

TC
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
SANAT VE TASARIM YÜKSEK LİSANS PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

**BİR HALK ÇALGISININ SOSYAL VE KÜLTÜREL
KİMLİK BAĞLAMINDA İNCELENMESİ:
EHL-İ HAK'IN KUTSAL SAZI TANBUR**

**URUM ULAŞ ÖZDEMİR
06715002**

**TEZ DANIŞMANI
Prof. RUHİ AYANGİL**

**İSTANBUL
2009**

TC
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
SANAT VE TASARIM YÜKSEK LİSANS PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

**BİR HALK ÇALGISININ SOSYAL VE KÜLTÜREL
KİMLİK BAĞLAMINDA İNCELENMESİ:
EHL-İ HAK'IN KUTSAL SAZI TANBUR**

**URUM ULAŞ ÖZDEMİR
06715002**

**TEZ DANIŞMANI
Prof. RUHİ AYANGİL**

**İSTANBUL
2009**

TC
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
SANAT VE TASARIM YÜKSEK LİSANS PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

BİR HALK ÇALGISININ SOSYAL VE KÜLTÜREL
KİMLİK BAĞLAMINDA İNCELENMESİ:
EHL-İ HAK'IN KUTSAL SAZI TANBUR

URUM ULAŞ ÖZDEMİR
06715002

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: 21.01.2009

Tezin Savunulduğu Tarih: 02.02.2009

Tez Oy bilgisi / Oy çokluğu ile başarılı bulunmuştur.

Unvan Ad Soyad

İmza

Tez Danışmanı : Prof. Ruhi Ayangil
Jüri Üyeleri : Yrd. Doç. Zerrin İren Boynudelik
Öğr. Gör. Ayhan Doğanç

İSTANBUL
OCAK 2009

ÖZ

BİR HALK ÇALGISININ SOSYAL ve KÜLTÜREL KİMLİK BAĞLAMINDA İNCELENMESİ: EHL-İ HAK'IN KUTSAL SAZI TANBUR

Urum Ulaş Özdemir

Ocak, 2009

İran'da, Ehl-i Hak inancına bağlı olanlar tarafından icra edilen tanbur sazı, bu topluluk tarafından kutsal olarak kabul edilen bir halk çalgısıdır. Bu çalgının kutsallığı, inanca bağlı olanların ibadet şekli olan cemlerde “gizli” olarak bilinen makamların bu sazla çalınmasından kaynaklanır. Günümüze kadar, pek çok sebepten dolayı oldukça kapalı bir yaşam süren Ehl-i Hak topluluğu, toplumsal belleğin en önemli taşıyıcılarından birisi olan tanbur sazının, “dış” dünyaya açılmasıyla yeni tartışmalara konu olur: Ehl-i Hak'ın yaşayan önderlerinin kutsal repertuarın korunması konusundaki ısrarlarının yanı sıra yeni çalışmaların ortaya çıkması ve bunların geleneksel ortamların dışında icra edilmesi, tanbur sazının Ehl-i Hak toplumundaki statüsüne yeni misyonlar ekler. Dolayısıyla topluluğun dış dünyayla iletişimi, topluluk içi iletişimi sağlayan tanburla gerçekleşmeye başlar. Günümüzde Ehl-i Hak'a mensup olmayanlar tarafından da öğrenilebilen ve çeşitli yerlerde icra edilen tanbur ve buna ilişkin çalışmalar, sazın statüsüne ve kimliğine saygı gösterilerek sürdürülür. Bu araştırma, Ehl-i Hak tanburunun kutsallığından yola çıkarak, sazın sosyal ve kültürel bağlamda kimliğini incelemektedir. Bu açıdan Ehl-i Hak tanburunun kimliğini oluşturan öğelerin, toplumsal bellekle ilişkisi; bu öğelerin sosyal ilişkilerde oynadığı rol; sazın dinsel, kültürel misyonu ve taşıdığı değerler, sazın “halk çalgısı” olmasının ötesinde bir statüye sahip olduğunu gösterir. Bu statü, tanburun Ehl-i Hak toplumundaki özel konumunu ve topluluğun belleğini taşıyan başlıca unsurlardan birisi olduğunu ortaya koyar.

Anahtar kelimeler: Ehl-i Hak, tanbur, kutsallık, sosyal kimlik, kültürel kimlik, toplumsal bellek.

ABSTRACT

AN EXAMINATION OF A FOLK INSTRUMENT IN THE CONTEXT OF ITS SOCIAL AND CULTURAL IDENTITY: THE SACRED TANBUR OF THE AHL-I HAQQ

Urum Ulaş Özdemir

January, 2009

In Iran, the tanbur played by adherents to the Ahl-i Haqq faith is a folk instrument considered sacred by this community. The sacredness of this instrument stems from the fact that during the gatherings (*cems*) of the faithful, certain makams known as “secret” are played. The opening to the “outside” world of the Ahl-i Haqq, which has until the present day lived quite a secluded existence, and of their instrument, which is one of the most important vessels for their collective memory, has become a new subject of debate. Alongside the living Ahl-i Haqq leaders’ insistence on the preservation of the sacred repertoire, the emergence of new works, and their performance outside of traditional environments, has added new dimensions to the mission of the tanbur in Ahl-i Haqq society. Consequently, the tanbur, which achieves communication within the society, has been the vehicle for the society’s communication with the outside world. Works for tanbur, which can today be learned and played in a variety of places even by non-members of the Ahl-i Haqq, are carried on with respect for the instrument’s status and identity. This research project examines the identity of the tanbur in its social and cultural context, beginning with its sacred status. From this standpoint, the elements that form the identity of Ahl-i Haqq tanbur and their relationship with collective memory, the role these elements play in social relationships, and the instrument’s cultural mission and the values it carries, demonstrate that the instrument has a status beyond that of “folk instrument.” This status suggests that the tanbur has a special position in Ahl-i Haqq society, and is one of the basic elements that carry the collective memory of the community.

Keywords: Ahl-i Haqq, tanbur, sacredness, social identity, cultural identity, collective memory.

ÖNSÖZ

İran’da yaşayan Ehl-i Hak inancı mensuplarının kutsal çalgısı olan tanburun, özel ritüellerde ve günlük yaşamda bir statü olarak kabul edilen gizliliği ve kutsallığından yola çıkarak, günümüzde bu çalgının Ehl-i Hak topluluğu mensupları içinde ve dışında hangi kimlikte görüldüğünün analizini içeren bu çalışma, lisans eğitiminden bu yana ilgilendiğim bir konu olan Ehl-i Hak müzik kültürü üzerine ülkemizde yapılan ilk akademik çalışmadır.

Çeşitli saha ve masabaşı çalışmalarıyla incelemeye çalıştığım Ehl-i Hak inancı ve bu inancın müzik kültürü, Anadolu’da bulunan çeşitli inançlar ve bu inançların müzik kültürleriyle sıkı ilişkisi bulunan derin bir birikime sahiptir. Bu birikimin bir tez çalışmasının boyutunu aşan ve disiplinlerarası çalışmalara olanak tanıyan genişliği, ileride konuyla ilgili çalışacak araştırmacılar açısından da önemli bir özelliktir. Bu açıdan, bu tez çalışmasının gelecekte yapılacak akademik çalışmalara kaynak olabilmesi en büyük temennimdir.

Lisans eğitimimden bu yana akademik çalışmalarım boyunca her türlü desteğini esigemeyen arkadaşım Arş. Gör. Gülçin Zeynep Özkişi’ye; tanbur ve Ehl-i Hak’la ilgili saha çalışmasına referans olup destek veren Ali Ekber Muradi ile Pir Seyit Nasreddin’e ve tez danışmanım Prof. Ruhi Ayangil’e çok teşekkür ederim.

İstanbul; Ocak, 2009

Urum Ulaş Özdemir

İÇİNDEKİLER

TEZ ONAY SAYFASI	
ÖZ	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vi
TABLolar LİSTESİ	viii
ŞEKİLLER LİSTESİ	ix
1. GİRİŞ	1
2. DOĞU MÜZİKOLojİSİNDE TANBUR SAZI	3
3. EHL-İ HAK İNANCI	11
3.1. Giriş.....	11
3.2. Dogmalar.....	14
3.3. İbadet ve Ritüeller	19
4. EHL-İ HAK TANBURU	22
4.1. Genel Özellikleriyle Ehl-i Hak Tanburu	22
4.2. Tanburun Çalgı Yapımsal Özellikleri	23
4.3. Tanburun Ses Özellikleri	27
4.4. Tanburun İcra Özellikleri.....	32
5. SOSYAL VE KÜLTÜREL KİMLİK BAĞLAMINDA TANBUR SAZI	35
5.1. Sosyal ve Kültürel Kimlik.....	35
5.2. Sosyal ve Kültürel Kimlik Bağlamında Ehl-i Hak Topluluğunda Tanbur Çalgısı.....	37
5.2.1. “Korunan” Tanbur.....	39
5.2.1.1. Tanburun Kutsallığı ve Tanbur Makamlarının Gizliliği	40
5.2.1.1.1. Tanburun Ehl-i Hak Cemindeki Yeri.....	44
5.2.1.1.2. Kutsal ve Gizli Tanbur Makamları	45
5.2.1.1.2.1. <i>Kelâm</i> Makamları.....	47
5.2.1.1.2.2. Meclisi Makamlar	49
5.2.1.1.2.3. Mecazi Makamlar.....	50
5.2.1.2. Günlük Yaşamda “Korunan” Tanbur	50
5.2.2. “Dışa Açılan” Tanbur.....	51
5.2.2.1. İran’da Tanbur Yapımı ve Satışı.....	52
5.2.2.2. Tanbur Eğitimi	54
5.2.2.3. Dünyada Tanbur Kayıtları.....	55

6. SONUÇ	62
KAYNAKÇA	65
EKLER	
Ek 1. Sözlük	70
ÖZGEÇMİŞ	72

TABLÖLAR LİSTESİ

	Sayfa No
Tablo 1: Ehl-i Hak inancının kutsal kabul ettiği kişilerin dönüşümleri.....	16

ŞEKİLLER LİSTESİ

	Sayfa No
Şekil 1: Tanburun çalgı yapımsal bölümleri.....	24
Şekil 2: Tanburun perdeleri	27
Şekil 3: Beş Akordu (<i>Kûk-i Penc</i> ya da <i>Kûk-i Barz</i>)	28
Şekil 4: Yedi Akordu (<i>Kûk-i Heft</i> ya da <i>Kûk-i Tarz</i>).....	28
Şekil 5: Baba Serheng Makamı	29
Şekil 6: Şah Hoşin Makamı	29
Şekil 7: Baba Navus Makamı	30
Şekil 8: Tarz-ı Yâri ve Baba Celili Makamları.....	30
Şekil 9: Şah Emiri Makamı	30
Şekil 10: Abidini Makamı	30

1. GİRİŞ

Bugüne kadar Ehl-i Hak inancıyla ilgili olarak yazılı alandaki sayılı materyali ortaya koyan sosyal bilimcilerin saha çalışmaları ve araştırmaları başta olmak üzere, günümüzde bu inançla ilgili en önemli örnekler, teknoloji ve müzik sektörünün gelişmesiyle radyo, plak, CD vb. ortamlarda müziğin iletmeye başlanmasına paralel olarak Ehl-i Hak inancının kutsal çalgısı tanbur sazıyla yapılan icralardan oluşan kayıtlardır. Bu kayıtlarla birlikte tanburla icra edilen Ehl-i Hak müzikleri, başta İran olmak üzere çeşitli ülkelerde Ehl-i Hak inancına sahip olmayanlar tarafından da dinlenilmeye ve çalınmaya başlar. Bu dönemden itibaren, bir yandan tanburun kutsal ve gizli özellikleri korunurken, diğer yandan inançsal açıdan pek çok nedenden dolayı oldukça kapalı yaşayan Ehl-i Hak inancı, bu çalgıyla birlikte dış dünyaya açılır. Bu tez çalışmasının alt problemleri, bu sazın hangi pratiklerle korunduğu, hangi pratiklerle ritüellere dahil edildiği, günümüzde Ehl-i Hak topluluğunu hangi şekilde temsil ettiği, kutsallığın bu topluluk ve saz bağlamında ne şekilde algılandığı, toplumsal hafıza ve birlik açısından tanburun fonksiyonel özelliklerinin neler olduğu ve kapalı yaşayan Ehl-i Hak toplumunun son yıllarda giderek dışa açılan yapılmasında tanburun hangi işlevleri gördüğü konularını kapsar.

Araştırmanın ana yöntemi, İran'da, Kirmanşah şehrine bağlı, Ehl-i Hak inancı için kutsal olarak kabul edilen Guran bölgesinde 2005, 2006 ve 2007'nin yaz aylarında yaptığımız alan çalışmalarında derlenen materyalin analiziyle birlikte, konuyla ilgili daha önce yapılmış ve ulaşılabilen tüm çalışmaların ele alındığı bir tez çalışmasıdır. Yazılı kaynakların yanı sıra, albüm olarak yayınlanmış tanbur kayıtları ile alan çalışmasında yaptığımız mülakat notları ve tanbur performanslarının kayıtları da araştırmanın dayandığı başlıca kaynakları arasında sayılabilir. İnançsal açıdan ve kutsiyet bağlamında konunun hassasiyetinden dolayı, çalışmamızda aktarılan bilgiler, bu çalışma öncesinde diğer araştırmacıların yaptığı saha araştırmalarında olduğu gibi Ehl-i Hak mensupları ve önderlerinin izni dahilinde yazıya geçirilmiştir.

Akademik alanda Ehl-i Hak inancının sosyal, kültürel ve dini yapısı üzerine bugüne kadar bazı çalışmalar yapılmışsa da, tanbur sazı, Ehl-i Hak kültüründe müziğin yeri,

bu müziğin kültür ve sosyal çevreyle bağlantısı konusunda yapılan çalışmaların sayısı oldukça azdır. Müzikolojik açıdan konuyla ilgili en önemli çalışmaları yapan Jean During ve Partow Hoosmandrad'ın araştırmaları, bu bağlamda Batılı literatürde konuyla ilgili en temel eserlerdir. Bizim çalışmamızın da başlıca kaynaklarından olan bu araştırmalar, genel olarak Ehl-i Hak müziğini incelerken, sosyal ve kültürel kimlik bağlamında tanbur yaklaşımının dışında kalır.

Bu açıdan, çalışmamızın başlıca amaçlarından biri, ülkemizde tanbur sazının sosyal ve kültürel kimlik bağlamında ilk kez incelendiği bir tez çalışmasını ortaya çıkarmak ve ileride yapılabilecek, Ehl-i Hak kültüründe cem, Ehl-i Hak makamları ve Ehl-i Hak müzik kültürü ile bu müzik kültürüne oldukça yakın performans pratiklerine sahip Anadolu'daki çeşitli müzik kültürlerinin karşılaştırmalı çalışmalarına öncülük etmesini sağlamaktır.

Doğu müzikolojisinde tanbur çalgısının incelenmesiyle başlayan araştırmanın ilk bölümünde, tanburun tarihsel kökenleri üstüne karşılaştırmalı bir analiz yapılmaktadır. Daha sonraki bölümlerde Ehl-i Hak inancının ve Ehl-i Hak tanburunun temel özelliklerinin açıklanmasının ardından tanburun, sosyal ve kültürel kimlik bağlamında kutsallığının incelenmesiyle bitmektedir. Müzikoloji kaynakları ile sosyal bilimlerin çeşitli alanlarından yararlanılan çalışma, disiplinlerarası bir bakış açısı taşımaktadır.

Metinde geçen Arap ve Fars kökenli kişi ve yer adları, Türk Dil Kurumu'nun "Yazım Kılavuzu"na uyularak (TDK, [30.12.2008]), Türkçe'nin ses ve yapı özelliklerine göre yazılmıştır.

2. DOĞU MÜZİKOLJİSİNDE TANBUR SAZI

Doğu müzikolojisinde *tanbur*, çalgıbilim (organoloji) sınıflaması bakımından *chordophones* (telli çalgılar) ailesinin, *composite chordophones* (bileşik telli çalgılar) alt grubundan, sapı gövdesinden uzun telli çalgılar için kullanılan genel bir terimdir. Pek çok ülkede bu terime benzer isimde telli çalgılara rastlamak mümkündür: *Tanbur* (İran, Türkiye), *tampura* (Hindistan), *tanbura* (Bulgaristan, Makedonya, Macaristan gibi Balkan ülkeleri ve Türkiye), *dombra* (Kırgızistan, Kazakistan, Özbekistan gibi Asya ülkeleri), *pandura* (Yunanistan), *panduri* (Gürcistan) bu çalgılardan bazılarıdır. Bu isimlere yakın olan, ancak organolojik olarak farklı çalgı grupları arasında yer alan sazlara da rastlanır: Mısır, Sudan, Yemen vb. ülkelerde rastlanan, lir şeklindeki *tanbura*, Avrupa'dan Amerika'ya farklı kıtalardaki topluluklarda rastlanan ve vurmali bir çalgı olan *tambourine*, Brezilya'da kullanılan bir başka vurmali çalgı olan *tamborim* bu çalgılardan bazılarıdır.

Özellikle Balkanlar'dan Orta Asya'ya uzanan coğrafyada rastlanan ve *tanbur* ismiyle benzerlik gösteren, sapı gövdesinden uzun telli çalgı topluluğu, iki telli çalgılar (*dutar*) ailesinin özelliklerini gösteren, kuru bir ses yapısına sahip, farklı tekniklerle çalınmaya müsait çalgılardan oluşur. Ancak, çeşitli müzikoloji kaynaklarında yer alan ve *tanbur* adıyla geçen çalgılar arasında pek çok farklılıklar bulunur. Dolayısıyla, bu çalgılarla ilgili net bir ortak görüş yoktur ve *tanbur*'un kökeni ile gelişimi hakkındaki bilgiler oldukça karmaşıktır.

Tanbur'un hangi dönemde ortaya çıktığı net olarak bilinmemekle birlikte, bazı araştırmacılar, bu çalgının kökeninin eski uygarlıklara kadar gittiğini düşünür. Geçmiş M.Ö. IV. binyıla kadar giden Sümer dönemi müziğiyle ilgili araştırmalar yapan Francis William Galpin (1937, 35), Louvre Müzesi'nde bulunan, M.Ö. 2600 yılına ait bir figürdeki, *tanbur* çalan yedi kişinin *timbrel* adlı bir vurmali çalgıyı çalan bir genç kızın etrafında buldukları bir tören resminden bahseder. Müzikolog Hüseyin Saadettin Arel gibi çeşitli araştırmacıların çalışmalarına kaynaklık eden Galpin, *tanbur* çalgısının kökeniyle ilgili olarak şunları yazar:

“*Tanbur*, üç ve daha fazla tel takılmış, Yakın Doğu’da geniş bir coğrafyada *tanbur* adıyla bilinen, uzun saplı bir luttur. Ama daha erken dönemlerde onun ismi *pandur* olarak yazılırdı, Yunanca’da ise *pandoura*’dır. Bu ismin kaynağı için şunu önerebiliriz: *Tanbur*, Ermenistan’da *pandir* ve Gürcistan *panturi* olarak çağrılır. Şimdi bu ülkeler konum olarak birbirine çok yakın ve Mezopotamya’yla ilişkiliydi. Sümerce’de, ortak kullanılan nesnelere isimlerini içeren pek çok kelimenin kaynağının Avro-Asyatik halklar için aynı olduğu ortaya çıktı. Rus bölgelerindeki Asya vilayetlerinde Sümer göreneğinin açık izleri bulundu. Sümerce’de *pan-tur*, "küçük yay"ı ifade eder. Bizim daha evvel gösterdiğimiz gibi yay şekilli arp, Batı Asya’nın geniş bir bölgesi boyunca *pan* olarak çağrılır. *Tur* kelimesi ise, halen Gürcüce’deki *tar*, *thir* ya da *tul* kelimeleri ile ifade bulur; ayrıca “küçük” manasındadır, R ve L ise ortak bir dilbilimsel değişimdir. Asulular’a da aletin icadı atfedilir, ama onların törensel kullanımında gözükmediği gibi ve genellikle köylüler, pandomimciler ve dansçıların ellerinde gösterildiği görülür, muhtemelen yabancı kaynaklıdır. Irak’ta miladın ilk yüzyılları döneminde oldukça popülerdir. Pisagor (M.Ö. 540) ise onun kaynağını Boğa burcuna yerleştirmişti.”

Ancak *tanbur* kelimesinin kökenini etimolojik olarak yorumlamaya çalışan bir başka müzikolog olan Mahmut Ragıp Gazimihâl (1975, 38) ise Galpin ve daha sonra onun tezini destekleyen Arel’in bu görüşüne karşı çıkar:

“*Tanbur* adının ilkçağdaki *pandur* kelimesinden metatez olduğu yolundaki Batılı düşüncesi yanlıştır, çünkü eskilerde *tanbur* diye bir söyleyiş yoktu, Fârâbi’nin *tonbur* dediği esastı. Kelimenin asırlardır *tanbur* şekline dönmüşlüğü belli ki dıştan andırışlı komşu kelimelerin çoğunlukla etkisi neticesi olmuştu: Yakın Doğu dillerindeki Santur, Kanbur, Yağmur, Zanbur gibi kelimelerin kalıbı *tunbur*’u da etkisiyle *tanbur*’a çevirtmiş olabilir.”

Gazimihâl, *tunbur* ve onun yankı kelimesi (*onomatopoeia*) olarak belirttiği *tonbur*’un, bu çalgının esas ismi olduğunu düşünür.

Kaynak vermemekle birlikte, *tunbur*’un Sanskrit metinlerinde göksel bir musikicinin adı olduğunu belirten Gazimihal (1975, 171), yine kaynak vermeden, bazı bilginlerin (kuzunun kuyruğu manasında *deniye-i ber’e* olan) *dunbe-bere*’yi *dunbur* olarak başka bir halk etimolojisine bağladıklarını söyler ve Türk diyalektlerinde *tunburdatmak*, *tanburdatmak* gibi ses taklitçisi fiiller bulunduğunu, *tanbur* kelimesinin de bunlardan birine bağlılığının kuvvetle muhtemel olduğunu aktarır.

Bir başka görüşe göre *tanbur*’un kökeni, M.Ö. III. binyılın ortalarında yaklaşık iki yüzyıl boyunca Mezopotamya’da hüküm sürdükleri bilinen Akadlar’a kadar gider. (Hassan ve diğ., 2000, 61). Bunun yanı sıra bir başka olasılık, M.Ö. II. binyılın başlarından itibaren Anadolu’da yayılmaya başlayan Hititliler tarafından çalınan ve Hitit yazıtlarında görülen *tibula* sazının *tanbur*’a olan benzerliğidir (Goetzhe, 1968, 16-24).

İstanbul’da doğmuş bir Fransız olan ve yaşadığı dönemde müzik de dahil olmak üzere çeşitli alanlarda eserler yazan Charles Fonton, 1751 yılında yazdığı bir eserinde, *tanbur* çalgısının kökeninin, net bir kaynak belirtmemekle birlikte, M.Ö.

427 – 347 yılları arasında yaşayan Antik Yunan filozofu Eflatun’a (Platon) kadar gittiğini aktarır. Fonton (1751, 166) şunları yazar:

“Tanbur, neyden sonra Şarklılar’ın en çok değer verdiği musiki aletidir. Aktardıkları bir rivayete göre, neyden daha eski olan tanburun kökeni feylesof Eflatun’a dek gider. Eflatun tanbur çalarmış ve musikiye hakkıyla vakıf imiş. (...) Şarklılar, aynı zamanda Eflatun’un icadı olan tanburun daha sonra uzun süre unutulduğunu ve Hicret dolaylarında Şiraz’lı Ali adlı biri tarafından yeniden keşfedilip rağbet kazandığını söylerler.”

M.S. III. ve VII. yüzyıllar arasında yaşayan Sasaniler döneminde kullanıldığı düşünülen *tanbur* sazı, 934 – 1020 yılları arasında yaşayan şair Firdevsî’nin, Sasaniler devrini ve İranlılar’ın İslam’a geçmeden önceki bin yıllık tarihini manzum bir destan olarak anlattığı *Şehnâme* adlı eserinde de geçer. Kitapta, kahramanlardan Rüstem ile İsfendiyar’ın destanlarını *tanbur*’la seslendirdiklerini yazar. Kitabın bir başka bölümünde, Babak’ın da, İslam’ın yayılışının ilk yıllarında, Mazdak düşüncesini geliştirmek için *tanbur* sazını çaldığı anlatılır. Ancak bahsi geçen *tanbur* çalgısının yapısıyla ilgili bir bilgi bulunmaz.

X. yüzyılda yaşayan, İslam düşünürü, bilimadamı ve müzikolog Fârâbi, *Kitabü'l-musikî ül-kebir* (Büyük Musikî Kitabı) adlı eserinde, nasıl çalındığını ve yapısını belirtmemekle birlikte, *iki telli tanbur*’un Bağdat ve Horasan’da kullanılan iki farklı türünün olduğunu anlatır (Hassan ve diğ., 2000, 61). Fârâbi’nin bahsettiği *Bağdat tanburu*’nun kökeninin, Asurlular dönemine kadar gittiğini düşünen bazı araştırmacılar, aynı bölgede bulunan kabartmalarda yer alan, küçük gövdeli, ince uzun saplı çalgının *tanbur*’a benzediğini ve onun atası olabileceğini düşünür (Hassan ve diğ., 2000, 61).

X. yüzyılda yaşayan bir başka düşünür, tarihçi ve coğrafyacı olan Al-Mas’udi’nin, *tanbur*’u Sodom ve Gomore halkından çıkmış bir çalgı olarak gören varsayımı müzikolog Henry George Farmer (1999, 48) tarafından aktarılır.

XIII. yüzyılda yaşayan, teorisyen Safiyüddîn Abdülmümin Urmevî’nin, 17 aralıktan oluşan ses sisteminin *Horasan tanburu*’nda denendiğini belirten araştırmacılar, bunun kaynağının, Fârâbi’nin *Bağdat tanburu*’nda kullandığı aralık sistemi olduğunu belirtir (Hassan ve diğ., 2000, 61).

XV. yüzyılda yaşayan, besteci ve teorisyen Marâgalı Abdülkadir, *Makâsıd’ul elhân* (1418) adlı eserinde, *tanbur-u Şirvaniyan* ve *tanbure-i Türki* adını verdiği iki çalgıdan söz eder. *Tanbur-u Şirvaniyan*’ın daha çok Tebriz’de kullanıldığını, şeklinin armut gibi ve iki telli olduğunu; *tanbure-i Türki*’nin ise teknesi ve göğsü daha küçük,

sapı ise daha uzun olan, isteğe göre iki veya üç tel takılan bir saz olduğunu belirtir (Bardakçı, 1986, 103). Marâgalı, bir başka yazmasında ise *tanbur* çalgısının kökeninin Lut kavimine gittiğini aktarır. Buna göre, Lut kavmi genç erkekler için *tanbur*'u, İsrail kavmi Davut peygamberin güzel sesini taklit amacıyla nefesli çalgıları yapar; Kürtler ise otlayan koyunlarını çağırmak için *ney-i sefid*'i icat ederler. Marâgalı, Eflatun'un *tanbur*'u icat ettiğini düşünen Fonton'un aksine, kanunu icat ettiğini ileri sürer (Bardakçı, 1986, 117, 118).

XV. yüzyılda, Fatih Sultan Mehmet döneminde, *tanbur* adıyla bir çalgının Osmanlılarda da kullanıldığı belirtilir (Tursun Bey, 1977, 90). Ancak daha sonraki dönemlere ait kaynaklarda bu çalgıyla ilgili sınırlı bilgi bulunur. Örneğin, Kanunî Sultan Süleyman'ın tahta çıkışından itibaren 1555 yılına kadar geçen dönemde yaşanan olayları aktaran *Süleymannâme* adlı eserdeki bir nakışta çeng, rebap, ud, kanun, daire çalan sazanelere rastlanır, ancak bu çalgılar arasında *tanbur* yer almaz (Atıl, 1986, 104).

XVI. yüzyılda Anadolu'ya gelen gezginlerin seyahatnamelerinde tanburu hatırlatan tanımlara rastlanır. Örneğin, 1551-1568 yılları arasında İstanbul'da bulunan Nicholas de Nicholay, *tanbura* diye andığı bir sazın resmini de verir; ama verdiği resimdeki çalgı, bugünkü curaya benzeyen küçük tekneli, sapı orta uzunlukta bir tezeneli sazdır (Nicholay, 1585, 70, 95).

XV. yüzyılın ilk yarısında yaşayan şair, edip ve âlim Ahmed-i Dâî'nin *Çengnâme* eseri ile, XVI. yüzyılda yaşayan Revanî'nin *İşretnâme* ve şair, yazar, tarihçi Gelibolulu Mustafa Âli'nin *Mevâidü'n-Nefâis fi Kavâidi'l-Mecâlis* adlı eserlerinde *tanbur* ismine rastlanır. Ancak bu kaynaklarda, sazın yapısı ve özellikleriyle ilgili bilgiler yer almaz.

Özellikle XVII. yüzyıldan sonraki kaynaklarda daha sık rastlanan, Osmanlı müziğinin önemli telli ve mızraplı çalgılarından biri olan *tanbur*'un, kökeninin *kopuz*'dan türediğini, bağlama ailesinin bir üyesi olarak geliştiğini varsayan görüşlerin yanı sıra, bu sazın ilk biçiminin antik dönemlere kadar uzandığı yönünde görüşler de vardır. Bunların yanı sıra, Fransız seyyah Sieur du Loir gibi tanburların hepsini *mandore*'a benzetenler de olur. Günümüzde yerini mandoline bırakmış olan eski *mandore* de armut biçiminde bir çalgıdır. Çalgının bu biçimi mandolinin bugünkü halinde de korunur. Du Loir'a göre, XII. yüzyılın ilk yarısında tanburun teknesi, bugünkü mandolin veya bağlamaninkine benzer. Farmer da, XV. yüzyılda

yaşayan İbn Gaibi'nin, *tanbur-i Şirvinan*'ı armut şeklinde bir gövdesi ve iki teli bulunan bir çalgı olarak betimlediğini aktarır (Farmer, 1999, 48).

Osmanlı dönemindeki müzikle ilgili önemli kaynaklardan birisi olan Ali Ufkî, XVII. yüzyılın ikinci yarısında *tanbur* sazını tanımlarken, *şeştar* ile eşanlamlı olarak kullandığı, altı telli bir çalgı olarak anlatır (1990'dan aktaran Aksoy, 2003, 64). Ancak aynı dönemde yaşayan Evliya Çelebi, *şeştar* ve *tanbur*'dan iki ayrı saz olarak bahseder.

Ali Ufkî, bir başka yazmasında, tel sayılarını vermemekle birlikte, *tanbur* ve *tel tanbura* adıyla verdiği iki ayrı çalgının perde sistemlerini gösterir (Behar, 2008, 168-183). Bu kaynağa bakıldığında, bugün klasik Türk müziğinde kullanılan *tanbur* çalgısı ile bağlama ailesinden *tanbura* sazı, Ali Ufkî'nin bahsettiği ayrıma uygun düşer.

XVII. yüzyılda çalınan Türk çalgılarını, Evliya Çelebi'nin notlarını çeşitli kaynaklarla karşılaştırarak yorumlayan Farmer, *tanbur*'la ilgili olarak şu üç çalgıdan bahseder: Gövdesi küçük ama sapı uzun olan, *iki telli Türk tanburu* dediği *tanbur-i Türki*; gövdesi daha büyük, ama sapı daha kısa olan iki telli *tanbur-i Şirvinan* ve daha küçük gövdeli, üç madeni telli *tel tanbur*. İlk iki çalgıyla ilgili olarak, bunların ipek telli olma ve parmaklarla çalınma ihtimalinden bahseden Farmer, *tel tanbur*'un ise mızrapla çalınma olasılığını aktarır (Farmer, 1999, 47-49).

Günümüzde klasik Türk müziğinde kullanılan *tanbur* çalgısına benzer bir çalgı resmi, konuyla ilgili en önemli kaynaklardan birisi olan Kantemiroğlu edvârında yer alır. Ali Ufkî'den yaklaşık elli yıl kadar sonra yazan Kantemiroğlu, *tanbur* çalgısını, bildiği tüm sazlardan kamil olarak görür; *tanbur*'un, Adem'in nefesinden meydana gelen ses ve melodiyi kusursuz icra eden bir saz olduğunu vurgular, ayrıca sazın perdelerini de tam olarak gösterir. Ancak Kantemiroğlu'nun verdiği resme göre *tanbur* beş burgulu, yani beş tellidir.

Kantemiroğlu'nda beş telli tanbur resmi bulunmasına rağmen, ilk kez 1738-1742 yıllarında Türkiye'de bulunan ressam Liotard'ın verdiği *tanbur* resminde sekiz tel bulunur. Aynı şekilde daha sonraki dönemlerde, Charles Fonton ve Kemanî Hızır Ağa'nın verdikleri resimlerde de *sekiz telli tanbur*'a rastlanır. Tellerin yanı sıra, şekil olarak da, resmedilen *tanbur* sazlarının farklılık gösterdiği gözlenir. Örneğin, 18. yüzyıl kaynaklarında *tanbur* resimlerinin çoğu, Kantemiroğlu, Levnî, Kemanî Hızır

Ağa ve Fonton'un verdikleri *tanbur* resimlerinde görüldüğü gibi, sazın teknesi soğan biçimindedir, yani teknenin sapla birleşmesi daha geniş bir açı çizer. Ancak, aynı yüzyılın sonlarına doğru İstanbul'a gelen İtalyan Toderini'nin yayınladığı *sekiz telli tanbur*'un resminde sazın teknesi bugünkü klasik Türk müziğinde kullanılan *tanbur* çalgısında olduğu gibi yuvarlaktır. Sazın teknesinin biçimi dışında, teknenin büyüklüğü ile sap uzunluğu da bazı değişikliklere uğrar.

Konuyla ilgili olarak, 1655-1656 yıllarında İstanbul'da bulunan ünlü Fransız gezgini Thévenot'nun gözlemleri *tanbura* ve *tanbur* ilişkisi bakımından dikkat çekicidir: Thévenot, Türkler'in boş zamanlarında *tambour* dedikleri bir telli çalgı çaldıklarından bahseder. Bu çalgı, bütün gün çalındığı halde akordu bozulmayan, üç telli, küçük bir sazdır. Thévenot, bu çalgıyı çalanların Farsça güfteli şarkılar seslendirdiğinden de bahseder (Thévenot, 1686, 16, 34). Bu açıdan, bahsi geçen sazın *tanbura* değil, *tanbur* düşünülebilir, ancak her iki durumda da bu çalgıların, hem yapısal açıdan, hem repertuar bakımından birbirinden çok büyük farkları olmadığı söylenebilir.

Osmanlı döneminde, özellikle Avrupalı gezginlerin seyahatnamelerinde rastladığımız, isimlerinin *tanbur* sözcüğünden türemiş olduğunu gördüğümüz, bir kısmı yukarıda da geçen *tanburat*, *tel tanbur*, *tanbur-ı bağlama*, *tanbur-ı Bulgari*, *tanbur-ı kebir-i Türki*, *tanbur-i Şirvinan*, *tanbur-u şarki* gibi çeşitli sazlara rastlanır. Ancak Osmanlı dönemi makam müziğinde, bazı gezginlerin ve araştırmacıların *tanbura* dediği bağlama benzeri çalgılarla, günümüzde klasik Türk müziğinde kullanılan *tanbur* sazı arasında benzerlikler olduğu kadar, çeşitli farklılıkların da bulunması, bu sazların ortak kökenli olup olmadığı konusunda değişik yorumların ortaya çıkmasına neden olur. Bu sazlardaki genel özellikler, başta belirttiğimiz gibi sapı gövdesinden uzun telli çalgılar olmasıdır. Dolayısıyla *tanbur*, tek bir sazın değil, birbirine benzer birkaç sazın ortak adıdır.

Evliya Çelebi'de olduğu gibi pek çok gezginin, seyahatnamelerinde *tanbur* ve *tanbura* terimlerini ortak olarak kullanmalarının bir işareti olarak, Osmanlı müziği bağlamında bu iki saz arasındaki bağın yirminci yüzyılda da kopmadığını gösteren önemli örneklerden birisi de Tanburacı Osman Pehlivan (1874-1943) gibi ustaların çaldıkları eserlerdir. Tanburacı Osman Pehlivan, günümüzde icra edilen *bağlama* ile klasik Türk müziğinde kullanılan *tanbur* arasında bir çalgı olarak nitelenebilecek *tanbura* sazıyla, hem klasik Türk müziği eserlerini, hem de Balkanlar'dan

Anadolu'ya kadar çeşitli yörelerden halk müziği eserlerini icra eder, plaklara kaydeder.

Tanburacı Osman Pehlivan örneğinde olduğu gibi, günümüzde icra edilip, yapısal olarak bağlama ailesinden gelen ve bu aileyle hem sosyal hem de kültürel bağlamda yakın ilişkisi olan bir başka çalgı grubu İran'daki Ehl-i Haklar arasında çalınan *tanbur* çalgısıdır. Bu çalgı, özellikle Anadolu ve Balkanlar'da, Türkmen ve Kürt Alevi-Bektaşî topluluklarda rastlanan ve *ruzba*, *ırızva*, *ırızba*, *iki telli* gibi isimlerle anılan sazlarla yakınlığıyla bilinir. Tıpkı bu sazlar gibi kutsal sayılan *Ehl-i Hak tanburu*, hem Ehl-i Hak hem de Alevi-Bektaşîler'in başlıca ritüeli olan cemin merkezinde yer alan çalgıdır. Dering (2003, 173) bu durumun, Ehl-i Hak topluluğuyla yukarıda bahsedilen toplulukların tarihsel ilişkilerini yansıtan, aynı zamanda Safevi yıllarından bu yana Türkmenler ve Kürtler arasında etkili olan heterodoks düşünceden kaynaklandığını belirtir.

Bu noktada, İran'da Ehl-i Hak inancına mensuplar tarafından icra edilen tanbur sazının, geçmişten günümüze, organolojik, sosyal ve kültürel açıdan benzerlik gösterdiği iki telli çalgılar ailesinin genel özelliklerine de değinmek gerekir: Orta Asya'dan Balkanlar'a uzanan geniş bir coğrafyada çalınan iki telli çalgılar (*dutar*, *dombra*, *dutarçe*, vb.), genel olarak ozan, âşık, baksi, akın, saz şairi gibi adlar verilen ustalar tarafından icra edilir. Sazlarının yanı sıra ses icracısı da olan bu kişiler, geçmişte yaşananları, destanları, günlük hayatın akışını, tabiatı, insan ilişkilerini ve duygularını aktaran, yaşadıkları çağın kaynak kişileridir. Bu ustalar, çaldıkları sazlarla bütünleşmiş, buldukları kültürün en önemli taşıyıcılarıdır. Dolayısıyla bu sazların, tıpkı *Ehl-i Hak tanburu* gibi günlük hayatta ve ritüellerde de önemli bir rolü olduğu söylenebilir.

Örneğin Pakistan'ın kuzey bölgelerinde yaşayan, Hint-İran karışımı halklardan Kalaşlar'ın (kaynaklarda Nuristani olarak da geçer), Şaman kökenli olduğu düşünülen ritüellerinde çaldığı, iki teli bulunan ve *tanbur* adı verilen çalgının, arkaik bir saz olduğunu belirten Dering (2003, 172), bu çalgının muhtemelen, antik Kürt, İran veya Turan toplumlarında çalınan, kökeni oldukça eski dönemlere giden iki telli bir saz olduğunu aktarır. Günümüzde Yakın Doğu'da farklı isimlerle anılan bu iki telli çalgı topluluğu, yapısal olarak İran'da çalınan *Ehl-i Hak tanburu*'na benzer özellikler gösterir.

Tanbur, günümüzde çeşitli Kürt toplulukları arasında da kullanılan bir sazdır. During (2003, 171), Yezidi Kürtler'in ritüellerinde def ve kavalı kutsal çalgılar olarak kullandıklarını, ancak "dünyevi" bir çalgı olarak yalnızca *tanbur* sazını kabul ettiklerini belirtir. Hassan (1980, 178, 182) ise *tanbur*'un tipik bir Kürt çalgısı olduğunu ve Araplar arasında, bu sazın "Kürt dilini sevdiği için" çalınmadığını ileri sürer.

Günümüzde *tanbur* ya da ona benzer isimlerle çalınan sazlar şu coğrafyalarda rastlanır: *Tanbur* (Türkiye, Irak, Pakistan), *Ehl-i Hak tanburu* (İran), *tampura* (Hindistan), *Afgan tanburu* (Afganistan), *Tacik tanburu* (Tacikistan), *tanbura* (Bulgaristan, Makedonya, Macaristan gibi Balkan ülkeleri ve Türkiye), *Uygur tanburu* (Çin), *tanburag* (Pakistan). Genel olarak Orta Asya ve Orta Doğu'da çalınan bu sazların tamamı birbirinden farklı ses, perde, icra ve çalgıyapımsal özellikler gösterir. Kökenleri konusundaki bilgiler dağınık olmasına rağmen bu çalgıların ortak özelliklerinin, sapı gövdesinden uzun telli çalgılar olduğunu söyleyebiliriz.

3. EHL-İ HAK İNANCI

3.1. Giriş

Ehl-i Hak, Batılı kaynaklara “gerçeğin insanları”, “gerçeğin sadıkları”, “Hakk’a yakın olanlar” ya da “hakikat yolunu seçenler” olarak giren, Ortadoğu’nun senkretik¹ yapılı inançlarından birisidir. Ehl-i Hak topluluğu aynı zamanda Yârsan (Yâresan) olarak anılır. Bu adlandırma, “Yâr’ın dini” ya da “Tanrı’nın sevgili dostunun dini” olarak da geçer. Topluluk, cemaat içinde kendisini *taiife* (tarikât) olarak tanıtır (Mir-Hüseyni, 2003, 168). Günümüzde bu inancın mensupları, Irak’ın Süleymaniye, Kerkük, Musul kentleri çevresinde; İran’ın batısında Luristan, Kürdistan bölgelerindeki Zohab, Kerend, Horamabat, Kirmanşah kentlerinde; İran’ın kuzeyinde Urumiye gölünden Maku’ya kadar olan dağlık bölgelerde, Tebriz’de, Hazar Denizi’nin güney kıyılarında, kısmen Tahran, Hemedan kentlerinde ve Mâzenderan, Horasan bölgelerinde yerleşiktir.

Ehl-i Hak, tasavvufa, gnostisizme ve Bâtınıliğe dayanan bir inanç sistemidir. Bu inanç, güçlü ve farklı bir İslâm yorumuna sahip olmasının yanı sıra, İslâm öncesi inançlardan (Zedüştlük, Yezidilik, Mazdekizm, vb.) inanç motiflerini de içeren, hatta bunların pek çoğunu inancın merkezine koyan bir yapıdadır. Aşırı Şii görüşlere sahip olduğu için Gulat² adıyla anılan Ali-İlahilik, Ali-Allahilik, Kakailik, Alevilik, Şabak, Nusayrilik gibi senkretik olarak görülen bazı inanç grupları, Ehl-i Hak’la pek çok benzerlik taşıdığı için, bu inançta yer alan ritüellere oldukça geniş bir coğrafyada rastlamak mümkündür (Moosa, 1988, 185-254). Ehl-i Hak, çoğu zaman Gulat içerisinde sayılsa da, Zerdüştlük ya da Yezidilik gibi Gulat olmayan dinlerle benzer unsurlara (yaratılış inancı, reenkarnasyon, enkarnasyon, vb.) sahiptir (Bruinessen, 1999, 166; Ocak, 2007, 184).

¹ Senkretizm: Din ya da felsefede farklı inançların uzlaştırılması. Bağdaştırmacılık (Ocak, 2005, 340).

² Gulat: İslâm dünyasında, Hz. Ali taraftarlarına verilen bu ad, Hz. Ali sonrasında ortaya çıkan aşırı görüşlü (Hz. Ali’yi Tanrı’yla özdeşleştirme vb.) tarikâtlar ve dini inançların genel adı olarak kullanılmıştır (Konuyla ilgili genel bilgi için bkz: Moosa, 1998).

Ehli-i Hak'a inananların nüfus sayısı hakkında net bir kaynak bulunmamakla birlikte, Blaga (1997, 40), İran nüfusuyla ilgili bilgiler verdiği çalışmasında Ehl-i Hak'ı, İran nüfusunun % 90 – 95'ini kapsayan en büyük dini grup olan Şii nüfusun içerisinde sayar, ancak Şii nüfusun içerisinde bir alt grup olarak Gulat olarak değerlendirir ve bunu, Şii nüfusun % 10 – 15'i olarak gösterir. Mir-Hosseini (2006, 26), Ehl-i Haklar'ın en yoğun bulunduğu şehir olan Kirmanşah'ta yarım milyon civarında Ehl-i Hak'ın yaşadığını belirtir. Bruinessen (1996, 165) dünyada birkaç milyon Ehl-i Hak mensubunun yaşadığını söylerken, During (1999-2000, 409), 2-3 milyon arası Ehl-i Hak'ın yaşadığını yazar. Izady (2004, 269) ise, net rakam vermemekle birlikte, dünyadaki Kürt nüfusunun % 10 – 15'inin Yârisani (Ehl-i Hak) olduğunun tahmin edildiğini aktarır.

Ehl-i Hak'ın, özellikle Batılı literatüre girmesi ve tanınmasını sağlayan başlıca kaynaklar, Ehl-i Hak inancına mensup olmayan gezginler, sosyal bilimlerle ilgilenen araştırmacılar ve tarihçilerin yazdığı makalelerdir. Yazılı alanda Ehl-i Hak'la ilgili kapsamlı araştırmalar diyebileceğimiz çalışmalar, XX. yüzyılın başlarından itibaren Minorsky, Ivanow ve Mokri gibi tarihçiler tarafından yapılmıştır. Konuyla ilgili başvuru kaynaklarının neredeyse tamamı Kürtçe'nin Gurani lehçesinde yazılmış olsa da, bu araştırmacıların çalışmaları genellikle Farsça metinlere ve Tahran çevresinde yapılan saha çalışmalarına dayanır.

Halen Ehl-i Hak'la ilgili başlıca kaynak, İran'da bulunan Rus elçiliğindeki görevi sırasında bu toplulukla ilişkiye geçen tarihçi Vladimir Minorsky (2006, 5-20)'nin, 1920 yılında İslâm Ansiklopedisi'nde yayınlanan, oldukça kapsamlı "Ehl-i Hak Mezhebi" adlı makalesidir. Yazılış tarihi eski bir metin olsa da, bu makalenin içerdiği bilgileri geliştiren çalışmalar bugüne kadar yapılmamış ve hemen hemen tüm Ehl-i Hak çalışmalarında başlıca kaynak bu makale olmuştur. Bu makalenin, yazılışından bu yana Ehl-i Hak'la ilgili geniş bir merak uyandıran başlıca kaynak olduğu da söylenebilir.

Konuyla ilgili son dönem araştırmacılarından Mir-Hüseyni (2003, 171), Ehl-i Hak konusunda çalışan araştırmacıları iki gruba ayırır:

"Birinci grup, tarikatı İslâmi bir geleneğin parçası addetmektedir ve yükselişi ve yayılışının izlerini, aşırı ve uç noktalara varan Şii hareketlerine yatkınlığında aramaktadırlar. İkinci grup ise, tarikatın İslâmi bileşenlerini özünde, eski İran kaynaklı kökenlerine kılıf olarak görmekte ve tarikatın yükselişini ve yayılışının İslâmın gelişiyi birlikte yenilgiye uğrayan eski İran geleneklerini yitirmemeye ve bu gelenekleri sürdürmeye can atan halkın beklentileriyle ilgisi olduğunu savunmaktadır. İlginç olan, Ehl-i Hak mensuplarının kendilerinin de benzer bir

şekilde bölünmüş gibi durmalarıdır. Mezhebin bazı mensupları İslâmdan uzak durarak, dini ayrı bir inanç olarak tanımlarken, diğerleri inançlarının mistik özlerine önem vererek Şii Ortodoksları ile dogmalarını ortak bir noktada buluşturur.”

Yukarıda da görüldüğü gibi, özellikle sosyal bilimler alanında incelenen Ehl-i Hak inancı konusunda çeşitli görüş ayrılıkları bulunur. Toplulukla ilgili yazılı kaynaklarda tarikat, mezhep, din gibi farklı kavramların kullanılması da bu konunun araştırılmasındaki bir başka karışıklığı işaret eder.

Günümüzde halen Ehl-i Hak mensupları ve mensubu olmayanların en çok tartıştıkları konuların başında gelen Ehl-i Hak ve İslâm ilişkisine özel bir vurgu yapan During (2006, 50), Ehl-i Hak’a hem içeriden hem de dışarıdan bakan farklı görüş ayrılıklarıyla ilgili olarak şunları belirtir:

“Ehl-i Haklar kendilerini İslâm’ın sınırında hatta dışında sayarlar; fakat bazıları Onikiler Şiiliğinin mistik bir kolu olduklarını iddia ederler. Onlar (ya da oryantalistler) kendilerini nasıl tanımlarsa tanımlasın, marjinal Şiiliğin bir formudurlar ve her şeyden önce İslâm tasavvuf ehli (*irfan*) tarafından ciddi bir şekilde mimlenen mistik eğilimlidirler. Bu grubun İslâm kültürünü yeterli ölçüde temsil etmediği söylenerek karşı çıkılacak olursa, hiçbir evlilik anlayışının kendi başına İslâm kültürünü kesin bir şekilde temsil edemeyeceğini iddia ederiz; İslâm kültürünün kökenleri, izleri Kürt Ehl-i Hakları tarafından derin bir bağlılıkla korunan eski geleneklerdir.”

Günümüzde Ehl-i Hak inancı, geçmişte yaşamış dini liderlerinin ziyarethanelerinin (mezarlarının) bulunduğu, günümüzdeki liderlerinin yaşadığı, Bağdat – Kirmanşah yolu üzerinde bulunan ve kutsal olarak kabul edilen Guran bölgesindeki Kürtler başta olmak üzere, kısmen İran’daki Türkmen, Fars ve Araplar arasında da yaygındır. Guran Bölgesi, Ehl-i Hak için oldukça önemli bir yere sahip olan, XV. yüzyılda bakire bir anneden doğduğuna inanılan ve yaşadığı dönemde bu inancın temellerini oluşturan Sultan İshak ile onun reenkarnasyonu olarak doğduğuna inanılan Baba Yadigar’ın türbelerinin bulunduğu bir bölgedir. Guran, İran’da Kürtler’in yoğun olarak yaşadığı bir bölge olsa da, Ehl-i Hak topluluğu, diğer Kürt topluluklarına göre daha kapalı bir yaşam sürmektedir. Bunun en önemli nedeni, diğer Şii ve Sünni Kürt topluluklardan oldukça farklı bir İslâm yorumu ve ritüellerine sahip olmalarıdır. Araştırma yaptığımız Guran köylerinin büyük çoğunluğunda, Ehl-i Hak mensuplarının kutsal saydığı değerlerin, herhangi bir ortama kaydedilmesiyle ilgili korkuları ve kaygıları olduğu; genellikle “yabancı” (kendilerinden olmayanlar) saydıklarıyla mesafeli bir ilişki kurduklarını gözlemledik. Minorsky (2006, 9) bu durumun, Ehl-i Hak’la ilgili saptırılmış düşüncelerden (gizli toplantı ayinleri, mum söndü, vb.) kaynaklandığını ve bu görüşlerin, “Ortodoks inançlı mezhepdışı kesimlerin zarar verici ve cahilce kuşkularına yol açtığını” bildirir.

Minorsky (1960, 9'dan aktaran Mir-Hüseyini, 2006, 23), Ehl-i Hak inancının, İran-Türk dünyasında dini-siyasi hareketlerin hızla yayıldığı XIV. yüzyılın sonları veya XV. yüzyılın başlarında doğduğunu ve 1501'de İran'da Safevi Devleti'nin kurulması döneminde zirveye ulaştığını ileri sürer. Kurulduğu ilk yıllarda tasavvufa yakın olan Safeviler, Şiiliği bir ideoloji olarak kabul eder ve daha sonra onu devletin resmi dini ilan eder. Ancak, bu dönemi ve sonrasını kapsayan tarihi literatürde Ehl-i Hak'a atıfta bulunulmaması ve inancın kurucusu sayılan Sultan İshak'ın isminin hiçbir tarihi kaynakta yer almaması, Ehl-i Hak'ın erken dönemi ile ilgili bilgilere ulaşılmasını zorlaştırır (Mir-Hüseyini, 2006, 24). Bunun yanı sıra, Ehl-i Hak'la ilgili temel kaynaklar, inanç mensuplarının sahip olduğu sözlü ve bazı yazılı menakıbnameler, anlatılardır.

Mir-Hüseyini (2003, 168, 169), Ehl-i Hak'la ilgili çalışma yapabilmenin oldukça zor olduğunu, çünkü topluluğun dışarıdan gelen gözlemcilere kapalı olduğunu belirtir. Tıpkı Ehl-i Hak'a inanan erkeklerin "mühür" adını vererek, bıyık bırakmayı, hiçbir zaman mührü kırmamak anlamında kullanmaları gibi, topluluğa ait bilgilerin (yani "sır"ın) dışarıdan gelen gözlemcilere aktarılmaması için topluluk üyelerinin dudaklarının adeta mühürlendiğini de anlatır. Benzer bir durum Ehl-i Hak'ın kanaat önderleri için de geçerlidir. Bu açıdan, inançlarını sadece seçilmiş bir grup tarafından ulaşılabilen bir sır olarak gören Ehl-i Hak'la ilgili çalışma yapabilmek için, toplulukla güvenli bir ilişki ve sağlam referanslar bulmak gerekir. Ayrıca Ehl-i Hak'ın yaşayan önderlerinin izni olmadan, toplulukla ilgili saha çalışması yapmak oldukça zordur.

Birleşmiş Milletler'in 2002 yılında, İran'la ilgili olarak hazırladığı İnsan Hakları Raporu'nda (United Nations, Economic and Social Council, 2002, 18), "Dinsel Azınlıklar" başlığı altında Sünni, Bahai, Hristiyan ve Yaresan inançlarına yer verilir. Raporda Yaresan'la ilgili olarak, bu inanca mensupların dinsel açıdan resmi ve sosyal olarak yerel ayrımcılığa uğradıklarını, bu açıdan ayrımcılığa karşı Ulusal Dini Azınlıklar Komisyonu'nda kendilerine yer verilmesi gerektiği vurgulanır.

3.2. Dogmalar

Ehl-i Hak inancını sürdürenler, kutsal saydıkları "tarihin döngüsellığı"ne sıkı sıkıya bağlıdır. Bu inancın dogmalarında merkezi nokta, Tanrı'nın bir insan bedenine girmesini ya da o bedende görünüşünü anlatan *hulûl* (enkarnasyon) düşüncesiyle, bir

kişinin “don değiştirerek” bir başka bedende vücut bulmasını anlatan *tenâsüh* (reenkarnasyon, metampsikoz) düşüncesidir.

Tenâsüh anlayışını, Ocak (2007, 183, 184) şöyle ifade eder: “Genel ve kaba bir tarifile, öldükten sonra insan ruhunun başka bir bedene intikal suretiyle hayatını sürdürmesi şeklinde ifade edilebilecek olan tenâsüh inancı, eski dünyanın bazı yerlerinde değişik biçim ve anlayışlarda görülmüş çok eski bir telâkkidir.” *Tenâsüh*, tasavvufî İslâm geleneğinde pek çok yorumu olan, ancak kökeni İslâm öncesine dayanan ve Ehli Hak’a inananlar açısından da farklı bir “don değiştirme” anlayışı olan bir düşüncedir. Bunun Ehl-i Hak inancındaki kaynağıyla ilgili olarak Ocak (2007, 197) şunları belirtir:

“Bugün İran’da Ehl-i Haklar’da tenâsüh inancının, zikredilen eski aşırı fıkraların [Sebeyye, Hâbitiyye, Râvendiyeye, Hâşimiyye, Rizâmiyye, Kâmilîyye, hatta İsmailîler, Nusayrîler ve Yezidîler] mîrası olarak kuvvetle yaşadığını görüyoruz. Bunlara göre insan ruhunun tekâmülü, sürekli *don* değiştirmeye, yani *don-be-don* dolaşmaya bağlıdır. Bu, biraz Bektaşîlik’teki *devir* nazariyesine benzemekle beraber *devir* değildir. Zira *devir*de, insan ruhunun daha ilk yaratılışta cansız varlıklara, onlardan bitkilere, bitkilerden hayvanlara, hayvanlardan da insanlara intikal sûretiyle en yüksek yaratılış biçimine doğru bir gelişme söz konusudur. B. Ögel, *devir* nazariyesinin Uygurlular’da da mevcudiyetini tesbit etmekle, Bektaşîlik’teki bu inancın menşesine, dolayısıyla Budizm’le ilişkisine işaretle bulunmaktadır.”

Ehl-i Hak’la ilgili hulûl anlayışına göre ise Tanrı, yedi ulu kişide tecelli etmiş, yani vücut bulmuş, bu yedi ulu beşer kez dünyaya gelmiştir. Ehl-i Haklar tarafından kutsal kişiler olarak kabul edilen bu yedi ulu, *heftan* olarak anılır. Hulûl’un Türk heterodoksisinin temel inançlarından birisi olduğunu belirten Ocak (2007, 197), bunun Ehl-i Haklar’da da benzer şekilde görüldüğünü belirtir. Dolayısıyla bu inanışın da kökenlerinin İslâm öncesi temelleri olduğu söylenebilir. Ocak (2007, 205) şunları aktarır:

“Hulûl inancının İran’da Ehl-i Haklar’da da Anadolu’dakine benzer niteliklere sahip bulunduğu görülmektedir. Ehl-i Haklar’a göre, Cenab-ı Hak tanınmamaktan sıkıntı duyan bir Tanrı’dır. Tanınmayı istediği için çeşitli çehrelerde görünmek arzusundadır. Bu sebeple bazan, Hz. İsa gibi bâkire bir anneden, bazan Fatıma b. Esed gibi görünüşte Ebû Talib’in karısı olan bir kadından H. Ali olarak doğar. Doğuşu daima fevkalâdeliklerle doludur. Anlaşıldığı üzere, Allah’ın ruhu her insanın bedenine hulûl etmez. Onun hulûl edeceği beden hem maddî hem manevî bakımdan her türlü noksan, kusur ve kötülüklerden arınmış olması lâzımdır. Böyle insanlar az olduğu için tam hulûl ancak Hz. Ali’de olmuştur.”

Bazı araştırmacıların verdikleri *heftan* listeleri, Ehl-i Hak’a inanan bazı gruplardaki görüş ayrılıklarından dolayı küçük farklılıklar gösterir (Pittman, 1937, 147; Iwanow, 1948, 153; Minorsky 2006, 7). Ancak listelerde yer alan isimlerin tamamı, Ehl-i Hak’ın saygı duyduğu ve kutsal olarak kabul ettiği kişilerdir. Bunlar arasında, aslen Lor olduğu düşünülen, İranlı Kalenderî şair Baba Tahir Üryan, Nurbakşi tarikatının öncülerinden Muhammed Nurbakşi gibi isimler de yer alır.

Bunların yanı sıra, Edmonds (1997, 490)'un verdiği listede Hacı Bektaş, Kaygusuz Abdal, Gül Baba, Şahin Baba, Kızıl Dede gibi Türkmen kökenli diğer isimlere de rastlanır. Dolayısıyla listelerdeki isimler, farklı coğrafyalardan ve milletlerden oluşan, ama Ehl-i Hak için kutsal kabul edilen kişilerdir.

Tablo 1: Ehl-i Hak inancının kutsal kabul ettiği kişilerin dönüşümleri

İlahi Öz (Zat-ı Hakk)	Devir	Dönüşüm				
		Asıl (Zat-ı Beşer)	İkincil (Zat-ı Mihman)			Kadın
1	Hâvendigâr	Cebrail	Mikail	İsrafil	Azrail	?
2	Ali	Muhammed Mustafa	Selman	Kamber	Nusayir	Fatma
3	Şah Hoşin	Baba Buzurg	Kâkâ Redâ / Baba Faki	Pir Şehriyar / Baba Hasan	Baba Tahir	?
4	Sultan İshak *	Bünyamin	Davud	Pir Musa / Baba Yadigar *	İbrahim Tayyar **	Razbar
5	Kırmızı	Kâkâ Mireh / Kamber Destevar	Kâkâ Arap / Yarî Can	Kâkâ Rahman / Yar Ali	Şahsuvar	Zarbanu
6	Muhammed Bey (Nurbakşi)	Kâ Mercan	Kâ Melekcan	?	Karapost	Dusti
7	Ateş Bey	Cemşid Bey	Elmas Bey	Aleaddin Han	Abdal Bey	Peri Hanım

* Babasız doğan; ** Annesiz doğan; ? Farklı isimlerle anılan veya hakkında bilgi bulunmayan.

Yukarıda, konuyla ilgili önemli kaynak kitaplarını karşılaştırarak, bir *heftan* tablosu oluşturmaya çalıştık. Tabloda alt alta gelen isimler, birbirlerinin tecellisi olan şahıslardır. Yan yana gelen isimler ise, kendi devirlerinde kutsallığı taşıyan diğer kişilerdir. Her devrin mutlak ve asli bir *zat-ı beşer*'i, onunla gelen *zat-ı mihman*'lar ve bir de kadın Pir bulunur.

“Yedi vücut”tan oluşan *heftan*'dan sonra, ikinci derecede önemli olan ve “yedi kuvvet” anlamına gelen *heftavana* yer alır. Bugün Ehl-i Hak'a bağlı faklı “ocak”ların, yani alt grupların, bu yedi gruptan geldiğine inanılır. *Heftan* ve *heftavana* arasındaki temel fark, *heftan*'ın içsel (bâtın), *heftavana*'nın ise dışsal (zâhir) dünya evreni yansıtmaları ve bu evrendeki sorumluluklarıdır.

Ehl-i Hak inancına göre İlahi Öz (*zat-ı Hakk*) her görünüşünde ya da ortaya çıkışında, farklı bir insan biçimine girer. Bu biçime, *heftan* ile *heftavana*'dan oluşan on dört (ya da kendi dönemindeki beş) dost tarafından eşlik edilir. Ehl-i Hak inancının kozmik zaman ve evren anlayışı, bu ilahi görünüşlerin farklı devirlere

göre kavramramsallaştırılmasıyla ortaya çıkar. Ehl-i Hak inancının varlığının, zamanın başlangıcından öncelere uzandığına inanılır ve oradan günümüze değin süren tüm devirler, kutsal bir tarih anlayışıyla, bätini (içsel) olarak aktarılır. Örneğin yukarıdaki tabloda da yer alan, İlahi Öz olarak gelen *Hâvendigâr* ve dört meleği ile ortaya çıktığı sozsuzluk öncesi (*ezele*) devirden sonra Hz. Ali'nin yaşadığı dönemdeki devir, aslında bir tekrardır. Yani her devrin yeni bir mazharı vardır. Bu durum, Ehl-i Hak inancının zâhir ve bätin dünyaları arasında kurduğu kalıcı bir geçidi de ifade eder (Mir-Hüseyini, 2003, 184).

Ehl-i Hak'a inananlar, dünyanın yaratılışından sonraki gelişim sürecini dört döneme ayırır: Birinci dönem, Hz. Adem'den VII. yüzyıla kadar gelen, Hz. Muhammed ve Hz. Ali'ye kadar olan Şeriat dönemidir. İkinci dönem, Hz. Ali ile XI. yüzyılda yaşayan Şah Hoşin arasında geçen Tarikat dönemidir. Üçüncü dönem, Şah Hoşin ve XV. yüzyılda yaşayan Sultan İshak'a kadar geçen Marifet dönemidir. Dördüncü dönem ise Sultan İshak'tan günümüze kadar gelen ve halen süren Hakikat dönemidir.

İnancın günümüzdeki liderleri *seyit* olarak anılır. Seyitler, farklı bölgelerde, farklı ocaklara mensup Ehl-i Hak liderleridir. Bunların yanı sıra, *çihiltan* (kırk beden) adında, "Hz. Ali'nin Kırkları" olarak da bilinen derviş grubu ve *heftado-do Pir* (yetmişikiler ya da yetmiş iki Pir) adıyla bilinen, Tanrı'nın yeniden görünüşünü izleyenler, kutsal olarak kabul edilir.

Ehl-i Hak'a inananlar, sır olduğuna inandıkları Tanrı sözlerinin, *kelâm* olarak dile geldiğine ve vücut bulduğuna inanırlar. *Kelâm*, XIX. yüzyılda yazıya geçirilene kadar sözlü olarak korunmuş, nesilden nesile aktarılmıştır. Bu aktarımlar, Ehl-i Hak önderleri ve kelamı kalbi bir yolla bilen okuyucular olarak anılan *kelâmhan* tarafından yapılır. *Kelâm*, içinde yalnızca Ehl-i Hak'ın tarihini ve ritüellerinin kökenini değil, aynı zamanda ilahi şeklinde ortaya konmuş, tarihsel gerçekliklerle örülmüş "kutsal anlatı"dır. Bu anlatılar, Ehl-i Hak'ın yaşamış önderlerinin zâhir dünyada yaşadığı olayların, bätin (içsel) bir dille aktarıldığı metinlerdir. Anlatılarda kronolojik bir tarihsel aktarım yoktur. Tam tersine, ortaya konulan tarihsel bakış, olayların kronolojik aktarımı yerine Ehl-i Hak'ın döngüselliğine uygun olarak ortaya çıkmış yeni bir zaman kavrayışını vurgular. Bu zaman düşüncesi, Ehl-i Hak'ın dış dünyasının değil, iç dünyasının tarihini anlatır (Mir-Hüseyini, 2003, 181-183).

*Kelâmların yazıya geçirilmesiyle ortaya çıkan metinler, Ehl-i Haklar için kutsal kitap olarak sayılır. Bunlardan en önemlisi, Sultan İshak döneminde, Perdivar’da yapılan toplantı meclislerinin kaydı olan ve Kürtçe’nin Gurani lehçesinde yazılan *Defter-i Perdivari*’dir. Aynı zamanda *Kelâm Serencâm* adı da verilen bu kitapta, Ehl-i Hak’ın menkıbevi tarihi yer alır. Elyazması kaynaklardan derlenen ve XX. yüzyılda pek çok farklı nüshası yayınlanan bu kitapların tamamı Gurani dilinde yazılmıştır. Ayrıca Tebriz’de Türkçe olarak basılan ve farklı bir nüsha olan *Kelâmât-i Türki* oldukça önemsenir.*

İnancın reformcuları arasında sayılan Hacı Nimetullah’ın (öl. 1920) Farsça olarak, inancı geniş kitlelere yaymak için yazdığı, bugün Batılı pek çok araştırmacının çalışmasına kaynaklık eden *Şahnâme-i Hakikat* adlı eseri, *kelâm*’dan yola çıkarak hazırlanmış, Ehl-i Hak’ın günümüze uzanan kutsal tarihidir. Hacı Nimetullah’ın oğlu olan ve bazı Ehl-i Hak grupları arasında manevi lider sayılan Nur Ali İlahi’nin yazdığı *Burhânü’l-Hakk* adlı kitap ise, Ehl-i Hak geleneği ve ibadet şekilleri hakkında kaynaklık eden bir başka eserdir. Ancak Mir-Hüseyini (2006, 45), bu iki eserin, Ehl-i Hak’ı Ortodoks Şiiliğe çekme amacıyla yazıldığını düşünür.

Ehl-i Hak’ın, Gulat içerisinde değerlendirilip, aşırı Şii inanca sahip bir topluluk olarak görülmesine rağmen, inancının merkezinde Hz. Ali’den çok, kutsal döngüsel tarihle bağlantılı olan kozmik hiyerarşi yer alır. Hz. Ali bu hiyerarşinin merkezinde yer alır, ancak o da döngüsel zamanın bir parçasıdır: Ehl-i Hak inancına göre Hz. Ali ile Sultan İshak aynı kişi olarak kabul edildiğinden, bunlardan birisine vurgu yapılması, kutsal tarihe vurgu yapılması anlamına gelir. Bu yüzden Ehl-i Hak cemlerinde Hz. Ali vurgusu, Alevi ya da Bektaşî cemlerindeki kadar görülmez.

Bu noktada, Ehl-i Hak ile Alevi-Bektaşilik arasındaki ilişkiye de kısaca değinmek gerekir: Ehl-i Hak metinlerinde, Hacı Bektaş Veli’nin Sultan İshak’ın reenkarnasyonu olarak dünyaya geldiği ve Anadolu’da bu inancı sürdürmek üzere zuhur ettiği yazar. Ancak “kutsal tarih”in kronolojiden farklı işlenmesi burada kendini gösterir. Dering (1999, 127, 128), bu konuda şunları yazar:

“Kutsal tarih, kronolojiyle uğraşmaz, fakat ne kadar tuhaftır ki, Hacı Bektaş, Sultan’dan (ölüm tarihi büyük bir olasılıkla 1506) iki yüzyıldan fazla bir zaman önce yaşamış olmasına rağmen, kutsal tarihin bütün çeşitlemelerinde Sultan’dan sonra gelmektedir. (Bu anakronizm, Hacı Bektaş’ın üç yüz yıl yaşadığı şeklindeki bazı rivayetlerle çözülmüş olmaktadır.) Bektaşiler’in tarihte “resmi Ehl-i Hak”tan önce gelmeleri, tüm Ehl-i Hak mensuplarının Türk kuzenlerinin varlığından haberdarken, Alevilerin İran ya da Irak’taki Ehl-i Hak’ın mevcudiyeti hakkında hiçbir fikri olmaması gerçeğine de uygundur.”

Hacı Bektaş ve Sultan İshak ilişkisiyle ilgili olarak iki önemli makaleye imza atan Bruinessen (1999, 165) ise, farklı Ehl-i Hak toplulukları arasında Hacı Bektaş'ın Sultan İshak'la özdeşleştirilmesinin, Ehl-i Hak ve Alevi-Bektaşiler'i yakın dini gruplar olarak görmekte birlikte, bunun birbirlerini daha düşük seviyede bir gizli bilginin sahipleri saydıklarını gösterdiğini düşünür.

3.3. İbadet ve Ritüeller

Eski bir Ehl-i Hak şiirinde, Ehl-i Hak'ın temel ilkeleri, dört prensip olarak adlandırılır: Bu prensipler, *pâkî* (temizlik; beden ve ruh sağlığı), *râstî* (doğruluk; bir kimsenin kendisine ve başkalarına karşı dürüst olması), *nîstî* (yokluk; aklın ve ruhun tevazusu), *redâ* (dostluk; kardeşlik ve başkalarına yardım etmek) olarak özetlenebilir (Mir-Hüseyni, 2003, 169). Ehl-i Hak'ın, bu tür temel ilkeleri olmasına rağmen, değişmez bir teolojik temele sahip olmamasını aktaran Mir-Hüseyni (2003, 169), Ehl-i Hak önderlerinin *kal*'dan (teolojik tartışma) ziyade *hâl*'e (durum) önem vermekle övündüklerini belirtir.

Ehl-i Hak inancında, İslâm'ın (mecburi) ibadetleri yerine, cem, niyaz gibi farklı ibadetler ve kimi zaman aşırıya varan tasavvufi bir aşk vardır. Ehl-i Hak'a inananlar, İslâm'ın *namazi* ibadeti yerine *niyazi* dedikleri, adak ve yardım anlamına gelen ibadeti yerine getirirler. Oruçları, Ramazan'dan farklı bir dönemdedir. Hac olarak da, Sultan İshak'ın türbesini ziyarete giderler. Ehl-i Hak ibadetlerinde kadın ve erkek birlikte yer aldığı için kendileri hakkında pek çok saptırılmış düşünce ortaya atılır (Minorsky, 2006, 9). Bu yüzden cem ve niyaz gibi ibadetler gizli yapılır.

Ehl-i Hak için temel ibadetlerden birisi olan adak ya da lokma, genel olarak *nazr* olarak adlandırılır ve üç gruba ayrılır: İlk olarak *niyaz*, yardım anlamına gelen en önemli Ehl-i Hak adağıdır. Pişmiş yiyecekler hariç her türlü yiyeceği içeren bu adaklar, her zaman ve her yerde sunulabilse de, çoğunlukla cemlerde ya da kutsal bir yerin ziyareti sonrasında, Seyit tarafından kutsanıp orada bulunanlara dağıtılır. İkinci olarak *kurbani*, erkek olması koşuluyla kurban edilmiş hayvanlardan oluşur. Çoğunlukla verilen bir sözü yerine getirmek için adanır. Üçüncü olarak *hemdat* ise, Ehl-i Hak'a bağlılık töreni ya da oruç döneminin sonu gibi belli zamanlarda yapılan ikramdır. Pilav ve bir kurbandan yapılmış etten oluşur; ritüel kuralları *kurbani*'ninkiyle aynıdır (Mir-Hüseyni, 2003, 191).

Ehl-i Hak orucu, Ramazan ayının birkaç gün sonrasında Sultan İshak adına tutulan, *Hâvendigâr Orucu* adı verilen üç günlük oruçtur. Sultan İshak ve dervişlerinin, düşmanlarından kaçarken sığındıklarına inanılan, *Maranov* (Yeni Mağara) olarak da bilinen mağarada geçirdiği üç gün boyunca oruç tutması ve sonrasında cem yapmasının anısına tutulan bu oruç, aynı zamanda Hz. Adem'in cennetten kovulduğu, Hz. Yunus'un balık karnında geçirdiği ve İmam Hüseyin'in Kerbelâ'da şehit edildiği süreci kapsayan üç gün olarak da yorumlanır. Oruçtan sonra bayram yapılır.

Ehl-i Haklar'ın önemli törenlerinden bir diğeri, Hıristiyanlığa benzer bir uygulama olan vaftiz geleneğidir. Bu tören, aynı zamanda Ehl-i Hak'a bağlılığa ilk adım olarak görülür ve bu, kişinin hayatını Hakk'a adama konusundaki istekliliğini ifade eden "baş koymak" anlamına gelen *ser-sepordan* adıyla anılır (Mir-Hüseyini, 2003, 188). Sultan İshak tarafından vaftiz edilip "hatıra" anlamına gelen "yadigar" ismi verilen Baba Yadigar'dan kalma bu gelenekte, yeni doğan çocuğa, doğumundan üç veya yedi gün sora, evde veya cemhanede, seyit tarafından, vaftiz babası (kirve) ve törene katılan şahitler huzurunda vaftiz edilmesi çerçevesinde isim takılır. Seyit, çocuğu kucağına alıp ismini kulağına seslendikten sonra, törene getirilen hindistan cevizi parçalanır, herkese eşit şekilde dağıtılır, daha sonra bir tas su çocuğun yüzüne, başına serpilir; çocuk vaftiz edilir. Vaftizten sonra, cem sonrasında olduğu gibi getirilen lokmalar dağıtılıp yenilir.

Ehl-i Haklar için başlıca ibadet sayılan cem, kelime anlamıyla toplanma, buluşma manasındadır. Cem için, üç üye ve görevli olabilecek bir seyit ya da vekili bulunduğu sürece her yerde ve her zaman yapılabilir. Ehl-i Hak'a inanların buldukları köylerde genelde birer cemhane (cemevi) bulunur. Ehl-i Haklar'ın yoğun olarak yaşadıkları Kirmanşah, Tahran, Tebriz, Kerend gibi büyük kentlerde ise genelde birkaç cemhane bulunur ve farklı yörelerden gelen inanç mensupları bu mekanlarda ibadet eder. Cemler, daima bir halka şeklinde, birbirine eşit yükseklikte oturmuş bir toplulukla yapılır. Bu halkada sadece baş koymuş, yani bağlılık töreninden geçmiş erkekler yer alır. Kadınlar cemin yapıldığı odaya girseler dahi bu ilk halkada yer almazlar. Cemde yer alanlar, cemin bulunduğu mekanda Tanrı'nın zatının, halkanın ortasında sembolize olduğuna inanır. Bu yüzden cemin başından sonuna değin, o mekanda bulunanlar İlahi Öz'e ulaşmak için yapılan hizmetlere canı gönülden katılırlar. Cem süresince, tanburla *kelâm*'lar söylenir, *nezr* (adaklar) dağıtılır, ritüelin

parçası olan (süpürgeci görevindeki farraş, su dağıtma görevindeki ibrikar, vb. görevlilerin yaptıkları) hizmetler yerine getirilir. Cemin başlangıcı ve bitişi “*Evvel ahar Yâr*” (ilk ve son olan Yâr’dır, yani Tanrı’dır) sözleriyle gerçekleşir. Bunun amacı, herkesin Yâr’dan geldiğini, yine ona döneceklerini ve hepsinin yolculuklarında birleştiklerini hatırlatmaktır. Cemde, *kelâm* ve Seyit’in söylediği dualardan başka bir söz söylenmez.

Ehl-i Hak’la ilgili araştırmacıların pek değinmediği, genel olarak Ehl-i Hak kaynaklarında da geçmeyen bir başka konu ise Kur’ân’ın Ehl-i Haklar için önemidir. Bu konuda birkaç dervişin görüşlerini veren Dering (1999, 150), Kur’ân’a duyulan saygıyı aktarır. Ancak Ehl-i Hak inancında kutsal kabul edilerek önemli bir işlev gören *kelâm*’ın, Kur’ân’dan alınan sözler veya onları açıklamaları yerine, tamamen Ehl-i Hak inancının dogmaları ve ritüellerinden yola çıkılarak şekillenmiş, kendine özgü bir Tanrı sözü olduğu söylenebilir. Bu durum, Ehl-i Hak’la pek çok benzerliği bulunan Alevi-Bektaşî inancındaki, âşıkların sözlerini kutsal kabul eden “âşığın sözü, Kur’ân’ın özü” anlayışında da görülebilir.

4. EHL-İ HAK TANBURU

4.1. Genel Özellikleriyle Ehl-i Hak Tanburu

Ehl-i Hak'a inanların kutsal olarak kabul ettiği ve özel bir statü verdiği Ehl-i Hak tanburu, tıpkı Ehl-i Hak inancı gibi senkretik ve heterodoks denebilecek yapıda bir halk çalgısıdır. Dinbilimi alanında kullanılan bu iki kavramı Ehl-i Hak tanburu için kullanmamızın başlıca sebebi, tıpkı Ehl-i Hak inancının İran'da mevcut Ortodoks Şii dininden farklı olması gibi, tanburla icra edilen müziğin de mevcut klasik İran müziği ya da halk müziğinden farklı bir yapıda olmasıdır. Aynı zamanda, çeşitli kültürlerde birbirinden ayrı şekillerde icra edilen ve geçmişinde pek çok halk çalgısıyla bağlantı bulunabilen Ehl-i Hak tanburunu bu özelliğinden dolayı Ehl-i Hak inancıyla özdeşleştirip, tanburun senkretik yapıda bir halk çalgısı olduğunu söyleyebiliriz.

Ehl-i Hak tanburunun, İran'daki diğer çalgılardan farklılık göstermesinin başlıca nedeni, Ortadoğu'daki Türk, Arap ya da İran gibi başlıca müzik geleneklerinde rastlanmayan, kromatik perde sistemine sahip bir çalgı olması ve bu perde sistemiyle çalınan kendine özgü makam müziği örneklerine sahip bulunmasıdır. Bu, tanburun hem arkaik özelliklerine, hem de Ehl-i Hak inancındaki konumuna uygun bir durum olarak görülebilir: Sazın yapısal olarak, yüzyıllardır korunarak günümüze gelmesi ve çalınan repertuarın da aynı şekilde Ehl-i Hak'ın ortaya çıktığı ilk dönemlerden bugüne, (mümkün olduğunca) değişikliğe uğramadan geldiğinin düşünülmesi, tanburun yapısal ve sessel özelliklerinin özgünlüğü açısından önemlidir.

Tanbur, yapım ve icrasında "standartlaşmış" uygulamaları olan bir çalgı değildir. Bu açıdan genel özelliklerini, belli bir standart olarak kabul edip analiz yapmak kolay olmaz. Bunun yanı sıra tanbur, Ehl-i Hak ritüelinin bir parçası olarak, belli kurallara bağlı ortamlarda icra edilse de, bir halk çalgısı olarak yapımcı ve icracısına bazı esneklikler tanır. Bu esneklikler, çoğu zaman Ehl-i Hak inancının kendi içinde yaşadığı değişimlere paralel olarak ortaya çıkar. Örneğin, teli veya

perdesindeki küçük değişimler ya da yöresel farklılıklar, genel olarak Ehl-i Hak mensupları arasında büyük bir sorun teşkil etmez.

Ancak günümüze kadar tanburun, büyük değişimlere uğradığı ya da buna teşebbüs edildiği konusuna yazılı ve sözlü kaynaklarda rastlanmaz. Ehl-i Hak'ın önderleri, yapımcılar ve icracılar, esnekliğin sınırları konusunda, tıpkı inançla ilgili “mühür” konusunda olduğu gibi sessiz bir anlaşma içinde gibi dururlar.

Tanburun bugüne kadar korunan, ancak bir halk çalgısı olarak kimi esneklikler gösteren yapısı, hem heterodoks hem de senkretik özellikleriyle de uyumludur. Çeşitli tanburlar arasında zâhiri farklılıkların olması, yani çalgı yapımsal ya da sessel özelliklerden ileri gelen farklılıklar, bâtinîyet yani kutsiyet manasında tanburun algılanışına etki etmez. Bu yüzden inanç bağlamında tanbur, öncelikle sembolik değerleri ve taşıdığı statü ile değerlendirilir.

4.2. Tanburun Çalgı Yapımsal Özellikleri

Ehl-i Hak tanburu iki telli sazlar ailesinden, uzun saplı, süslemesi olmayan, basit yapıda bir halk çalgısıdır. Tanburun yapılışında, Ehl-i Hak inancının kutsal tarihi, dogma ve ritüelleriyle ilişkili sembolik değerler kullanılır. Bu değerler, tanburun Ehl-i Hak toplumundaki statüsü ve kutsiyetine uygun olarak belirlenir. Genel olarak tanburun sembolik özelliklerini referans alan, ancak yukarıda belirttiğimiz esnekliği de içinde barındırarak uygulanan bu değerler, zâhiri referansların bâtin olarak yorumlanmış şekli olarak karşımıza çıkar.

Günümüze kadar iki telli bir çalgı olarak gelen tanburun alt teline, 1950'lerden itibaren (özellikle sahnelerde ve radyoda çalınmaya başladıktan sonra yaygınlaşan bir durum olarak), sesinin daha yüksek çıkabilmesi için bir tel daha eklenir¹. Günümüzde kullanılan tanburlar, altta aynı sese akort edilen iki tel ve üstte bir telden oluşur. Bu değişim, tanburun yapılışı konusundaki esneklik açısından önemli bir göstergedir. Ancak alta eklenen ikinci telin, sesin gürlüğü dışında yapısal bir değişikliğe yol açmaması, aynı zamanda tanburun tel sayısının, pek çok tasavvufi

¹ Bu konuda somut bir zaman aralığı belli olmasa da konula ilgili çeşitli görüşler bulunmaktadır: During (2003, 55), tarih vermeden Nur Ali İlahi'nin ilk kez bu teli eklediğini ima ederken; Hoosmandrad (2004, 68), üç telli tanburların ilk kez, bundan yaklaşık otuz yıl önce Sahne bölgesinde kullanılmaya başlandığını ve daha sonra Guran bölgesinde yaygınlaştığını yazar. Fozi (2007, 181) ise bu olayın kırk yıl evvel yaşandığını yazar. Ancak aktarılan üç durumda da Nur Ali İlahi'nin yaşadığı dönemde (1895 – 1974) ve bölgede (Sahne ve çevresi) bu tel kullanımının ortaya çıktığı düşünülebilir.

yorumu olan ve Ehl-i Haklar tarafından da kutsal kabul edilen üç rakamını bulması, kabul edilebilir bir esneklik olarak görülebilir².



Şekil 1: Tanburun çalgı yapımsal bölümleri

Tanburun alt telleri için 0.16 ya da 0.18 mm metal teller; üst tel için ise 0.20 mm (veya 0.24 mm) pirinç ya da “sarı tel” olarak bilinen teller kullanılır. Ali Nejad (1997, 132, 247), eski tanburlarda ipek, bağırsak ya da gümüş iplikler kullanılırken, günümüzde metal tellerin yanı sıra bakır veya pirinç tellerin kullanıldığını yazar. During (2003, 173) ise, kaynak belirtmeden Melek Mikail’in tanburun alt teli, Melek İsrail’in de tanburun üst teli olarak kabul edildiğini aktarır.

Tanburun teknesi, yekpare olarak kullanılan dut ağacından yapılır. Kutsal olarak kabul edilen dut ağacı, Pir Bünyamin’in (Melek Cebrail) ağacı olarak da Ehl-i Hak metinlerinde geçer. During (2006, 57), bir Ehl-i Hak deyişinde, “Bünyamin tel, Davud sestir” dendiğini aktarır. Tekne kapağında (yani göğüste) yine dut ağacı

² İlahi’nin bir başka icadı olan ve ölümünden sonra yayınlanan bazı albümlerinde de kayıtları duyulabilen beş telli tanbur, kendisinden sonra çalınmamıştır (During, 2003, 179). Bu çalgı, muhtemelen İlahi’nin çevresi dışına çıkmamış, geleneksel tanbur icrasını etkilemesi istenmemiştir. Dolayısıyla esnekliğin sınırları dışında kalmıştır.

kullanılır. Kimi zaman farklı tonları yakalamak açısından, tekne ve kapak için ayrı ayrı dut ağaçları kullanılır.

Tanburun tekne boyu, sembolik ve ortalama bir değer olarak 40 cm'dir. Ancak genel olarak tanburlar, 36 cm ile 42 cm arasında değişen boylarda yapılır. Tanburun teknesi, dut ağacını keserle oyarak hazırlanır. Tekne, kalınlığı 3 mm'yi geçmeyecek şekilde oyulur. Günümüzde kullanılan bazı tanburların tekneleri, *terki* adı verilen yaprak dilimler şeklinde yapılır. Genel olarak piyasa için üretilmiş (ya da "taklidi") sazlar olarak kabul edilen yaprak tekneli tanburlar, özellikle Guran bölgesi gibi kutsiyetin oldukça önemsendiği yörelerde pek kullanılmaz. Tanbur teknelerinin genişliği 15 ile 18 cm arasında; derinliği ise 16 ile 18 cm arasında değişir.

Tanburun sapı, genellikle siyah ceviz ağacından yapılır. Mümkün olduğunca sağlam ve eski bir ceviz ağacı kullanılır. Perdelerinde olduğu gibi, tanburun 72 cm olarak düşünülen sap boyunun uzunluğunda da sembolik bir değerlendirme vardır (During, 2003, 178). Hoosmandrad (2004, 60) ise, eski tanburların günümüze kıyasla daha kısa saplı olduğunu aktarır. Günümüzde kullanılan tanburların boyları genelde 68 cm ile 72 cm arasında değişir. Bu ölçü, tanburun alt eşiğinden, üst eşiğine kadarki uzunluktur.

Tanburun burgularının takılı olduğu, üst eşikle sapın bitiş noktası arasındaki uzunluk da bir başka sembolik değer olan 14 cm'dir. Bu ölçü ile *heftan* ve *heftavana*'ya gönderme yapılır.

Tanburun sapının seviyesi, tekneden yaklaşık 1 mm önde olacak şekilde ayarlanır. Bunun nedeni, elle çalışta daha güçlü bir sonorite elde etmektir. During (2003, 177), İran'daki tar yapımcılarının da bu tekniği kullandıklarını bildirir.

Kromatik olarak bağlanmış 14 perde de bir başka sembolik değer olarak *heftan* ve *heftavana*'yı vurgular. Ancak bazı tanburların ölçülerindeki farklılıktan dolayı 13 perdeli bağlanan tanburlara da rastlanır. Örneğin Guran bölgesindeki tanburlar 14 perdeli yapılsa da, Sahne yöresindeki tanburlar daha büyük tekneli olduğu için 13 perdeli yapılır. Bu durum da esneklik bağlamında değerlendirilebilir. Hoosmandrad (2004, 59), özellikle Sahne yöresinde, cemlerde pek çalmayan, ancak konser performanslarına çıkan bazı müzisyenlerin büyük tekneli tanburları tercih ettiklerini aktarır. Bu tercihin sebebi, tanburdan daha güçlü ve bas tonlarda bir ses isteğidir. Tekne farklılığından dolayı bu sazların saplarında 13 perde bulunur.

Perdeler, genel olarak bağırsaktan yapılarak bağlanır. Fabrika üretimi ya da plastik perdeler hiçbir zaman kullanılmaz. Adak ya da lokmalar için kesilen koyunların bağırsağından yapılan perdelerin, bundan dolayı kutsallığı bulunur.

Tanburun özellikle göğüs kapağı ve teknesinin üst kısmında bulunan küçük delikler konusunda net bir sayısal değer bulunmaz. Eski tanburların göğüslerinde genel olarak beş delik bulunur, ki bu da sembolik olarak değerlendirilebilir. Ancak günümüz tanburlarında birbirinden farklı sayıda deliklere rastlanır. Teknenin üst kısmında ise genelde iki ya da üç küçük delik bulunur. Bu delikler yakılarak açılır. Ayrıca bazı tanburlarda, göğsün sapa bağlandığı bölgede de, diğer deliklerden daha küçük, iki ya da üç delik bulunur.

Alt eşik olarak hayvanlardan alınan boynuzlar kullanılır, ancak bunun için belirlenmiş bir hayvan yoktur; genelde, bulunması kolay olduğu için keçi boynuzu kullanılır. Köprü ve üst eşik, çoğu zaman kayısı ağacından yapılır. Ayrıca şimşir ya da ceviz ağacı kullanıldığı da görülür. Eski tanburlarda çınar ağacı veya boynuzdan yapılmış köprülere de rastlanır, ancak günümüzde bunlar kullanılmamaktadır (Hoosmandrad, 2004, 65).

Tanburun yapımı sırasında ustalar, makina ya da elektrikli aletler kullanmazlar. Tamamen el yapımı olarak üretilen tanburlar için eski dönemlerde ev yapımı yapıştırıcı malzeme (ağaç tutkalı vb.) kullanılırken, günümüzde fabrika üretimi yapıştırıcılar kullanılır.

İyi bir tanburun, yukarıda anlatılan çalgı yapımsal özelliklere sahip olmasıyla *sûznâk* sesi vermesi beklenir; iyi bir tanbur için istenilen başlıca ses tınısı bu şekilde ifade edilir. Bu ifade biçimi, Farsça “kalbi yakan” ya da “dokunaklı” manasındaki *sûznâk* kelimesinin hem zâhir hem de bâtın anlamıyla ilgilidir. Fozi (2007, 197), *sûznâk* sesin ortaya çıkması için yapımcılarda bilinçli ve aşamalı olarak hedefine ulaşan bir bakış açısının, yani bir bilgi göreneğinin olması gerektiğini vurgular. Bu sesi tanburda zâhir olarak yakalamış usta, bâtın anlamda tanburun geçmişle ilişki kurabileceği kutsal tarihe kapı açmış olur.

Hoosmandrad (2004, 60) da günümüzde yapılan tanburlarda geçmişe oranla daha uzun sapın tercih edilmesinin sebebini, sol el çalışına daha kolaylık getirmesi, eskiye oranla daha az kuru ses vermesi ve daha fazla *sûznâk* sesin çıkması olarak değerlendirir. Dolayısıyla günümüzde, yapımcılar tarafından iyi bir tanbur elde

etmek için *sûznâk* sesi verebilecek çalgı yapımsal düzenlemeler, yine yukarıda aktarılan esneklikler çerçevesinde yapılır.

4.3. Tanburun Ses Özellikleri

Ehl-i Hak tanburu genel olarak kromatik (yarım aralıklı) ses sistemine uygun perdelerden oluşan, heterodoks ve senkretik özellikleri olan bir halk çalgısıdır. Genel olarak dememizin başlıca sebebi, yukarıda da belirttiğimiz gibi tanburun bir halk çalgısı olması, perdelerinin yapımında ve kullanımında herhangi bir akort standardı kullanılmamasıdır. Örneğin geçmişte yapılan çeşitli ses kayıtlarında, çeyrek tonlara yakın sesler duyulur. Biz de görüştüğümüz tanbur ustalarında bu farklılığı tesbit ettik. Hoosmandrad (2004, 76) da bu konuda not düşer. Konuyla ilgili olarak farklı ustaların perde sistemlerini analiz edip karşılaştıran Darvishi (2004, 316-331) ise, tanbur ustalarının perdelerinde, mikrotonal farklılıklar duyulduğunu, bunların çeyrek tonlara yaklaştığını belirtir. Bundan dolayı, yapımcılar tarafından perdeleri kromatik sisteme uygun takılmış olsa da tanburun icrasında perde değişiklikleri görülür. Darvishi, bu konuda bir esneklik bulunduğunu, ancak bunun, belli bir oranda kendine yer bulduğunu belirtir. Perde kullanımının, sadece her yörenin kendi estetik prensipleri çerçevesinde kabul edilebilir olduğunu aktarır. Bu prensiplerin, tanburun Ehl-i Hak inancına mensuplar arasındaki statüsüne göre belirlendiğini de eklemek gerekir: Tanburun repertuarına uygun olarak, yöresel değişim gösteren bu farklı perde kullanımlarının, tanburun genel perde yapısını ya da kutsal kabul edilen müzikal çerçevesini değişikliğe uğratabilecek kadar ilerlemesine izin verilmez. Bu, yapımcılar, icracılar ve Ehl-i Hak önderleri tarafından da izlenen, temkinli yaklaşılan bir durumdur.

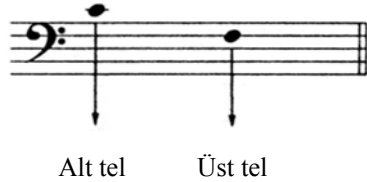


Şekil 2: Tanburun perdeleri

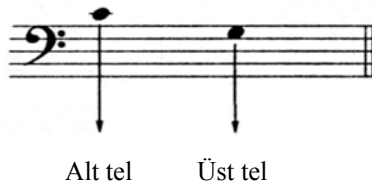
Darvishi (2004, 316-331)'nin, birbirinden farklı sekiz ustanın tanburundan yaptığı frekans analizine göre kusursuz dörtlü, tampere sistemde aynı aralıklarla

karşılaştırıldığında, açık telle ilişkisinde -42 ile +18 sent arasında, toplam 60 sentlik farkla; kusursuz beşli ise yine tampere sistemde aynı aralıkla karşılaştırıldığında -34 ile +24 sent arasında, toplam 58 sent fark verir. Oktav ise açık telle ilişkisinde -46 ile +5 sent arasında, toplam 51 sent fark verir. Bu durumdan dolayı birbirinden farklı tanburların perdeleri arasındaki aralıklar bir mikroton, yaklaşık çeyrek ton tizdir. Darvishi bunun, perdelerin en fazla bir çeyrek ton ya da mikroton değişebilir esnekliğe sahip olduklarını gösterdiğini belirtir.

Tanbur, iki farklı sistemle akortlanır: Bunlardan ilki *Kûk-i Penc* (Beş akordu) olarak adlandırılır. Bu sistemde, pes olan üst tel, birbiriyle aynı ses olan alt iki telin dörtlüsüyle eşitlenir. Bu kullanım şekli, bazı ustalar tarafından farklı isimlerle de anılır: Emir Hayati *Kûk-i Serencâm*, Emrullah Şahibrahimi ve Halil Ali Nejad *Kûk-i Şah Emiri*, Ali Ekber Muradi ise ustası Seyit Veli Hüseyini'nin adlandırılmasıyla *Kûk-i Barz* (-ki bu adlandırma daha yaygındır-) olarak kullanır. Tanburun ikinci akort sistemi *Kûk-i Tarz* ya da *Kûk-i Heft* (Yedi akordu) olarak adlandırılır. Bu sistemde ise, pes olan üst tel, birbiriyle aynı ses olan alt iki telin beşlisiyle eşitlenir. Bu akord sistemlerine Beş veya Yedi akordu denilmesinin sebebi, her iki sistemde de oktavların, alt iki telin beşinci ya da yedinci perdesiyle üst tellerin eşitlendiği yerde olmasıdır.



Şekil 3: Beş Akordu (*Kûk-i Penc* ya da *Kûk-i Barz*)



Şekil 4: Yedi Akordu (*Kûk-i Heft* ya da *Kûk-i Tarz*)

Darvishi (2004, 316), Ali Nejad'ın verdiği bir bilgi olarak, tanburun başka akort sistemleriyle de kullanıldığını, ancak günümüzde sadece bu iki sistemle çalındığını belirtir. Hoosmandrad (2004, 76) da Beş akordunun bazen kullanıldığını, ancak

kutsal kelimelerin repertuarı çalınırken Yedi akordunun tercih edildiğini yazar. Bu durum, hem de Ehl-i Hak'ın kutsal değerlerinin başında gelen yedi sayısı, hem tanburun sembolik özellikleriyle ilişkilidir.

Tanburun kutsal repertuarının çalındığı cem ortamının dışında, özellikle konser ve albüm kayıtlarında Beş akordunun kullanıldığı görülür. Bunun başlıca sebebi, bu sistemde oktav kullanımda doğan kısmi genişlik ve mümkün olduğunca kutsal repertuara bu tür ortamlarda girmeme eğilimidir. Beş akordunda üst tel genelde boş tel ve karar sesi (dem sesi) olarak kullanılırken, Yedi akordunda üst telin perdeleri de kullanılır.

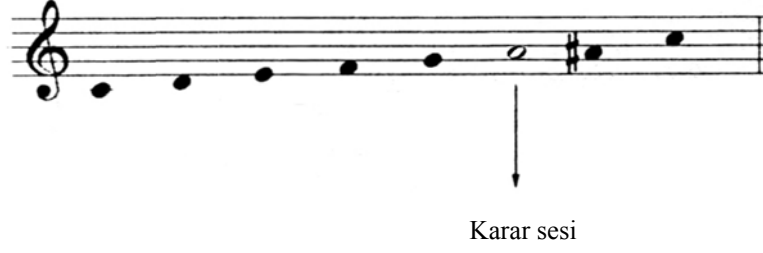
Ehl-i Hak müziği ve tanburun ana repertuarını oluşturan makamlar, kimi zaman bir oktavı dahi bulmayan, çeşitli dizilerden oluşur. Bu dizilerde icra edilen ezgiler ve onlarla birlikte söylenen sözler “makam” adıyla kullanılır. Bu adlandırma, kimi zaman ezgi, kimi zaman dizi, kimi zaman da sözleri vurguladığı için terminoloji açısından karışık olarak görünse de, Ehl-i Hak inancı bağlamında hepsinin yaratıcısı, makama ismini veren Ehl-i Hak önderi olarak kabul edildiğinden bir sorun teşkil etmez. Dolayısıyla “makam” adlandırılması, Ehl-i Hak müziği bağlamında öncelikle dizi, sonra ezgi ve varsa sözleri kapsar. Temel tanbur makam dizilerini şöyle sıralayabiliriz:



Şekil 5: Baba Serheng Makamı



Şekil 6: Şah Hoşin Makamı



Şekil 7: Baba Navus Makamı



Şekil 8: Tarz-ı Yâri ve Baba Celili Makamları



Şekil 9: Şah Emiri Makamı



Şekil 10: Abidini Makamı

Yukarıda örnekleri verilen makam dizileri, konuyla ilgili müzikologların genel bakış açılarına paralel olarak kromatik diziyile aktarılmıştır. Ancak, tanbur makamları ve diziler, diatonik ses sistem açısından da yorumlanmaya müsattir. Bu açıdan tanburla ilgili çalışmaların ötesinde, Ehl-i Hak müziğiyle ilgili daha detaylı çalışmalarda, diatonik sistemle Ehl-i Hak makamlarının incelenmesi ve Ehl-i Hak müziğinin diğer makam müzikleriyle karşılaştırılması gereklidir.

Yukarıda bahsi geçen makamlar, isimleri anılan Ehl-i Hak önderleri tarafından oluşturulduğuna inanılan dizilerden, bu dizilerle yapılan melodiler ve bu melodilerle seslendirilen kutsal sözlerden (*kelâm*) oluşur. Bu melodi ve *kelâm*'ların da aynı Ehl-i Hak önderi tarafından yaratıldığına inanılır. Örneklenen makamlar dışında günümüzde pek çok makam bulunmaktadır. Kutsal olarak inanılan makamların isimleri Ehl-i Hak'ın kutsal kabul ettiği kişilerden gelirken, bu repertuar dışında kalan çeşitli isimlerde tanbur makamlarına da rastlanır³.

During (2006, 54), bu dizilerde Ehl-i Hak tanburu ile çalınan ezgileri, sazın perde sistemi ve makamların müzikal yapılarını gözönünde bulundurarak genel olarak iki bölüme ayırır:

“Form sözkonusu olduğunda, bu melodileri iki türe ayırabiliriz: 1) Heptatonik klasik düzeni takip eden, her zaman dört ya da beş kadansını uygulayan (böylece bu iki aralıktan birinin tam olmasını sağlayan) düzenli modlar –bu sistem neredeyse Batı'nın her yerinde kullanılır. 2) Düzensiz olarak adlandırılacak modlar; bu modlar aralıkların yığılması ile (tam ses / yarım ses / tam ses / yarım ses) ya da kromatizm ile işlerler, klasik dört ya da beş kadansını hedeflemezler. (Bunun yerine kadansları ve göçürmeleri son derece sıradışı bir modülasyon olan küçük üçlü üzerinedir.) Bu mod ve melodiler, Batı'nın alışlagelmiş modlarıyla güçlü bir tezat oluşturur. Gergin, kararsız, karanlık ve tuhaf duyulur.”

During'in bahsettiği melodiler, tanburla icra edilen Ehl-i Hak müziğinin kendine özgü yapısını da anlatmaktadır. Ancak bu müziğin Batı müziği bağlamında incelenmesi, During (2006, 55)'in belirttiği tabirlerle “temiz”, “parlak” ve “aydınlık” olan modların (melodi ve makamlar) yanı sıra “eksik”, “düzensiz” ya da “gergin” olan modlar olarak değerlendirilmesine neden olur. Diğer yandan bu durum, tanbur repertuarı açısından en temel özelliklerden birisi olarak karşımıza çıkar ve bu makamların tamamının kutsal tarih bağlamında (isim, dizi, melodi, ezgi veya söz olarak) bir göndermesi bulunur. Dolayısıyla tanbur repertuarı, müzikal öğelerinin yanı sıra din, tarih ve kültür alanlarından öğelerle de sıkı ilişki içindedir.

Günümüze kadar korunarak geldiği düşünülen tanbur repertuarında, perde kullanımı veya yapım konusundaki esneklik benzeri bir durum icra edilen repertuar açısından da geçerlidir. Geleneksel tanbur icrasında nota kullanılmaz. Tanburla icra edilen ezgilerin aktarımı kulaktan kulağa yapılır. Bu durum başta, kutsal kabul edilen *kêlam* makamları olmak üzere, tanbur repertuarıyla ilgili çeşitli yorum farklılıklarına neden olmuştur. Doyalıyla bazı makamların icracı ya da yöreye göre farklılık gösterdiğine rastlanır. Ancak bu durum da esneklik bağlamı içerisinde kabul edilir. Mokri (2002,

³ Bu makamlarla ilgili detaylı bilgiler, 5. Bölüm'de aktarılmaktadır.

258), Ehl-i Hak tanburuyla icra edilen makamların gösterdiği farklılıklar konusunda şunları aktarır:

“Notasız, yazısız bir müzik parçasının da nesilden nesile aktarılmasındaki zorluk göz önünde bulundurulduğunda bu icraların yüklendiği önem daha da iyi anlaşılır. Bu yüzdendir ki aynı melodinin çeşitli versiyonlarına da rastlanılmaktadır. Bestecinin adının dışında bazı melodiler icracının adıyla, bazen bulunan şehre göre hatta tarikatın adıyla da anılır.”

Tanburda kromatik perde sisteminin kullanılması, makamların sabit pozisyonlar yerine, farklı pozisyon ve tonalitelerde icra edilmesine olanak tanır. Bu durum, Ehl-i hak cemlerinde tanbur icra eden *kelâmhan*'ların, icra sırasında modülasyon veya makam geçişleri yapmalarında büyük kolaylık sağlar.

Tanburla icra edilen makamlar, kendine has yapısıyla Batı (klasik Batı müziği) ve Doğu (özellikle Türk, İran ve Arap müzik gelenekleri) tarafından icra edilen müzikal formların dışında kalır. Örneğin Batı müziğinin alışık olmadığı derecede kromatik ve disonans aralık kullanımı, atonal ve modernitenin ötesinde (yani “yeni”) bir durum iken, tanburdaki bu kullanımlar arkaik (yani “eski”) özelliklerinden ileri gelir. Ayrıca Doğu makam müziğinde görülmeyen kendine has modal yapıların kullanılması ve bunların ısrarla makam olarak adlandırılması, hatta makamların hem saz hem de sözle icra edilen, bir bütün olmaları, tanburla icra edilen repertuar açısından önemlidir.

During (2003, 180), tanburun sessel özelliklerinin köklerinin eski İran'a kadar gittiğini ve benzer yapıda, köklü bir müzikal geleneğe, Bâtını İsmaili inancına sahip Pamir ve Bedekşan'da yaşayan Taciklerde de rastlandığını aktarır. Dolayısıyla tanburun ses özelliklerinin, yukarıda belirttiğimiz senkretik ve heterodoks bağlamda, farklı kaynaklardan gelen yapıların birleşiminden oluştuğunu düşünebiliriz.

4.4. Tanburun İcra Özellikleri

Tanburun balığa benzeyen göğsü ve yapısal olarak teknesinin, insan vücuduna uygun olarak şekillendiği düşünülür. Bunun nedeni, tanburun icrasına ve icranın uygulandığı ortama uygunluğu sağlamaktır. Cem, muhabbet ya da herhangi bir başka ortamda tanbur, yerde oturarak, kucakta çalınır. Teknenin şeklini almasında bunun büyük payı vardır. Ali Ekber Muradi, kendisiyle yaptığımız bir söyleşide, tanburu çalan icracının, otururken karın boşluğunda sazdan gelen tınıları hissetmesi gerektiğini söyler. İcracı, sağ koluyla sağ bacağı arasında kavradığı tanburun teknesini, karın ve göğsü arasındaki bölgeye yerleştirir. Bu sayede organlarla çalgı

arasındaki ilişki de kurulur. Günümüzde tanbur, sahnede ya da stüdyoda albüm kayıtlarında da yerde oturarak çalınır. Sandalye benzeri bir yerde tanbur icrasına, Ehl-i Hak mensupları tarafından sıcak bakılmaz.

Tanburun sağ el kullanımıyla ilgili başlıca teknik, sağ elin dört ya da beş parmağının teker teker, seri bir şekilde yukarı doğru tellere dokunarak çekildiği, ses olarak bir suyun akmasını imleyen *şor*'dur. İran'daki telli çalgıların icrasında da, her çalgının yapısal özelliklerine bağlı olarak farklı tekniklerle ama benzer işlevi gören tremolo kullanımına sıklıkla rastlanır. Günümüz icracılarında oldukça hızlı bir teknik haline gelen bu kullanım, eski ustalarda daha yavaş olarak gözlenir. Hoosmandrad (2004, 78) da, yavaş *şor* tekniğinin eski bir performans pratiği olabileceğini vurgular. Bunun dışında tanbur, sağ el parmaklarının tümünün kapalı bir şekilde aşağı, yukarı hareket etmesi ve tırnak uçlarıyla tellere sürtünerek çalınır.

Sağ el kullanımında bir başka yöntem, tanburda göğüs bölgesine göre daha tiz bir sesin çıktığı alt eşişe yakın bölgede tırnakları kullanarak uygulanan çalma tekniğidir. Günümüz kullanımlarında daha sık kullanılan bu teknik, zaman zaman klasik İran müziğinin başlıca telli çalgısı olan setara benzeyen tanbur icralarının ortaya çıkmasına neden olur. Setarda kullanılan ve *riz* olarak adlandırılan bu teknikle yapılan icralar, tanburun perdeleri ve makamlarındaki farklılık nedeniyle, genel olarak setara benzetilmez.

Tanburun sol el kullanımında ise genellikle işaret parmağı ve orta parmak etkindir. Yüzük parmağı ve serçe parmak, daha çok süslemeler ve çarpmalar için kullanılır. Bu durum, İran'daki diğer telli çalgıların icrasında da sıklıkla görülür. Tanburda bazı makamların icrasında, üst tel için baş parmak da kullanılır.

Tanburun alt teline ikinci telin eklenmesi, sol el kullanımına bazı yenilikler getirir. Eski iki telli tanburlar ve kutsal makamların icrasında görülmeyen bu kullanım şekli, aynı zamanda tanburla sahne ve stüdyo ortamlarında yapılan yeni icralardaki ustalık gösterilerinde de kullanılan bir tarzıdır: Alt iki telin arasının çok yakın olmamasının da etkisiyle, kimi zaman işaret parmağı ve orta parmak, birbirinden farklı perdelere basarak disonans ya da konsonans bazı aralıkları duyurur. Üst telin de kimi zaman açık, kimi zaman kapalı tutulmasıyla, üç sesli çeşitli "akor"ların duyulduğu yeni bir icra şeklinin ortaya çıktığı görülür. During (2003, 55), bu icraların Batılı manada akor kullanımı olmadığını, ancak burada ortaya çıkan gözalcı tarzın, yenilikçi

karakterine rağmen geleneksel estetik bağlamıyla çok iyi kaynaşmış olduğunu aktarır.

5. SOSYAL ve KÜLTÜREL KİMLİK BAĞLAMINDA TANBUR SAZI

5.1. Sosyal ve Kültürel Kimlik

Sosyal bilimlerin çeşitli alanlarında, farklı kuramsal yaklaşımlarla ele alınan *kimlik* kavramı, *kişilik*, *benlik* ve *ben* kavramlarıyla birlikte değerlendirilen, kişiyi başkalarından ayıran duygu, tutum, düşünce ve davranışların örgütlenmiş, kaynaşmış bir bütünlüğünü ifade eden kavramlar bütünü olarak kullanılır (Güleç, 1992, 11'den aktaran Erol, 2005, 212). Genellikle psikoloji, sosyoloji ve antropoloji gibi kurumsallaşmış disiplinlerde kullanılan bu kavram, kişi bağlamında ele alınır.

Kimliğin, hem bir tür kalıplaşmış davranış biçimi olduğunu hem de olmadığını düşünen Hall (1998b, 70'den aktaran Erol, 2005, 216), kimliklerin asla tamamlanamaz, bitirilemez olduğunu ve öznellik halinde daima inşa olduğunu belirtir. Dolayısıyla kültürle benzer bir yapıda olan kimlik, kültüre benzer bir şekilde daima dinamik bir haldedir. Hall (1994, 74'dan aktaran Greve, 2006, 206) kimliğin, her zaman süreç, anlatı ve söylem olarak ötekinin konumundan anlatıldığını, dolayısıyla her zaman bir anlatım, sunum ve temsil olduğunu da aktarır. Bu açıdan kimlik, toplumsal bütünleşme ve farklılaşmada temel rol oynayan, kişinin bireysel ve toplumsal konumunu belirlemesindeki arayışıdır.

Sosyal kimlik ise kişinin diğer insanlarla kurduğu ilişkilerdeki kimlik arayışıyla ortaya çıkan aidiyet duygusunun beslendiği bir kavramdır. Kişi, toplumsal olarak farklılaştıkça kimliğini kazanır, bu farklılıklar yaşamsal önem taşır. Diğer yandan bu farklılaşmanın içinde, kişisel ya da kolektif kimliklerden vazgeçilmemesi, ama yine de bu kimliklerin farklılıkları ötekiliğe taşınması, ötekiliği de doğru kimlik görüntüsünü güvenceye almak için dışlaması bir paradoks gibi görünebilir (Erol, 2005, 218).

Antropoloji ve sosyoloji alanındaki çalışmalarda, çoğu zaman etnik kimlik terimiyle karşılanan kültürel kimlik ise, kişinin din, etnik köken, ulus, ideoloji ya da tercih edilmiş yaşam tarzı esaslarının ne olduğu bilgisiyle olduğu kadar, bölgesel ve sosyo-kültürel çevresiyle de ilişkilidir. Kişinin, kültürel farklılıklar temeline göre bir

araya geldiği toplulukların kollektif aidiyet bilinci olarak kimlik, o topluluğun kollektif kimliği olarak karşımıza çıkar (Erol, 2005, 218). Kollektif kimlik, kişinin toplumdaki bilinci ve aidiyet duygusu ile sıkı ilişki içindedir. Kollektif kimlik, bir topluluk tarafından yaşanmış ve içselleştirilmiş deneylerin bilinçli olan veya olmayan anılarının bütünü olarak, topluluğun geçmişinden kalanı, süregeleni ve o topluluğun geçmişini ifade eden kollektif belleği de içinde barındırır. Kollektif bellek, hem kültürel hem de toplumsal bellekler bütünüdür.

Kültürel belleğin, özellikle eski (arkaik) kültürlerde hatırlama ve hatırlatma adına, özel bir işlevi olduğunu düşünen Jan Assman (1997, 56), bunun ritüelle ilişkisini oldukça önemser. Özellikle dinin, kültürel bellekle sıkı ilişkisi olduğunu belirten Assman, sosyal kimliklerin, gündelik yaşamın ötesinde bir özellik, bir törenselliğe sahip olduklarını söyler. Günümüz açısından bakıldığında ve din sözkonusu olduğunda, bir topluluğun iletişimsel belleğinin, o topluluğun kültürel belleğiyle olan ilişkisi, benzer bir konuma sahiptir. Herhangi bir ritüel, yazılı kuralları olmasa dahi, sıkı sıkıya uyulması gereken kurallar bütünü olarak kültürel belleğin de bir yansımasıdır. Burada bellek, sosyal ve kültürel olarak kimliğin rolüne bağlı olarak hareket eder.

Assman, iletişimsel belleğin aksine kültürel belleğin aracı olarak ritüeli, “hatırlama kültürü” bağlamında ele alır ve kimliği bu açıdan değerlendirir; ritüellerin, bir grubun kimliğini sürdürebilmesi için var olduğunu savunur. Bu noktada Assman (1997, 142, 143)’ın değerlendirmeleri oldukça önemlidir:

“Düzen, yani dünyanın düzeni ile eş tutulan yaşam düzeni ve biçimi ikiye ayrılır: ortak anlamla biçimlendirilen ve düzenlenen günlük yaşam ile ortak bilgide kimliğe ilişkin olanların öne çıkarıldığı törensel yaşam, dolayısıyla da törensel iletişim gerektiren ‘kültürel bellek’. Bu ayırmadan sonra şu saptama yapılabilir: yazısız kültürlerde ayinler ya da ‘ritüel iletişim’, kimliği kollayan bilginin dolaşımından ve yeniden üretiminden sorumludur. Ritüel iletişim ile kimlik arasında sıkı ve sistematik bir ilişki vardır. Ritüeller kimlik sisteminin alt yapısını, kimliği kollayıcı anlamın aktığı kanalları, ‘damarları’ oluşturur. Toplumsal kimlik gündelik iletişimden uzak, yüceltilmiş ve ritüel olarak biçimlendirilmiş iletişimle ilgilidir.”

Emile Durkheim’in, din sosyolojisi ile ilgili görüşlerinin başında gelen, dinin ve ritüelin, bir toplumun temel örgütlenme ilkelerinin hem bağlamını hem de kanalını sağladığını savunan görüşlerini “ritüeller ve ortaklaşmacılık ilkesi” başlığı altında inceleyen Cohen (1985, 54) şunları aktarır:

“Her ne kadar bir konu başlığı olarak ritüel, bir disiplin olarak antropolojinin tüm paradigmatik çeşitliliğini ve mezhepçiliğini beraberinde getirirse de, araştırmacıların çoğunluğu ritüelin toplumsal ve psikolojik doğurguları açısından insanların toplumsal kimlik ve yer duygusunu onaylayıp ve güçlendirdiği konusunda hemfikir olacaklardır: Ritüel, insanların topluluğu yaşantıladıkları önemli bir vasıta.”

Sosyal ve kültürel bağlamda kimlik, yukarıda da belirtildiği gibi insanlarla ilgili bir kavram olarak kullanılır. Müzikbilimi alanında yapılan çeşitli çalışmalarda ise, sosyal ve kültürel kimliklerle müziğin ilişkisi incelenir. Çoğu zaman karşılaştırmalı bir analizle ele alınan bu araştırmalarda, aynı zamanda müziğin kültür içindeki yeri incelenir.

Bu çalışmamızda ise sosyal ve kültürel bağlamda kimlik, bir halk çalgısı özelinde ele alınarak bu kavramın, yine sosyal bilimler çerçevesinde irdelenip, bunun yansıma ve sonuçları incelenmektedir. Özellikle Assman'ın ortaya koyduğu, ritüeli de içine alan, bellek ve kimlik ilişkisi, Ehl-i Hak tanburuna bakış açısından önem taşır. Dolayısıyla çalgının, kişi bağlamında ele alınışı, onun da toplumsal bir aidiyetle birlikte ele alınması anlamına gelir. Bu aidiyetle, kolektif kimlik ve bellek de bir arada bulunur.

5.2. Sosyal ve Kültürel Kimlik Bağlamında Ehl-i Hak Topluluğunda Tanbur Çalgısı

Ehl-i Hak'ın kutsal kitaplarında yer alan ve bizim de alan araştırmalarımız sırasında farklı Ehl-i Hak mensuplarından dinlediğimiz bir menkıbeye göre yeryüzünde insan yok iken Tanrı, meleklerden insanı balçıktan oluşturmasını ister. Daha sonra ona ruh vermek üzere Melek Mikail'i (Pir Davud) yanına çağırır, ondan tanbur çalmasını ister. Melek Mikail de *Tarz* makamını çalar ve insana ruhunu verir. Dolayısıyla insan, tanburun sedasıyla ruhuna kavuşur. Ehl-i Hak inancının temel inanışlarından birisi olan bu menkıbe, tanburun Ehl-i Hak'la ilişkisinin ne kadar eskiye gittiğini gösteren bir semboldür. Farklı dönemlerde yaşadığına inanılan, ancak birbirinin tecellisi olan Melek Mikail ve Pir Davud'un bu menkıbenin çeşitli versiyonlarında yer değiştirmesi, kutsal tarihe vurgu yapılması ve bunun tanburla ilişkilendirilmesi bağlamında önemli bir ayrıntıdır.

Tanburun Ehl-i Hak topluluğuyla temel ilişkisi, bu inancın XI. yüzyılda yaşayan önderlerinden Şah Hoşin'e dayanır. Ehl-i Hak inancına göre tanbur sazını cemlerde ilk kez çalan, ona bir statü verip kutsallığını tescil eden Şah Hoşin'dir. *Kelâm*'da anlatıldığı şekliyle Hoşin, yaşadığı dönemde kendisiyle birlikte bulunan “dokuz yüz tanbur çalan”ın katıldığı çeşitli meclisler yapar. (Hoosmandrad, 2004, 51; Mokri, 2002, 255) İyi bir tanbur icracısı olan Şah Hoşin, Loristan'da hem tanbur yapımcılığı yapar, hem de ney ve rebabın da katıldığı meclislerde kendi “makam”larını seslendirir. “Dokuz yüzlerin meclisi” olarak bilinen bu toplantılar, kadın ve erkeklerin birlikte katıldığı zikir törenleri olarak, daha sonraki yıllarda cem adını alan

törenlerin de başlangıcıdır. Şah Hoşin döneminde kadınların da meclislerde tanbur çaldığı belirtilir. Hatta Şah Hoşin'in müridlerinden Reyhan Hanım'ın ustalığı eski Ehl-i Hak metinlerinde anlatılır (During, 2003, 170)

Tanburla kutsal sayılan makamları çalmanın, izler ya da nişâneler manasındaki *âsâr* adı verilen “hayırlı” titreşimlerin havaya yayılmasını sağladığını söyleyen Hoşin'in bu söylemi, yukarıdaki menkıbede anlatılan, tanburla insana verilen ilk ruhun, tanburdan çıkan *âsâr*'dan geldiğini de gösterir. Ehl-i Hak'la ilgili bir *kelâm*'a göre, inancın temel dogmalarından tecelli düşüncesinin, Şah Hoşin'den miras kalan tanburun vereceği işaretle (*âsâr*) var olacağına inanılır (Hoosmandrad, 2004, 51).

Derleme yaptığımız bir başka menkıbeye göre, Şah Hoşin ölmeden önce etrafında toplanan kalabalığa, “Size tanburumu bırakıyorum. Bilin ki, eğer bir yerde bu sazdan güzel sesler (*âsâr*) geliyorsa, sizin yâriniz oradadır. Başka yerde aramayın” der. *Kelâm*'ın aktarıldığı pek çok eski Ehl-i Hak metininde, tanburla ilgili olarak benzer anlatımlara rastlamak mümkündür. Dolayısıyla tanburun kutsiyetinin konuşulduğu ortamlarda, tanbur gibi kutsal kabul edilen menkıbeler referans alınır.

Hobsbawm (1983, 1-14'den aktaran Greve, 2006, 208), sosyal olarak yapılandırılmış, icat edilmiş gelenekleri (*invented traditions*) sembolik işlevi olan, sabitlenmiş, ritüelleştirilmiş gelenekler olarak adlandırır. Bunların salt alışkanlıktan veya gereklilikten dolayı benzer bağlamlarda tekrarlanan kültürel pratikler değil, aynı zamanda kimliğe dayalı işlevlere sahip, bilinçli olarak türetilmiş ve kurumsallaştırılmış gelenekler olduğunu söyler. Hobsbawm (1983, 4'den aktaran Greve, 2006, 208) şunları belirtir: “Burada varsayılan gelenek icadı, özünde sadece tekrarlamayı dayatarak da olsa, geçmişe referansla karakterize olan kalıplaştırma ve ritüelleştirme sürecidir.”

Tanbur sazı da, Hobsbawm'ın düşüncelerine uygun olarak, Ehl-i Hak topluluğunun kültürel kimliğin ve belleğinin en önemli taşıyıcısı olarak görülebilir. Özellikle cemlerde oynadığı rolde, sazın bir nevi “veri taşıyıcısı” görevini gördüğünü söylenebilir. Yazılı kurallara bağlı olmasa da ritüelin bir parçası olması, tanburun belli kurallar çerçevesinde günlük yaşama taşınmasına neden olur. Ancak belleğe yüklenen işlev nedeniyle tanbur icracıları, günlük yaşamda da ritüele bağlı kalır ve bu konumu korur. Günümüzde tanburun Ehl-i Hak toplumundaki yeri, kültürel kimliğin ve belleğin yenilenmesine paralel olarak değişebilmektedir.

Ehl-i Hak mensupları, tanburun cem törenlerinde yer almasının sonucu olarak, geçmişte yaşayan Pirlere kendilerine yadigar kalan bu sazın kutsal bir şekilde korunması gerektiğini vurgular. Bu yüzden, tanburu cemlerde icra edenlerin yanı sıra, bu törenlere katılanlar, genellikle tanburun bu ortamlar dışında icra edilmesine sıcak bakmaz. Dolayısıyla tanburun, Şah Hoşin'den bu yana korunarak gelen ve ritüelin taşıyıcısı olarak mutlak bir statüsü olduğunu söylenebilir. Korunma, aynı zamanda Ehl-i Hak topluluğunun, inancın dışında kalanlarla iletişimde de kilit bir durumdur. Mir-Hüseyni (2003, 168, 169)'nin bahsettiği “mühür” konusu burada da geçerlidir.

Tanbur, mühürlenmiş Ehl-i Hak ritüelinin en temel parçası olarak günümüze kadar korunarak gelir. Bu koruma güdüsü, hem inanca hem de kutsal tarihe bağlılığın şekillendirdiği, toplumsal bir işlev gören bir koruma kültürü yaratır.

5.2.1. “Korunan” Tanbur

Tanbur sazının Ehl-i Hak'a inanlar için kutsiyeti, onun cemlerdeki başlıca aktör olmasının yanı sıra, Ehl-i Hak'ın ortaya çıktığı ilk günlerden bu yana, hem yazılı hem de sözlü kaynaklardaki, çalgıyla ilgili efsanevi anlatımlar (menkıbeler) ve bu anlatımlardan yola çıkarak sazla ilgili oluşturulmuş “statü”dür. Bu açıdan tanbur sazı, yüzyıllardır “korunarak” günümüze kadar gelir ve bu durum, özel bir koruma kültürü geliştirir. Sazın en önemli yapımcılarının, yüzyıllardır aynı aileden olması da bu koruma kültürüyle ilgilidir¹.

Hallbwach (kaynak vermeden, aktaran Assman, 1997, 66, 67)'in, bellek ve gelenekle ilgili düşüncesi, tanbur sazının korunması ve günümüze bu şekilde, korunarak gelmesini açıklamak açısından önemlidir: Hallbwach, bu iki kavram arasındaki farka ve ilişkiye işaret eder. Canlı hatırlamanın, özellikle yazılı alanda, tarih ve gelenek olarak iki farklı biçimde kayda geçirildiğini söyleyen Hallbwach, bir yandan anılardan arındırılmış alanların, eleştirel bir gözle ayıklanması ve tarafsız olarak arşivlenmesinden bahsederken, diğer yandan kaçınılmaz olarak solan geçmişin görüntüsünü mümkün olduğu kadar saklamak ve korumak için canlı çabaların olduğunu söyler. Assman (1997, 67) bu konuda şunları ekler: “Bu durumda yeniden kurmanın yerini kesin bir anlatı alır. Bu anlatı iletişimsel yaşam çizgilerinden sıyrılır ve ortak hatırlama içeriğine sahip bir kanona (kurala) dönüşür.” Assman ve

¹ Bu ailelerin başında, yedi kuşaktır tanbur yapımını sürdüren Asadullah Fermani ve ailesi gelir.

Hallbwach'ın bahsettiği dönüşüm, iletişimsel hatırlamadan, koruma altındaki, dondurulmuş hatırlamaya geçiştir.

Tanbur sazının korunmasındaki temel rollerden birisi, iletişimsel hatırlama ile ritüellerde icra edilen bu çalgının, aynı zamanda hem yazılı hem de sözlü olarak dondurulmuş bir hatırlamayla günümüze taşınmasıdır. Sosyal bir çevre olan Ehl-i Hak mensuplarının, günlük yaşamdaki kaçınılmaz değişimleri ve iletişim hatırlamalarındaki değişimler, tanburun koruma altındaki dondurulmuş hatırlamasına da etki eder. Bu noktada Assman (1997, 68)'ın, yine Hallbwach'ın görüşlerinden yola çıkan bir başka düşüncesine değinmek gerekir:

“Sosyal çevrenin kaçınılmaz değişimi ile ona dayanan anıların unutulması da başlar. İletişimsel hatırlamanın yerini, organize edilmiş hatırlama çabası alır. Aktüel olmayan, yaşanan zamana hitap etmeyen, aksine onunla bir gerilim içinde olan metinlerin açıklamasını ruhban sınıf üstlenir. Bu dogma aynı zamanda anıları hakim ideolojiye dönüştürür.”

Tanbur sazının korunmasında, eski dönemlerdeki Ehl-i Hak pirlerinin olduğu gibi, günümüzde Ehl-i Hak'ın yaşayan önderlerinin rolü de büyüktür. Kendileri tanbur çalmasa dahi, tanburla ilgili söz söyleme yetkisine sahip olan dini önderler, tanburun korunması konusuna büyük önem verir.

Bu noktada korunma iki şekilde gerçekleşir: İlk olarak, tanburun yapısal korunmasıdır. Örneğin, yedi kuşaktır tanbur üreten Fermani ailesi gibi, tanburu büyük bir özenle yüzyıllardır üreten yapımcılar, sazın yapısına ve yapılışına özel bir önem verir. Şeklin ve perdelerin hassas bir düzenle değiştirilmeden yapılması oldukça önemlidir. Aynı zamanda sazın yekpare bir şekilde yapılması, mümkün olduğunca dut ağacının kullanılması ve sembolik özelliklerinin tüm tanburlara uygulanması gerekir. İkinci korunma ise, tanburla çalınan icraların, yani tanbur sazının ana repertuarını oluşturan ve kutsal olduklarına inanılan makamların korunmasıdır. Aşağıda detaylı bir şekilde göreceğimiz bu koruma, hem cemden kaynaklı statüden, hem de tanburun geçmişten gelen makamların kutsiyetine verilen önemden kaynaklanır.

5.2.1.1. Tanburun Kutsallığı ve Tanbur Makamlarının Gizliliği

Ehl-i Hak müziği ve bu müziğin icra edildiği saz olan tanburu, İran'daki diğer inanç gruplarının müziğinden ayıran en önemli unsur, müziğe ve müziğin temsil ettiği değerlere, bunların sembolik olarak yorumlanmasına verilen önemdir. Bu açıdan Ehl-i Hak müziğinin merkezinde, kutsal olarak kabul edilen tanbur sazı ve bu sazla icra

edilen gizli, kutsal makamlar yer alır: Sadece Ehl-i Hak'a mensup olanların girebildiği cem törenlerinde icra edilen bu makamlar, tanbur sazına kutsallık statüsünün verilmesinde büyük rol oynar.

Tanburun sahip olduğu statüyü ve kutsiyeti kazanmasında, Ehl-i Hak'ın kutsal metinlerinin, yani *kelâm*'ın rolü büyüktür. Hoosmandrad (2004, 50), kutsal metinlerde başka çalgıların da adının geçmesine rağmen tanburun, en çok saygı gösterilen ve kendine özgü bir duruşu olan tek saz olduğunu belirtir. Tanburun bu duruşu almasındaki başlıca neden, İlahi Öz, *heftan* ve Ehl-i Hak inancının diğer tüm değerleriyle olan direkt bağlantısı ve cemlerde İlahi Öz'e minneti akratan başlıca araç olmasıdır. Dolayısıyla tanbur, tıpkı Ehl-i Hak'ın kutsal zamanında olduğu gibi başlangıcı ve sonu olmayan, her devirde ve yapılan her tanburda yeniden ses bulan, kutsiyeti ve statüsünü her cemde tekrar kazanan bir çalgıdır. Hoosmandrad (2004, 48-55) bu açıdan tanburu, “mutlak bir tasarı” olarak değerlendirir. Bu değerlendirme, aynı zamanda tanburun, gerçek zamanın yanı sıra Ehl-i Hak'ın içsel zaman anlayışında da önemli bir yer tuttuğuna işaret eder. *Kelâm*'daki tanbur anlatımı bundan dolayı diğer çalgılardan ayrılır.

Tanburun kutsallığı, hem sembolik olarak taşıdığı değerlerle, hem de cemlerde okunan makamların icra edildiği bir iletişim aracı olarak görülmesiyle değerlendirilebilir. Ehl-i Hak inancının toplumsal belleğinin toplamı sayılabilecek bu makamlar, dinsel ve kültürel kimliği yeniden üreten başlıca araç olan tanbur sazıyla dile gelir. Dolayısıyla tanbur sazıyla temsil edilen bu kimlik, inancın üyeleri arasındaki anlam üretimi ve kullanımını da içerir.

Mokri (2002, 254), tanburla çalınan müziğin toplumsal açıdan oynadığı rolle ilgili olarak şunları aktarır: “Bu müzik, öğretiyeye bağlı olanlara gizlerin anlaşılması için yol gösterir ve yine bu müzik herşeyden önce onun *yar*'ıyla, sevgilisiyle iletişimini sağlar. Bu müzik, kalıcıyla geçiciyi birbiriyle bağlamaya çalışır ve insanların gönlünde heyecanı ve ruhi duyguları diriltir.”

Tanburu, toplumsal belleği taşıyan bir araç ve bu belleğin ortaya çıktığı bir kimlik ifadesi olarak görmek mümkündür; tanbur sazının kutsallığı, kendisine verilen bu kimlikle ilişkilidir. During (2006, 51), Ehl-i Hak'ı, diğer gruplardan ayıran başlıca özelliğin, müziğe ve müzikle ilgili temsiliyet ile sembolik yorumlara verdikleri önem olduğunu belirtir. Ehl-i Hak müziğini ayırt edici kılan ilk özelliğin kutsallık ve

gizlilik olduğunu aktaran Düring, bunun topluluğun müziği bağlamında en özgün karakteri olduğunu yazar.

Ehl-i Hak'ın dini önderleri tarafından uzun yıllar boyunca oldukça az değişikliğe uğramasına izin verilen tanbur sazı ile bu sazla birlikte korunan ve icra edilen makamların, topluluğun aidiyetini temsil eden, pekiştiren başlıca ifade araçları sayılarak, geçmişe oldukları kadar bugüne ve geleceğe de ait olduğu görülür. Bu yüzden günümüzde, topluluk dışına açılan tanbur icralarında, kutsal ve gizli makamların icra edilmesine temkinli yaklaşılır. Bir ritüel olarak yaşatılan geleneksel tanbur icrasının, geleneksel ortamların (cemevlerinin vb.) dışına çıkartılması; bu icranın geleneksel ortamlarda yaşayan topluluk üyeleri arasındaki aidiyet gereksinimine yanıt verip vermemesi; icraların hangi topluluklar için yapıldığı tartışmaları, İran'daki Ehl-i Hak topluluğu ve bu toplulukla ilgilenen araştırmacılar arasında rastlanan bir olgudur.

İnançsal ve kültürel açıdan bu icralara yönelen topluluk üyelerinin yeni anlam yaratma olanaklarıyla karşı karşıya geldikleri söylenebilir. Örneğin tanburun, sahnede veya bir albüm kaydında, cemevi ortamının dışında icra edilmesi, yeni performans pratiklerinin ortaya çıkmasına neden olur. İcra, ortamın koşullarına göre yeniden şekillenir. Dolayısıyla, tanburun ritüel bağlamındaki icranın dışına çıkışı, ritüelle tanbur arasındaki ilişkinin yenilenmesine neden olur.

Uzun yıllar boyunca kendine has bir inanca sahip olmuş, ritüellerini gizli olarak gerçekleştirmiş bir topluluğun kutsal sazı olan tanbur, 70'li yıllardan itibaren geniş kitleler tarafından tanınmaya başlanır: Tanburla yapılan kayıtlar İran Radyosu'ndan yayınlanmaya başlanır, bazı müzisyenler konserlere tanbur sazıyla çıkar. Bu dönemden itibaren tanbur çalan müzisyenler, bir yandan gizli ve kutsal repertuarı korumaya çalışılırken, diğer yandan İran geleneksel müziğinden etkilenen yeni besteler veya doğaçlamalarla ortaya çıkan yeni bir tanbur repertuarını ortaya koymaya başlar. Bu yüzden, piyasaya çıkmış tanbur kayıtlarının büyük bir çoğunluğunun, "hayali" bir Ehl-i Hak müziğini icra eden kayıtlar olduğu varsayılabilir. Özel bir izin olmadığı sürece piyasa kayıtlarında mümkün olduğunca, sadece cemlerde çalınan kutsal *kelâm* repertuarından uzak durmaya çalışan tanbur icracıları, bu makamları imleyen yeni besteler yaparak, yine kutsiyetten yola çıkan, ama asla ona dokunmayan yeni bir icra şekli ortaya çıkarır. Hâlâ bu iki koldan yürüyen tanbur çalışmaları, Ehl-i Hak'ın yaşayan bazı önderlerinin kutsal repertuarın

korunması konusundaki ısrarlarının yanı sıra, kimi yeni çalışmaları da desteklemeleri sonucunda gelişmektedir.

Bu konudaki en önemli örneklerden birisi olan, 2003 yılında, dünyada ilk kez, tanburla cemlerde seslendirilen “72 Makam”ı stüdyoda kaydederek, dört CD’den oluşan bir albüm haline getiren Ali Ekber Muradi bunu, Ehl-i Hak’ın yaşayan Pir’i Seyit Nasreddin Haydari’nin özel icazetiyle yayınladı. Albümün kitapçığında da yer alan bu icazetname, Ali Ekber Muradi’nin, Seyit Nasreddin’e yazdığı mektup ve aldığı onaydan oluşur. Muradi (2003, 23) mektubunda şunları yazar:

“Bildığınız gibi Yârsan topluluğu ve Guran’ın başlıca nüfusu yüzyıllık bir makam mirasına sahip. İlk zamanlarda, teknik eksikliklerden dolayı ustaların bunları ağız yoluyla aktarmaktan başka seçenekleri yoktu ve bu mirasın çok büyük bir bölümü tarihin derinliklerinde kayboldu. Bilinen tanbur ustalarının yaşlanması ve ölmesi ile birlikte bu örnekler daha da azalacak. Fakat bu mirasla ilgili başka bir tehdit daha var: Hatalı reproduksiyonlar ve yeteneksiz amatörlerin makamları yanlış aktarımı. Bazı fanatikler, dışarıdan olanların bu makamları duymaya hakkı olmadığını düşünebilir, ama ben dünyada var olan bütün melodilerin insanlığa ait olduğunu ve Allah’ın bütün bunların efendisi olduğuna inanıyorum. Kim, herşeye gücü yeten Allah’ın gözlerinde, kimin en değerli olduğunu bildiğini iddia edebilir? Bu nedenle bu melodilerin kaydedilmesi, böylece tarihin yıkıcı etkisinden korunmaları kanaatindeyim. Bu konu hakkındaki bilge görüşlerinize minnet duyarım...”

Seyit Nasreddin, bu isteğe şöyle cevap verir: “Size katılıyorum ve bu çalışmada size başarılar diliyorum. Allah’ın yardımıyla, bu çalışmaya hakettiği saygıdeğer formu (biçimi) vermek için sizden mümkün olan her türlü çabayı vermenizi rica ediyorum” (Moradi, 2003, 23).

Seyit Nasreddin, cevabıyla bu albümün yayınlanmasına izin verir. Muradi ile yaptığımız söyleşide, bu albümün gelirinin, Seyit Nasreddin’in de onayıyla, Guran bölgesinde kurulacak bir tanburhaneye (tanbur okulu) bağışlanacağını aktardı. Nitekim, bu çalışmanın başladığını tezin yazımı sırasında öğrendik².

During’in bir makalesinde, bu bağlamda hatırlatma yaptığı bir karşılaştırmayı da buraya not düşmek gerekir: Ehl-i Hak müziğiyle pek çok açıdan benzerlik gösteren Alevi-Bektaşî müziği, Ehl-i Hak müziğinin içinde bulunduğu “koruma” durumundan farklı bir konumdadır. Alevi-Bektaşîler için de başlıca ritüel olan cemlerde semahlar çalıp söyleyen ozanların birçoğunun, aynı zamanda popüler sanatçılar olmaları ve bu eserleri cem dışında da seslendirmeleri, kutsiyetin çok ötesinde farklı formlara dönüşen bir statü içerir (During, 2006, 52). Aynı zamanda Alevi ya da Bektaşî olmayan, diğer popüler şarkıcıların, bu eserleri bağlamları dışında seslendirmeleri,

² Ancak bu kez, İran devletinin resmi izin yazısı vermemesi ve bu okulu bir cemhane (cemevi) olarak görmesi, okulun inşaatının yarıda kalmasına neden olmuştur.

hatta bir semaha kutsal dansın ötesinde, bir düğün eseri ya da halayı muamelesi yapmaları veya bununla başka şekillerde dans gösterileri yapmaları, günümüz Alevi-Bektaşî toplumu açısından bir sorun teşkil etmez.

5.2.1.1.1. Tanburun Ehl-i Hak Cemindeki Yeri

Tanburun kutsallığını anlamak için, yorumcusuyla dinleyicisinin yanı sıra çalındığı ortamın ve repertuarın da dikkate alınması gerekir. Bu açıdan Ehl-i Hak cemi ve gizli kabul edilen cemlerde çalınan makamlar, tanburun toplumsal bellekle ilişkisini ortaya koyan en önemli göstergelerdir.

Cem, Ehl-i Hak'a inananların en önemli ritüelidir. “Sadıkların toplandığı meclis” olarak bilinen cem, her hafta perşembe veya pazar günleri cemhanelerde veya uygun mekanı olan bir inanç mensubunun evinde düzenlenir. Ancak bunun dışında da, uygun bir ortam oluştuğunda her zaman cem yapılabilir.

Bu ritüel, sadıkların Tanrı'yla ittifak anlaşmasının bir tür yinelenmesi amacını taşır. Tasavvuf kaynaklarında *bezm-i elest*³ olarak geçen bu olay, “Tanrı ile ruhların yer aldığı ilk meclis”in tekrarlanması olarak görülür. Aynı zamanda, Hz. Muhammed ve Hz. Ali'nin de yer aldığı inananlar Kırklar Meclisi'nin bir tezahürüdür.

Cemde tanbur çalan ve deyişleri icra eden zakire *kelâmhan*, cemi yöneten seyite ise *sercemnîşîn* adı verilir. Seyitin sözleriyle başlayan cemde, geleneksel makamlar icra edilir. Katılımcılar nakaratlara elleri birbirine vurmak suretiyle eşlik eder. Cemin sonuna doğru “Ali, Hak, Hu, Şah, vb.” nidalarla İlahi Öz çağrılır. Ancak Ehl-i Hak ceminde seslendirilen eserlerin yorumlanmasında, farklı İslami tarikatlerin zikirlerinden en temel fark, hiçbir zaman zikrin ritmik ve kendine özgü nefesleri kullanan teknik biçimini uygulanmamasıdır (During, 2006, 51). *Kelâmhan*, cem sırasında hiçbir zaman kutsal repertuarın dışına çıkmazken, katılımcılar da nidaların dışında, yalnızca nakaratlara ve toplu okunan dualara eşlik ederler.

Ehl-i Hak'a inanalar, İlahi Öz'ün, cem sırasında, katılımcılar uyum içerisindeyken bu uyumu sağlayan tanburdan çıkan seslerle (*âsâr*) ortaya çıkacağını ifade eder. Bu inanış zâhiri açıdan değil, özellikle bâtnî açıdan geçerlidir: Cemin doruğunda

³ *Bezm-i elest*: 1. Meclis, muhabbet ve sohbet toplantısı. 2. Hakk'ın “Ben sizin Rabb'iniz değil miyim,” diye sorduğu, ruhların da “Evet öyledir,” şeklinde cevap verdikleri meclis (Araf Suresi, 172). Bu olay, insanlar yeryüzünde yaratılmadan evvel Allah'la insan ruhları arasında meydana gelmiştir (Uludağ, 2001, 75).

Tanrı'nın tecellisinin fiziksel varlığıyla, bir müzik ahengi oluşacağına inanan Ehl-i Hak mensupları, bu anlık tecelliyle tanburun eski sesine (düzenine) kavuştuğuna, İlahi Öz'ün ise pirlere birisi olarak zuhur ettiğine inanır. Böylelikle cem, inananların birlik duygusu ile tinsel kimliklerin (pirlerin) tezahür devirlerini harekete geçirerek, kutsal tarihe de etki yapan bir törendir (During, 2006, 58).

Tecellinin, cemde tanburla çalınan ve kutsal olduğuna inanılan *kelâm* makamlarının söylendiği doruk anında gerçekleşeceğine inanılması, sembolik bir ifadenin hakikat olarak algılanmasını gösteren bir oluşturdur. Bu sebeple Ehl-i Hak cemi, bu inanca mensupların dışındaki dünyaya kapalı, gizli bir törendir. Bu törenin herhangi bir ortama kayda geçirilmesi, kamusal alana çıkarılması ve bu alanlarda duyurulması, dini liderlerin izni dışında genellikle mümkün değildir.

Cem, toplumsal aidiyet ve bellek açısından da önem taşır. Mir-Hüseyini (2003, 194) bu konuda şunları belirtir: “Cem konuklar arasında güçlü bir beraberlik ve aidiyet duygusu uyandırır, toplantılarında İlahi Özün varlığına duydukları inanç hayatlarının her alanına açılarak kutsal bir bağ haline gelir. Bu bağ cem sırasında hepsine eşit davranılması ve ikram edilen her şeyin paylaşılması dolayısıyla daha da güçlenir.”

Hobsbawm (1983, 4'dan aktaran Greve, 2006, 208)'ın yukarıda bahsi geçen, geleneğin icadı konusundaki görüşleri, cem için de geçerlidir. Tanbur ise, cemin geçmişe referansla kimlik bulan, kalıplaştırma ve ritüelleştirme sürecinin temelini kurar. Cemin, kutsal tarih ile yaşanan an arasındaki ilişkisini sağlayan başlıca iletişim aracı olan tanbur, yine yukarıda değindiğimiz “veri taşıyıcılık” görevini üstlenirken, sosyal ve kültürel bağlamdaki kimliğine de kutsiyet kazandırmış olur. Tanbur bu işlevi, *kelâm*'ı içerdiği için kutsal olduğuna inanılan ve dış dünyaya gizli tutulan makamların icrasıyla gerçekleştirir.

5.2.1.1.2. Kutsal ve Gizli Tanbur Makamları

Ehl-i Hak müziği bağlamında makam kavramı, bir melodiyi oluşturan ses dizisiyle birlikte o melodinin ana teması ve sözlerinden oluşan bütün olarak kabul edilir. Bu açıdan Ehl-i Hak müziği konu olduğunda makam kavramı, Türk, İran ya da Arap makam / dastgah sistemlerinden ve adlandırmasından ayrılır. Makamların, özellikle *kelâm* repertuarının tamamının sözlü olması, tanburun ve sesinin kutsiyetinin, aynı zamanda sözün kutsiyetiyle ilişkisi açısından da önemlidir.

Kutsal sayılan makamlar, tanbur repertuarının büyük çoğunluğunu oluşturur. Bu makamlara genel olarak “72 makam” adı verilir. Geleneksel makamlar, geçmiş dönemlerden bu yana icra edilen makamlardır. 72 rakamı, Ehl-i Hak için kutsal bir sayı olduğu için sembolik bir değer taşır: Hem dünya üzerindeki 72 milleti simgelemesi, hem de sayılarının 72 olduğuna inanılan Kerbelâ şehitlerini temsil etmesi açısından bu rakam önemsenir.

Makamların genel olarak Ehl-i Hak’ın dini önderlerinin ya da kutsal tarihinin önemli isimleriyle anılmalarının başlıca sebebi, bu makamların söz olarak bu kişiliklerin *kelâm*’ları olduğuna ve çalınan makamın (ezginin) bu kişi tarafından müziklendirildiğine inanılmasıdır. Ancak Düring (2006, 54), kimi durumlarda bu kişilere ilişkin kesin bir geleneğin mevcut olmadığını, bu nedenle sadece kendi adlarını verdikleri ezgilerde ya da onlardan bahseden koro parçalarında yaşamayı sürdürdüklerini söyler. Bu kişilerin melodi adlarıyla dolaylı olarak anılmaları, efsanevi bir zamana, kelimelerin sustuğu (Düring bunu, “*mythos* = sessizlik” olarak belirtir) ve sadece müziğin konuşabildiği mitik bir boyuta doğru bize kılavuzluk ettiğini ekler.

Günümüzde tanburla yeni besteler yapılmaya çalışılsa da, bunlar makam olarak anılmaz. Makamların ortaya çıkmasında, gerçek zamanın ötesinde, kutsal zamanın da referans alınmasının payı büyük olduğu için, her dönemin makamı, kendisinden sonra gelen dönemlerde daha çok icra edilir. Bu sayede makam olarak anılmaya başlanır. Ehl-i Hak’ın döngüsel tarih anlayışı da burada devreye girer: Bir ruhun ya da özün, devirden devire farklı bedenlerde ortaya çıkmasına benzer bir şekilde, makamlarında da tanburla ve tanburda beden bulması, bir nesilden diğerine aktarılan bilgiyle ve hizmetle gerçekleşir. Tanburun ve makamların, kutsal tarihle en temel bağı budur.

Düring (2006, 64) bu konuda şunları aktarır:

“Ehl-i Hak mutasavvıfları eserden mahrum olan sanatsal ya da dini başarıları değersiz addederler; bu, şu anlama gelir; bu tür icraatlar öte taraf ile iletişimi olan, kendilerine ilahi bir eser bahşedilen ve dönüşlerinde kendi yaratıcılıkları ile bunu aktarabilen kişilerden gelmelidir. Bu ilkeye göre, besteci gerçekten bir esine ya da –kabul edilen yüksek dini mertebeye (*makam*) işaret eden- ‘sözün gücü’ne (*asar-ı kelam*) sahip olmadığı müddetçe geleneksel zikirlerin ve kelimelerin oluşturduğu eseri oluşturabilecek zikir ve kelimeler icat etmesi veya bestelemesi söz konusu bile değildir. (...) Bir tanbur ustasının bana açıkladığına göre, örneğin Şeyh Emir ezgininin (onun ismini alan ezginin) çok değerli olmasının nedeni şu: ‘Çünkü aydınlatılmış bilge bir kişi olması (*ârif*) ve Tanrı ile şahsi bir ilişkisi olmasından ötürü, o öteki âlemden ezgiler duyuruyordu ve bunları tambura uyarlıyordu.’”

Geleneksel tanbur makamları üç ana gruba ayrılır:

5.2.1.1.2.1. *Kelâm* Makamları

Sadece cemlerde çalınan, bu yüzden cem dışında çalınmasına iyi gözle bakılmayan makamlardır. Tamamı, makamı ilk icra eden veya ortaya çıkaran ermiş kişinin adıyla anılan, kutsal ve gizli kabul edilen makamlardır. Bu yüzden, bu makamların özenle korunması gerektiği düşünülür. *Kelâm* makamlarının korunması sadece sembolik bir değer taşımaz. Bu durum aynı zamanda bâtını bir doğadan kaynaklanır. Bâtinilik, Ehl-i Hak inancı ve kültürü açısından önemli bir kavramdır. Aynı kavram tanbur için de geçerlidir: Tanbur, “görünen” ve “duyulan” makamların, “görünmeyen” ve “duyulmayan” yanlarını ifade eden, onların iç duygularını yansıtan bir çalgı olarak görülür.

Kelâm makamlarına, aynı zamanda “hakiki”, “ilahi” ya da “irfani” makamlar adları da verilir. Bu adlandırmaların da başlıca sebebi kutsal tarihe yapılan göndermedir. During (2006, 58) bu konuda şunları söyler:

“İlahi ezgiler kavramını, görünüşteki anlamıyla düşünmemek gerekir; zira ilahi ezgiler cemin icracısının manevi gücünden kaynaklanan bir etkiyle (*asar*) oluşur. Bu mit birçok şeyi akla getirir: tecellinin fiziki varlığı, cemin özünde zarif bir müzikal uyum oluşturur; karşılıklı olarak bu uyum tecelliye çağırır; tecellinin yeryüzüne inmesi bir anlık ve soyut ama bir o kadar da gerçektir.”

Gizemli bir davranış biçiminin temel düşüncesi olarak *âsâr*'den bahseden During (2006, 62, 63), kutsal ezgiler çalınırken sadece yad etmek manasında eski zamanların hatırlanmadığını, bunun aynı zamanda söz ve müzikte iz (*âsâr*) bırakmış belirli kişilerin tekrar canlandırılması için de bir yol olduğunu söyler. Bütün bu zikirlerin ilham anında yaratılmasından dolayı aynı zamanda yaratıcılarının *âsâr*'inin onları belirlediğini tahmin edebiliriz.

Bu konuda, önemli bir tanbur icracısı olan ve Ehl-i Hak'la ilgili temel başvuru kitaplarına imza atan Nur Ali İlahi (İlahi, no: 1584'den aktaran During, 2006, 63, 64) şunları yazar:

“Onların ezgilerinin özel bir eseri vardır, sözlerinin birlikteliğinden kaynaklanan bir eser. Zikirde de, her düzenlemede ve her ezgide belirli bir etki yatar; öyle ki eğer biz zikri başka bir ezgi ile icra edersek etkisini de değiştirmiş oluruz. Zikri sadece doğru (hakiki) ezgisi ile söylersek uygun etki yaratılmış olur.”

İlahi'nin bu sözlerinde geçen hakiki kelimesi, kelâm makamlarının kutsiyet bağlamında Hakk ile ilişkisine de işaret eder.

Ehl-i Hak cemlerinde kelâm makamlarının icrasını, her dönemde kelâmın canlı taşıyıcısı olarak kabul edilen *kelâmhan*'lar yapar. Söz olarak kelâm repertuarını en iyi bilen kişi olan *kelâmhan*, aynı zamanda tanburla cemde zakirlik yapar. Cemin tüm kelâm yürütücüsü ve eserlerin belirleyicisi odur. Genel olarak, *kelâmhan*'ın ortama göre solo bir veya birkaç kelâm makamı seslendirmesiyle başlayan cem, *kelâmhan*'ın grupta birlikte seslendirdiği ağır tempoda birkaç makam ile daha sonra giderek hızlanan ve grubun hem vokal, hem de alkışla eşlik ettiği bir ortama dönüşen icrasına olanak tanır. Grup icralarında *kelâmhan*'a uyulur, onun seslendirdiği makamlarda solo vokaline, grup olarak cevap verilir. Makamların seçimi ve birbirine bağlanması konusunda serbest olan *kelâmhan*, kimi zaman aynı melodide kalıp farklı sözlere geçerken, kimi zaman aynı sözleri farklı melodilere ekler. Ancak bunlar, Elahi'nin yukarıda belirttiği gibi söz ve melodi uygunluğunun gözetildiği, usta *kelâmhan*'ların kolaylıkla becerebildiği geçişlerdir.

Hoosmandrad (2004, 131) cemlerde icra edilen *kelâm* makamlarının seyrini, “sabit varyasyonlar” olarak adlandırır. Bu adlandırmanın başlıca sebebi, çoğu *kelâmhan*'ın cemlerdeki makam varyasyonlarının aslında sabit sayılabileceği düşüncesidir. Özellikle küçük yerleşim yerleri veya köylerde, sürekli bir arada bulunan grup icracılarının sabitlenen ortak icraları da bu düşünceye uygun görülebilir. Ancak solo icralarda, çoğu zaman geniş bir esneklik ve ortamın havasına göre değişebilen varyasyonlar yapılır. *Kelâmhan*, cemde ortaya çıkan *âsâr*'ın etkisiyle cemi yönlendirir. During (2006, 60), *kelamhân*'ın icrasıyla ilgili olarak şunları aktarır: “Daha çok, oluşan ortam, hüküm süren hava kelimhanın seçimini etkiler; kelimhan bu seçimi önceden yapmaz; eğer kelimhanın sezgileri yeteri kadar kuvvetli ise, o belirli ilahi kişinin titreşimini hisseder ve onunla ilgili kelamı söyler.”

Kelâm makamlarının, kullandıkları ses dizisi, geniş zamanlı ritmik yapısı ve sözleriyle kendine özgü bir usluba sahip oldukları görülür. Fozi (2007, 178), Guran bölgesindeki kelâm makamlarının, Sahne'deki icralara göre daha ağır tempoda olduğunu belirtir. Bunun nedeninin, geleneksel repertuarı koruma amacı olduğunu aktarır.

Bu makamlar, tanbur repertuarının en önemli bölümünü oluşturur. Ancak en az kayda geçirilmiş bölümü de bu repertuardır. Bu repertuarın kayda geçirilmesi için mutlaka dini önderlerden izin gerekir. Cemlerde ya da başka ortamlarda kayıtlarının

yapılmasına iyi gözle bakılmaz. Bu makamlar, çoğu zaman cemler dışında icra edilmez.

Ehl-i Hak cemlerinde icra edilen başlıca *kelâm* makamlarını şu şekilde sıralayabiliriz: Tanrı'nın insanı yarattığında ona ruhunun verilmesi için tanburla çalınmasını istediği makam *Tarz-ı Yâri*; XIV. yüzyılda yaşayan Sultan İshak'a adanan *Sultan Dina*; yine XIV. yüzyılda yaşayan Pir Davud'a adanan *Hakk Davud*; XVIII. yüzyılda yaşayan Ehl-i Hak önderi Şah Emiri Zulehi'nin yazdığı *Şah Emiri*; XI. yüzyılda yaşayan Şah Hoşin'in yazdığı *Şah Hoşin*, XIII. yüzyılda yaşayan Seyit Muhammed Barzanci'ye adanan *Seyit Muhammad Barav Divani*; cemdeki İlahi Öz'ü anlatan *Yâran Cem Nian*; XI. yüzyılın sonlarında yaşayan Baba Navus'a adanan *Baba Navusi*; cemlerde solo ve grup icralarının genellikle sonunda okunan *Peşrev-i Perdivar*; Sultan İshak'ın yazdığına inanılan *Hey İmanım Yâr*; XV. yüzyılda yaşayan, Ehl-i Hak'ın en önemli sözlü ve müzikal kaynaklarından birisi olarak kabul edilen Seyit Hâmûş'un yazdığı *Seyit Hâmûş*, vb.

5.2.1.1.2.1.2. Meclisi Makamlar

Büyük çoğunluğu ölçülü değildir ve serbest şekilde söylenir. Kürt ve İran müziğinde söylenen *âvâz* (uzunhava) formundadır. Genellikle büyük meclislerde söylenen, epik formda şiirlerden oluşan makamlardır. Dini konuları doğrudan işlemez, dolaylı olarak aktarır, bu açıdan *kelâm* makamlarından ayrılır ve sahnede, albüm kayıtlarında icra edilir. Bazı zamanlarda sözsüz olarak da icra edilir. Tanburun kutsal sayılan makamlarının kimi zaman yanında sayılan meclisi makamlar, bazı kaynaklar tarafından 72 makam içerisinde sayılır⁴.

Kimi zaman Ehl-i Hak cemlerinde *kelâmhan* tarafından sözsüz icra edilen meclisi makamlar, kimi zaman melodilerine *kelâm* sözleri eklenerek de icra edilir. Ancak bu şekilde icra, cem dışında yapılmaz.

Başlıca Meclisi makamlar şunlardır: Hem Ehl-i Hak, hem de Kürt müziğinin önemli epik anlatımlarından birisi olan *Katar*; sabah vakitlerinde çalınan ve sevdiğine uyanmasını söyleyen *Seheri*; aşk acısını anlatan *Garibi*; ünlü Kürt müzisyeni Saruhan'dan ismini alan, kendini bir iyiliğe adayın kahramanların yiğitliğini anlatan

⁴ Nitekim, yukarıda bahsi geçen, Ali Akbar Moradi tarafından kaydedilen "72 Makam" albümünde de meclisi makamlar, kutsal repertuar içerisinde değerlendirilmiştir.

Saruhani; bazı yörelerde *Allah Veysi* olarak da bilinen, Tanrı'nın yarattığı doğanın güzelliklerini anlatan *Hicrani*; Leyla-Mecnun, Ferhat-Şirin gibi aşkların anlatıldığı *Mecnuni*; Firdevsî'nin *Şehname* adlı eserinin kahramanlarından Rüstem'i anlatan *Tarz-ı Rüstem*, vb.

5.2.1.1.2.1.3. Mecazi Makamlar

Günlük yaşamdaki konularla ilgili makamlardır. “Türemiş” makamlar olarak da adlandırılırlar. Bu makamların ezgileri, İran'da Kürtler'in ya da Türkmenler'in bulunduğu diğer yörelerde de görülebilecek, zurnayla ya da kemençeyle, düğün gibi çeşitli toplantılarda çalınan ezgilerin tanbura uyarlanmış şekilleridir. Basit yapılı, çoğu zaman ölçülü olan bu makamlar, özellikle yeni tanbur öğrencilerinin eğitim amacıyla çaldığı, icrası en kolay, en melodik makamlardır. Bu makamlar kutsal makamlar arasında sayılmaz. Sahnede, albüm kayıtlarında en çok çalınan makamlardır. Kimi zaman *kelâm* makamlarını çağrıştıran ezgilerle süslense de, günümüzde tanburla yapılan yeni besteler bu makamlar içinde sayılır. Bu makamlar da çoğu zaman sözsüz çalınır.

Ancak During (2006, 52), bazı mecazi makamların kutsal makamlara karıştığını ve bunun ayrımının şöyle yapıldığını aktarır: “Zaman içinde eski Kürt inançlarının dindışı öğeleri eski kutsal repertuara karışmış olsa da, Ehl-i Hak müziği temelde diğer Kürt ve İran müzik formlarından farklıdır. Bazı kelâmhanlar bu ayrımı *mecazi* (türemiş) karşısında *hakiki* (otantik ya da ilahi) terimini kullanarak yaparlar.”

Bu makamlar arasında şunlar sayılabilir: Zurnayla çalınan, bir atın dörtnele gidişini imleyen *Savar Savar*; yine zurnayla çalınan, bir cengi anlatan *Cengahra*; bir dans havası olan *Halparke*, vb.

5.2.1.2. Günlük Yaşamda “Korunan” Tanbur

Ehl-i Hak topluluğu tarafından kutsal kabul edilen tanbur sazı, inancı sürdürenler tarafından büyük bir dokunulmazlıkla günlük yaşamda da korunur. Ehl-i Hak'a inanlar, nerede olursa olsun tanburu ellerine ilk aldıklarında saygılarını göstermek için onu öper ve aldıkları yere özenle bırakır. Tanbur, bulunduğu mekanda korunaklı bir bölgeye konur; kutsal kabul edildiği için gelişigüzel çalınacak eserler için genellikle kullanılmaz. During (2003, 171), tanburun XXI. yüzyıldaki ustalarından

Nur Ali İlahi'nin, bir kişi onu herhangi bir eşya gibi taşıdığı veya eline aldığı zaman hemen onu uyardığını ve tanburun statüsünü hatırlattığını belirtir.

Çalgının çalınışı kadar eğitimi, yapılışı ve satılışı da aynı saygı içerisinde gerçekleştirilir. Tanbur yapım ustaları, sazı yapmanın onurlu bir görev olduğuna inandıklarını aktarırlar. Bu durum, Ehl-i Hak mensubu olmayanlar için de benzer şekilde sürdürülür. İran'daki pek çok müzik mağazasında, tanbur sazının diğer sazlardan farklı bir yere konulduğu, kutsallığına saygıyla yaklaşıldığı görülür. Ayrıca Ehl-i Hak olmayan tanbur icracılarının, tıpkı Ehl-i Hak mensubu tanbur icracıları gibi çalgıyı çalmadan önce öpmeleri, bunun günlük yaşamda da bir ritüel haline geldiğini gösterir. Bu yüzden tanbur, İran'daki diğer halk çalgılarından ayrılır. Tanburun taşıdığı kimlik ve Ehl-i Hak topluluğu tarafından ona verilen statü, günlük yaşamda da tanburun benzer kutsiyetle korunduğunu gösterir.

5.2.2. “Dışa Açılan” Tanbur

XX. yüzyılın başlarına kadar özellikle Batılı literatürde, kısıtlı sayıda incelemenin konusu olan Ehl-i Hak inancı ve kültürü, XX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren daha fazla incelenir, bu konuda pek çok yazılı kaynak yayınlanır. Ulaşım, haberleşme ve kayıt teknolojileri konusundaki ilerlemelere paralel olarak, bugüne kadar İran'da kapalı bir yaşam süren topluluk yavaş yavaş dış dünyaya, yani “kendisinden olmayan” dünyaya açılmaya başlar. Bu açılma isteğinin, hem Ehl-i Hak toplumundan, hem de dış dünyadan geldiğini söyleyebiliriz: Ehl-i Hak'la ilgilenen Batılı ve Doğulu dış dünya tarafından günümüze kadar gizemli, mistik bir inancın takipçileri olarak görülen topluluk, giderek belirginleşen bir şekilde incelenmeye başlanır ve topluluğun “sır”ları açığa çıkarılmasa dahi konuşulur hale gelir.

Ehl-i Hak topluluğuyla dışarıdan ilgilenenlerin başlangıçtaki merakının ötesinde, özellikle 1979'da yapılan İran İslam Devrimi sonrasında, Ehl-i Hak'ın yaşayan önderlerinin aldığı tarihi bir kararın, topluluğun dışa açılmasında önemli bir işlevi olduğunu söylenebilir: O dönemde de Pir olan Seyit Nasreddin'in çabasıyla, Ehl-i Hak mensuplarının tanbur çalmasını ve kelâm repertuarını öğrenmesi konusunda ciddi bir çabaya girilir, başta kutsal tanbur repertuarı olmak üzere, Ehl-i Hak müziğiyle ilgili derslerin verildiği pek çok kurs açılır. Küçük yaştakilerden en yaşlılara kadar geniş bir yaş kuşağında ilgiye dönüşen bu karar, topluluğun kendi içinde de bir devrim olarak görülebilir (Hoosmandrad, 2004, 46).

Son yüzyıla kadar sadece Ehl-i Hak'a inanların sahip olduğu tanbur sazı, giderek daha fazla Ehl-i Hak olmayanın sahip olduğu bir çalgı olmaya başlar. Aynı artış, Ehl-i Hak olanların çalgıya olan ilgisine de etki eder: Ehl-i Hak mensuplarının arasında tanbur çalanların sayısı artarken, diğer yandan kendileri çalması dahi, tanbura ve kutsiyetine saygılarından dolayı evlerine mutlaka bir saz almaya gayret gösterenlerin sayısı artar. Tanbur, tıpkı Hristiyan haçı gibi bir ikon haline gelir (Hoosmandrad, 2004, 46).

Buraya kadar korunmasını incelediğimiz tanbur sazının, aynı zamanda Ehl-i Hak toplumunun dışarıya açılmasında öncü rol üstlendiğini söylenebilir. Sazın kutsiyetini ve statüsünü kapsayan bu rol, müzik aracılığıyla, toplumsal belleğin yeniden ele alınışına olanak sağlayan bir zemin oluşturur. Hem Ehl-i Hak olanlar, hem de olmayanlar için kimliklerin yeniden tesbit edilmesine neden olan bu durum, aynı zamanda ritüelin de yeniden ele alınışını ortaya çıkarır: Ritüeli imleyen yeni tanbur icraları, kutsal olduğuna inanılan makamları imleyen yeni besteler, topluluğun gizini aralamaya çalışan tüm yeni çalışmalar, “eski” olan, “hatırlanan” ve “korunan”la farklı bir ilişkinin kapısını aralar. Bu açıdan topluluk dışı açılırken, varolan hangi pratiklerin değiştiğini ya da yeni olarak hangi pratiklerin ortaya çıktığını incelemek gerekir.

5.2.2.1. İran’da Tanbur Yapımı ve Satışı

Yukarıda, dışı açılmanın başlıca etkenlerinden birisi olarak ele aldığımız tanbur eğitiminin diğer etkili olduğu alan, tanbur yapımı ve satışı konusundaki devrimdir: 1979 sonrasında, yine Seyit Nasreddin’in çabası ve kontrolüyle, oldukça uygun fiyata tanbur satışları yapılmaya başlanır. O dönemden bu yana Ehl-i Hak mensupları tarafından yapılan tanburlar, yine Pir’in kontrolü ile satılır (Hoosmandrad, 2004, 46). Buradaki temel amaçlardan birisi, tanburun pahalı fiyatlara el değıştrmesini ve bu sayede dönüşebileceği pahalı “eşya” ya da “mal” olma halini engellemek iken, diğer yandan tanburun kutsiyeti ve statüsüne ters düşecek bir durumun ortaya çıkmamasını sağlamak olur.

Yedi kuşaktır tanbur üreten bir aileden gelen ve pirine sıkı bağı bir Ehl-i Hak olan tanbur ustası Şemsullah Fermani’nin oğlu olan Asadullah Fermani tarafından üretilen tanburlar, günümüzde profesyonel müzisyenler ve cemlerde tanbur çalan zakirlerin en çok tercih ettiği sazlardır. Kirmanşah’a bağı Guran bölgesindeki Gahvareh

beldesinde, küçük bir atölyede geleneksel yöntemlerle üretilen bu tanburlar, formu hep korunan, tamamen el yapımı sazlardır. During (2003, 178), Fermani ailesinin ürettiği tanburların yüzyıllardır aynı özellikleri koruduğunu, ancak bu tanburların teknik açıdan referans alınacak çalgılar olmadığını belirtir. Ancak günümüzde Ehl-i Hak müziğiyle ilgilenen müzisyenlerin ilk duraklarından birisi olan Fermani ailesi, Ehl-i Hak mensuplarının en çok saygı duyduğu tanburları üretir.

Hoosmandrad (2004, 46), Asadullah Fermani'nin yaptığı tanburların, fiyat ve diğer konular bağlamında Pir'e bağlı olmasının üç temel nedeni olduğu aktarır: Fermani, öncelikle yaptığı herşeyin Pir'in kutsal varlığına bağlı olduğu, daha sonra Pir'in sözlerine mutlak ve yürekte bir itaatla inandığı ve son olarak tanburun kutsiyetini korumanın onuruna güçlü bir inanç duyduğu için bu görevi yapar.

Asadullah Fermani'yle yaptığımız mülakatta, yılda yaklaşık 40-50 adet tanbur ürettiğini, bunların bir kısmının Amerika ya da Avrupa'ya götürüldüğünü belirtir. Kardeşleriyle birlikte çalışan Fermani, satış için dükkanlara tanbur vermediğini, sipariş veren kişilerle birebir görüştüğünü ve tanburları, onlara değer vereceğini ve kutsiyetine saygı gösterebileceğini düşündüğü kişilere verdiğini anlatır.

Tanbur sazının yapımıyla ilgili bir "standart" gelişmemiştir. Bunun en önemli nedeni, saza duyulan saygı ve kültürel bellekle şekillenen statüsüdür. Günümüzde tanbur yapımıyla ilgili yenilikler denense de bunlar seyitlerin veya tanınmış usta çalgıcıların izniyle gerçekleşir.

Günümüzde, İran'ın Tebriz, Tahran, Hamedan gibi büyük şehirlerinde tanbur yapım atölyeleri bulunur. Örneğin Kerend'de, yirmiye yakın tanbur ustasının çalıştığı bir bina, devlet tarafından yaptırılır. Bu yerlerde, geleneksel yöntemlerle üretilen tanburların bir kısmı ülke içinde, diğer kısmı ise ülke dışında (özellikle Amerika'daki İranlılar arasında) satılır. Ancak Fermani, bu sazların pazar için üretilmiş, taklidi sazlar olduğunu düşünür (Fozı, 2007, 178).

Tanburla yapılan kayıtların artması, tanbur eğitimi veren hocalara ilginin gelişmesi ve sazın satışındaki sayının artmasına bağlı olarak tanbur yapımcıları arasına da Ehl-i Hak olanlar dışında ustalar eklenir. Bugün İran'da pek çok setar ya da dutar yapımcısı aynı zamanda tanbur yapımıyla uğraşır. Bu durum da dışa açılmanın sonuçlarından birisidir. Örneğin During (2003, 79), İran'ın en önemli ve ünlü çalgı

yapımcılarından birisi olan, ancak aslen Ehl-i Hak olmayan Neriman'ın yaptığı tanburların, standartı sağlanmış, ses ve yapı olarak en iyi çalgılar olduğunu belirtir.

Hoosmandrad (2004, 48), İran'daki yapımcıların yanı sıra, tanbur satın alan ve Ehl-i Hak olmayanların da Pir'in çabasına uyduğunun söylenebileceğini aktarır: İran'daki tar ve setar fiyatları gün geçtikçe oldukça yüksek rakamlara çıkarken tanbur fiyatının sabit kalması için çalışılması, tanburun asıl değerinin maddi değil, manevi olduğunu gösterdiği için, tanbura olan saygının her zamankinden daha çok olmasına neden olur.

5.2.2.2. Tanbur Eğitimi

Günümüzde, İran içi ve dışında pek çok şehirde, çeşitli müzik okulu ve kültür merkezlerinde, İran müziği çalgılarının yanı sıra tanbur eğitimi veren okullar yer alır. Ancak tanburla ilgili geleneksel makam icrası, Ehl-i Hak mensubu müzisyenlerin, geleneksel meşk yöntemiyle yapılır. Özellikle Guran ve Sahne bölgelerinde veya bu bölgelerden gelen ustaların İran'nın çeşitli şehirlerindeki evlerinde, cemhane olarak kullanılan mekanlarda, solo ya da gruplar halinde tanbur dersleri verilir. Bu derslerde, bir yandan tanburun çalış teknikleri gösterilirken, diğer yandan geleneksel makamlarla ilgili kuramsal çalışmalar yapılır. Makamların sözel içeriği ile Ehl-i Hak inancının temel ilkeleri bu kuramsal çalışmalarda icracının geldiği seviyeye göre aktarılır.

Kirmanşah ve Tahran'da tanbur dersleri veren Ali Ekber Muradi, kendisiyle yaptığımız mülakatta, Ehl-i Hak olmayan pek çok öğrencisinin olduğunu; bu öğrencilere bir yandan tanburla ilgili eğitim, diğer yandan Ehl-i Hak'la ilgili genel bilgiler verdiğini anlatır. Muradi, kutsal makamların, eğer kötü niyetle veya para kazanmak amacıyla kamuya açık yerlerde çalınmayacaksa herkese öğretilbileceğini, ancak bunun için belli bir tanbur eğitiminden geçilmesi gerektiğini belirtir. Muradi, bu makamları çalma seviyesine gelen bir öğrencinin, bunları kötü amaçlı kullanmasının söz konusu olmayacağını düşünür. Bu yüzden Ehl-i Hak olmayanların bu makamları öğrenmesinde hiçbir sakınca yoktur. Muradi, cemlerde okunan makamlarda yer alan sözlerin sadece Ehl-i Haklar'ı değil, tüm insanlığı ilgilendiren fikirler içerdiğini, bunu diğer kişilerin de öğrenmesinde bir sakınca olmadığını belirtir.

Tanburun eğitimi konusunda günümüzde net bir fikir birliği ve belirgin bir metod yoktur. Ali Ekber Muradi gibi bazı usta müzisyenler, öğrencileri Ehl-i Hak mensubu olsun veya olmasın, kutsal repertuara kadar varan bir tanbur eğitimi verirler. Ancak diğer yandan, çeşitli şehirlerde, genellikle Ehl-i Hak olmayanlar tarafından açılan müzik okullarında ve çoğu zaman Ehl-i Hak mensubu hocalar tarafından verilen tanbur eğitimi, mecazi makamlar çerçevesinden ancak meclisi makamlara uzanan ve tanburun genel icra prensiplerini aktaran bir programa sahiptir. Dolayısıyla bu konuda da, tanbur icrası ve repertuarını koruma eğilimi ile dışa açılma düşüncesini bir arada görmek mümkündür.

5.2.2.3. Dünyada Tanbur Kayıtları

İran’da geniş kitlelere yayılan ve 60’li yıllardan itibaren radyolarda tanburla yapılan ilk kayıtları gerçekleştiren Emir Hayati’nin (doğumu 1921) “*Ali Guyaam, Ali Juyaam*” adıyla yayınlanan çalışması, 1903 – 1956 yılları arasında yaşayan geleneksel İran şairlerinden Sâbir Hamedâni’nin Hz. Ali ile ilgili Farsça bir şiirinin tanbur eşliğinde müziklenmiş halidir. Kirmanşah’ın, Guran’dan sonra en önemli Ehl-i Hak merkezi sayılan Sahne’de doğan, küçük yaşlarda geleneksel tanbur eğitimi alan ve cemlerde zakirlik yapan Hayati’nin bu çalışması, yayınlandığı dönemde Ehl-i Haklar arasında büyük tartışmalara neden olur: Bir yandan Hayati’nin konserlere tanburla çıkması ve bundan para kazanması tartışılırken, diğer yandan bu olay, yeni müzisyenlerin ortaya çıkmasını ve tanburla yeni kayıtların yapılmasını sağlar. Bu dönemde yayınlanan çalışmalarda, cemlerde icra edilen makamlar yer almaz, ancak tanburla yapılmış yeni bestelere yer verilir. Bu bestelerin büyük çoğunluğu, Farsça şiirler üstüne kurulu, geleneksel İran müziği formlarına yakın eserlerdir. Aynı zamanda bu bestelerin, geleneksel İran müziği makamları olan *dastgah*’lara yakın formda olduğu da görülür. Örneğin Emir Hayati’nin İran’da çok bilinen ve sevilen “*Ali Guyaam, Ali Juyaam*” adlı eseri, İran müziği makamlarından *çargah dastgahi*’ndadır.

Radyoda çeşitli mecazi makamları icra eden Emir Hayati ile aynı dönemlerde ve yine Sahne’de yaşamış olan Emrullah Şahibrahimi, 70’li yıllarda ilk kez bir tanbur grubunu kuran ve sahnelerde bu grupta konserler veren önemli bir ustadır. Tanburun geniş kitlelere ve Ehl-i Hak olmayanlara da yayılmasında önemli rolü olan bu konserler, Şahibrahimi’nin tanbur grubunun etkisiyle, 1977 yılında kurulan, Seyit

Halil Ali Nejad, Keyhuşro Purnazeri, Ali Ekber Muradi gibi pek çok tanbur ustasının yer aldığı, Sahne ve Guran bölgesinin genç kuşaktan önemli ustaları buluşturan Şems ve daha sonra Baba Tahir adlı tanbur gruplarının ortaya çıkmasına vesile olur. Bu grupların konserlerinde, genel olarak geleneksel veya yeniden bestelenmiş mecazi makamlardan örnekler çalınsa da kimi zaman meclisi makamlar icra edilir. Emir Hayati ve Emrullah Şahibrahimi'nin önemli seyit ailelerinden gelmelerinden dolayı, sahnede, radyoda ve çeşitli kayıtlarda tanbur icra etmeleri konusunda daha ciddi tartışmalar yaşanır.

Emir Hayati'den bu yana İran'da tanburla kaydedilmiş en çok ses getiren çalışmalardan bir diğeri, Seyit Halil Ali Nejad'ın 90'ların sonunda yayınlamaya başladığı albümlerdir. Hayati gibi Sahneli olan Nejad, albümlerinde hem yeni bestelerini seslendirir, hem de geleneksel makamlardan bazılarını kaydeder. Genellikle kendi öğrencilerinden oluşan, geniş kadrolu, ismini Ehl-i Hak'ın önemli pirlere birisi sayılan, İran'ın ünlü Lor şairi olan Baba Tahir'den alan tanbur grubuyla konserlere çıkan ve albümler kaydeden Nejad, sahnede de grubuyla, tıpkı bir cem ortamında oturur gibi icra eder. Emir Hayati gibi pek çok tartışmalara konu olan Nejad, 2002 yılında İsviçre'de kaldığı evde eşiyle birlikte yakılarak öldürülür. Bazı araştırmacılar Nejad'ın kutsal makamları kamuya açık yerlerde seslendirdiği için öldürüldüğünü öne sürerken, diğer araştırmacılar politik fikirleri ve özellikle de Ehl-i Hak önderliği sebebiyle öldürüldüğünü düşünür. Ancak bu konuyla ilgili bilgiler yazılı değil, sözlü aktarımla ilgilenenlere aktratılır. Çoğu zaman Nejad'ın ölümüyle ilgili Ehl-i Hak mensuplarının “mühür”ü bozmadığı gözlenir.

Guran bölgesinden gelen Ali Ekber Muradi, günümüzde tanburla yapılmış pek çok solo albüm kaydeder. ABD, Fransa ve İran'da albümleri yayınlanan Muradi, kutsal makamları bu çalışmalarda seslendirmemeye özen gösterir, konserlerinde dahi kutsal makamlar seslendireceği zaman bunu Guran seyitlerinden aldığı izinle icra eder. Muradi'nin albüm çalışmalarının büyük çoğunluğu, meclisi ve mecazi makamlar üstüne kurulu, kimi zaman kendi bestelerini de içeren, sahnede canlı kaydedilmiş eserlerden oluşur.

Tanbur icrasına büyük bir ustalık getiren Ali Ekber Muradi, Kirmanşah ve Tahran'da tanbur eğitimi vermektedir. Muradi, yukarıda bahsi geçen, 2003 yılında kaydettiği “72 Makam” albümünün amacının, Guran'da bir tanbur okulu açmak ve genç kuşakların makamları toplu olarak dinleyebilmelerini sağlamak olduğunu belirtir.

Tanbur eğitiminde meşk sisteminin kaçınılmazlığına inanan Muradi, bu kayıtların Guran pirlерinin de teşvikiyle belge olarak kalmasını istedikleri, ticari olmayan bir kaynak çalışması olduğunu söyler.

Tanburla yapılan tanınmış çalışmalar arasında, geleneksel İran müziğinin yaşayan önemli solistlerinden Şehram Nazeri'nin 70'li yıllardan bu yana yaptığı albümler de sayılabilir. Aslen Ehl-i Hak olmayan Kirmanşahlı Kürt bir aileden gelen Nazeri, başta Şems olmak üzere, genellikle birkaç kişiden oluşan tanbur gruplarıyla çalışır, tanburla yapılan yeni bestelerin yer aldığı albümler kaydeder. Nazeri'nin çalışmalarındaki temel özellik, aslen Ehl-i Hak olmayan, ancak İran'da çok sevilen Mevlana'nın şiirlerine tanbur icrasıyla getirdiği katkıdır.

Geleneksel makamların havasında icra edilen yeni bestelerinde Mevlana'nın şiirlerini kullanan Nazeri de tanburla çalışmalar yapan diğer müzisyenler gibi düzenli olarak Guran'da yaşayan Ehl-i Hak seyitleriyle görüşür, geleneksel makamlara saygısını ifade eder. Nazeri'nin çalışmalarının, Ehli Hak topluluğundan olmayanlar tarafından da ilgiyle izlendiği söylenebilir. Bunun en önemli sebebi, Nazeri'nin tanburla yaptığı çalışmaların yanı sıra geleneksel İran müziğini icra ettiği albümlerinin İran'da oldukça popüler olmasıdır. Aynı zamanda Nazeri, tanbur müziğini yöresel ya da dini bir müzik olmanın ötesinde, klasik İran müziği formlarına yakın bir müzik olduğunun vurgusunu en çok yapan müzisyendir.

Şehram Nazeri örneğinde olduğu gibi, tanburla kayıtlar yapan müzisyenlerin, Ehl-i Hak geleneğinden gelmeseler bile, çalgıya saygılarından ve geleneksel makamlar çalınmadan bu sazın eksik bir yanının olacağını düşündüklerinden, Ehl-i Hak kültürüyle ilişkilerini korumaya özen gösterdikleri söylenebilir. Bu açıdan tanburun statüsünün, Ehl-i Hak topluluğunun “dış dünya” ile bağlantı kurmasında önemli bir araç olduğu da ifade edilebilir.

1977 yılında kurulan Şems grubundaki müzisyenler çalışmalarına solo veya başka gruplarla devam ederken Keyhuşro Purnazeri, günümüze kadar bu grubu sürdürür. Purnazeri ile ailesinden müzisyenler ve öğrencilerinden oluşan Şems grubu, tanburla birlikte kemençe, barbat (ud), def, tonbak gibi geleneksel İran çalgılarının icra edildiği, yeni düzenlemeler yapar. Grup, aynı zamanda kadın icracıların da yer aldığı geniş bir toplulukla sahneye çıkar. Bu açıdan, günümüzde faaliyetlerini sürdüren Şems grubunun tanburla ilgili en önemli yeniliği, tanburun geleneksel İran müziği

çalgılarından oluşan orkestra içerisinde bir çalgı olarak kullanılmasıdır. Ancak bu kullanımda tanburun kromatik ses düzeninde değişiklik yapılmaz. Tersine, orkestra sazlarının tanburun ses yapısına uygun çalındığı görülür. Kutsal makamlar ya da meclisi makamları da icra etmeyen Şems grubu, genellikle grup üyeleri tarafından bestelenen yeni eserleri icra eder. Topluluk, yapılan çalışmaların ilahi bir misyon olduğunu, bu misyonla dünyanın diğer bölgelerine de tanbur müziğini taşımak ve onları tanburla tanıştırmak amacını güttüğünü aktarır; aynı amaçla Ukrayna Senfoni Orkestrası gibi çeşitli topluluklarla da sahneye çıkar.

Yukarıda bahsedilen “yeni” ve “dışa açılan” tanbur kayıtlarının yanı sıra, tanbur repertuarı açısından oldukça önemli sayılabilecek, 1974 yılında ölen Ehl-i Hak inancının reformist liderlerinden tanbur ustası Nur Ali İlahi’nin, 50’li yıllardan itibaren çeşitli meclislerde kaydedilen ve çocukları tarafından toplu bir şekilde yayınlanan albümlerini de anmak gerekir. İlahi’nin bu kayıtları, tanbur makamlarının oldukça uzun bir süreyle doğaçlama bir şekilde icra edildiği, tanbur tekniği açısından pek çok yenilik içeren, tanbura farklı bir bakış açısıyla yaklaşan kayıtlar olarak değerlendirilebilir. Elahi’nin kayıtlarının da bazı “gizli” makamları içerirken, genel olarak geleneksel cem icrasına yenilik getirmeye ve tanburun teknik kapasitesini ortaya koymaya yönelik bir anlayışa sahip olduğu söylenebilir. İlahi’nin yaşadığı dönemde kaydedilirken, albüm olarak yayınlanma amacı bulunmayan, sadece arşiv amaçlı yapılan bu kayıtların arasında bulunan bazı cem makamları, İlahi’nin ölümünden sonra yayınlanan albümlerinde yer alır. Ancak tartışmalara yol açmaz. İlahi ile ilgili asıl tartışmalar, Ehl-i Hak’a getirdiği reformist yorumlar üzerinedir. Tanbur icralarının da bu yaklaşımın içerisinde değerlendirildiği söylenebilir.

Tanburun “gizli” repertuarını icra eden Ehl-i Hak müzisyenlerin kayıtlarında “gösterdikleri” müzikal icralarda, *âsâr*’ın ne kadar “gizlendiği” ya da “görüldüğü” da bir başka tartışma konusudur. Bu tartışma, Ehl-i Hak toplumundan olanların, kendilerini dış dünyaya açarken karşılaştıkları bir başka durumu gösterir. Tanbur icralarında bir yandan geleneksel repertuarın icra edilmesine duyulan istek ortaya çıkar; diğer yanda ise bu icraların tam olarak gerçekleşmesine müsait olmayan yerlerde, ritüel ortamının dışında yapmak durumunda kalınır. Örneğin cem ortamına kayıt cihazlarının sokulmaması, bu ortamda icra edilen makamların kimi zaman stüdyo ortamında icra edilmesine neden olur. Ancak bazı Ehl-i Hak mensupları, bu yeni kayıtlarda *âsâr*’ın ortaya çıkmamasının, tanburun statüsüne zarar verdiğini,

tanburla geleneksel makamlar dışında bir şey çalınmaması ve bunun sadece cem ortamında icra edilmesi gerektiğini düşünür.

70'li yıllardan bu yana, tanbur sazının konserlerde ve albüm kayıtlarında icra edilmesiyle başlayan tartışmaların bir başka boyutu, cem ile konser ortamının kimi zaman benzer repertuarlar içermesinden kaynaklanan, hem sazın kutsallığını tartışmaya açan bir platform yaratır, hem de tanburun teknik kapasitesinin, bir konser boyunca dinleyicileri bir arada tutmaya çoğu zaman yetmediğini gösterir. Tanburla yapılan yeni çalışmalarda genellikle grup icrasının tercih edilmesi, tek kişilik icraların kimi zaman yetersiz kalmasının da bir göstergesidir. Grup icraları, tanburun cemin zikir anındaki gücünü ve karakterini, konser veya albüm ortamında da göstermeye, en azından bunu imlemeye yönelik icralar olarak yapılır. Bu durum da, tanburla yapılan icraların tartışılmasında önemli bir rol oynar.

Grup icralarıyla ilgili bir başka örnek, sahnede cemlere yakın bir performans yapan ve 1997 yılında kurulan Razbar Ensemble'dır. İsmi, Ehl-i Hak'ın en önemli kadın Pir'i sayılan Razbar'dan alan topluluk, Nur Ali İlahi'nin reformist yaklaşımını takip eder. Ehl-i Hak'ın cemlerini, sahnede en çok imleyen grup sayılabilecek Razbar'ın diğer müzisyen ve gruplardan başlıca farkı, Almanya'da yaşayan Ehl-i Haklar'dan oluşması ve performanslarını Ehl-i Haklar'dan ziyade "dış dünya"ya yapmalarıdır. Toplulukta hem kadın hem de erkek müzisyenler yer alır. Sadece dünya müziği festivalleri (ya da Unesco geceleri gibi) büyük ve özel organizasyonlarda yer alan grup, diğer müzisyenler kadar tartışma konusu olmaz. Bunun en önemli nedeni, Razbar'ın İran dışında bir topluluk olması ve Nur Ali İlahi'nin yolunu takip edenlerce büyük destek görmesidir. Razbar'ın sahneden yaptığı cem imlemesinin, başta Guran veya Sahne'deki Ehl-i Haklar olmak üzere İran'daki diğer Ehl-i Haklar arasında tartışma yaratmaması, reformist yaklaşımın genel olarak Ehl-i Haklarca dışlandığı izlenimini de uyandırır.

Ehl-i Hak tanburuyla bir kadın tarafından solo olarak kaydedilen ilk ve tek albüm, Amerika'da yaşayan Heyraneh adlı İranlı müzisyenin 2007 yılında yayınlanan "Prayers on Tanbur" adlı çalışmasıdır. Ali Ekber Muradi ve Keyhuşro Purnazeri'den uzun yıllar tanbur dersleri alan Heyraneh, İran'da kadınların solo albüm yayınlaması yasak olduğu için çalışmasını, yaşadığı Amerika'da yayınladı. Albümünde çoğunlukla meclisi makamları ve melodik olarak *kelâm* makamlarını andıran eserleri icra eden Heyraneh, bu ezgilere eklediği Mevlana, Hafız, Baba Tahir gibi şairlerin Farsça

şiiirlerini tanbur ve çeşitli perküsyonlarla seslendirir. İran'da yayınlanmadığı ve sınırlı sayıda basılıp datıldığı için tanburla ilgili tartışmalara konu olmayan bu albüm, çeşitli internet sitelerinden kolaylıkla ulaşılabilir bir çalışmadır. Gerçek adı Fariba Rofukaran olan Heyraneh bu adın, Şehram Nazeri tarafından Kirmanşah'ta yaşayan bir kadın dervişin ismi olarak kendisine verildiğini akıratır. Heyraneh albümünde, günümüzde halen gizli olarak kabul edilen tanbur müziğini kendisine öğreten hocalarına teşekkür eder. Bu albüm, ileride tanburla yapılacak yeni çalışmalar ve kadınların tanbur icrası açısından önemli bir başlangıç albümü olarak değerlendirilebilir.

Diğer yandan İran'da, tanburun geleneksel icrasının sorgulanması gerektiğini düşünenlerin icra ettiği kayıtların çoğalması, yeni tartışmaların ortaya çıkmasına neden olur: Ali Ekber Muradi'nin "72 Makam" albüm kitapçığına yazdığı, yukarıda da bahsi geçen icazetname için yazdığı mektuptaki sözleri, bu konunun Ehl-i Hak mensupları tarafından her dönemden tartışıldığına işaret eder. Ancak bunlara rağmen Muradi'nin yaşadığı bir başka olayı da buraya taşımak gerekir: Aslen tar ve setar eğitimi almış, İran'da saygı duyulan bir icracı olan Hüseyin Alizadeh'in 90'lı yılların başından itibaren kimi konser ve albüm kayıtlarında tanbur icra etmesi bir başka tartışmanın konusu olur. Alizadeh'in tanbur icrası sırasında geleneksel tanbur icrasına dayanmayan, hatta onu yok sayan tavrı başta Muradi olmak üzere pek çok Ehl-i Hak tarafından tepkiyle karşılanır, bunun üzerine Muradi tarafından İran'ın en çok okunan gazetelerinden birinde bu konuyla ilgili geniş bir makale yer alır⁵. İran'daki müzik camiasında da büyük yankı uyandıran bu tartışma, Alizadeh'in tanbur icrasını tamamen bırakmasına neden olur. Bu durum, tanbur ve setar arası bir çalgı sayılabilecek, her iki sazın icra tekniklerinin de uygulanabileceği *şûrengîz* adı verilen çalgının Alizadeh tarafından daha sık çalınmasını sağlar. Geçmişle ilgili pek fazla bilgi bulunmayan bu çalgının, son dönemlerdeki tanbur ilgisine bağlı olarak, klasik İran müziğine de meraklı olan tanbur icracıları tarafından da çalınmaya başlanması, önümüzdeki dönemde tanburun yapısal özelliklerinin de tartışılacağı yeni durumların ortaya çıkabileceğini düşündürür.

Yapılan tanbur kayıtları ve icraları gösteriyor ki tanburu, kimliği ve statüsünün yanı sıra başta kutsal kabul edilen makamlar olmak üzere taşıdığı tüm değerlerle korumak

⁵ Moradi ile yaptığımız görüşmede, kendisinde bu gazetenin bir nüshasının olmadığını öğrendik. Daha sonraki araştırmalarımıza rağmen bu gazeteye ulaşamadık.

isteyen Ehl-i Hak mensuplarının, bunu anlamaya, öğrenmeye çalışan Ehl-i Hak olmayanlar ve bunu anlatmaya, öğretmeye (yani dışa açmaya çalışan) Ehl-i Hak olanlarla tartışması, Ehl-i Hak'ın bugüne kadar yaşamadığı bir yenilenmeyi ve açılmayı işaret eder. Bu durum, çalgının değerlerinin yenilenmesi ve açılması anlamına da gelir.

6. SONUÇ

Yüzyıllar boyunca korunarak günümüze kadar gelen tanbur sazı, Ehl-i Hak inancına sahip bulunan topluluğun toplumsal belleğinin bir taşıyıcısı olarak, kutsal olarak kabul edilen bir halk çalgısıdır. Tanburun bu kutsiyetle oluşan statüsü, Ehl-i Hak topluluğunun hem günlük yaşamı, hem de ritüellerinde önemli bir rol oynamasıyla ilişkilidir. Bu statüyle birlikte, tanburun korunan değerleri, aynı zamanda Ehl-i Hak inancının kutsal değerleri olduğundan, topluluğun yüzyıllardır “dışa kapalı” duruşu, tanburun günümüzde değişime uğrayan performans pratikleriyle birlikte “dışa açılan” bir hale gelir. Dolayısıyla, inancın koruma ve taşıma işlevine sahip başlıca “görevli” olan tanbur çalgısı, inancı dış dünya ile buluşturan yeni bir görevi üstlenir. Tanbur bu işlevi, Ehl-i Hak inancı içinde bâtın ve zâhir dünyalarla olan irtibatı sağladığı cem ortamında taşıdığı değerlerden alır.

Tanburun, Ehl-i Hak toplumuyla paralel bir şekilde dışa açılması, sadece müzikal alanda bu çalgıyla yeni üretimler yapılması anlamında gerçekleşmez. Aynı zamanda ulaşım, haberleşme ve kayıt teknolojileri konusundaki ilerlemelere paralel olarak, Ehl-i Hak mensuplarının kendilerini ifade etme anlamındaki dışa açılmaları ile topluluk dışında bulunan ve Ehl-i Hak’la ilgili bilgilere ulaşmak isteyen araştırmacılar başta olmak üzere çeşitli kesimlerin ilgileri de bu açılmada önemli bir rol oynar.

Ancak topluluk tarafından korunan değerlerin yeniden üretiminin ve dışa açılmasının topluluk içinde bir takım sorunlar ortaya çıkardığı, toplumsal belleğin en önemli taşıyıcılarından birisi olan tanbur sazının da bu sorunların merkezinde yer aldığı görülür. Tanburun inançsal açıdan sembolik değeriyle, sazın yapısal olarak taşıdığı sembolik değerler arasındaki ilişki ve bu ilişkinin zaman zaman değişime uğrayan yanları, bu değişimin esneklik bağlamında ne kadar ileri taşınacağı tartışmalarını da beraberinde getirir. Bu ilişki, aynı zamanda topluluk üyelerinin dış dünyayla ilişkilerine de ayna tutar: Ehl-i Hak inancını temsil eden başlıca sembol olan tanbur, topluluğun ona verdiği statü gereği, toplumsal belleğin taşıyıcılığının yanı sıra topluluğun dış dünyaya taşıyıcılığını da yapar. Bu taşımanın sınırları, tanburun

sembolik açıdan esnekliğe uğrayan özelliklerinin ve değişen performans pratiklerinin de sınırlarını belirler.

Her ne kadar bir halk çalgısı olarak “korunan” halinden “dışa açılan” bir hale gelse de, tanburun bugünkü icrasında, sazın sahip olduğu kimliğin dışına çıkmak, Ehl-i Hak inancı ve inancı sürdüren mensuplar bağlamında kolay bir durum olarak görünmez. Bu yüzden yeni tanbur çalışmaları yavaş ilerler ve kimi zaman büyük tartışmalara yol açar. Bunların yanı sıra, uzun bir süredir (XI. yüzyıldan bu yana), çalgı yapımsal, ses veya repertuar açısından geleneksel formu korunmaya çalışılan tanbur icrası asıl olarak cemlerde sürdürülmeye devam eder.

Ehl-i Hak inancı mensuplarının başlıca ritüeli olan cemin oluşumu ve bu ritüelle etkileşerek ortaya çıkan topluluk üyelerinin kimlikleri, tanbur çalgısı açısından da paralel şekillenen bir süreçtir. Bundan dolayı tanbur, topluluk içinde sürekli “ritüel iletişimi” görevini sürdürür. Böylelikle tanbur, bir yandan toplumsal kimliği kollayan bilginin dolaşımını sağlarken, diğer yandan ritüelin yeniden üretimini de gerçekleştirir. Yeniden üretimde başlıca işlev, topluluğun dış dünyayla ilişkisi ve dış dünyaya açılımdır. Ancak bu üretimin, yukarıda belirtilen esneklik bağlamı dışına çıkmamasına özen gösterilir.

Kökene, Ehl-i Hak inancının oluşumundan öncelere giden ve antik çağlarda yaşayan çeşitli uygarlıklardan bugüne farklı isimlerle çalınagelen tanbur çalgısı, Ehl-i Hak inancı açısından kutsal bir saz olarak kabul edilirken, günümüzde bu kutsiyete sıkı sıkıya bağlı bir şekilde saza sahip çıkan Ehl-i Hak mensuplarının yanı sıra, tanburun statüsüne benzer saygıyı gösteren, ancak sazın çalındığı geleneksel cem ortamının dışında bu çalgıyı icra eden Ehl-i Hak mensupları veya Ehl-i Hak olmayanlar tarafından icra edilmektedir. Bu icracılar, genellikle Ehl-i Hak mensubu ustalar tarafından eğitilmiş tanbur çalgıcılarıdır. Dolayısıyla tanburla ilgili bilgiyi öğrenmek, aynı zamanda topluluk ve inanç bağlamında Ehl-i Hak’la ilgili bilgileri öğrenmek anlamına gelmektedir, ki bu durum, bu bilgilerin topluluk dışına çıkma olasılığını da beraberinde getirir. Tanburun, korunan özelliklerinin yanı sıra, Ehl-i Hak mensubu olmayanlara öğretilmesi, topluluğun dışa açılım isteği açısından da önemli bir durumdur.

Günümüzde İran dışındaki pek çok kentte (örneğin Köln, Paris veya Los Angeles) kolaylıkla tanbur öğrenme imkanı vardır. Bu ortamlarda genellikle İranlı müzisyenler

tarafından tanbur eğitimi verilmektedir. Bu eğitimciler arasında Ehl-i Hak mensubu olmayanlar da bulunmaktadır. Özellikle internet üzerinden iyi tanbur yapımcılarının sazlarını bulmak ve sipariş etmek de mümkündür. Şüphesiz bu saz da, geleneksel pek çok halk sazı gibi meşk ederek öğrenilebilecek bir sazdır. Ancak “kutsal” ve “gizli” bir repertuara sahip olan tanbura ulaşmanın bu kadar kolay olması, sazın bir ritüelin parçası olmasının yanı sıra dış dünyayla iletişimin de yeni bir aracı olduğunun göstergesidir. Son dönemde internet ortamında, tanburla yapılmış konser kayıtlarının yanı sıra, çeşitli cemlerden kısa da olsa görüntülere ulaşmanın mümkün olması bunun bir başka göstergesidir.

Topluluğun kutsal değerlerinin, kimi zaman tartışmalar sonrasında, kimi zaman ise yaşayan önderlerin izniyle gerçekleşen performanslarda icra edilmesi, yani cem icrasının, sahne veya albüm kaydı gibi ortamlara taşınması, toplumsal yaşam bağlamında Ehl-i Hak inancının değişime uğradığı ve dışa açılımının gerçekleştiği önemli durumlardan birisidir. Dolayısıyla tanbur sazı, sadece, Ehl-i Hak topluluğunun belleğinde ve ritüelinde bir “hatırlama aracı” olarak değil, topluluğun değişim sürecini de gösteren bir araç olarak değerlendirilebilir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Aksoy, Bülent. 2003. **Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki**, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Âli, Gelibolulu Mustafa. 1978. **Mevâidü'n-Nefâis fi Kavâidi'l-Mecâlis (Görgü ve Toplum Kuralları Üstüne Ziyafet Sofraları)**. sad. yay. haz. Orhan Şaik Gökyay. Tercüman 1001 Temel Eser: İstanbul.
- Ali Nejad, Seyit Halil, 1997. **Tanbur: From Ancient Times to the Present**. Tahran: Danish va Fan.
- Arifi, **Süleymanname**, İstanbul: Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kitapları. no. 1517.
- Assman, Jan. 1997. **Kültürel Bellek**. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Atıl, Esin. 1986. **Süleymanname – The Illustrated History of Süleyman the Magnificent**, New York: Harry N. Abrahms Inc. Publishers.
- Bardakçı, Murat. 1986. **Marâğalı Abdülkadir**. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Behar, Cem. 1990. **Ali Ufkî ve Mezmurlar**, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- _____. 2008. **Saklı Mecmua**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bлага, Rafael. 1997. **İran Halkları El Kitabı**.
- Bruinessen, Martin van. (Tarihsiz) **Satan's psalmists: Some heterodox beliefs and practices among the Ahl-e Haqq of the Guran District**. (Yayınlanmamış makale.)
- _____. 1999. **Türklük, Kürtlük, Alevilik**. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Cohen, Anthony P. 1999. **Topluluğun Simgesel Kuruluşu**. Ankara: Dost Kitabevi.
- Darvishi, Mohammed Reza, 2004. **Encyclopedia of the Musical Instruments of Iran**. Volume I: Chordophones in Regional Music. Tahran: Mahoor Institute of Culture and Art.
- During, Jean. 1989. **Musique et Mystique Dans Les Traditions de l'Iran**. Tehran: Institut Français de Recherche en Iran.
- _____. 1997. Sufi Music and Rites in the Era of Mass Reproduction Techniques and Culture. **Sufism, Music and Society in Turkey and the Middle East**. ed.

- Anders Hammarlund, Tord Olsson, Elizabeth Özdalga. İstanbul: Swedish Research Institute:149-168.
- _____. 1999. Avrupa ve İran'daki Ehl-i Hak Araştırmalarının Eleştirel Bir Değerlendirilmesi. **Alevi Kimliği**. ed. Tord Olsson, Elizabeth Özdalga, Catharina Raudvere. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları: 127-159.
- _____. 1999-2000. **Music and Mysticism: The Ahl-i Haqq Tradition**. Tehran: French Institute for Iranian Studies in Iran.
- _____. 2003. **The Spirit of Sounds, The Unique Art of Ostad Elahi**. Cranbury, New Jersey: Cornwall Books.
- _____. 2006. Mistik Aktarım Aracı Olarak Ehl-i Hak Kutsal Müziği. çev. Aylin Eren, Keya Yiğit. **Folkloru Doğru Dergisi**. s.66: 49-66.
- Edmonds, C. J. 1997. Irak'taki Ahlê Haqlar'ın İnançları ve İbadetleri. **Alevilik ve Kürtler**. haz: Mehmet Bayrak. Ankara: Özge Yayınları: 484-501.
- Erol, Ayhan. 2005. **Popüler Müziği Anlamak**. 2. bs. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Farmer, Henry George. 1999. **Onyedinci Yüzyılda Türk Çalgıları**, çev. M.İlhami Gökçen. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Fonton, Charles. 1987. **18. Yüzyılda Türk Müziği**. çev. Cem Behar. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- _____. 2005. **Şark Musikisi**, çev. Cem Behar. Musikiden Müziğe. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları: 137-171.
- Fozi, Navid. 2007. **The Hallowed Summoning of Tradition: Body Techniques in Construction of the Sacred Tanbur of Western Iran**. Anthropological Quarterly. s. 80: 173-205.
- Galpin, Francis William. 1937. **The Music of the Sumerians**. Cambridge University Press.
- Gazimihal, Mahmut Ragıp, 1975. **Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız**. Ankara: Kültür Bakanlığı Millî Folklor Araştırma Dairesi Yayınları: 15.
- Goetze, Albrecht. 1968. **Hethitisches Wörterbuch. 3. Ergänzungsheft by Johannes Friedrich**. Journal of Cuneiform Studies. c. 22 s. 1: 16-24.
- Greve, Martin. 2006. **Almanya'da "Hayali Türkiye"nin Müziği**. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Güvenç, Bozkurt. 2005. **İnsan ve Kültür**. 11. bs. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Hamzeh'ee, M. Reza. 1990. **The Yaresan. A Sociological, Historical and Religio-Historical Study of a Kurdish Community**. Berlin: Klaus Schwarz Verlag.

- Hassan, Scheherazade Qassim. 1980. **Les Instruments de Musique en Irak et Leur Rôle Dans la Societe Traditionnelle**. Paris.
- Hassan, Scheherazade Qassim, B. Conway Morris, John Baily, Jean During. 2000. Tanbûr. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. ed. Stanley Sadie, John Tyrrell. London: Oxford University Press. c. 25. 2. bs.: 61-62.
- Hızır Ağa (Kemanî). **Tefhîmü'l-Makamât fi Tevlîdi'n- Nagamat**. İstanbul: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Hazine Kitapları. no.1793.
- Hoosmandrad, Partow. 2004. **Performing the Belief : Sacred Musical Practice of the Kurdish Ahl-i Haqq of Guran**. Ph. D. Thesis. University of California: Berkeley.
- Izady, Mehrdad R. 2004. **Kürtler, Bir El Kitabı**. İstanbul: Doz Yayınları.
- Ivanow, W. 1948. **An Ali-Ilahi Fragment**. Collectanea (for The Ismaili Society). Leiden: Brill: s.1: 147-184.
- Kantemiroğlu, Dimitri. **Kitab-ı İlmi'l-Mûsikî âlâ Vechi'l-Hurûfât**. İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Kütüphanesi-TY 2768.
- _____. 2001. **Mûsikiyi Harflerle Tesbit ve İcrâ İlminin Kitabı**. haz.: Yalçın Tura. 2 c. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Minorsky, Vladimir. 2006. Ehl-i Hak Mezhebi. çev. Ayşe Çetiner. **Folkloru Doğru Dergisi**. s. 66: 5-20
- Mir-Hosseini, Ziba. 1997. Breaking the Seal: the New Face of the Ahl-i Haqq. **Syncretistic Religious Communities in the Near East**. ed. Krisztina Kehl-Bodrogi, Barbara Kellner-Heinkele, and Anke Otter-Beaujean, Leiden: Brill: 175-194.
- _____. 2003. Ehl-i Hakk'ta İnanç, Ayinler ve Kültür. **Kürt Kimliği ve Kültürü**. ed. Philip Kreyenbroek, Christine Allison. İstanbul: Avesta Yayıncılık: 167-198.
- _____. 2006. Batını Gerçek, Zahiri Tarih: Kürdistan'daki Ehl-i Hakların İki Âlemi. çev. Fahriye Dinçer, Ali Özgür Adana. **Folkloru Doğru Dergisi**. s. 66.
- Mokri, Mohammad. 2002. İran Ahl-i Hak (Gerçeğin Sadıkları) Kürtlerinin Kutsal Müziği. **Kürt Müziği, Dansları ve Şarkıları**. haz. Mehmet Bayrak. Ankara: Özge Yayınları. c.1: 254-265
- Moosa, Matti. 1988. **Extremist Shiites: The Ghulat Sects**. Syracuse, New York: Syracuse University Press.
- Nicholay, Nicholas. 1585. **The Navigations, Peregrinations and Voyages**. İng. çev. T. Washington Jr. c. 3. Londra.
- Ocak, Ahmet Yaşar. 2005. **Türk Sufiliğine Bakışlar**. 8 bs. İstanbul: İletişim Yayınları.

- _____. 2007. **Alevî ve Beştaşî İnançlarının İslâm Öncesi Temelleri**. 6 bs. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ögel, Bahaeddin. 1991. **Türk Kültür Tarihine Giriş**, c: 9. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Pittman, Charles R. 1937. **The Final Word of the Ahl-i Haqq**. The Moslem World. s. 27: 147-163.
- Thévenot, Jean. 1686. **The Travels of Monsieur de Thévenot into the Levant**. Londra.
- Tursun Bey, 1977. **Târîh-i Ebü'l-Feth**. yay. haz. Mertol Tulum, İstanbul: Fetih Cemiyeti.
- Türk Dil Kurumu (TDK). [30.12.2008]. Yazım Kılavuzu. <http://www.tdk.gov.tr>.
- Ufkî. Ali. 1990. **Saray-ı Enderun**. İng. çev.: Robert Martin. Turkish Musical Quarterly, c. 3, s. 4.
- Uludağ, Süleyman. 2001. **Tasavvuf Terimleri Sözlüğü**. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- United Nations. Economis and Social Council. Comission on Human Rights. E/CN.4/2002/42: 16 January 2002.

İşitsel Kaynaklar (CD / Albüm)

- Ali Nezhad, Sayyed Khalil. (tarihsiz). **Aiine Mastan**. Tahran: Hamavaz Ahang.
- _____. (tarihsiz). **Sanaye Ali**. Tahran: Hamavaz Ahang.
- Elahi, Ostad. 2000. **A Spiritual Epic**. Paris: Le Chant Du Monde.
- _____. 2000. **Celestial Harmonie**. Paris: Le Chant Du Monde.
- _____. 2000. **The Celestial Music**. Paris: Le Chant Du Monde.
- _____. 2001. **Oraison Mystique**. Paris: Le Chant Du Monde.
- _____. 2003. **Cascade**. Paris: Le Chant Du Monde.
- _____. 2004. **Dialogue With The Beloved**. Paris: Le Chant Du Monde.
- _____. 2004. **Music For The Mind**. Paris: Le Chant Du Monde.
- _____. 2004. **The Paths of Divine Love**. Paris: Le Chant Du Monde.
- _____. 2005. **Celestial Danses**. Paris: Le Chant Du Monde.
- _____. 2008. **Destinations**. Paris: Le Chant Du Monde.
- Ensemble, Razbar. 2000. **A Feast of Divine**. Paris: Arion.

_____. 2002. **Leyli**. Paris: Arion.

Ensemble, Shams. 2000. **Mastan, Music of The Mystics**. Şiraz: Farsnava Art and Cultural Institution.

Hayati, Ostad Amir. 1999. **Ali Guyaam, Ali Juyaam**. Tahran: Mahoor Institute of Culture and Art.

Heyraneh. 2007. **Prayers on Tanbour**. California: Mey Yoga.

Moradi, Ali Akbar. 1999. **Fire of Passion**. San Francisco: 7/8 Music.

_____. 2002. **Kudish Music from Iran**. Paris: Inedit.

_____. 2003. **The Ritual Maqam of The Yarsan**. Paris: Inedit.

Nazeri, Shahram. 1997. **Mystified (Heyraani)**. Los Angeles: Quartertone.

_____. 1998. **Morteb Mahrabro**. Tahran: Avaz-e-Biston.

Shahebrahimi, Ostad Amrollah. 1999. **Samâ'**. Tahran: Mahoor Institute of Culture and Art.

EKLER

Ek 1. Sözlük

Âsâr: İzler, nişâneler, alâmetler. Ehl-i Hak tanburuyla çalınan makamların bıraktığı izler, nişâneler manasında kullanılır.

Bâtın: Tasavvufi manada iç, gizli, kapalı, derin bilgi. Bu bilginin içine girilerek öğrenilebileceğini de vurgular.

Cem: Toplanma, bir araya gelme manasındaki bu deyim, Ehl-i Hak ve benzeri inançlar arasında başlıca ritüel olarak kabul edilir. Bu, inanca mensuplar dışındakilere kapalı, merkezinde tanburla çalınıp söylenen *kelâm*'ların olduğu bir törendir. Cemler, cemhane adı verilen evlerde yapılır.

Diatonik dizi: 5 tam ve 2 yarım sestten meydana gelen dizi.

Dutar: Özellikle Orta Asya ve çevresinde kullanılan, iki telli halk çalgılarının genel adı.

Ehl-i Hak: İslam'dan sonra ortaya çıkan, ancak kökeninde İslam sonrası inanç motifleri olduğu kadar, İslam öncesi inançlardan motifler de içeren, genel olarak Irak ve İran'da görülen, heterodoks ve senkretik yapıda bir inanç.

Gnostisizm: Kökeni antik çağlara uzanan, çeşitli kültürlerde görülen, mistik eğilimli felsefelerin ortak adı.

Gulat: İslam dünyasında Hz. Ali'den sonra ortaya çıkan, Hz. Ali'yi çeşitli şekillerde (çoğu zaman aşırı olarak) inançlarının merkezine koyan dini akımların genel adı.

Hâl: Durum. Tasavvufi manada kişinin geldiği olgunluk durumu.

Hâvendigâr: Ehl-i Hak inancında, İlahi Öz ya da *zat-ı Hakk* olarak da bilinen, yaratıcı güç, Tanrı.

Heftan: Ehl-i Haklar için kutsal olarak kabul edilen yedi vücut.

Heftavana: Ehl-i Haklar için kutsal olarak kabul edilen ve hiyerarşik olarak *haftan*'dan sonra gelen yedi kuvvet.

Heterodoks: Bulduğu dini gelenek ortamına uymayan, “dindışı” kabul edilen pek çok öğeyi inancının merkezine koyan, bundan dolayı genellikle “sapkın” olarak görülen dini akımlar.

Hulûl: Tanrı'nın bir insan bedenine girmesini ya da o bedende görünüşünü anlatan, enkarnasyon olarak da bilinen düşünce.

Kelâm: Tanrı'nın sözü. Ehl-i Hak inancına göre, kutsal kabul edilen sözler bütünü.

Kelâmhan: Ehl-i Hak cemlerinde tanbur çalıp *kelâm* makamlarını seslendiren, cemi müzikal olarak yönlendiren kişi.

Kromatik dizi: Batı müziğindeki tüm sesleri içeren, birbirine eşit mesafede 12 yarım aralıklı sestten oluşan dizi.

Makam: Çeşitli müzik kültürlerinde kullanılan ses dizileri ve bunların işleniş biçimlerinin genel adı olan makam, Ehl-i Hak müziği bağlamında, ses dizisi, ezgi ve kelâm sözlerinden oluşan bir bütün olarak ifade edilir.

Pir: Tarikat lideri, mürşit. Ehl-i Hak inancının yaşadığı dönemde önderliğini yapan ve kutsal kabul edilen kişi.

Senkretik: Din ya da felsefede farklı inançların uzlaştırılmış, bağdaştırılmış ifadesi.

Sercemnîşîn: Ehl-i Hak cemini yöneten, cemin başı olan kişi, seyit, Pir.

Seyit: İslam inancında Hz. Muhammed'in soyundan gelenler için kullanılan bu terim, Ehl-i Hak için, kutsal olarak kabul edilen ailelerin (örneğin *heftavana*) soyundan gelenler için kullanılır.

Sır: Gizli, kapalı tasavvufi duygu ve bilgiler. Ehl-i Hak inancı bağlamında, inancın temellerini içeren ve gizli tutulan bilgi hazinesi olarak kullanılır.

Sultan İshak: XV. yüzyılda bakire bir anneden doğduğuna inanılan ve yaşadığı dönemde Ehl-i Hak inancının temellerini oluşturan Ehl-i Hak Pir'i.

Sûznâk: Kalbi yakan, hüznü, dokunaklı söz, duygu ve ifade.

Şah Hoşin: XI. yüzyılda yaşayan, Ehl-i Hak inancına göre tanbur sazını cemlerde ilk kez çalan, ona bir statü verip kutsallığını tescil eden Ehl-i Hak Pir'i.

Tenâsüh: Bir kişinin öldükten sonra "don değiştirerek" bir başka bedende vücut bulmasını anlatan, reenkarnasyon ya da metempsikoz olarak da bilinen düşünce.

Tanbur: Kökeni antik çağlara kadar uzanan, günümüzde farklı kültürlerde benzer isimlerle çalınan, ancak İran'da yaşayan Ehl-i Hak inancına mensuplar tarafından kutsal olarak kabul edilen, iki telli sazlar ailesinden, elle çalınan bir halk çalgısı.

Zâhir: Tasavvufî manada dış, açık, görünür bilgi.

Zat-ı beşer: İlahi Öz'ün vücut bulduğu, Ehl-i Hak'ın kutsal kabul ettiği kişiler.

Zat-ı mihman: *Zat-ı beşer*'le birlikte olan, ona kuvvet veren, Ehl-i Hak'ın kutsal kabul ettiği kişiler.

ÖZGEÇMİŞ

Urum Ulaş Özdemir

1976 yılında Maraş'ta doğdu. İlk, orta ve lise öğrenimini Maraş'ta tamamladı. İstanbul Üniversitesi, Siyasal Bilgiler Fakültesi, Maliye Bölümü'nde üç yıl okuduktan sonra girdiği Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü, Duysal (Ses) Sanatları Tasarımı programından mezun oldu.

Lise yıllarında babasıyla birlikte, güçlü bir halk müziği geleneğine sahip olan Maraş ili ve çevresinde derleme çalışmalarına yöneldi. Aynı yıllardan itibaren haftalık dergilerde müzik yazıları yazmaya başladı. Bugüne kadar pek çok dergi, gazete ve internet sitesinde müzik yazıları yayımlandı.

Alevi-Bektaşî müziği ve Anadolu'daki farklı etnik grupların müziklerine odaklanan derleme çalışmalarının yanı sıra İran'da yaşayan Ehl-i Haklarla ilgili çalışmalar yaptı. Ali Akbar Moradi, Kayhan Kalhor, Sussan Deyhim, Mamak Khadem ve Niyaz gibi İranlı sanatçılara, gruplara bağlama ve sesiyle eşlik etti.

Türkiye, Avrupa ülkeleri ve Amerika'da çeşitli konserlerin yanı sıra San Francisco, Sfinks, Brosella, Babel Med gibi dünya müziği festivallerinde yer aldı. Bu konserlerde Alevi-Bektaşî müziğinin geleneksel çalgıları *dede sazı* ve *ruzbayla* örnekler seslendirdi. Aynı zamanda Alevi-Bektaşî müziğiyle ilgili çeşitli sunumlar yaptı.

Bugüne kadar film, dizi, belgesel müziği çalışmaları da yapan Özdemir, görüntülü ortamlar için yazdığı müziklerde, yaşadığı coğrafyanın farklı müzik kültürlerine göndermeler içeren beste ve düzenlemeler yapmaktadır.

Özdemir, 1997 yılından bu yana Kalan Müzik'te yapım sorumlusu olarak çalışmaktadır.

Yayımlanmış Çalışmaları:

Albümler:

- Ummanda / Maraş Sinemilli Deyişleri, Kalan Müzik, 1998
- O da Beni Seviyor / Orijinal Film Müziği (*Mare Nostrum 'la birlikte*), Kalan Müzik, 2001
- Asker Türküleri (*Derleme albüm*), Kalan Müzik, 2003
- Gül Türküleri (*Derleme albüm*), Kalan Müzik, 2003
- The Wind (*Kayhan Kalhor ve Erdal Erzincan 'la birlikte*), ECM, 2006
- The Companion (*Ali Akbar Moradi 'yle birlikte*), Hermes Records, 2007
- Bu Dem, Kalan Müzik, 2008

Kitap:

- Şu diyâr-ı gurbet elde / Âşık Mücrimî'nin Yaşamı ve Şiirleri, Pan Yayıncılık, 2007

Yayına Hazırladığı Albümler:

- Fethiyeli Ramazan Güngör, Kalan Müzik, 1998
- Abuzer Karakoç, Alvar Deyişler, Kalan Müzik, 2000
- Tülay German, Burçak Tarlası, Kalan Müzik, 2001
- Balarısı Ahmet, Kalan Müzik, 2001
- Adnan Önder, Hoş Geldin, Ada Müzik, 2002
- Lütfü Gültekin, Gül Türküleri, Kalan Müzik, 2003
- Feyzullah Çınar, Fazilet, Kalan Müzik, 2004
- Dertli Divani, Hasbihâl, Kalan Müzik, 2005

Film Müzikleri:

- O da Beni Seviyor (*Mare Nostrum 'la birlikte*), Barış Pirhasan – Filmacass , 2001
- Babba (*Televizyon filmi; Aytakin G. Ataş 'la birlikte*), Yalçın Yelence – Gülşah Film, 2005
- Untitled / Only After Dark, (*Kısa film serisi*), Bojan Sarcevic, 2007, 2008

Dizi Müzikleri:

- Hızma (*Engin Arslan 'la birlikte*), Dijital Sanatlar – Show Tv, 2002
- Berivan (*Engin Arslan 'la birlikte*), Gold Film – Kanal D, 2003
- Kapıları Açmak, Sinegraf Film – Kanal D, 2005
- Son Tercih, Fergün Yapım – Show Tv, 2007

Belgesel Müzikleri:

- Karaman: Gelenler, Gidenler ve Kalanlar, Hasan Özgen – Nöbetçi Ajans, 2006
- Otel Odaları, Sevinç Yeşiltaş – TRT, 2007
- Sevdiğimiz Şeyler (Bursa – Osmangazi), Hasan Özgen – Nöbetçi Ajans, 2008
- Son Değirmenler, Aygün Filiz – TRT, 2008
- 10 Muharrem – TRT, 2008

Müzik Danışmanlığı:

- Pusat, Sinegraf Film – Show Tv, 2007
- Güldeste, TRT Gap, 2008

İletişim:

ulasozde@gmail.com

Web-site:

www.ulasozdemir.com