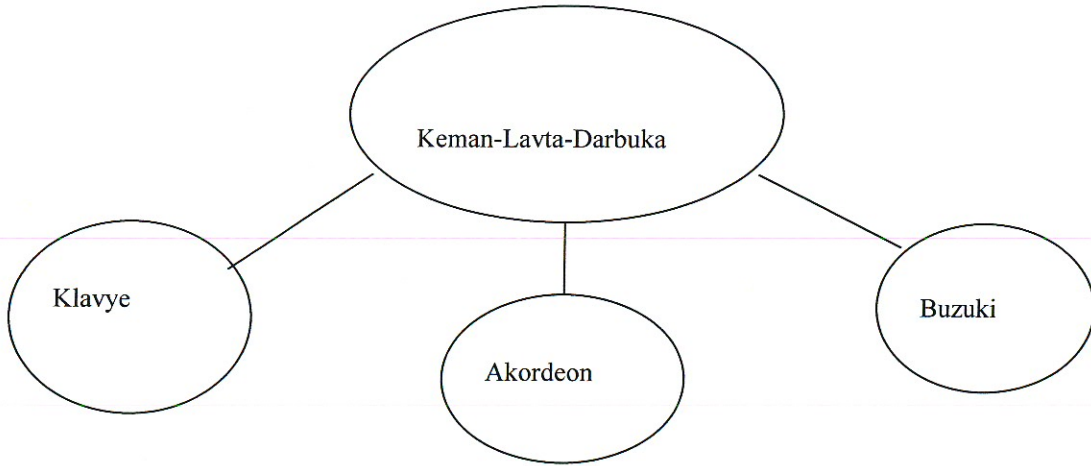
Önemli olan tek şey Kıbrıs'a ve Kıbrıslılara ait olmasıdır. Bu da uzlaşılabilir alanı temsil eder. İki toplumda da tavernada çalınacak müziklerde önemli olan nokta ada müziklerinin en popülerlerine *Dillirga*, *Feslikan* gibi parçalara yer vermektir. Ancak bunun yanında repertuvarlarda günün popüler Yunan ve Türk müziklerine de yer verilir. Türk tarafına gelen Rumlar repertuvarlarında Yunanlı sanatçıların şarkılarına da yer verirlerken, Türklerin buna rahatça eşlik edebildikleri ve bu parçaları bildikleri görülür. Bunun bir sebebi Türklere yakın olan parçalara ağırlıklı olarak yer vermeye çalışmaları, bir diğeri de Rumların söylediği parçaların daha önce Yunanistan'dan alınarak Türkiye'de Türkçe versiyonlarının yapılmış olmasıdır. Yani burada Türkiye'deki müzisyen aracı rolü üstlenmektedir. Yunanistan'da veya Türkiye'de sevilen ve tutulan parçalar bu iki garantör ülke tarafından alınıp kendi dillerinde yorumlanır. Bu sayede adadaki Türk ve Rumlar farkında olmadan benzer parçaları da öğrenmiş olurlar. Bu popüler parçaların yanında zaten adada ortak olan ve iki toplum tarafından oluşturulan parçalarla şekillendirilen repertuvar iki toplumun müzisyenlerinin birlikte çalışmasını daha da kolaylaştırır.

Günümüzde restoranlarda, eğlence mekanlarında, tavernalarda, düğünlerde iki toplumun da ortak kullandığı parçalar seslendirilirken, eskiden kullanılan otantik çalgılara veya oturtumlarına (keman, ud, lavta, buzuki, darbuka, tef, zil) sadık kalma gibi bir zorunluluk hissedilmez. Çoğunlukla müzisyenler grupta bulunan müzisyenlerin çalabildiği çalgılarla bu parçaları seslendirirler (klavye, keman, ud, buzuki, klarnet v.b). Burada özellikle klavye önem teşkil eder. Çünkü klavye kimliksiz bir çalgıdır. Gerektiğinde her türlü enstrümana dönüşebilir. Bu da müzisyeni ve mekan sahibini birçok noktada rahatlatır. Çünkü klavye, belli bir oturtum içinde akordeona, uda ya da buzukiye dönüşebilmektedir. O anda istenilen çalgıyı çalacak müzisyenin olmaması veya mekan sahibinin kalabalık bir müzisyen grubuna para harcamayarak daha ucuza aynı etkiyi yaratmak istemesi ve benzeri birçok sebepten dolayı klavye bu tür eğlence mekanlarında kurtarıcı rolü üstlenerek yerini almıştır. Özellikle kapıların açılmasından sonra buzukinin birçok mekanda aranır olması, klavyenin buzuki olarak da kullanılmasını sağlamıştır. Kimi zaman buzuki çalan kişinin bulunamaması çalgının tınısının o ortama taşınmasına engel olmamıştır. Çünkü buzuki taverna eğlenceleri denince akla gelen müziğin ana aktörlerindedir. Buzuki kullanılan mekan, kültürel referans olarak buzukiyi sunmaktadır. Görüldüğü üzere ada müziğinde başta keman-lavta, keman-ud olarak

kullanılan oturtumlar daha sonra zamanın ve ihtiyaçların gelişim ve değişimi ile farklılıklar gösterdi. Zaman içinde modernleşmenin de etkisiyle tef, darbuka, buzuki, akordeon, klavye gibi çalgılar ada eğlence müziğinin daimi kadrosuna katıldı.



Şekil 1-a Kıbrıslı Türklerin Taverna ve Benzeri Eğlence Mekanlarında Kullandıkları Çalgılar



Şekil 1-b Kıbrıslı Rumların Taverna ve Benzeri Eğlence Mekanlarında Kullandıkları Çalgılar

Kıbrıslı Türklere önceleri keman, ud, darbuka gibi algılar eğlence mekanlarında bir araya getirilirken sonraları bu gruba klavye ve klarnet de eklendi. Kıbrıslı Rumlarda ise önceleri keman, lavta, darbuka gibi algılar eğlence mekanlarında bir araya getirilirken daha sonra bu gruba klavye, buzuki, akordeon gibi algılar da eklendi. Ancak yaratılmak istenen uzlaşma ortamının bir etkisi olarak günümüzde Kıbrıslı Türklere ait tabloda buzuki de yerini aldı.

3. BÖLÜM

UZLAŞMAYA YÖNELİK MÜZİKSEL ÖRGÜTLENMELER

Kıbrıs'ta referandum sürecinin öncesi ve sonrasında gelişen havanın etkisi ile “barış-anlaşma” sözcüklerinin sıkça telaffuz edildiği gözlemlenir hale gelmiştir. Yıllarca birbirlerine düşman olarak gösterilmeye çalışılan iki toplumun özellikle gençleri, artık bu yolda beraber yürümelerinin gerekliliğini sıkça dile getirmeye başladılar. Adada kapıların açılması, iki toplumun birlikte tecrübeler yaşayarak iletişime geçmesi, insanlarda değişime, barışa olan özlemi ve inancı tetikledi. Bunların yanında Kıbrıs sorununun siyasi çözümünün iki toplum arasındaki bir anlaşmada yattığı gerçeği, iki toplumda da uzun yıllar hakimiyet süren statükocu anlayışı değiştirme eğilimi yarattı. Önce Kıbrıslı Türkler, ardından da Kıbrıslı Rumlar olası bir anlaşmayı gerçekleştirmeye en yakın olan isimleri yönetime getirdi. Bu değişiklikler kısa bir zamanda adada insanlar üzerinde gözle görülür etkiler yarattı. Eskiden tabu olan ve devlet eliyle yasaklanan Rumca parçalar, radyo ve televizyonlarda çalmaya, Kıbrıslı Türk ve Kıbrıslı Rum sanatçılar birlikte projeler ortaya koymaya başladılar. Adalı olmanın bir göstergesi olan iki toplumun da eşit önem verdiği, sahiplendiği parçalar daha sık kullanılmaya başlandı. Değişen düşünce anlayışıyla birlikte iki toplumlu sanat ve iş grupları da oluşmaya başladı. Bu topluluklar her fırsatta ana amaçlarının; adada yaşayan Kıbrıslı Türkleri ve Kıbrıslı Rumları birleştirmek, birbirlerini tanımalarına olanak sağlamak ve beraber yaşamaya yönelik davranışları iki topluma da kazandırabilmek olduğunu dile getirirler. Bu ana düşüncelerle oluşan iki toplumlu korolar, halk dansları ekipleri gibi örgütlenmeler bugün adada barış adına faaliyet göstermektedir. Bunun yanında ressam, şairler, tiyatrocular gibi sanatın farklı dallarında üretim yapan kişiler, sendikalar, sivil toplum örgütleri de tek bir çatı altında toplanmasa bile sıkça görüşmeler yaparak içinde bulunulan durumlara beraberce çıkış yolu ararlar. Bu bölümde adanın en önemli ve büyük iki toplumlu kültürel etkinliklerine imza atan “İki Toplumlu Koro” ve iki toplumlu halk dansları ekibi “*Dance for Peace*” özelinde adada yaratılmaya çalışılan uzlaşma havası ve bu etkinliklere katılan Kıbrıslı Türk ve Kıbrıslı Rumların ada kültürünü ortak kültür olarak tanımlama ve vurgulama çabaları incelenecektir. Gözlem ve görüşmelerden yararlanılarak bu toplulukların girişimleri, adanın kültürel yaşamına ve kimliğine etkileri ortaya koyulacaktır.

3.1- İki Toplumlu Koro

İki toplumlu etkinliklerin insanlar arasında değer kazanmasında ve yenilerinin kurulmasında ön ayak olan en etkili isimlerden biri “İki Toplumlu Koro” dur. Bu koro kapıların açılmasından önce henüz ortak çalışma, ortak vatan, ortak kültür gibi birçok düşüncenin yüksek sesle dile getirilmediği bir dönem olan Mayıs 1997 tarihinde faaliyetlerine başlamış ve sürekliliğini bozmadan çalışan, etkinlik gerçekleştiren en geniş ve etkili örgütlenme olmuştur. Koro üyeleri tamamen adanın birleşmesi görüşünü taşıyan ve kendi imkan ve istekleriyle bir araya gelen farklı meslek gruplarından, nota okuyabilen kişilerdir. Tamamen gönüllü gerçekleştirilen bu çalışma karşılığında herhangi bir ücret alınmaz. Koro bugüne kadar sürekli barışı destekleyen çalışmalar ve etkinlikler ortaya koymuştur. Adadaki Kıbrıslı Türkleri ve Kıbrıslı Rumları Türk ve Rum olma dışında daha çok “adalı” olabilmekle özdeşleştirir. 26 Şubat 2008 tarihinde koronun Rum şefi Lena Melanidou ile Güney Lefkoşa’da yapılan görüşmede şef, koronun ana amaçlarını;

a-iki toplumun birbirlerine ve kültürlerine sahip çıkarak ve bu kültürü yeni nesillere iletmeleri,

b-farklılıkların ve ortaklıklarını görülerek karşılıklı saygı çerçevesinde ileride gerçekleşmesi ümit edilen “ortak vatanda ortak yaşam” düşüncesine rol model olmak olarak tanımlamıştır.

Koronun savunduğu ana detaylar ve insanlara aşlamak istediği görüşler göz önüne alındığında adada kapsamlı bir çözümü ve Kıbrıslı Türk ve Kıbrıslı Rum alt başlıklarının üstünde adalı yani “Kıbrıslı” olmanın altının çizilmekte olduğu görülür. Koro elemanları, hiçbir maddi karşılık beklemeden, kapıların kapalı ve her türlü kültürel alışverişin kopuk olduğu bir dönemde (1997 yılında) ara bölgede bulunan *Ledra Palace*’ta (Birleşmiş Milletler yönetimindeki bölge) çalışmalarına başlamışlardır. Ancak yasaklar sebebiyle bu çalışmalarını Kıbrıslı Türk ve Rumların birlikte yaşadığı Pile köyündeki restoran ve arkadaş evlerine taşıyan koro elemanları, kapıların açılmasıyla tekrar *Ledra Palace*’ta çalışmalarına devam etmeye başlamışlardır. Koro, kapılar açılmadan önce böyle bir oluşum içine girdiği, son zamanlarda adada güncel olan barış sözünün etkisinde olmadan bu yola çıktığı ve bu amaca güçlü bir şekilde inanan insanlardan oluştuğu için, adada iki toplum arasında

barış konusunda ciddi bir güvenilirliğe sahiptir. Böylece diğer topluluklardan ayrı bir noktada durarak, uzun soluklu ve bilinen olmuştur.



Kaynak: Lena Melanidou

Fotoğraf 4- İki Toplumlu Koronun Pile Köyündeki bir çalışması (1999)

Politikalarını iki toplum arasındaki ortak anlayış bilincini geliştirmek, düşmanlığı ortadan kaldırmak ve uzlaşmayı sağlamak şeklinde tanımlayan koronun şu anda yaklaşık 50 üyesi var. Bu sayının Türkler ve Rumlar arasında eşit oranlarda tutulmasına dikkat ediliyor. Koro, misyonu gereği adada iki toplumun bir arada beraberce ortak olan kültürü inşa etmeye devam edeceği görüşünü savunur. Bu sebeple de UN (Birleşmiş Milletler), adanın kuzey ve güneyindeki yerel belediyeler, siyasi partiler, ticaret odaları, kooperatifler, sivil toplum örgütleri ve barışa gönül veren kesimlerce geniş bir desteğe sahiptir. İki toplumlu koro günümüzde siyasi zeminde manevi olarak desteklenen bir kuruma dönüşmüştür. Bir talepte bulunmuş ve buna yönelik bir çözüm için davranış sergilemiştir. İlerleyen süreçte siyasal zeminde de bir çözümün gerekliliğinin ortaya çıkması ile kültürel olarak birleşmenin en somut kanıtlarından olan İki toplumlu koroya halktan, iç ve dış siyasi güçlerden destek gelmeye başlamıştır. Ortak dağardaki parçaların çok sesli veya geleneksel çalgılara ilaveten piyano, çello, flüt gibi çalgılarla da seslendirilmesi yani batı sanat müziği normlarına uygun hale getirilmesi, iki toplumun birlikte oluşturduğu ortak

adalı kültürünü etkili bir şekilde dünyaya, dünyanın ilgisini çekecek şekilde ispatlama gayesidir. Bu kendini ispatlamanın sonucunda da sosyal yaşam içinde etkili yere sahip olan İki Toplumlu Koro, işe yarar siyasal zeminde desteklenir hale gelmiştir.

Koordinasyon ve karar verme mekanizması biri Kıbrıslı Türk biri de Kıbrıslı Rum olan iki şef ve her iki toplumdaki eşit sayıda seçilmiş toplam 6 kişilik ekip tarafından çalıştırılır. Kararlar bir uyum ve konsensus içinde alınır. Komitedeki tüm görev ve sorumluluklar tüm üyeleri eşit olarak kapsar. Çalışmalar belirli bir disiplin anlayışı içinde ancak zorlama olmadan kişilerin kendi görev bilinçleri ile gerçekleştirilir. Çalışma yöntemi, karar alma mekanizması gibi konularda iki toplum arasında eşitliği sağlamaya yönelik olan hassasiyet, koronun ileride hedeflenen bir birleşme için başarılı bir rol model olabilme çabasıdır. İnsanlara iki toplumun ortak bir müziksel kültüre sahip olduğu hatırlatarak, bu ortaklıkların ve iki toplum arasındaki uyumun yaşamın diğer alanlarında da olduğu kanıtlanmaya çalışılır.

Bugüne kadar tüm barış mesajı veren ve ortak anlayış başlıklarını taşıyan konserlerde yer alan koro, adanın kuzey ve güney tarafında konserler gerçekleştirmiştir. Bu konserlerde pek çok barışa destek veren örgütlerle birlikte çalışmıştır. Bunlardan bazıları; gençlik örgütleri, Kıbrıslı Türklerin ve Kıbrıslı Rumların karışık olarak yaşadıkları köylerin yetkilileri, çeşitli siyasi partilerin kadın örgütleri, birlikler, yerel yetkililer şeklinde sıralanabilir. Yurtdışı konserlerinde de hassas davran koro, İngiltere, Yunanistan ve Türkiye'den oluşan garantör ülkelerde konserler vermiştir. Koronun konserlerine izleyici olarak koroyla paralel düşüncelere sahip olan insanlar gelmektedir. Bu sebeple bu konserlerde Kıbrıslı Türk ve Kıbrıslı Rumlar sıkça bir araya gelirler. Bu insanlar aynı sahnede Türkler ve Rumların ortak kültürü yorumlayışlarını görmeyi talep ederler. Tıpkı kültürel uzlaşma alanı olarak tavernalar bölümünde değinilen iki toplumun müzisyenlerinin aynı sahnede yer almasının insanlar tarafından desteklenmesi gibi burada da izleyenlerin, iki kültürün talepkarı olarak bu anlamda uzlaşmayı destekleyen kişiler olduklarının göstergesidir. Yani sahne probleminin çözüldüğü yerdir. Her geçen gün Kıbrıslıların iki toplumlu etkinliklere katılımında gösterdiği artış, insanlara kazandırılmaya çalışılan uzlaşma fikrinin kabul görmeye başladığının bir göstergesidir.



Kaynak: Lena Melanidou

Fotoğraf -5 İki Toplumlu Koro Konseri (Şubat 2005- Kuzey Lefkoşa)

Koro, her adımını iyice hesaplayarak ve sonuçlarını düşünerek atmaktadır. Barışa katkı sağlama hedefinde insanlara adada birlikte yaşanabileceğinin ve uzlaşma ile ortak olan kültürün sahiplenilmesi gerektiğinin mesajını verir. Repertuvarlarında her iki toplumdaki da barış mesajları içeren parçaları seçmeye özen gösteren koro şefleri, ayrıca konserleri daha ilgi çekici yapmak için sevilen ve bilinen parçalara da yer verirler. Kıbrıs'ın bilinen ve geleneksel parçalarını besteleyen Kıbrıslı Türk ve Kıbrıslı Rum bestecilerinin parçaları, ana repertuarı oluşturur. İki toplumun ortak olarak kullandığı ortak dağarın Türkçe ve Rumca versiyonlarının beraber seslendirilmesi ve Kıbrıslı Rumların Türkçe, Kıbrıslı Türklerin Rumca sözlerle şarkı söylemesi birleşmeye dair isteğin ve havanın etkisidir. İki Toplumlu Koronun adada birleşmeyi hedeflediği bir gerçektir. Bu sebeple müziksel davranışları bu bütünlüğü destekleyecek şekilde düzenlenir. Bunun bir göstergesi de bu bütünlüğe zarar verecek müziksel örnekleri dağara almamaktır. Uzlaşmanın bir göstergesi olarak Kıbrıslı Türkler ve Rumlar özveride bulunarak karşı tarafın kabul edeceği davranışlar çerçevesinde hareket ederler. Yani iki toplumun birlikteliklerine ve bütünlüğüne zarar verebilecek hiçbir şey koro çatısı altında bulunmaz. Yazılı olmayan, fakat koro elemanlarının bilinçaltılarında kabul ettikleri anlaşma, uzlaşmanın bir örneğidir.

Geleneksel enstrümanların yanında Kıbrıslı Türkler ve Kıbrıslı Rumlarla özdeşleşen ud, lavta buzuki gibi enstrümanları da kullanmaya özen gösteren koro zaman zaman ortak parçaları çok sesli olarak okuyup, geleneksel enstrümanlar dışında flüt, çello, piyano gibi enstrümanlar da ekleyerek yapılan müziği sadece

Kıbrıslılara değil ülkede yaşayan yabancılara da ulaştırmayı hedefler. Genelde konserde iki toplumdaki da eşit sayıda parçalar koymaya çalışan şefler, konser yaptığı yere ve dinleyiciye göre bu sayıyı biraz değiştirebilir.

Koronun Türkçe ve Rumca parçalar seslendirmesi, Türklerin ve Rumların kendi dilleri dışında şarkılar söylemesi, barış, birleşme yönünde verilen mesajlar, ud, lavta, buzuki gibi toplumların kendileriyle özdeşleşmiş çalgılarını Türkler ve Rumların çalgıları olarak değil de Kıbrıs Müziğinin çalgıları olarak bir arada kullanması, iki toplumun birleşmesi yönünde mesaj taşımaktadır. Adalı olmak anlamında Rumca “Kıprıyagi” ve Türkçe “Kıbrıslı” kelimeleri, yazım ve telaffuz olarak farklı olsa da özde aynı anlama gelmektedir. Kıbrıslı olma özelinde Kıbrıs müziği dendiğinde parçaların kim tarafından yaratıldığı önemli değildir. Önemli olan tek şey bu kültürün Kıbrıs’a ve Kıbrıslılara ait olmasıdır. Bu da uzlaşılan alanı temsil etmektedir. Kıbrıslı Rum ve Türk müzisyenlerin bu ortak çalışmalarla birliği yaratmaya yönelik bir çaba içinde olduğu gözlemlenir. Amaçları, birliğin varlığını ispatlama ve onu inşa etmeye, yaratmaya yöneliktir. Dolayısıyla ada müzik kültüründe toplumların farklılıkları bir araya getirilerek karma bir kültür inşa edilmek istenmektedir. Ayrıca olabilecek bazı kültürel farklılıkların ortak sayılması aslında şu anda toplumda siyasal olarak bir birleşme olmasa da kültürel olarak bütünleşme, uzlaşma yönünde davranıldığına göstergesidir. Sınır kapılarının geçişe açılmasından önce çalışmalarına başlamaları, koro elemanlarının siyasal olarak hiçbir çaba yokken bile kültürel olarak birleşme çabası içine girdiklerini gösterir. Yani söz konusu olan tepeden inme bir birleşme, uzlaşma talebi değil alttan gelen bir taleptir. Günümüzde kapıların açılması, yönetime birleşmeyi savunan iktidarların gelmesi, iki toplumun tekrar iletişim içinde olması, dış güçlerin adadaki uzlaşma yönünde politikaları desteklemesi, koronun ortaya koymaya çalıştığı uzlaşma talebini şekillendirmektedir. Artık yönetimlerden de gelmeye başlayan uzlaşma yönündeki kültürel talepler, yıllarca taban tarafından dile getirilen taleplerle örtüşmektedir.

İki toplumlu koro birleşme yönünde yapılan en önemli müziksel davranışlardan biridir. Ancak ileride yaşanacak olası bir birleşmenin sonucunda iki toplumun Türk ve Rum olmakla ilgili alışılmalı kimlik ve bununla ilişkili müziksel davranışları devam edecektir ve zaman zaman kültürel farklılıklar gözlemlenecektir. Bu farklılıkların ortadan kalkması beklenmemelidir. Amaç iki toplumun ortak

paydada buluşarak “Kıbrıslı olmak” fikrini benimsemeleridir. Yani iki temel kimliğin birleşimiyle “adalı olma” yaratılmak istenmektedir. İki toplumlu koro, uzlaşmayı ve kültürel buluşmayı temsil eden bir örnektir. “ Kıbrıslı ” olmak veya kültürel uzlaşmaya zemin hazırlamak için adada var olan pek çok müziksel olgu vardır. Bunlardan biri de iki toplum müzisyenlerinin gerçekleştirdiği birleşmeyi temsil eden popüler anlamdaki tutumlardır. Örneğin iki toplumun müzisyenlerinin ortak dağarı oluşturan parçalar üzerinde hiçbir hak talebinde bulunmamaları ve bu parçaların Kıbrıs müzik kültürüne ait olduğunu düşünmeleri önemlidir.

Kapılar kapalıyken iki toplumlu koro elemanlarının buluşup taverna veya arkadaş evlerinde çalışmalar gerçekleştirdiği Pile köyü, iki toplumun arasındaki iletişimi sağladığı ve iki toplumu buluşturduğu için ilk kültürel çözümlerin de üretildiği yerdir. Pile köyü Kıbrıs’ın güney doğusunda Larnaka Körfezi yakınlarında yer alır. Pile adada Kıbrıslı Türkler ve Kıbrıslı Rumların birlikte yaşadığı köylerden en önemlisidir. İki toplum arasında karşılıklı geçişlerin başlamadığı dönemde bu köyde yaşayan Kıbrıslı Türkler ve Rumlar özel izinlerle bu köye geçiş yapmaktaydılar. Ancak koro elemanları sadece Pile köyünde yaşayanlara ve onları ziyaret etmek isteyenlere sağlanan bu hakkı bir araya gelmek için kullanmışlardır. “Arkadaş ziyareti” adı altında o köydeki bir kişinin evinde ya da bir tavernada toplanarak iki toplum arasındaki kültürün iletişimi devam ettirmişlerdir. Koro elemanlarının, hiç kimsenin iki toplumlu müziksel girişimlere başlamadığı bir dönemde zorluklar içinde çalışmalara başlaması ve bunu sürdürmesi, birleşme için siyasal bir talebin olmadığı zamanda bile tabandan kültürel bir talebin var olduğunu göstermektedir.



Kaynak: Lena Melanidou

Fotoğraf 6 İki Toplumlu Koro Pile Köyünde bir çalışması (1999)



(Google Earth'ten alınan haritadan yararlanılarak Umut Albayrak tarafından düzenlenmiştir)

Harita 1

Yukarıda görülen harita, iki ayrı kültürün ayrıldığı ve bir araya toplandığı coğrafyayı ifade eder. İki toplumu birbirinden ayıran sınırlar, kültürel olarak bütünlüğü bölememiştir. Tarafsız olan bir bölgede iki toplumlu koronun elemanları toplanarak kültürün buluşmasını sağlamışlar, kültürün bağlantısını koparmamışlar ve

bu noktada çözümler üretmişlerdir. Haritada kırmızı ile belirtilen çizgiler Türk sınırını, mavi ile belirtilen çizgiler Rum sınırını ifade etmektedir. Arada kalan tampon bölge de Birleşmiş Milletler gözetimindedir. Bu tampon bölge, uzlaşma kültürünün ve Kıbrıslılığın yaratıldığı yerdir ve içinde ortak kültür alanları vardır. Bu köyde bir araya gelen Kıbrıslı Türkler ve Kıbrıslı Rumlar, kültürün iletişiminin engellenemeyeceğinin bir örneğini sergilemekte ve çalışmanın varsayımlarından olan sınırların, kültürün akışını engelleyemeyeceğinin ispatı olmaktadır. Adanın çeşitli bölgelerinde yaşayan koro elemanları Pile köyünde yaşayanlara ve onları ziyaret etmek isteyenlere sağlanan bu hakları bir araya gelmek için kullanarak hiçbir sınırın bu kültürel buluşmaya engel olamayacağını ortaya koymuştur. Yasakların olduğu bir zamanda farklı alternatifler yaratarak bir araya gelen iki toplumlu koro elemanları uzlaşmanın örneklerinden biri olmuşlardır.

3.2-Dance for Peace

Kültürel uzlaşmaya yönelik örgütlenmelerde değinilecek ikinci örnek Kıbrıslı Türklerden ve Kıbrıslı Rumlardan oluşan iki toplumlu halk dansları ekibi *Dance For Peace*(Barış İçin Dans)'tir. Ekip ilk defa 2001 yılında *Steps For Peace* (Barış İçin Adımlar) adı altında kurulup 2004 yılında *Dance For Peace* adını almıştır. Adından da anlaşılacağı gibi iki toplumun barış ve anlaşma içinde yaşayabileceğine inanan kişiler tarafından, Kıbrıs'ta iki toplumun sorunsuzca ortak yaşam alanlarında ortak kültürü kullanarak yaşayabileceğini ispat etmek amacıyla kurulmuştur. Yönetim biçimi tamamen eşitliğe dayalı olup iki yıllığına dönüşümlü başkanlık sistemidir. Beş Türk ve beş Rum üyeden oluşan yönetim kurulunda, her iki taraftan birer sekreter, birer veznedar ve üçer faal üye bulur. Başkan Türk iken başkan yardımcısı Rum, başkan Rum iken başkan yardımcısı Türk'tür. 25 dansçı bulunan ekipte, Türkler ve Rumların arasındaki sayısal oranın eşit olmasına dikkat edilir. Ekibe katılacak yeni elemanlarda aranan tek özellik barışa inanıp bu yolda uğraş verebilmesidir. Her fırsatta amaçlarının sadece ortak folkloru tanıtmak, politik kavgalar bir kenara bırakılırsa birlikte yaşanabileceğini göstermek olduğunu söyleyen ekipte hiç kimse maddi bir beklenti taşımaz. Çünkü birincil amaç Kıbrıslı Türklerin ve Kıbrıslı Rumların birlikte bir şeyler ortaya koymasındır.

Dance For Peace başkanı Mehmet Emin Eminoğlu kendisiyle 10 Nisan 2008 tarihinde Lefkoşa'da gerçekleştirdiğimiz görüşmemizde bu ekibin kuruluş amacını; Kıbrıslı Türklerin ve Rumların adada var olan kültürün ve folklorun ortak sahipleri olduğunu vurgulayarak, bölünmemiş, sınırsız bir Kıbrıs'ta el ele ve gönül gönüle yaşanabileceğini göstermek olarak tanımlamıştır. Ayrıca bu girişimin destekçilerini de iki toplumda da savaştan ve bölünmüşlükten bıkmış, barışı ve birlikte yaşamayı özleyen, bunun imkansız olmadığına inanan insanlar olarak vurgulamıştır.

Ekip adanın kuzey ve güneyinde barış mesajı içeren etkinliklere katılmaktadır. Ekibin barış mesajı veren etkinliklere katılıyor olması, temel hedefini, misyonunu ortaya koyar. Söylemleri ve bunu destekleyen müziksel davranışları da barışa ve uzlaşmaya dair veriler sunar. Kendileriyle benzer amaçlar taşıyan İki Toplumlu Koro ile pek çok ortak etkinliğe katılmış olmaları da uzlaşa ve barışa hizmet eden örgütlenmeler arasındaki işbirliğinin bir göstergesidir. Dünya Dans Konseyi (CID) ve Dünya Folklor Festivalleri Federasyonu (CIOFF)'un üyesi olan ekip, amaçlarını dünyaya anlatabilmek ve adada iki toplumun ortak olan kültürü, beraberce kullanabileceğini göstermek için yurtdışında da birçok etkinlik gerçekleştirmiştir. Türkiye, Yunanistan, Belçika, Slovakya, Makedonya, Avrupa Parlamentosu (Brüksel), 18. ve 19. Dünya Dans Konferansındaki gösteriler bunlardan bazılarıdır. Burada dikkat çeken önemli bir nokta ekibin garantör ülkeler dışında özellikle Kıbrıs sorununda önemli bir yerde duran Avrupa parlamentosunda ve parlamentonun bulunduğu ülkede etkinliklere katılmış olmasıdır. Bunun sebebi ekibin inandığı mesajı dünyaya ve Kıbrıs sorununda etkisi olabileceğini düşündüğu her kesime ulaştırarak amaçladığı yolda güç kazanmak istemesidir. *Dance For Peace* uzlaşma ortamının yaratılmasına ve barışa destek verdiği için AB parlamentosu ve uzlaşma isteyen siyasal ideolojiler tarafından düzenlenen etkinliklere davet edilir. Ekibin bu güçler tarafından desteklenmesinin sebebi iki toplumlu örgütlenmelerle tabandan geliştirilen çözüm ve uzlaşma yollarının günümüzdeki iç ve dış siyasi ideolojilerle aynı paralelde olmasından kaynaklanır. Uzlaşmaya hizmet eden iki toplumlu örgütlenmeler siyasi çözümün iki toplum tarafından kabulünü kolaylaştırdığı için bu süreçte önemli bir yer tutar.

Gösterilerde Geleneksel Kıbrıs halk danslarından örnekler sergileyen ekip müzik ve dansların otantik kabul edilen şekillerde yorumlanmasına ve kıyafetlerin de iki toplumun folklorik öğelerini yansıtmaya özen gösterir. *Dance For Peace* ekibi tıpkı İki Toplumlu Koro gibi kendisinin Kıbrıslı Türkler ve Kıbrıslı Rumların birlikte yaşayabileceklerinin ispatı olarak gelecekte amaçlanan ortak yaşamın işleyişi için bir rol model olarak görür. Zaten yönetimdeki hassasiyet ve iki yıllığına dönüşümlü başkanlık sistemi kullanılması başkan Türk iken başkan yardımcısının Rum, başkan Rum iken başkan yardımcısı Türk olması da Kıbrıs'ta olası bir çözümde önerilen sistemlerden biridir. Ekibin kendisini bir rol model olarak gördüğü ve insanlara örnek olmak istediği Eminoğlu'nun Lefkoşa 10 Nisan 2008 tarihli görüşmemizde söylediği “ Bizim için en önemli nokta sahnede 2001den beri el ele olmayı başardığımız gibi bu ülkede iki toplumun da el ele ve gönül gönüle olabileceği mesajını vermektir” sözleriyle de kendini belli etmektedir.

Amaç ortak değerleri vurgulamak olduğu için ekip sadece ortak olan öğeleri gösterilerde kullanır. Tıpkı İki Toplumlu Koro örneğinde olduğu gibi atılan her adımın, kullanılan her figürün, müziğin, kostümün ve gerçekleştirilen her davranışın iki toplumun bütünlüğünü destekleyecek şekilde olmasına özen gösterilir. Ekipte bulunan Kıbrıslı Türkler ve Kıbrıslı Rumlar uzlaşmanın bir göstergesi olarak bütünlüğe zarar verecek müziksel örnekleri dağara almazlar. Kıbrıs'ta ortak bir kültürün var olduğunu ve bunun bir örneği olan halk dansları oyunları ve müziklerinin iki toplumun ortak malı olduğu her fırsatta değinilen ve altı çizilen noktalardır.

“ 19 Şubat 2006 yılında iki toplumdan da uzmanların katılımıyla gerçekleştirdiğimiz 1. Kypros Kyprianu folklor seminerinde ortaya konulduğu gibi toplum tarafından da bilinen parçaların yorumlanışında ve danslarında Kıbrıslı Türkler ve Rumlar arasında hiçbir fark yoktur. Çünkü bu kültür ve folklor küçücük adamızın ortak malıdır. Bu da bizim vurgulamaya çalıştığımız en önemli unsurdur” (M.E.Eminoğlu, 10 Nisan 2008, Lefkoşa, Görüşme).

Dance For Peace gösterilerde iki toplumun ortak oyun ve müzikleri kullanır. Oyunlara eşlik edecek müzikler eğer sözlü ise bunların hem Türkçe hem de Rumca sözleri olması ve ortak seslendirilmesi önem taşır. Bu şarkıların bir dördlüğü Türkçe bir dördlüğü Rumca olarak Türk ve Rum solistler tarafından söylenir. Şarkıların Türkçe ve Rumca sözlerle okunması birleşmeye dair isteğin ve havanın etkisidir. Müziğin otantik kabul edilen şekilde olması için ekibin keman, ud, lavta, darbuka, tef ve akordeondan oluşan orkestrası vardır. Müzisyenler de tıpkı oyuncular gibi Kıbrıslı Türkler ve Rumlardan oluşan karma bir gruptur. Oynanacak oyunların ve müziklerin seçimi kadar bunları çalacak orkestranın oluşumu da ekip için önemlidir. Kıbrıslı Türk ve Kıbrıslı Rumlardan oluşan müzisyen kadrosu, iki toplumun birlikte yaşadığı yıllarda kullandıkları ortak kültürün yansıtılması ve otantik kabul edilen şeklinin ortaya konması için önem taşır. Seçilen çalgılar, şarkılar (iki dilde de sözleri bulunan parçalar) ve şarkıların Türk ve Rum solistlerce eşit uzunlukta söylenmesi kültürel uzlaşının bir örneğidir. Bu da siyasi alandan önce kültürel alanda iki toplumun uzlaşma ortamını yarattığı ve uyguladığının göstergesidir. *Dance For Peace*'in programına aldığı ve sıkça kullandığı bazı ortak oyunlar ve müzikler şunlardır: Feslikan, zeybekler, karşılamar, dolama, dillirga, susta, bekri (mandıra), orak-elek, arabiye, bardak oyunları.

Kostümler de tıpkı danslar ve müzikler gibi iki toplumda da benzerdir. Küçük çizgi ve renk detaylarının dışında çok büyük farklılıklar yoktur. *Dance for Peace* de gösterilerinde iki toplumda da ortak olan kostümleri, herhangi bir fark gözetmeden kullanır.

Dance for Peace, adada kapsamlı bir çözümü savunmakta ve Kıbrıslı Türk ve Kıbrıslı Rum alt başlıklarının üstünde adalı yani "Kıbrıslı" olmanın altını çizmektedir. Adada yaşanan sorunların, tarih boyunca yaşanan siyasi gelişmelerin, Kıbrıslıların iradesi dışında dış güçlerin çıkarları doğrultusunda planlanmış olduğunu ve yönlendirildiğini savunmakta ve bu baskıların olmadığı yerde Kıbrıslıların bütünleşmemesi için bir sebebin olmadığını düşünmektedir. *Dance for Peace* birleşme yönünde yapılan önemli kültürel ve müziksel davranışlardan biridir.



Kaynak: M.E. Eminoğlu

Fotoğraf 7 - 3 Mayıs 2003 – İnönü Meydanı - Lefkoşa



Kaynak: M.E. Eminoğlu

Fotoğraf 8- 6 Haziran 2005 – Larnaka Festivali- Larnaka

4. BÖLÜM

BÜTÜNLEŞMENİN MÜZİKSEL İFADESİ (ANALİZ)

Bu bölümde Kıbrıs'ta iki toplumun tarafından da kullanılan ve Kıbrıs'taki ortak müzik kültürü ile ilişkilendirilen üç popüler şarkının (*Dillirga-Tillyrkotissa*, *Feslikan- Psintri Vasilizia Mou*, *Dolama /Na Su Goraso Mihanin*) sözel anlam, oturtum, ezgi ve performans bakımından analizi yapılarak kültürel ortaklık ve farklılıkları üzerinde durulacaktır. Bu üç şarkı dışında ada müziğinde ortak kullanılan başka şarkılar da bulunmaktadır. Ancak iki toplumda da kullanılan şarkılar arasında Kıbrıs müziği denildiği zaman akla gelen ilk 3 şarkı olmaları, iki toplum tarafından milli marşlar kadar sahiplenilmeleri, rahat incelenebilir olmaları ve eğlenceler, kutlamalar, düğünler, yurtdışı temsiliyetlerinde kullanılmaları sebebiyle bu üç örnek analiz edilecektir. Yapılan analizle iki toplumun müziksel davranışlarından hareketle adalı kimliklerinde benzerlik ve farklılıkların ortaya konulması ve dış etkenlerin (siyasi etkenler, 30 yıllık kopukluk) oluşturulmak istenen ortak kültürün şekillenmesine etkisinin ortaya çıkarılması hedeflenmektedir. Üç şarkının analizleri için Türk ve Rum tavernalarında yapılan performans kayıtları baz alınmıştır. Taverna kayıtlarının nota çeviri yazımları "Ekler" bölümünde verilmiştir. Ancak kayıtların taverna ortamında yapılması, ses kalitesinin düşük olması gibi sebeplerden dolayı bu kayıtlar ekteki cd de verilmemiştir. Bunun yerine şarkılar hakkında fikir vermesi amacıyla, analiz edilen şarkıların çeşitli cd kayıtlarından örnekleri ekte sunulmuştur.

4.1- *Dillirga-Tillyrkotissa* Analizi

4.1.1- Sözel Anlam

Kıbrıs'ta müzik denince akla gelen ilk şarkıdır. İki toplum için de önemi çok büyüktür. Adada yediden yetmiş herkesin bildiği, Kıbrıs müziğinin en tanınmış örneğidir. İki toplum bu şarkıyı o kadar benimsemiştir ki Kıbrıs'ta milli marşlar kadar bilinir. *Dillirga/Tillyrkotissa* adada ve ada dışında gerçekleştirilecek hemen hemen her etkinlikte seslendirilir. Yurtdışından gelen yabancı müzisyenler adada verdikleri konserlerde ada halkına bir jest yapıp Kıbrıs müziğinden bir örnek seslendirmek istediklerinde kullandıkları ilk şarkıdır. Çok geniş bir yelpazede

kullanılan bu şarkı bugüne kadar otantik kabul edilen hali dışında birçok farklı şekilde de yorumladı. Cazdan, rock'a kadar pek çok yorumu yapıldı. Müzisyenler için vazgeçilmez ve çok yönlü bir parça olan *Dillirga/Tillyrkotissa* bir Rum bestesidir ancak bestecisi ve söz yazarının kim olduğu bilinmez. Bu sebeple parça Kıbrıslılar arasında anonim olarak kabul edilir. Türkçe sözlerini 1982 yılında Cemal Özgürsel yazmıştır. Özgürsel 1974'ten önce düğün ve eğlencelerde Rumca olarak çalınıp söylenen ve beğenilen bu şarkıyı 1974'ten sonra ilk kez 1982 yılında oyun havalarında duyulan eksikliği gidermek için repertuarına aldı. insanlardan aldığı olumlu tepkilerden sonra Türkçe söz yazdı. Şarkının orjinal isminin "*dillirgalı kız*" olmasından dolayı Dillirga bölgesinin ve kızlarının güzelliklerini anlatan sözler yazdı. Ancak parça Rumca versiyonunun tercümesi değildir. Şarkı iki toplumun da kullandığı ada müzik kültürünün önemli bir parçasıdır. Bunun en önemli nedeni *Dillirga/Tillyrkotissa*'nın adada özellikle son zamanlarda yükselen ortak "hepimiz" duygusuna bir örnek olmasıdır. Şarkı adada sorunların yaşanmaya başladığı dönemlerden önce iki toplumun birlikte paylaştıkları ada kültür yaşamının önemli bir parçasıydı. Düğünler, eğlenceler, kutlamalarda çalınırdı. Kıbrıslılar 30 yıllık travmatik dönemde iki toplumun da birbirleriyle kopan iletişim ve alışverişleri çerçevesinde bu şarkıyı ve bunu gibi pek çok ortak şarkıyı Türkleştirerek veya Rumlaştırarak başka bir ifadeyle yeni yaşam tarzlarının getirdikleri ve kültürel alışverişte buldukları garantör devletlerle ilişkileri neticesinde bazı farklılıklarla seslendirmeye başladılar. 1974 yılında sonra 1982 yılında *Dillirga*'ya ve 1985'te *Feslikan*'a Türkçe söz yazılması da buna birer örnektir. Ortak olan müziklerin yorumlanışında iki toplumun da şarkıları, kendi dilleriyle veya kendileriyle bütünleşen oturtumlarda seslendirmeleri "biz", "ötekiler" gibi duyguları ortaya çıkardı. Ancak kapıların tekrardan açılması ve adada yaratılmak istenen birleşme etkisiyle bu kavramlar yerine "hepimiz" kavramı sıkça telaffuz edilmeye başladı. Yani ortak dağarın farklı ifade biçimleri olarak karşımıza çıkan "Biz" ve "Öteki" hızla "Hepimiz" ile ilişkilendirildi. *Dillirga/Tillyrkotissa* adada yaratılmak istenen kültürel uzlaşının bir örneğini oluşturur. Kıbrıslılar savaş yıllarından önce birlikte yaşadıkları zamanın bir mirası olan bu parçadan kopukluk yıllarında da vazgeçmemiş kendi yorumlarıyla seslendirmişlerdir. Ancak tekrardan birleşmeye giden yolda Kıbrıs Müzik kültürünün en önemli örneğini "biz" "ötekiler" olarak değil farklılıkları

bir araya getirerek “hepimiz”i sembolize eden yeni karma bir yorumla seslendirirler.

İzmir ve Londra’da vermiş olduğum konserlerde repertuarımda bulunan *Dillirga* şarkısı ile ilgili önemli bir gözlem yapma imkanım oldu. Konser içinde sıranın bu şarkıya gelmesiyle izleyenlere sırada Kıbrıs’ta yediden yetmiş herkesin bildiği bir şarkı olduğunu söyledim. Bunun arkasına tüm salondan “*Dillirga*”, “o, Kıbrıs kültürünün milli marşı” sesleri yükseldi. İki konserde de benzer tepkilerle karşılaşmak ve benzer tepkileri Kıbrıslı Rumlarla yaptığım görüşme ve gözlemlerimde tespit etmiş olmam önemli bir noktaya işaret etmektedir. İki toplum tarafından da bu kadar sevilen ve sahiplenilen bu şarkı, yaratılmak istenen ve son zamanlarda sıkça yinelenen ortak kültür söyleminin önemli bir örneğidir. Şarkının sözünün veya bestesinin kime ait olduğunun bir önemi yoktur. Çünkü *Dillirga/Tillyrkotissa* Kıbrıs kültürünün bir ürünüdür ve iki toplum için de önem taşımaktadır.

Bugüne kadar birçok müzisyen *Dillirga/Tillyrkotissa*’yı farklı tarzlarda yorumladı. Birçok yenilik yapıldı. Bunlarda dikkat çeken bir nokta sözlerin hiçbir zaman değişikliğe uğratılmamasıydı. Ancak yakın geçmişte Türkiyeli sanatçı Tuğba Özerk’in bu şarkıyı alıp sözlerini değiştirerek Aşkın Tam Vakti ismiyle, Yıkıldı Duvarlarım albümüne (2007) koyması Kıbrıslı Türkler tarafından büyük tepki gördü. Bu konu adada o kadar tepki aldı ki üzerine televizyonda tartışma programları yapıldı, halk, siyaset ve sanat dünyasından isimler bu konuyla ilgili görüşlerini bildirdiler. Özerk’e olan tepkinin nedeni şarkının sözlerinin değiştirilerek okunmasından kaynaklanır. Aynı eser daha önce yine Türkiyeli bir sanatçı olan Haluk Levent tarafından da Bir Erkeğin Günlüğü (2002) adlı albümünde yorumlanmıştı. Ancak Levent bu şarkıyı orjinal sözlerine sadık kalarak yorumladığı için halktan olumlu yönde tepkiler aldı. Buradan da anlaşılacağı gibi sözün korunması Kıbrıslılar için önemlidir. Tınıda yapılan değişiklikler de sorun yaratmamaktadır. Kullanılan enstrümanın veya şarkının içine çekilmeye çalışıldığı tarzın önemi yoktur. Önemli olan, şarkı sözleriyle söyleniyorsa Türkçe veya Rumca orjinal sözlerine sadık kalınması, enstrümantal çalınıyorsa adada herkesin kulağında yer etmiş olan karakteristik nakarat bölümünün kullanılmasıdır. *Dillirga* şarkısının sözlerinin değiştirilmesine verilen tepki yeniliklere açık olan Kıbrıs toplumunun bazı konularda tutucu olduğunu gösterir. Kimlik aidiyetini *Dillirga* şarkısıyla koruma

abası kimliğe dair bir tutumdur. *Dillirga* Şarkısının adada yaşayan iki toplum için de çok büyük önem taŐıdığı ortadadır. Ancak bu durum Türkiye’de yaşayan kişiler tarafından aynı bakış açısıyla değerlendirilmez. Yani bu noktada kültürel bağlam değişir. Tuğba zerk bu Şarkının ezgisinden faydalanarak Can Bener’e ikili ilişkileri anlatan yeni sözler yazdırmıŐ ve Şarkının klibini Kıbrıs’ta çekmiŐtir. Tüm bunlar Kıbrıslılar tarafından Kıbrıs’ın kültürüne yapılan ve hoş olmayan bir saldırı olarak algılanmıştır. Şarkının Tuğba zerk yorumuyla seslendirilmiŐ hali ekte verilen cd de track 8’ de yer almaktadır.

TİLLYRKOTİSSA

Ε σιε βερεβε ναν ά- βαραβα -στρον τζι
εν βερεβε μιτσίν,
μες τους βουρουβους εφτά βαραβα
πλανή- βηρηβη -τες,
μα- βαρα -βρομμά- βαρα -τα μου.
Τρια λα λα λα

Τζιαι πκια βαραβα-σαν με βερεβε μες
την βηρηβη καρκιάν,
τα λό- βοροβο -για που βουρουβου μου
εί- βιριβι -πες,
για- βαρα -λλουρου- βουρου -δα μου.
Τρια λα λα λα.....

Επή- βηρηβη -αν τζιεί- βειρειβηι -παν
της βηρηβης πελλής,
πως έ βερεβεν να πά- βαραβα -ω πέ-
βερεβε -ρα,
μα- βαρα -βρομμά- βαρα -τα μου.
Τρια λα λα λα.....

Τζιαι μά- βαραβα -εψέν βερεβε την θα-
βαραβα -λασσαν,
τζιαι σή- βηρηβη -κωσεν αέ- βερεβε -
ραν,
για- βαρα -λλουρού- βουρού -δα μου.
Τρια λα λα λα.....

Τζι η μά- βαραβα -να που βουρουβου
σε γέ- βερεβε -νησεν,
εγύ- βυρυβυ -ριζεν βερεβε τα ό-
βοροβο --ρη,
μα- βαρα βρομμά- βαρα -τα μου.
Τρια λα λα λα.....

DİLLİRGA

Seni doğuran ana dağlarda dolaşır
Ağaçların burunlarını yiyerek
Yıldız gibi bir kız doğurdu
Sen bu yüzden tatlı oldun
La la la

7 gezegenin arasından seçilmiş
Küçük bir yıldızsın
Ve bana söylediğin sözler
Kalbime batmış oldu
La la la.....

Gökyüzünde kaç tane
Yıldız olduğunu saymaya kalksam
Düşüncelere dalıp
Belki seni unutabilirim
La la la.....

Deliye, sevgiliye varmak için
Yolu nasıl bulurum dedim
Denizlerden geçip
Rüzgarla uçacaksın dedi
La la la.....

Sevgiliye güle güle dediğimde
Bana bakıyordu
Gözyaşlarıyla elbisesini
Ve 7 mendili ıslattı
La la la.....

Yukarıda verilen sözler *Dillirga/Tillyrkotisa* parçasının Rumca sözleri ve çevirisidir. Rumca sözlerin kaynağı Kıbrıslı Rum müzikolog Antigoni Kyriakidou'dur. (17 Eylül 2007 tarihli görüşme)

Dillirga(Türkçe)

Dillirgadan gece geçtim suyundan içtim

Badem gözlü bir yar sevdim kendimden geçtim

La la la la.....

Dillirganın tepeleri denize bakar

Köy kızları saçlarına çiçekler takar

La la la la

Çilek üzüm diyarısın nazlı bir yarsın

Mavi dalgalar boyunca sen uzanırsın

La la la la

Adalı olmanın bir sembolü haline gelen bu parça adını, Kıbrıs'ta Lefke yakınlarındaki deniz kıyısındaki bir köyden almıştır. *Dillirga* ilk olarak Rumca sözlerle seslendirilmiştir. Kıbrıslı Türklerin bu şarkıya ilgileri neticesinde Cemal Özgürsel tarafından Türkçe sözler yazılarak Türkçeleştirilmiştir. Şarkının iki versiyonunda da *Dillirga* köyünden bahsedilir. Ancak Türkçe sözlerinde ağırlıklı olarak bölgenin ve köyün güzellikleri anlatılırken Rumca sözlerinde *Dillirgalı* bir kızın güzelliği ve ona aşık olan kişinin dilinden onun için yapılan iltifatlar anlatılır. Kısaca şarkının iki sözünde de *Dillirganın* ve *Dillirgalı* kızların güzellikleri tasvir edilmiştir. Yani içerik yönünden büyük bir fark yoktur. Şarkının Rumca sözleri kuş dili diye adlandırdığımız küçük bir şifreleme tekniği ile söylenir. Sevgililerin bir birleri için geliştirdikleri bu mesajlaşma şekli zaman zaman şarkılarda da kullanılmıştır. İlk bakışta şarkının Rumca sözlerinin Türkçe sözlerinden fazla olduğu görülse bile Kıbrıslı Rumlar da Kıbrıslı Türkler gibi genellikle ilk 3 kıtasını seslendirirler. Şarkının Türkçe, Rumca, Türkçe-Rumca versiyonları ekte verilen cd'de track 1- 4-5'te yer almaktadır.

4.1.2- Oturtum

Kıbrıs müziklerini çalındıkları yere ve icracılarına göre pek çok farklı oturtum şekliyle dinlemek mümkündür. Oturtumlar müziğin icra edildiği yere ve müzisyenlerin ellerinde olan çalgılara göre farklılıklar gösterebilir. Bu sebeple analizlerini yaptığımız *Dillirga-Tillyrkotissa*, *Feslikan- Psintri Vasilizia Mou*, *Dolama-/Na Su Goraso Mihanin* şarkıları da seslendirildiği etkinliklere, mekanların içeriğine göre farklılık gösterebilmektedir. Bu fark tavernalar arasında da mevcuttur. Farklar sadece Türk ve Rum tavernaları arasında değil, iki Türk tavernası arasında da görülebilmektedir. Analiz için kullanmış olan kayıtlardaki müzikler taverna gözleminde o gece sahne alan müzisyenlerin oturtumlarına göre incelenmiştir. *Dillirga* şarkısını seslendiren Türk müzisyenler keman, darbuka, klavye, vokal oturtumunu kullanırken, Kıbrıslı Rumlar keman, akordeon, darbuka, vokal oturtumunu kullanmışlardır. İki toplumda da tavernalarda yapılan müziklerde insanların müziğin heyecanına kapılıp dans etmesi ve şarkılara eşlik etmesi hedeflenir. Bu sebeple darbuka, klavye, akordeon gibi altyapıyı doldurup ritimi sağlayacak çalgılar tercih edilir. *Dillirga* şarkısı da Kıbrıslı Türkleri ve Rumları çok kolay etkisi altına alabilen bir şarkıdır. Kıbrıslılıkla da özdeşleşen bu şarkı ada müziğinin en önemli çalgısı kemanla da çalınarak daha da etkili hale getirilmiştir. Şarkı, Türk ve Rum tavernalarında benzer oturtumlarla seslendirilmiştir. Bunun sebebi müzisyenlerin bu oturtumları kullanarak insanları eğlendirebileceklerini düşünmeleridir. Müzisyenler de halkın isteklerini sahneye yansıttıkları için, bu benzer oturtumlar, Kıbrıslıların eğlence kültüründe tavernadaki müzisyenden benzer beklentiler içinde olduğunu gösterir.

4.1.3-Ezgi

Şarkının Türk ve Rum tavernalarında kaydedilmiş kayıtlarından elde edilen ezgi çeviri yazımlarında Türkçe ve Rumca versiyonları arasında görülen en belirgin farkın iki dilin farklılığından kaynaklanan ölçü tekrarları olduğu saptanmıştır. *Dillirganın* Rumca versiyonunda Türkçe'den farklı olarak 16. ölçü 15'in tekrarı olarak yeniden söylenmektedir. (Bkz. şekil-2)



Şekil 2 - (Türkçe) 13.- 16. Ölçüler

Sözün rahatça söylenebilmesi için parçanın Türkçe versiyonuna göre bir ölçü fazladan çalınması gerekir. Şarkı yarı yarıya Rumca ve Türkçe söylenecekse başvurulan iki yol vardır. Birinci yol, parçanın fazladan ölçüyle çalınması ve Türklerin 27. ölçüde söylediği sözleri bir ölçü fazladan tekrar etmesidir.(Bkz.şekil-3)



Şekil 3 - (Türkçe) 26.- 29. Ölçüler

İkinci yol ise Türkçe sözlerin söylendiği bölümde şarkıyı Rumca versiyonuna göre bir ölçü eksik çalmak ve Rumca sözlerin söylendiği bölümde yine ölçü tekrarıyla çalmaktır. İki seçenek de parçanın iki dille okunulmasının gerekli olduğu durumlarda yaygın olarak kullanılır. Dilden kaynaklanan ikinci fark ise Rumca versiyonunda 9. ölçüde ve 26. ölçülerde görülür. Rumca sözlerin rahatlıkla söylenebilmesi için sözlerin eksik ölçüyle başlaması gerekir. (Bkz. Şekil-4a ve Şekil-4b) Türkçe sözler eksik ölçüyle başlamaz.



Şekil 4 a- (Rumca) 9.- 10. Ölçüler



Şekil 4 b - (Rumca) 26. Ölçü

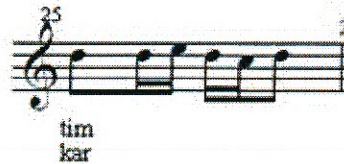
Buraya kadar olan farklılıklar şarkının orjinal kabul edilen versiyonlarında da görülür. Ancak analiz için kullandığımız kayıtlarda müzisyenlerin şarkıyı yorumlayış şekli başka farklılıkları da göz önüne serer. Bu farklılıklar müzisyenden müzisyene değişebilmektedir. Eğlence mekanlarında müzisyenler çoğu zaman belli bir notasyona bağlı kalmaz. Özellikle *Dillirga*, *Feslikan*, *Dolama* gibi bilinen şarkıları

sık sahne alan ve bu şarkıları hemen hemen her gün yorumlayan müzisyenler her seferinde değişik şekillerde seslendirir. Hatta aynı gece gerçekleştirilen performans içinde tekrarlar da bile farklı süslemelerden kaynaklanan farklılıklar görülebilir. Bu farklılıklar bu şarkının analiz kayıtları için de geçerlidir. Özellikle Türkçe kayıtlarda sözlerin okunuşu ve parça içindeki soru cevaplarda kayıt, Türkçe orjinal versiyonundan bile farklılıklar ortaya koyar. Şarkının Türkçe versiyonunda ilk 4 ölçü, introya bağlanan bir giriş cümlesidir. Bu bir kereye mahsus şarkının sadece girişinde kullanılır ve sadece Kıbrıslı Türklerde görülür. (Bkz. Şekil-5)



Şekil 5 - (Türkçe) 1.- 4. Ölçüler

Türkçe versiyonda intro (5.-21. ölçü arası) için kullanılan bölüm aslında sözlerin ve nakaratın ezgisidir. Rumlar ise intro (1.-9. ölçü arası) olarak parçanın sadece nakarat ezgisini kullanmışlardır. İki intro da Kıbrıs'ta yaygın olarak kullanılır. Rumlarda intro tekrarsız çalınırken, Türklerde introyu oluşturan nakarat bölümü(13.-21. ölçüler arası) tekrarlı çalınır. Sözlerin bulunduğu bölümde dillerin farklı olması (dilin vurgusu, heceleri) ezgiyi etkiler. Bu kayıtlarda Türkçe versiyonda 22. ölçüden başlayan sözler 29. ölçüye kadar solistin şarkıyı söyleyiş şekli sebebiyle farklılık gösterir. Müzisyen de solistin söyleyiş biçimine göre cümle sonlarında farklı farklı süslemeler yapar. Yani söze ve solistin bunu söyleyişine göre geçişler, köprüler, süsler yapılır. Örneğin Türklerde 25. ölçüde sekizlik "re"nin ardından keman tarafından yapılan süslemeler, Rumlarda görülmemiştir. (Bkz. Şekil-6)



Şekil 6 - (Türkçe) 25. Ölçü

Türklerde 29. ölçü yarısı ve Rumlarda 18. ölçü yarısından başlayan nakaratta, aynı notalar çalınmıştır fakat Rumlar 18 . ölçüde sözlerin girdiği yerde fazladan 16'lık değerde sol çalmışlardır. Ayrıca 19.-21.-23.-24. ölçülerde “mi” notası Türklerden farklı olarak 32'lik değerde çalınmıştır. (Bkz. şekil-7a, şekil-7b)



Şekil 7 a - (Türkçe) 29.- 30. Ölçüler



Şekil 7 b- (Rumca) 18.- 19 Ölçüler

Türklerde ilk sözlerin bitiminden sonra tekrar 5. ölçüdeki introya dönülürken, Rumlar intro çalmadan 10. ölçüye dönerek ikinci sözlere geçerler. Tüm sözlerin bitmesinin ardından Rumlar nakaratı enstrümantal çalarak ve sonda yavaşlayarak şarkıyı bitirirler. Türkler ise nakarat sözleriyle parçayı bitirirler. Kayıtlarda Türkler şarkının iki kıtasını (1. ve 3. kıtalar), Rumlar ise üç kıtasını söylemişlerdir.

4.1.4- Performans

Dillirga-Tillyrkotissa ve Feslikan- Psintri Vasilitzia Mou şarkılarını taverna gibi eğlence mekanlarında seslendiren müzisyenler insanların bu şarkılar eşliğinde dans etmelerini ve şarkılara eşlik etmelerini hedeflerler. Bu sebeple darbuka ve keman çalgılarını ön plana çıkarırlar. Bu hem Türk hem de Rum tavernalarında iki toplum müzisyenlerinin de uyguladığı bir yöntemdir. Ada müziğinde kemanın ayrı bir yeri vardır. Analiz için kullanılan şarkıların taverna kayıtlarında kemanlar benzer şekillerde kullanılmıştır. Ada müziğinde önemli yeri olan keman, yıllarca ustayı taklit ederek çalgıyı öğrenme sistemiyle yeni nesillere öğretilmiştir. Çalgının serbest bir çalım tarzı vardır ve bu çalınış şekliyle ortaya çıkan tını ada müziğinin en önemli

karakteristik özelliğidir. Seslerin temiz olması önem taşımaz ve yorumcunun becerisine dayalı olarak seslerde kaymalar yapılarak tınıyla oynanır. Genellikle kemanda ince sesler çıkaran la-mi telleri kullanılır. Bu tellerin kullanımı geçmişte ses sistemlerinin olmaması sebebiyle insanlara sesin daha rahat duyurulması için tercih edilmiş ve günümüze kadar gelmiştir. Çalgının bu şekilde kullanımı adada iki toplum tarafından da benimsenmiştir. Gözlemlenen performansta kemancılar çalgıyı, Kıbrıslılarla özdeşleşen şekilde kullanmaktadır.

Batı müziğinin öğretilerinin tersine kemanın göğse dayanarak ve avuç içinin kemanın sapına değmesi şeklinde gelişen tutuş şekli yıllarca kişiden kişiye geçmiştir. Kıbrıslılar kendi müziklerinin seslendirilişinde Kıbrıs müziğinin temel ögesi olan kemanın çalınış şeklini sahiplenip, adalı kültürünün özelliklerinden biri olarak kabul etmiştir. Günümüzde gençler çalgı eğitimlerini dallarında yetkin öğretmenler gözetiminde batı müziği normlarına göre alırlar. Bu yüzden çalgıyı bu şekliyle tutarlar. Ancak Kıbrıslı Türkler ve Kıbrıslı Rumlar ada müziği söz konusu olduğunda bu geleneği devam ettirip, ada müziğine bu karakteristik havayı veren tınıyı çıkartmaya devam ederler. Adada iki toplumun da Kıbrıs müziklerinde kemanı bu şekilde kullanmaya çalışmaları, iki toplumun ortak müziksel davranışlarının bir sonucu ve yaratılmak istenen kültürel uzlaşma havasıyla müzikte bir “adalı kimliği” elde edebilme çabasıdır.

4.2- Feslikan- Psintri Vasilitzia Mou Analizi

4.2.1-Sözel Anlam

Kıbrıs Müzik kültürünün *Dillirga* kadar sevilen şarkılarından biri de *Fesklikan/ Psintri Vasilitzia Mou*'dur. *Feslikan*, Akdeniz'in önemli bitkilerinden biridir. Türkiye'de bilinen adı Fesleğendir. *Vasilica* da zaten Rumca'da feslikan/fesleğen anlamına gelmektedir. Bir Akdeniz adası olan Kıbrıs'ta, birçok şarkının içinde *feslikan*, yasemin gibi çiçek isimlerine rastlamak mümkündür. Çünkü bu bitkiler ada kültürünün simgeleridir. Özellikle de yasemin. Birçok Kıbrıslının evinde *feslikan* ve yasemin bitkileri bulunur. Yazın akşam üstü olduğu zaman yasemin toplayan ve boynuna asan Kıbrıslılar, yine *feslikan* ile yemeklerini tatlandırırlar. Bu Kıbrıs insanının karakteristik davranışlarından biridir.

Bu şarkı da tıpkı *Dillirgada* olduğu gibi düğünlerin, halk danslarının, restoranların, konserlerin repertuarında kendine yer bulmuştur. Anonim olarak bilinen şarkı önceleri sadece Rumca sözleriyle adada çalınıp söylenirdi. Ancak 1985 yılında Kıbrıslı Türklerin parçaya gösterdikleri ilgi ve o dönemde iki toplum arasındaki kopukluk neticesinde Cemal Özgürsel tarafından Türkçe söz yazılmıştır.

Psintri basilitsia mou

Feslikanım

Ψιντρή βασιλιτσιά μου τζαι
μαντζουράνα μου
Εσύ θα με χωρίσεις απο την μανά
μου

İnce yapraklı feslikan çiçeğim ve
manzurana (Bir çeşit bitki)
Sensin beni annemden ayıracak kişi

Ψιντρή βασιλιτσιά μου τζαι
καριοφύλλην μου
Εσύ θα με χωρίσεις απο τον τζήρη
μου

İnce yapraklı feslikan çiçeğim ve
garyofilim (Bir çeşit bitki)
Sensin beni babamdan ayıracak kişi

Έλα να σε φιλησω τζαι φίλα με τζαι
συ
Τζ' αν το ομολογησω μολογα το τζαι
συ

Gel seni öpeyim ve sen de beni öp
Eğer sözümde durmazsam beni bırak

Έλα να σε φιλησω τζαι γληορα να
πας
Να μεν σε δει κανενας τζαι πει πως
μ αγαπάς

Gel öpüşelim de gidesin
Kimseler anlamasın seni ne kadar
sevdiğimi

Έλα να σε φιλησω τζαι κορή το
γυαλλενόν,
Να δω το πρόσωπό σου το
συμυδάλενον

Gel kız pencereye parlayasın
Yüzünü görünce ben de parlarım

Έλα να σε φιλησω κρυφά της μάνας
σου
Τζαι κάμε πως ποτίζεις την
ματζουράνα σου

Pencereye annenden gizli gel
Sanki manzuranayı sularmış gibi yap

Στην σκάλα που ξεβαίνεις να
ξέβαινα τζ' εγιώ
Σκαλί τζαι σκαλοπάτι να σε
γλυκοφιλώ

Sen merdivenleri çıkarken yanında
olmak
Ve her basamakta seni tatlı tatlı
öpmek istiyorum

Φόρεις παπούτσια μαύρα κορη τζαι
τρίζουνε
Και μεναν την καρκιάν μου τηνε
ραγίζουνε

Siyah ayakkabılarını giy ve
topuklarını vurarak oyna
Sen dans ederken benim yüreğim
erir

Feslikan

Sensin benim canım tatlı sevgilim

Sen gönlümde açan *feslikan* çiçeğim

Kız seni görünce oynar yüreğim

Canımsın *feslikanımsın* ben ayrılamam

Yarin tatlı dudağından ayrı kalamam

Canımsın *feslikanımsın* ben ayrılamam

Kucak kucak uyur iken ben uyanamam

Feslikan takılmış yarin koynuna

Bendo lira bağlanmış beyaz boynuna

Soyunupta girsem beyaz koynuna

Canımsın *feslikanımsın* ben ayrılamam

Yarin tatlı dudağından ayrı kalamam

Canımsın *feslikanımsın* ben ayrılamam

Kucak kucak uyur iken ben uyanamam

Feslikan ekerken yar saksısına

Usul usul dolandım onun arkasına

Üfleyip püfleyip ben lambasına

Canımsın *feslikanımsın* ben ayrılamam

Yarin tatlı dudağından ayrı kalamam

Canımsın *feslikanımsın* ben ayrılamam

Kucak kucak uyur iken ben uyanamam (Averof, 2005: 60).

Şarkının iki versiyonunda da sevgiliye duyulan büyük aşk dile getirilmiştir. Zaman zaman sevgili *feslikanla* özdeşleştirilerek, Kıbrıs'ın simgesi olan bu bitki kullanılarak hem adanın, hem de ada insanının güzellikleri tasvir edilir. Özellikle Rumca olan sözlerde otantik Kıbrıs insanının günlük hayatı da tasvir edilir. Örneğin *Feslikan*, *Manzurana*, *Garyofili* gibi bitkilerin sevgiliyle özdeşleştirilmesi, Kıbrıs mimarisinin örneği olan iki katlı ya da tek kat evlerde dama (çatıya) çıkmaya yarayan eve ait dış merdivenin şarkıda kullanılması, bugün bile halk dansları topluluklarında kullanılan ve otantik Kıbrıs insanının kullandığı, onunla özdeşleşen siyah ayakkabılar kültürünün bir tasviridir. Şarkıda değinilen tüm bu detaylar eski Kıbrıs insanının veya Kıbrıslı yaşam tarzının birer tasviri gibi şarkıda kendine yer bulmuştur. Kıbrıslı Türklerin bu şarkıya ilgileri neticesinde Cemal Özgürsel tarafından Türkçe sözler yazılarak Türkçeleştirilmiştir. Şarkının Türkçe, Rumca, Türkçe-Rumca versiyonları ekte verilen cd'de track 1-3-6'da yer almaktadır.

4.2.2-Oturtum

Feslikan/ Psintri Vasilizia Mou Kıbrıslılar tarafından çok sevilen, bilinen bir şarkıdır. Bu sebeplerden dolayı da müzisyenler tarafından eğlence programlarında sıkça çalınır. Bu şarkıyı çalan müzisyenler de tıpkı *Dillirga-Tillyrkotissa'da* olduğu gibi insanların tavernada eğlenmesini, programa katılımını, dans etmesini hedeflemekte ve bunu sağlayacak çalgılarla şarkıyı seslendirmektedirler. Ancak Taverna gibi eğlence mekanlarında değişik tarzlardan birçok şarkıyı seslendirmek zorunda olan müzisyen her şarkı için etkili olacak farklı çalgıları ekibinde bulundurmaz. Bunun yerine ekibine klavye ilave eder. Bu şarkının kayıtlarında Kıbrıslı Türk müzisyenler de klavye, keman, darbuka ve vokal oturtumunu kullanmışlardır. Bu Kıbrıslı Türklerde sıkça tercih edilen bir oturtumdur. Klavye kimliksiz bir çalgı olduğu için birçok noktada müzisyen ve mekan sahibi için kolaylıklar sağlamaktadır. Rumlar ise Akordeon, keman, darbuka, vokal oturtumunu kullanmışlardır. Rumlar taverna ve restoranlarında akordeonu sıklıkla kullanmaktadırlar. Akordeon güçlü sesi, solo enstrüman olması ve kendi kendine eşlik de edebilmesi yönünden sıklıkla tercih edilmektedir.

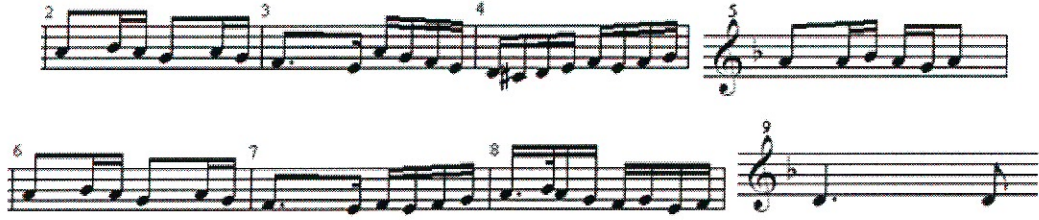
4.2.3-Ezgi

Şarkının intro bölümü Türklerde 1.- 8. ölçü arası, Rumlarda ise 1.- 9. ölçü arasındır. Rumlarda introdaki ilk ölçü Türklerde kullanılmamaktadır. (Bkz. şekil-8)



Şekil 8 - (Rumca) 1. Ölçü

İntroda kullanılan ana melodi aynı olsa da Rumlar ve Türkler arasında farklılıklar gösterir. Bu farklar Rumca versiyondaki 3.- 7.-8.-9. ölçülerde tartım ve nota yönünden görülür. (Bkz. şekil-9 a ve şekil-9 b)



Şekil 9 a - (Rumca) 2.- 9. Ölçüler



Şekil 9 b - (Türkçe) 1.- 8. Ölçüler

Türklerde introdadan sonra iki ölçülük bir fazlalık vardır. Bu iki ölçüden sonra tekrar başa dönülerek intro çalınır. İki ölçü fazlalık müzisyenlerin o an sahnede şarkının trafiği ile ilgili yaşadıkları bir karmaşa sonunda olmuştur. Sözlere mi yoksa introya mı dönüleceğine karar veremeyen kemancı ile diğer müzisyenlerin anlaşması ve trafiğin belirlenmesi arasında bu iki ölçülük fark oluşmuştur. (Bkz. şekil-10)

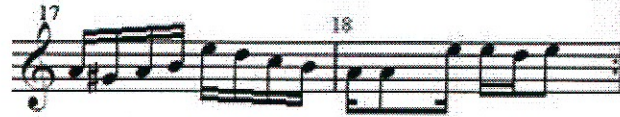


Şekil 10 - (Türkçe) 9.- 10. Ölçüler

Türklerde ikinci kez çalınan introdaki (11.-18. ölçüler arası) 18. ölçü, ilk çalınan introdaki 8. ölçüden farklıdır. (Bkz. şekil-11 a, şekil-11 b)



Şekil 11 a - (Türkçe) 7.- 8. Ölçüler



Şekil 11 b - (Türkçe) 17.- 18. Ölçüler

Rumlar introda tekrar yapmadan sözlere geçmekte ve sözlere eksik ölçüyle başlamaktadırlar. (Bkz. şekil-12)



Şekil 12 - (Rumca) 9.- 10. Ölçüler

Sözlerde dilden kaynaklan bazı farklılıklar vardır. Türklerde sözlerin başladığı 19.-22. ölçü arası ile Rumlarda sözlerin başladığı 10.-13. ölçü arası aynı bölümdür. Fakat kelimelerin uzunluk kısalıklarına göre Türklerde 20.-22.-24-26 ölçülerde görülen ve sözlere göre şekillenen kemanla yapılan süslemeler, Rumlarda görülmez ve bazı nota farklılıkları içerir. (Bkz. şekil-13 a ve 13 b)

Şekil 13 a - (Türkçe ve Rumca) 20. ve 11. Ölçü

Şekil 13 b - (Türkçe ve Rumca) 22. ve 13. Ölçü

Rumlar sözleri ara vermeden söylemişler. Türkçe ve Rumca versiyonlarda nakarata geçişte yapılan (Rumlarda 13., Türklerde 26. ölçü) notalar ve süslemeler de farklılık gösterir. (Bkz. şekil-14 a, şekil-14 b)

Şekil 14 a - (Rumca) 13.- 14. Ölçüler

Şekil 14 b - (Türkçe) 26.- 27. Ölçüler

Nakarata bölümleri Türklerde 27.-31. ve Rumlarda 14.-17. ve 31.-34.ölçüler arasındadır. Burada da kelimelerin hece uzunluklarının farklı olmasından ve yorumlardan kaynaklanan ezgisel motif farkları vardır. (Bkz. şekil-15 a, şekil-15 b)

27 28

sen gön lüm de a çan fes
ca nim sin fes li ka nim sin
ya rin tat li du da gin dan

29 30 2

li kan çi çe gim gim
benay ri la mam mam
ay ri ka la

Şekil 15 a - (Türkçe) 27.- 31. Ölçüler

14 15 16 17 1

σοφ να με χω ρι σεις α
v τό ο - μό λό γη σο πό την μά να μου
μό λό γά τζιαί σό

Şekil 15 b - (Rumca) 14.- 17. Ölçüler

Nakaratin ardından Türkler senyo ile belirtilen bölüme dönerek ilk sözlerin kalan yarısını tamamlarlar ve tekrar introya dönerek şarkıyı bir kez daha çalarlar. Rumlar ise 18. ölçü ve 26. ölçüye kadar Türklerde olmayan sözsüz bir bölüm çalıp, 27.(eksik ölçüyle başlayarak)-35. ölçülerde ikinci sözleri söylerler ve tekrar en baştaki introya dönerek intronun sonunda parçayı bitirirler.

4.2.4-Performans

Fesklikan/Psintri Vasilitzia Mou şarkısının Kıbrıslılar tarafından sevilmesi ve bilinmesi sonucu tavernada program yapan müzisyenlerin sıkça repertuarlarına aldıklarından daha önce de bahsetmiştik. Türk ve Rum tavernalarında yapılan gözlemlerde İki toplumun da Dillirga, Fesklikan, Dolama gibi parçalara benzer tepkiler vermesi ve danslarla eşlik etmesi önemli bir detaydır. İki taverna gözleminde de Fesklikan şarkısının başlamasıyla tavernadaki müşterilerin büyük bir çoğunluğunun dans pistine gitmesi ve halk danslarından figürler sergilemesi önemli bir ayrıntıdır.

4.3- Dolama /Na Su Goraso Mihanin Analizi

4.3.1- Sözel Anlam

Dolama /Na su goraso mihanin, Dillirga ve Feslikan şarkılarından sonra Kıbrıs'ta iki toplum tarafından da sevilen ve söylenen bir şarkıdır. Ancak bu şarkı diğer iki şarkıda olduğu gibi eğlence ve düğünler yerine daha çok Kıbrıs kültürünün sergilenmesinin amaçlandığı etkinliklerde, otellerin düzenlediği Kıbrıs gecelerinde, halk dansları ekiplerinin gösterilerinde kısaca Kıbrıs kültürünün tanıtılmaya çalışıldığı ortamlarda seslendirilir. Ritmin ön planda olduğu hareketli bir şarkıdır. Rumca sözlerin kaynağı Kıbrıslı Rum müzikolog Antigoni Kyriakidou'dur. (17 Eylül 2007 tarihli görüşme)

Να σου γοράσω μηχανήν

Να σου γοράσω μηχανήν,
Να σου γοράσω μηχανήν,
Να ραφκεις ρα περήφανη
Να ραφκεις ρα περήφανη

Να μεν εικαζεσαι καμμια
Να μεν εικαζεσαι καμμια
Μεσα σε τουντην γειτονιαν
Μεσα σε τουντην γειτονιαν

Sana dikis makinesi alayim

Sana dikis makinesi alayim
Sana dikiş makinesi alayım
Kıyafetlerini kendin dik diye Havalı
kız

Hiç kimseye ihtiyacın olmasın
Hiç kimseye ihtiyacın olmasın
Bu mahalenin içinde
Bu mahallenin içinde

Dolama

Dolama dolamayı
Getirin bağlamayı
Nerden alıştın yavrum
Böyle göbek atmayı
Aman aman elinden
Sarsam ince belinden
Öpsem dudu dilinden

Akşam ben uyumadım
Uykuma da doymadım
Gasavet bastı beni
Yarım geldi duymadım
Aman aman elinden
Sarsam ince belinden
Öpsem dudu dilinden

İki civan oyunda
Elma tüter koynunda
Ne güzel oyun oynar
Çingene var soyunda
Aman aman elinden
Sarsam ince belinden
Öpsem dudu dilinden

Şarkının hem Türkçe hem de Rumca olan sözlerinde sevgiliye duyulan aşk anlatılmaktadır. Birbirinin çevirisi olmayan bu sözler farklı ifade biçimleriyle sevgili için duyulan hisleri anlatmaktadır. Şarkı anonim olduğu için söz yazarları, bestecisi ve hakkında bir bilgi mevcut değildir. Ancak iki toplum tarafından da uzun yıllardır bilindiği göz önüne alındığında 30 yıllık kopukluk öncesinde parçanın çalınıp söylendiğini söylemek mümkündür. "Dolama" evlenecek olan gelinin beline

bağlanan kuşak demektir. Türkçe sözlerde sevgilinin dans yeteneği ve güzelliği, Rumca sözlerde ise sevgiliye duyulan aşk neticesinde ortaya çıkan kıskanış dile getirilmektedir. Şarkının Türkçe, Türkçe-Rumca versiyonları ekte verilen cd'de track 2-7'de yer almaktadır.

4.3.2- Oturtum

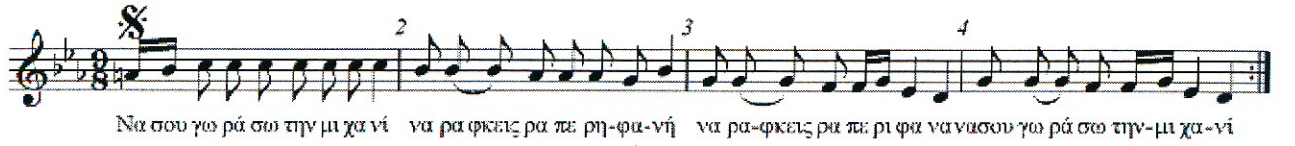
Dolama /Na Su Goraso Mihanin şarkısı genellikle halk dansları ekiplerinin oyunlarında sıkça kullanılan ve Kıbrıslılar tarafından sevilen bir parçadır. Parçada ritim önemlidir. Dolama parçası sıklıkla halk dansları topluluklarının repertuvarlarında ve ada kültürünün tanıtımının yapılacağı mekanlarda seslendirildiği için müzisyenler bu şarkıyı otantik kabul edilen şekline yakın bir çalgı grubu ile çalmaya çalışırlar. Bu şarkı için yapılan kayıtlarda da Türkler keman, darbuka, vokal, Rumlar ise akordeon, keman, darbuka, vokal oturtumunu kullandılar. Müzisyenler programları boyunca mikrofon ve ses sistemi kullanmadıkları için şarkıyı otantik haline benzer şekilde yorumladılar. İki toplumun müzisyenlerinin şarkıyı otantik kabul edilen haline yakın olan oturtumlarla ve mikrofonuz kullanımı şarkıların insanlar tarafından nasıl kabullenilip, nasıl duyulmak istediğine yönelik fikirler içerir. Bu şarkı Dillirga ve Feslikan şarkılarının kayıtlarının yapıldığı tavernadaki müzisyenler tarafından çalınmamıştır. Şarkı farklı bir tavernada kaydedilmiştir. Bu şarkıyı repertuvarına alan müzisyenler, ses sistemleri olmadan, elektronik çalgılar kullanılmadan şarkıyı otantik kabul edilen haline yakın olarak seslendirilmiştir.

4.3.3- Ezgi

Türklerde ilk 4 ölçü intro, Rumlar tarafından çalınmamıştır. (Bkz. şekil-16 a)
Rumlar bunun yerine sözlerin giriş ezgisini sözsüz çalmışlardır. (Bkz. şekil-16 b)



Şekil 16 a - (Türkçe) 1.- 4. Ölçüler



Şekil 16 b - (Rumca) 1.- 4. Ölçüler

Rumca notalarda 1.-4. ölçüler arası intro, 5.-8. ölçüler arası sözlerin olduğu bölümdür. Türkler ise 1.-4. ölçüler arası intro, 5.-8. ölçüler arası 1. kıtanın söylendiği yerdir. Rumca ve Türkçe sözlerin söylenişi ve dillerin farklılığından dolayı iki kayıta bu bölümler için farklılıklar görülür. Ezgi hemen hemen aynı olsa da ritim kalıpları ve notalar farklılıklar gösterir. Türkler, Rumlardan farklı olarak introda da çalınan ezgiyi nakarat olarak söylerler. (Bkz. şekil-17) Rumlar bu kayıtlarda nakarat bölümünü kullanmamışlar, introya dönüp parçayı tekrar seslendirmişlerdir. Nakarat bölümünün ardından Türkler de introya dönüp parçayı tekrar seslendirmişlerdir. Bu kayıtlarda Türkler ve Rumlar şarkının iki kıtasını kullanmışlardır.



Şekil 17 - (Türkçe) 9.- 12. Ölçüler

4.3.4- Performans

Rumların *Dolama /Na Su Goraso Mihanin'* i seslendirdikleri kayıtlarda mekanın ufak olması ve mekan sahibinin daha samimi bir ortam yaratmak istemesi sebebiyle program ses sistemi olmadan yapılmıştır. Kalnterimi Tavernası yetkilisi Giannis Kyriakou, kendisiyle Larnaka da gerçekleştirdiğimiz görüşmemizde bunun sebebinin, mekan sahibinin insanları Kıbrıs'ın eski köy yaşamının örneklerini taşıyan bir mekanda evlerindeymiş gibi yüksek ses olmadan eğlendirmek istemesi şeklinde açıklamıştır. Müziğin sesinin sonuna kadar açık olmadığı ve müzisyenin masa masa gezerek müşterileri de programa dahil ettikleri bir yöntem tercih edilmiştir. Benzer bir yöntem Kıbrıslı Türk müzisyenler tarafından da kullanılır.

Ergün isimli mekanda *Dolama /Na Su Goraso Mihanin'* şarkısının Türkçe versiyonunun kaydını gerçekleştirdiğimiz müzisyenler programlarını mikrofonsuz yapmışlar ve repertuvarlarını oluştururken bunu detayı da göz önünde bulundurmışlardır. Çok büyük olmayan mekanda müzisyenler programın daha samimi bir ortamda gerçekleşmesi için müşterileri de programa dahil ederler. Bu mekan sahibi ve müzisyenin birlikte karar verdiği bir yöntemdir. Çünkü farklı müzisyenlerin sahne aldığı dönemlerde Ergün isimli mekanda ses sistemleri kullanılarak da müzik yapılmıştır.

4.4- Analiz Değerlendirme

Kıbrıs'ta iki toplumun tarafından da kullanılan ve Kıbrıs'taki ortak müzik kültürünün ile ilişkilendirilen üç popüler şarkıdan yola çıkarak (*Dillirga-Tillyrkotissa, Feslikan- Psintri Vasilitzia Mou, Dolama /Na Su Goraso Mihanin*) yapılan sözel anlam, oturtum, ezgi ve performans analizleri sonucunda, Kıbrıslı Türklerin ve Kıbrıslı Rumların pek çok noktada kültürel ortaklıkları olduğunu söylemek mümkündür. Kıbrıslılar kültürel değerlerinden vazgeçmemiş ve "Kıbrıslı" olmakla özdeşleştirdikleri alışkanlıklarına sahip çıkmışlardır. Ancak iki kültürün buluşmasına çekilen bir set olan kopukluk sürecinde adadaki iki toplumun birbirleriyle ilişkileri zayıflamış ve ada halkı garantörler devletlere ve onlarla kültür alışverişine daha da yakınlaşmıştır. Bunun neticesinde parçaların sözlerinde ve parçaları yorumladıkları çalgılarda bazı farklılıklar oluşmuştur. Kapıların açılmasının

ardından canlandırılmaya çalışılan ortak kültür düşüncesi ve oluşturulmaya çalışılan kültürel uzlaşa havasıyla da iki toplum kopukluk dönemlerinde kazandıkları yeni davranış ve öğeleri karma bir ada müzik kültürü oluşturmak için kullanmaya başladı. Toplumların olmazsa olmazları olan noktalar sayesinde müziğin bağlamı ve tutumu şekillenir. Örneğin Kıbrıslı Türklerin ve müzisyenlerinin söze odaklı ve ezgisel çekirdeğin değiştirilmemesi yönündeki tutumları Rumlarda da görülmektedir. Kıbrıslılar her ne kadar da müzikte söze göre daha çok değişime açık olduklarını söyleseler de, müziğin de kullanıldığı mekana göre belli kalıplara oturtulduğunu söylemek mümkündür. Örneğin bir şarkının barda dinlenen çalınış şekli tavernada çalınan şekline göre farklılık gösterebilir. Tavernaya giden insan içki tüketimi ile birlikte dans etmek isteyeceğinden şarkının bu ortama uygun olan biçimde çalınmasını ister. Bu yazılı olmayan bir taleptir. Yani müzisyenler de şarkıları seslendirecekleri mekanlara göre düzenler. Müzisyen ilişkilendiği bağlama göre şekillenir. Bağlam da çalışa biçimini ayırır. Burada dikkat çeken bir nokta iki toplumun da kendi içinde farklı mekanlarda aynı müziği farklı yorumlama durumunda benzer yaklaşımlar içine girmeleridir. Yazılı olmasa da adalı müzisyenin anlayıp, insanların nabzına göre hareket edebilecekleri bazı kurallar vardır. Bunların başında da söze, ezginin çekirdeğinin değişmemesine verilen önem gelmektedir. Yapılan analizler ve iki toplum üzerinde yapılan gözlemler sonucunda ada insanının benzer müziksel davranışlar sergilediğini söylemek mümkündür. Adada yaratılmak istenen kültürel uzlaşa adada iki toplumun tek bir kimlik olarak ortaya çıkması anlamına gelmemektedir. Burada vurgulanmak istenen beraber yaşamaya, beraber hareket etmeye başlayan Kıbrıs insanının oluşturacağı “Kıbrıslı” kimliğidir. Yani Kıbrıslı Türklerin ve Rumların kendi içlerinde zaman zaman Türk ve Rum olması ve buna yönelik davranış biçimlerinde bulunması doğal bir sonuçtur.

SONUÇ

Kendini ifade aracı olarak ortaya çıkan müzik, insanların dolayısıyla da toplumların varmak istediği, amaçladıkları noktaya gelmekte kullandıkları bir güçtür. Çünkü müzik sayesinde verilmek istenilen mesajlar, etkili ve kolay bir şekilde geniş topluluklara iletilir. Topluluklar arasında iletişim kurup, varolan sorunun çözümü için harekete geçmeleri sağlanır. Müzik insanları çatışma noktasında buluşturabileceği gibi, uzlaşma amacıyla da bir araya getirebilir. Tek başına çatışmanın ya da uzlaşmanın şekillenmesini sağlayamasa da farkındalık yaratarak süreçlere önemli katkılar sağlar. Toplumlararası iletişim ve diyalog yolları arasında ilk sırada bulunan müzik kendisini amaca uygun şekillendiren müzisyenlere de ihtiyaç duyar. Çünkü müzisyenlerin mensubu bulunduğu topluluğa karşı sorumlulukları vardır. Böylece sorunların çözümü için uğraş verirler. Müzisyen bulunduğu toplumun isteklerine, beklentisine, ihtiyaçlarına göre müziği kullanarak halkın isteklerini, ortaya koyar.

Çalışmanın başlığını da oluşturan Kültürel uzlaşma ve müzik ilişkisi sayesinde, müzik toplumların uzlaşmaya yönelik müziksel diyaloglar sergileyerek uzlaşma, barış süreçleri içine girmesinde en önemli destekleyici faktörlerden olmuştur. Kıbrıs adasındaki İki Toplumlu Koro ve *Dance for Peace* örnekleri müzikle Kıbrıslıların içinden yükselen uzlaşma istemini yansıtmış ve bunu yaratma yolunda önemli bir basamak olmuştur. Bu topluluklar yasakların olduğu ve Kıbrıs Türk ve Kıbrıs Rum toplumlarının iletişiminin kesik olduğu dönemde iki toplum tarafından gizli bir biçimde oluşturularak, uzlaşma yolunda toplumların kararlılığını ortaya koymuşlardır. Sahneyi sorunun çözüldüğü alan olarak kullanmışlar ve müziğin kendisini de bizzat uzlaşılan alan olarak karşımıza çıkarmışlardır. Bu topluluklar iki toplumun bir arada yaşayabileceğinin birer örneği olarak çalışmada belirtilen, sınırların kültürlerin buluşmasını, kültürel olarak bütünlüğü, kesin bir şekilde engelleyemeyeceği varsayımını doğrularlar.

Ortak kültürün değerlerini bir araya gelmek için kullanan Kıbrıslılar, uzlaşma için diyalog kurmuştur. Müzikler, danslar, yemekler, içkiler gibi benzer kültürel değerler çevresinde şekillenen Kıbrıs insanı, köken tartışmasına girmeden Kıbrıs'ın

değerlerini ortak bir kültür yaratmak için kullanır. Bu sebeple bunların Rumlar ya da Türkler tarafından yaratılmış olması bir önem taşımaz. Önemli olan tek şey Kıbrıs'a ve Kıbrıslılara ait olmasıdır. Bu da uzlaşılan alanı temsil eder.

Şarkılara yapılan analizler ve iki toplumun kültürel kimliklerine yönelik önemli mesajlar içeren tavernalarda yapılan gözlemler sonucunda, Kıbrıslı Türkler ve Kıbrıslı Rumların benzer müziksel, kültürel ortaklıkları olduğu görülür. Kıbrıslılar paylaşmakta oldukları kültürel değerlerinden, “Kıbrıslı”, “Adalı” olmakla özdeşleştirdikleri alışkanlıklarından otuz yıllık kopukluk sürecinde vazgeçmemiş ve “Kıbrıslı” kimliğine sahip çıkmıştır. Müzik Kıbrıs'ta toplumlararası iletişimi tekrar sağlamış ve gençlerin yanı başlarındaki toplumla kısa zamanda yakınlaşmasına, iletişime geçmesine olanak sağlamıştır. Bu sebeple müzik, toplumlar ve kültürlerarası uzlaşmanın ana aktörü olarak Kıbrıs adasında da işe yarar sonuçlar ortaya koymuştur.

EKLER

EK 1

Dillirga (Rumca)

Anonim



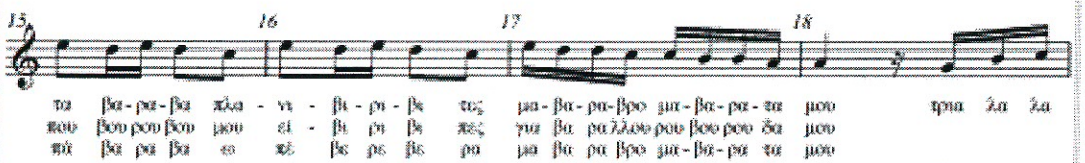
τρα λα λα λα λα λα λα λα λα λα λα τρα λα λα λα λα λα λα λα λα λα λα



λα τρα λα



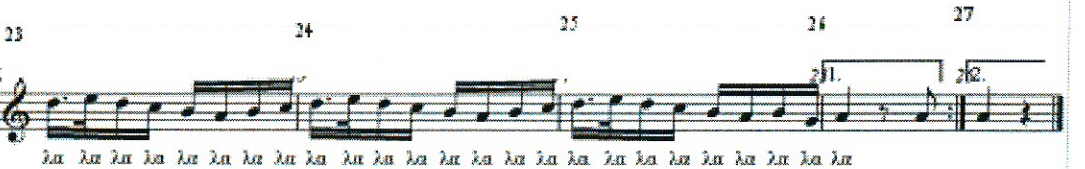
λα 1.Ε σε θε ρε θε ναν α θε ρα θε στρον ες θε ρε θε μι - των με στους βου ρου βους ορ-
2.Τρα ακαι θε ρα θε σι - με θε ρε θε μις την θε ρι θε καρ κων τα λδ θε ρα θε για
3.Ε - πη θε ρη θε αν ες θε ρι θε σου της θε ρη θε ης πε λλης πως τρα θε ρε θε να



τα θε ρα θε κλα - νι - θε ρι - θε ες μα - θε ρα θε ρο μα - θε ρα - τα μου τρα λα λα
που βου ρου βου μου ει - θε ρι θε πως για θε ρα λλο ρου βου ρου θα μου
πα θε ρα θε ε πε θε ρε θε ρα μα θε ρα θε ρο μα - θε ρα τα μου



λα λα λα λα λα λα λα λα λα λα τρα λα λα λα λα λα λα λα λα λα λα τρα λα λα



λα λα

EK 2

Dillirga (Türkçe)

Beste : Anonim
Söz : Cemal ÖZGÜRSEL

1 2 3 4

5 6 7 8

9 10 11 12

13 14 15 16

17 18 19 20

21 22 23 24

25 26 27 28

tim kar bademgöz lü bir yar gör düm ken dim den geç
kar köykiz la ri saç la ri na çi çek ler la

dil lir ga dan ge ce geçtim su yun dan iç
dil lir ga nin te pe le ri de ni ze ba

29 tim
kar

30 la la la la la la la la la la lay

31 la la la la la la la la la la

Musical staff with treble clef. Measure 29: quarter note G4, quarter rest. Measure 30: eighth notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Measure 31: eighth notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Measure 32: eighth notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

33 lay

34 la la la la la la la la la la

35 la la la la la la la la

36 la la la la la la la la

Musical staff with treble clef. Measure 33: quarter note G4, quarter rest. Measure 34: eighth notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Measure 35: eighth notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Measure 36: eighth notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

37 lay

Musical staff with treble clef. Measure 37: quarter note G4, quarter rest.

Feslikan (Rumca)

Anonim



Fine Ψιν τρη βα ση λι τσια μου τζιαι μα-τζουρα_να μου Ε σου να με χω ρί_σεις α
 Ε - λα να σε φι - λι σω τζιαι φι λα με_τζιαι σού_ Τζιαν τό ο - μό λώ γή_σω
 Ε - λα να σε φι - λι σω κό_ ρή το γνά λε νόν Να δώ το πρό σω πό_ σου
 Στην σκα-λα που ξε - βαι-νεις να_ ξε - βαι να - τζιαι εγώ_ Σκά λι τζιαι σκα λώ_ πά - τι να
 Ε - χεις ε-λια στο χεί-λη τζιαι γω στο μα - γου - λώ_ Ε - λά να σε φι λι_ σω που



πό την μά_να μου μου
 μό λώ_ γά_ τζιαι σού_ σού
 ση μη γδα λε_ νό_ νό
 σε γλω κό - φι - λώ_ λώ
 λιν πε_ τά_ με νό_ νό



Ψι ντρή βα σί λι τζια μου τζιαι κα-ριο φώ-λλιν
 Ε - λα να σε φι_ λι σω τζιαι γλή-γο - ρα_ να
 Ε - λα να σε φι_ λι σω κρυ φα της μά_νας
 Φο - ρεις πα πού τζια μου_ρα πα - τας τζιαι τρι ζου
 Ψι - ντρή βα_σί_ λι_ τζια μου τζιαι α - ε - ρου - σα



μου ε - σύ να με χω - ρί - σεις α πό τον_ τζή_ ρην_ μου μου
 πās να μέν σε δεί κα - νέ_ νας να πει πως μί_α - γα - πας πας
 σου τζιαι κά με πως πό_ τί_ ζεις την μα τζου ρά_ να σου σου
 σίν τζιαι μέ να την καρ_ κιαν_ μου την έ - ρα - γύ - ζου_ σίν_ σιν
 μου στην δή - πλη των βύ - ζιών_ σου να 'ταν η_ σού - σα μου_ μου

EK 4

Feslikan (Türkçe)

Beste : Anonim
Söz : Cemal ÖZGÜRSEL



Sen sin benim ca nim
Kız se ni gö rün ce



tat li sev gi lim sen sin benim ca nim
oy nar yü re gim kız se ni gö rün ce



tat li sev gi lim sen gön lüm de a çan fes
oy nar yü re gim ca nim sin fes li ka nim sin
ya rin tat li du da gin dan



li kan çi çe gim
benay ri la mam
ay ri ka la mam

EK 5

Dolama (Rumca)

Anonim

The musical score is written on two staves in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The melody is marked with measure numbers 1 through 8. The first staff contains measures 1-4, and the second staff contains measures 5-8. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

1 2 3 4

Να σου γω ρά σω την μι χα νί να ρα φκεις ρα πε ρη-φα-νή να ρα-φκεις ρα πε ρι φα να νασου γω ρά σω την-μι χα-νί

5 6 7 8

Να μεν ει-κα-ζε σε κα-μιαν με σα σε του-την γει-το νιάν με σα σε του-την γει-το νιάν να μεν ει-κα-ζε-σε κα- μιαν

EK 6

Dolama(Türkçe)

Anonim

1 2 3 4

5 6 7 8

9 10 11 12

Do la ma do la ma yi do la ma do la ma yi ge ti rin bag la ma yi ge ti rin bag la ma yi
Nerden a lis tin yavum nerden a lis tin yav rum böy le gö bek at ma yi böy le gö bek at ma yi

a man anan e lin den sarsam ince be lin den öpsem du du dlin den a man a man e lin den

EK 7

TRACK 1- Dillirga - Feslikan (Türkçe) –Yeksad (2006, Music Of Northern Cyprus).

TRACK 2- Dolama (Türkçe) –Yeksad (2006, Music Of Northern Cyprus).

TRACK 3- Feslikan (Rumca)-(Antigoni Kyriakidou tarafından verilen, kaynağı saptanamayan örnek).

TRACK 4- Dillirga (Rumca) - Domna Samiou (Ena Taxidi Sthn Ellada, Lyra).

TRACK 5- Dillirga (Türkçe Rumca)- Mehmet Ali Şanlıkol- Theodoulos Vakanas (2007, Kıbrıs'ın Sesi, Kalan Müzik).

TRACK 6- Feslikan (Türkçe Rumca) - Mehmet Ali Şanlıkol- Theodoulos Vakanas (2007, Kıbrıs'ın Sesi, Kalan Müzik).

TRACK 7- Dolama (Türkçe Rumca) – Mehmet Ali Şanlıkol- Theodoulos Vakanas (2007, Kıbrıs'ın Sesi, Kalan Müzik).

TRACK 8- Aşkın Tam Vakti – Tuğba Özerk (2007, Yıkıldı Duvarlarım, Protected).

KAYNAKÇA

- AL-TAEE, Nasser. (2002). "Voice Of Peace And The Legacy Of Reconciliation: Popular Music, Nationalism And The Quest For Peace In The Middle East", *Popular Music*, Cambridge University Press, vol: 21-1, 41-61 p.
- APPIAH, K.A. (1994). *Identity, Authenticity, Survival*, Princeton, NJ: Princeton University Press.
- ASİLİSKENDER, Burak.(2004). "Kimlik, Mekan ve Yer Deneyimi", Makale Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi web sitesi (<http://ilef.ankara.edu.tr/ki/yazi.php?yad=3717>)
- ASSMANN, J. (2001). *Kültürel Bellek*, Çev. Tekin, A., İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- AVEROF, Georgios. (2005). *Folk And Traditional Songs And Dances From Cyprus (Ta Δημοτικά Τραγούδια Και Οι Λαϊκοί Χοροί Της Κύπρου)*. Second edition, Nicosia: Cultural Center of Bank of Cyprus.
- CLARK, Toby. (2004). *Sanat ve Propaganda*, Çev. Esin Hoşsucu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- EDGAR, Andrew ve Sedgwick, Peter. (2007). *Kültürel Kuramda Anahtar Kavramlar*, Çev. Mesut Karaşahan, İstanbul: Açılımkitap.
- EROL, Ayhan. (2005). *Popüler Müziği Anlamak: Kültürel Kimlik Bağlamında Popüler Müzikte Anlam*, İkinci basım, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- GOODWIN, Julia Anne. (2007). "Breaking Down Barriers: Music and the Culture of Reconciliation in West Berlin 1961-1989", Doctor of Philosophy, Department of History The College Art & Science University Of Rochester.
- İYİT, Kubilay. (2008). "Popüler Müzik'te Marksist Söylem: Grup Munzur Örneği", Yayınlanmamış Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.

- KAEMMER, John. E. (1993). *Music in Human Life, Anthropological Perspectives on Music*. Çev. Yetkin Özer (Yayınlanmadı), Austin: University of Texas Press.
- LARRAİN, Jorge. (1995). *İdeoloji ve Kültürel Kimlik*. Çev. Neşe Nur Domaniç, İstanbul: Sarmal Yayınları.
- LİPSİTZ, G. (1994). *Dangerous Crossroads: Popular Music, Postmodernism and The Poetic of Place*, New York.
- MORGAN, A and ADİLEH, M. (1999). “Palestinian Music: The Sound of Struggle”, *World Music: The Rough Guide*, vol.1, 385-390 pp.
- PAREKH, Bhikhu. (2002). *Çokkültürlülüğü Yeniden Düşünmek Kültürel Çeşitlilik ve Siyasi Teori*, Çev: Bilge Tanrıseven, Ankara: Phoenix Yayınları.
- PETTİT, Stephen. (19/August /1987). “Peace Leaps The Wall: Review of An Historical Music Occasion”, *The Times*.

Harita: Google Earth. <http://earth.google.com> adresinden cyprus/pyla border.

Görüşme Kişileri

- ADANIR, Eralp. Araştırmacı-Yazar. Bayrak Radyo Televizyon Kurumu
TV Program Yapımcısı, 10 Mayıs 2008, Lefkoşa
- DİMONTHENEİS, Costas. *İstorikon* Tavernası sahibi, 15 Şubat 2008, Limasol
- EMİNOĞLU, Mehmet Emin. *Dance For Peace* Başkanı, 10 Nisan 2008, Lefkoşa
- ERCEN, Celal. *Salamino* Taverna yetkilisi, 21 Mart 2008, Yeni Boğaziçi
- GARANTİ, Selçuk. Kıbrıs Havalanı Derneği Başkanı, 10 Şubat 2008, Lefkoşa

GÜRCAFER, Süleyman. Cennet Taverna sahibi, 14 Aralık 2007, Mağusa

KÖSEOĞLU, Ergün. Ergün Taverna sahibi, 25 Ocak 2008, Yeni Boğaziçi

KYRÍAKIDOU, Antigoni. Güney Kıbrıslı Müzikolog 17 Eylül 2007, Limasol

KYRÍAKOU, Giannis. Kalnterimi Taverna yetkilisi, 7 Mart 2008, Larnaka

MELANİDOU, Lena. İki Toplumlu Koro Şefi, 26 Şubat 2008, Lefkoşa

ÖZGÜRSEL, Cemal. Dillirga ve Feslikan şarkıları söz yazarı, 10 Ocak 2008, Girne

PAPADOPOULOU, Giorgos. Mageirio Tavernaki sahibi, 11 Nisan 2008, Limasol

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Umut ALBAYRAK

Doğum yeri ve yılı: İzmir– 14/06/1982

Yabancı Dil: İngilizce

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

Lisans: 2003, Dokuz Eylül Üniversitesi, Buca Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı

Lise: 1999, Gazi Mağusa Namık Kemal Lisesi-Kıbrıs