

TÜRK ANLATIM VE GÖSTERİM GELENEĞİ İÇİNDE ÖZAY GÖNLÜM'ÜN YERİ

**The Place and importance of Özay Gönüm in the
Turkish Narration and Performance Tradition**

**Place d'Özay Gönüm dans la tradition turque de la
narration et de la performance**

Yard. Doç. Dr. Nebi ÖZDEMİR*

ÖZET

Bu makalede Türk halk müziği sanatçısı ve araştırmacısı Özay Gönüm'ün özgün yaratı ve katkıları ortaya konmaya çalışılmaktadır. Bu amaçla, öncelikle Türk anlatı ve gösterim geleneği hakkında özet bilgiler verilmekte ve daha sonra Gönüm'ün eserleri ve etkinlikleri, sanatçı kimliğinin oluşumu ve gösterim değişkenleri açısından incelenmektedir. Sonuç olarak, Gönüm'ün Türk hikayecilik ve Meddah geleneklerini elektronik kültür ortamında birleştiren yaratıcı bir gelenek temsilcisi olduğu belirtilmektedir.

Anahtar Kelimeler

Türk Anlatım ve Gösterim Geleneği, Özay Gönüm.

ABSTRACT

This article tries to designate the original works and contributions of Mr. Özay GÖNLÜM, a famous Turkish folk music singer and researcher. In order to do this, firstly a brief information about Turkish narration and performance tradition is given, and then Gönüm's works and activities in point of the formation of artist's identity and the performance is studied carefully. As a result, it is clarified that Gönüm is a creative representative of this kind of tradition, combining Turkish storytelling and Meddah traditions on the context of the electronic culture.

Key Words

Turkish Narration and Performance Tradition, Mr.Özay Gönüm.

GİRİŞ:

Türk kültüründe tarihin ilk dönemlerinden beri, “anlatıya çok kere canlandırma” eşlik etmiştir. Şaman, törenlerinde dini-büyüsel maceralarını sadece anlatmakla yetinmemiş dans, müzik, söz ve hareket gibi unsurları bir arada kullanarak “canlandırmıştır”. Ozan-baksılar da aynı şekilde hikayelerini adeta sahneledikleri, Dede Korkut Hikayeleri'nde ustaca kullanılmış olan diyalog temelli anlatı tekniğinden kolaylıkla anlaşılabilir. Benzer şekilde, hikayeci aşıkların hikayelerini anlatırken çok kere ses değişimleri, jest ve mimiklerini kullandıkları ve diyalogları saz eşliğinde ve be-

lirli bir makamla söyledikleri türkülerle/nazım parçalarıyla aktardıkları bilinmektedir. Meddahların ise başlı başına bir hareket ve söz ustaları oldukları, özellikle 19.asrın sonuna doğru anlatıyı bir kenara bırakıp tamamen taklide yöneldikleri belirlenmiştir. Özetle, Türk anlatı geleneği, gösterim veya canlandırma geleneğiyle birlikte var olmuştur (Geniş bilgi için bkz. Boratav 1988; Başgöz 1986; Köprülü 1986; Nutku 1997; Günay 1992; Alptekin 1997; Görkem 2000; Yüksel 1989; Yıldırım 1999 vd.).

Türk kültüründe “anlatım ve gösterim-canlandırma- geleneği” önemli bir yer tutar. Uzun süre şamanlarca yaşatı-

* Hacettepe Üniversitesi, Türk Halkbilimi Anabilim Dalı Öğretim Üyesi.

lan bu gelenek, daha sonra ozan-baksılar tarafından devam ettirilmiştir. İslamiyetin Türkler arasında yaygınlaşmasıyla birlikte, hikayeci aşıklar küçük yerleşim birimlerinde (köy, kasaba vb.) ve meddahlar da büyük kentlerde(başta İstanbul, Bursa, Konya gibi) Türk anlatı ve gösterim geleneğinin Anadolu topraklarındaki temsilcileri olmuşlardır. Şamanların ritüelistik(dini-büyüsel) anlatı ve gösterileri, zamanla ozan-baksıların epik anlatı ve gösterilerine yerlerini bırakmıştır. Daha sonra hikayeci aşıklar lirik, meddahlar ise realist içerik taşıyan anlatı ve gösterileriyle Osmanlı İmparatorluğu'nda yaşayan insanların estetik ve eğlenme/hoş vakit geçirme ihtiyaçlarını karşılamışlardır.

Türk kültürü ve halk edebiyatı ile özellikle aşık tarzı edebiyat geleneği üzerine yapılan araştırmalar daha çok geçmişin zirve şahsiyetleri veya bu günün yerel yaratıcı/aktarıcıları ile geleneksel ortam ve unsurlarının ortaya çıkarılması ve açıklanmasına yöneliktir. Bu yaklaşım, aynı geleneksel kültür ve edebiyat geleneklerinden beslenerek farklı yaratım ve icra ortamlarında(örneğin televizyon gibi elektronik kültür ortamlarında; plaklarda, kasetlerde vb.), farklı biçimlerde veya tarzlarda ürün ortaya koyan sanatçıların yeterince incelenmesini engellemiştir. Daha çok yazılı kültür ve daha sonra ortaya çıkan ikincil sözlü kültür ortamında, bir diğer deyişle elektronik kültür ortamında, çağdaşlaşma, batılılaşma, modernleşme, sanayileşme, kentleşme ve belki de son dönemlerde küreselleşme gibi kavram ve dinamiklerin biçimlendirdiği farklı sosyo-kültürel bağlamda yaşayan yeni Türk insanının estetik ihtiyaçlarını gidermeye yönelik yaratılar ortaya koyan bu tür sa-

natçılar olduğu uzun süre göz ardı edilmiştir.

Aynı şekilde, geleneksel Türk tiyatrosu geleneğinin meddahlık adlı alt geleneğinin 2000'li yılların Cem Yılmaz, Beyaz, Yılmaz Erdoğan gibi "stand-upçı"larıncı devam ettirildiği gerçeği, "bu geleneğin 20.asrın başında son ustalarının bu dünyadan göç etmeleriyle birlikte yok olduğu" şeklindeki değerlendirmeleri geçersiz kılmıştır. Ancak, yeniyi/ farklı form ve ortamlarda yaşananı incelemekten çekinenlerin, "eski eserlerin" değerlendirme ve yaklaşımları yüzünden uzun süre yeni ihtiyaç ve bağlamların biçimlendirdiği ve sinema, karikatür, televizyon, tiyatro gibi farklı ortamlarda bu halk tiyatrosu geleneğini yaşatan sanatçılar ve onların gösterimleri bilimsel araştırmaların dışında tutulmuştur. Bu nedenle de bilhassa Türk kültür bilimi alanındaki araştırmacılar, geçmişle uğraşmaktan bir türlü "yaşanılan ana" gelmemişler, yaşanılan anın insan veya toplumunun sorunlarına çözüm üretmemişler ve taleplerine cevap verememişlerdir. Geçmiş, yaşanılan an ile bağlantılı olduğunda anlamlı ve önemlidir. Kültürel gelenek bir süreçtir ve yaşanılan andan yoksun olarak incelenmemelidir. Bu yaklaşım, 2000'li yıllardaki Türk toplum ve kültürünün tahlilinde veya sorunlarına çözüm üretilmesinde, yüzlerce yıl öncesine ait Türk ve gerektiğinde de farklı milletlere ait kültür tarihi verilerinden olabildiğince yararlanmayı zorunlu kılar. Bu yaklaşım, Meddah Aşık, Yağcı İzzet, Meddah Suriri ile Erol Günaydın, Ferhan Şensoy, Cem Yılmaz, Beyaz ve belki de Mehmet Ali Erbil'i aynı geleneğin farklı bağlamlardaki temsilcileri olarak kabul etmeyi ve araştırmayı gerektirir.

Özetle belirtilen bu yaklaşımdan hareketle bu çalışmada, Türk anlatı ve gösterim geleneğinin sürekliliği, Özyay Gönlüm örneklemesinden hareketle ortaya konulmaya çalışılacaktır. 1 Mart 2000 tarihinde bu dünyadan ayrılan Özyay Gönlüm ve yarattıkları bilhassa aşık tarzı kültür geleneğinin halk hikayeciliği ile Türk tiyatro geleneğinin meddahlık alanındaki verilerinden hareketle değerlendirilecektir.

I.Türk anlatım-gösterim geleneği bağlamında yaratıcı-gösterimci ve araştırmacı kimliğin oluşumu:

Nasıl ki 19.asır yazılı kültür geleneği aşıkları ve meddahları etkilemişse, özellikle 1930'lu yıllardan itibaren radyo, 1950 ve 1960'lı yıllardan itibaren de plak, kaset ve televizyon gibi ses ve görüntü kayıt ve yayın teknolojilerinin yarattığı elektronik kültür ortamı da aşıklık ve meddahlık geleneklerinde değişimlere ve dönüşümlere sebep olmuşlardır. Sözlü kültür ortamında ampirik yöntemlerle öğrenilen, yaratılan ve icra edilen bu gelenekler, resmi yazılı kültür ortamlarında ve yüz yüze iletişimin ortadan kalktığı elektronik kültür ortamında yaratılıp icra edilir hale gelmiştir. Nitekim Özkul Çobanoğlu da, Aşık tarzı kültür geleneği ve destan türü bağlamında birincil sözlü kültür, yazılı kültür ve ikincil sözlü kültür(elektronik kültür) ortamlarının etkilerini incelediği çalışmasında, değişen kültür ortamına göre aşıkların yetişmelerinde de farklılaşmalar meydana geldiğini vurgulamıştır (Çobanoğlu 2000: 237). İşte Özyay Gönlüm, Türk anlatı ve gösterim geleneğinde böyle köklü değişimlerin yaşandığı bir dönemde yetişmiştir.

Aşıkların yetişmelerinde usta-çırak ilişkisi önemli bir yer tutar. Aşık adayı,

çok kere usta bir aşığın yanına çırak girerek, aşıklık geleneğinin gereklerini(saz çalma, atışma, muamma çözme, doğaçlama deyiş söyleme vb.) ve repertuarını saz ve söz meclislerinde öğrenir. Özyay Gönlüm, 1940 yılında aşık tarzı kültür geleneğinin devam ettirildiği bir bölge olan, Erzincan/Tercan'da dünyaya gelmiştir. Ancak, doğumundan birkaç ay sonra Denizli'ye ailesiyle birlikte göç eden Özyay Gönlüm'ün sanat yaşamında, Tercan önemli bir işgal etmemiştir. Bununla birlikte, babasının ilerki yaşlarda Özyay Gönlüm'ü saz ve söz ustalığı yolunda desteklemesinde belki de Tercan'ın bir etkisi olabilir. Nitekim ilerde oğlunun yaptığı derleme çalışmalarına kaynak kişi olarak katkıda bulunması, baba Ahmet Gönlüm'ün geleneksel Türk müziğine vakıf olduğunu ortaya koymaktadır. Onun yetişmesinde sözlü kültür geleneğinden çok "yazılı kültür geleneği, özellikle örgün müzik eğitimi ile elektronik kültür ortamı"nın etkili olduğu görülmektedir. Özyay Gönlüm'ün 26 yaşına kadar yaşadığı yerler olan Denizli, Afyon ve Kütahya illeri, bilhassa aşık tarzı kültür geleneğinin, Doğu Anadolu'dakinin aksine pek canlı olmadığı yörelerdir. Bu yerleşim birimleri, Sivas gibi ne aşıklar yatağı, ne de Erzurum'daki gibi aşıkların atışmalar düzenlediği kahvehanelerin bulunduğu yerlerdir.

Babasının hediyesi olan ve yaşamının sonuna kadar elinden düşürmediği belirtilen ağız armonikası, Özyay Gönlüm'ün ilk müzik aletidir. Denizli'de ortaokulda okurken müzik öğretmeninin teşvikiyle (keza o dönemde özellikle şehirlerdeki orta öğretim programlarındaki müzik derslerinde mandolin kullanılmaktaydı) mandolin çalmaya başlamıştır. Gönlüm'ün geleneksel Türk çalgısı

bağlama ile tanışması ise kendi merakı ile lise öğrenimi sırasında gerçekleşir. Özay Gönlüm'ün bağlama çalmayı her hangi bir ustadan değil, kendi çabalarıyla öğrendiği belirtilmiştir. Rock and Roll'un moda olduğu ve Elvis Presley'in bütün dünya gençliğini etkilediği bir dönemde, elinde bağlamasıyla İstanbul'a gitmiş, Sebahattin Yaşar(2000: 20)'ın ifadesiyle "bağlama sevdalısı" bu genç, sazıyla İngilizce şarkılar dahi söylemiştir. Bu durum, belki de Özay Gönlüm'ün Türk anlatım ve gösterim geleneğindeki değişimci özelliğini ortaya koyan ilk uygulamalardan biridir. Lise yıllarındaki(1956) bu İstanbul seyahati, orada bir organizatörden iş teklifi alarak sahneye çıkması ve iki ay süre ile çeşitli açık hava konserlerine katılması, Gönlüm'e sanatçı kişiliğini geliştirme ve değerlendirme fırsatı vermiştir. Çobanoğlu, bu tür konserleri, aşıkların elektronik kültür ortamıyla tanışmaları olarak kabul eder (Çobanoğlu 2000: 238). Aynı yıl içinde TRT'de Yurttan Sesler'in kurucusu Muzaffer Sarısözen'le tanışması ve misafir sanatçı olarak radyo programlarına katılması, Özay Gönlüm'ün 34 yıllık TRT'deki yaşamının da başlangıcı olmuştur.

TRT ve 1966 yılından itibaren "yetiştirilmiş saz sanatçısı" olarak yer aldığı Yurttan Sesler Korosu, Özay Gönlüm için genelde aşık tarzı kültür ve geleneksel tiyatro geleneklerini, özelde ise halk hikayeciliği ve meddahlık geleneklerini öğrendiği ve araştırdığı bir "okul" işlevini görmüştür. Buradaki programlara katılan aşıklar ile son dönem hikayeci aşık ve meddahlarından, Türk anlatım ve gösterim geleneğini açıklayan kurum içi kurslardan, bilhassa Ankara Radyosu'nun diğer imkanlarından(repertuar,

derleme ve kayıt çalışmaları, gerekli kişilerle tanışma ve tanınma vb.) yararlanan Özay Gönlüm, Türk kültürü ve dolaşısıyla Türk anlatım-gösterim geleneğiyle ilgili alt-yapı eksikliklerini gidermiştir.

Gönlüm'ün kendi teşebbüsleriyle Anadolu'da 2000 civarında köyü dolaşması ve buralarda katıldığı saz ve söz meclislerindeki aşıklardan, hikayeci aşıklardan, türkü yakanlardan derlemeler yapması, O'nun müzik bilgi ve tecrübesinin de temelini oluşturduğu ifade edilmiştir(Yaşar 2000: 21). Bu derleme döneminde Gönlüm, Anadolu'daki aşık tarzı kültür geleneğinin repertuarını, makamlarını, saz çalma(Örneğin, Şelpe tekniğini), icra ve hikaye anlatma tekniklerini, ağzları(bilhassa Ege ve Denizli yöresi), özetle sahayı ve geleneği tanıma, inceleme ve özümseme imkanı bulmuştur.

Çeşitli kurumlar bünyesinde yapılan sınavlarda seçici kurul üyeliği ile repertuar kurulu üyelikleri (TRT Türk Halk Müziği Repertuar Kurulu Üyeliği, Kültür Bakanlığı HAGEM Repertuar Kurulu Üyeliği) yapması Özay Gönlüm'ün geleneksel kültür ve müzik alanında yetkinleşmesini sağlamıştır. Gerek TRT ve gerekse Kültür Bakanlığı'na bağlı ve Türkiye'de halk kültürü konusunu uzmanlık alanı olarak seçmiş tek resmi kurum olan HAGEM'in Türk anlatı ve gösterim gelenekleriyle ilgili geniş arşivlere sahip olmaları, Gönlüm'ün Türk kültür geleneğini yakından tanımasını ve araştırmasını sağlamıştır. Yine bu kurumlarda halk kültürü sahasının uzmanlarıyla tanışması ve ortak çalışma ortamlarını paylaşması da, O'nun geleneksel kültür konusunda bilinçlenmesine yardımcı olmuştur.

Sonuç olarak Özay Gönlüm, birincil sözlü kültür ortamında yaratılan ve icra edilen bu anlatım ve gösterim geleneklerini, yazılı ve elektronik kültür ortamlarında tanımış, araştırmış ve yine bu geleneklerden hareketle elektronik kültür ortamında sergilediği ürünlerini meydana getirmiştir.

II.İcra/Gösterim:

Aşık tarzı kültür geleneği ve meddahlık gelenekleri, birincil sözlü kültür ortamında yaratılıp yaygınlık kazanan Türk kültür gelenekleridir. Bu geleneklerin yaratıldığı ve yaşatıldığı başlıca eril nitelik taşıyan sosyo-kültürel mekanlar, 16.asırdan itibaren Anadolu'da yaygınlaşan kahvehanelerdir. Özellikle İstanbul'da aşıklar, meydan şairleri, semaiciler, karagözcüler ve meddahlar aynı kültürel ortamlarda(kahvehanelerde) sanatlarını icra ettikleri bilinmektedir (Kaygılı 1937). Özay Gönlüm'ün sanatını icra ettiği ortamlardan büyük bir bölümünü Ankara radyosu ve TRT televizyonunu stüdyoları, ses kayıt odaları(plak ve kaset), açık ya da kapalı konser mekanları gibi elektronik kültür ortamları meydana getirmiştir. O'nun geleneksel kültürü elektronik kültür ortamında devam ettirmesiyle ilgili verileri Sebahattin Yaşar makalesinde ayrıntılarıyla anlatmıştır (Yaşar 2000). Örneğin Özay Gönlüm 1973 yılından itibaren 10 yıl süre ile İzmir Fuarı'nda sahneye çıkmış ve sanatını icra etmiştir. Yine Özay Gönlüm, 1973 yılından başlamak üzere çıkardığı 33'lük ve 45'lik plakların sayısının kırka yaklaştığı ve aynı şekilde bir o kadar da piyasaya çıkan kasedinin bulunduğu belirtilmiştir (Yaşar 2000: 22). Bu plak ve kasetlerin Türkiye'nin yanı sıra bilhassa Türklerin yoğun olarak yaşadıkları Batı Avrupa'da da çok satılma-

sı, Özay Gönlüm'ün geleneksel kültürün icra töre ve ürünlerini elektronik ortamda sergilemekteki ustalığının göstergesi olarak algılanabilir. Başta Dışişleri, Kültür ve Turizm Bakanlıkları olmak üzere çeşitli resmi kurumların Güneydoğu Asya ülkeleri, Okyanusya (Avustralya), Orta ve Kuzey Amerika (Amerika Birleşik Devletleri, Meksika) Orta Doğu ve Avrupa'nın pek çok ülkesinde düzenledikleri yurtdışı gezi ve konserlere sanatçı olarak katılan Özay Gönlüm, elektronik kültür ortamının olanaklarından yararlanarak bir taraftan Türk halk müziğinin ferdi veya anonim örnekleri ile Türk anlatım ve gösterim geleneği bağlamında yarattıkları ürünleri dünyaya tanıtmış ve o ülkelerde yaşayan Türklerin estetik özelemlerini gidermiş, diğer taraftan da farklı kültürlerin benzer yaratılarını inceleme fırsatını yakalamıştır. Özay Gönlüm'ün hazırlayıp sunduğu, 1998 yılından başlayıp bir yıl kadar süren ve Pazartesi geceleri TRT televizyonlarının 1'ci kanalından canlı ve izleyici katılımı olarak yayımlanan "Türk Halk Müziği İstekler" adlı program, Türk izleyicisinin en çok rağbet ettiği programlardan biri olmuş, bu başarısından dolayı da Özay Gönlüm'e İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi'n tarafından "Yılın İletişimcisi" ödülü verilmiştir. Bu ödül aslında, Türk anlatım ve gösterim geleneğini televizyon gibi elektronik bir ortamda başarıyla sergilemesinin yanında, özellikle tıpkı aşık ve meddahlar ile dinleyiciler arasındaki "sıcak ve samimi" ilişkinin bir benzerini, beyaz camlara taşımaktaki veya yüz yüze iletişimi/sözlü kültürün geleneksel iletişim biçimini olduğunca yok eden elektronik dünyada yaratılmaktaki başarısının göstergesidir. O'nun bu başarısından sonra, benzer

türdeki istek programları TRT ve diğer özel televizyon kanallarında yaygın olarak yayımlandığı gözlenmiştir.

Özay Gönlüm'ün yukarıda örneklelenen elektronik kültür ortamlarında, sadece sazıyla değil, türkü ve anlatılarıyla, canlandırmalarıyla izleyicinin karşısına çıktığı belirlenmiştir.

Özay Gönlüm'ün Ankara Radyosu'na öncelikle "yetişmiş saz sanatçılığı" sınavını kazanarak katılması, O'nun saz çalmadaki ustalığının onaylanması anlamını taşımaktadır. Bu sınavda kendisinin "Avşar Beyleri" gibi mızrap tekniğinde ustalığı gerektiren türküleri başarıyla çaldığı ve Muammer Sun(daha önce de Muzaffer Sarısözen) gibi o dönemin Ankara Radyosu'ndaki saz ve müzik ustalarınca/eğiticilerince çok beğenildiği belirtilmiştir (Yaşar 2000: 21). Gönlüm, uzun süre bu toplulukta saz sanatçısı olarak görev yapmıştır. Anadolu'ya yaptığı araştırma gezileri sırasında sanatçı, aşıkların saz çalma tekniklerini (örneğin, şelpe tekniğini) öğrenme fırsatını elde ederek ustalaşmıştır. Özay Gönlüm, "cura ve tambura gibi telli çalgıları, tezene kullanmadan, sağ el parmaklarının çeşitli hareketleriyle çalma biçimlerinden biri; elin, teller üzerinde yukarıdan aşağıya bir bütün halinde inmesi, aşağıdan yukarıya parmaklarla telleri kırkayak gibi tarayarak çekilmesi esasına dayanan biçem" olarak açıklanan şelpe (Far. şeş-ber< şeş-berg'den) tekniğini (Özbek 1998: 171) kullanarak özellikle curasıyla yaptığı gösterilerle izleyenleri kendisine hayran bırakmıştır. Özay Gönlüm, saz çalmadaki ustalığını ve yaratıcılığını saz adlı geleneksel Türk müzik aletini geliştirmekte de göstermiştir. Gönlüm, "tambura, çöğür ve cura" adlı gelenekteki saz türlerini bir araya ge-

tirmiş ve bu güne kadar örneğine rastlanmayan "üçlü, ama tek parça bir saz" yaratmıştır. Daha sonra da bu saza halkın önerdiği isimlerden biri olan "yaren" adını vermiştir. Gönlüm'ün sazına "dostlar, arkadaş, yakın, dost" (Türk Dil Kurumu 1988: 1599), çok kere de "sohbet ve eğlence toplantısı" anlamına gelen ve Türk sosyo-kültürel yaşamında uzun süre önemli işlevler yüklenmiş bulunan bir kurumun adı olan (Tezcan 1989 ve Er 1988) "yaren"i seçmesi, O'nun geleneksel "saz ve söz meclisleri" konusundaki bilinçli tavrının bir diğer göstergesi olarak algılanmalıdır. Ayrıca, böyle bir yaratma eyleminin yıllardır sözlü geleneğe saz ustaları olarak kabul edilen aşıklarca gerçekleştirilmemiş olması da, dikkat çekici bir diğer konudur. Belki de bu bağlamda, aşıkların gelenek yaratıcılığını yeniden sorgulamak gerekecektir. Özay Gönlüm'ün bu yaratımı, gösterimlerin müzikalite açısından zenginleşmesini sağlamıştır. Çok kere zaman ve mekan sınırlamalarına tabi olmayan Özay Gönlüm'ün elektronik ortamlardaki bu icraları sayesinde izleyici, geleneksel Türk sazlarını ses ve görüntüleriyle tanıma ve sevmeye olanağı yakalamıştır. Bu açıdan bakıldığında Özay Gönlüm, icralarıyla yeni nesillere Aşıklık geleneğinin ya da bu geleneğe yer alan unsurların aktarılmasını sağlamıştır.

Özay Gönlüm Ankara Radyosu'nda saz sanatçısı olarak göreve başlamakla birlikte, daima halk müziği örneklerini çalıp söyleyen bir sanatçı kimliğine sahip olmuştur. On altı yaşında Mustafa Sarısözen'in daveti üzerine Ankara Radyosu'ndaki Yurttan Sesler programına "misafir sanatçı" olarak katıldığı ilk dönemden beri, Özay Gönlüm sazi ve sesiy-le birlikte var olmuştur. Aynı şekilde An-

kara Radyosu yetişmiş saz sanatçılığı sınavında da Avşar Beyleri gibi türküleri kendine özgü sesiyle söyleyerek jüriyi etkilemiştir. Özetle, profesyonel meslek yaşamına, diğer arkadaşlarının aksine, sadece saz sanatçısı olarak değil, saz, söz ve icra ustası olarak başlamıştır. Gönlüm, toplu saz çalma ve türkü söyleme geleneğinin hakim olduğu Yurttan Sesler gibi bir topluluğun içinde dahi sazı ve sesiyle öne çıkmayı başarabilmiştir.

Özay Gönlüm Anadolu'ya yaptığı araştırma gezilerinde pek çok türküyü öyküleriyle birlikte derlemiş ve notaya geçirmiştir, daha sonra da kendine özgü edasıyla bu türküleri elektronik kültür ortamlarında seslendirmiştir. Bu derlemelerden bir bölümünü TRT Türk Halk Müziği Repertuarı'na vermekle birlikte büyük bir bölümünün şahsi arşivinde olduğu belirtilmiştir. TRT Türk Halk Müziği Repertuar Kitabı'ndaki aşağıda adları verilen 37 türkünün (kırk havanın) derlenmesinde (Afyon, Aydın, Burdur, Denizli, kütahya, Muğla yörelerinden) ve notaya alınmasında emeği bulunduğu, yine aşağıda adları belirtilen ve tamamı Denizli yöresine ait türkülerin ise kaynak kişisi olduğu kaydedilmiştir. Bu türkülerin büyük bir bölümü ayırt edici söyleyiş tarzı yüzünden Özay Gönlüm ile adeta özdeşleşmiştir. Nitekim TRT Türk Halk Müziği sanatçılarının, icra üslubuna olan saygılarından dolayı bu türkülerini Gönlüm'den izin almadan söylemedikleri ifade edilmiştir (Yaşar 2000: 24):

Derlediği, Notaya Aldığı ve Sazı ve Diliyle Seslendirdiği Türkülerden Bazıları:

Dumanı da vardır şu dağların başında / Cemile'nin gezdiği dağlar meşeli / Desti içinde bekmez / Elindedir bağlama / Osman'ımın mendili saman sarı

sı (Kaynak kişisi Özay Gönlüm'ün babası Ahmet Gönlüm) / Moymulun altından gelip geçersin...

Kaynak Kişisi Olduğu Türküler:

Zobalarında guru meşe yanıyor / Tellidir yavrum tellidir (Denizli'nin Horozları; Veli Acıma ile birlikte) / Evlerinin önü bulgur kazanı / Kara üzüm salkımı, benim yarım saklı mı? / Yaveş yaveş esen seher yeli mi? / Uzdım gamış oldum / Et aldım elim yağlı.

Çalışma arkadaşı ve yakın dostu Sebahattin Yaşar(2000:23) "çalıp söylediği Ege türküleri kadar; taklit kabiliyeti, şovmenliği, anlattığı türkü hikayeleri ve fıkralar, Denizli ağzını kullanmaktaki ustalığı ile bir Özay Gönlüm geldi geçti bu dünyadan" derken, özellikle Özay Gönlüm'ün canlandırma yeteneğine vurgu yapmıştır. Ankara Radyosu'na girmeden önce bir süre M.E.B. Film, Radyo, Televizyon Merkezi'nde seslendirmeler yapması, icralarında ses iniş ve çıkışlarını etkili bir şekilde kullanması, Denizli ağzı ile yarattığı gösterimler (taklit, türkü icrası, Nine'nin mektupları tiplmesi ve türkü öyküleri ile fıkra anlatımları, atasözü, deyim ve mahalli terimlerle süslü konuşma üslubu), Maliye Bakanlığı'nın televizyon için hazırladığı KDV reklamında ve radyo tiyatrolarında rol alması, çiftçilere ve çocuklara yönelik radyo ve televizyon programlarındaki katkıları, Özay Gönlüm'ün dramatisasyon yeteneğini ortaya koyan, elektronik kültür ortamlarının hikayeci aşığı ve meddahı olarak kabul edilmesini sağlayacak delillerden birkaçıdır.

O'nun bütün bu canlandırma ve tipllemelerini, Türk kültürünün geleneksel anlatım ve gösterim geleneklerinden elde ettiği unsurlar üzerine kurduğu görülür. Yukarıda bir bölümü açıklanan çaba

ve faaliyetlerinin sonucu olarak Özyay Gönlüm, geleneksel kültürün özellikle iletişim ve dolayısıyla icra gelenekleri hakkında geniş bir bilgiye sahip olmuş ve geleneksel icra temelli kendi gösterim üslubunu oluşturmuştur. Türküleri ve türkülerin öykülerini yöresel ağız özellikleriyle, bilhassa da Denizli yöresi ağız ile icra etmesi, Özyay Gönlüm'ün Türk halkı tarafından tanınmasını ve sevilmesini sağlamıştır.

Canlandırmanın ses boyutunun dışında, hareket boyutunda da Gönlüm'ün titizlik gösterdiği görülür. Dramatik veya müzik icrası temelli gösterimlerinde Gönlüm, yerel tavır ve davranışlara sadık kalmıştır. Farklı bir bağlamda (elektronik bir ortamda) kendisi gibi konuşan ve davranan, türküler söyleyen biriyle karşılaşan halk, O'nu bağrına basmıştır. Gönlüm'ün plak ve kasetlerinin bilhassa yurt dışındaki (özellikle Almanya) Türkler arasında rağbet görmesi, bir bakıma Gönlüm'ün bilinçli olarak oluşturduğu icra tekniğinden kaynaklanmıştır. Gönlüm bu özelliğini, sadece radyo, plak, kaset gibi işitme temelli iletişim araçlarının yarattığı ortamın yerini televizyon gibi görsel-işitsel bir aracın elektronik bağlamına bırakmasıyla birlikte daha etkili bir şekilde ortaya koyma fırsatını yakalamıştır. Gönlüm'ün "ey benim fistanımın yaması, torunların hası, ince sevgilim, datlı ezgilim, gara yazgulum, eli tüfeklim, demir yüreklim, nasın bakım, iyi min leen?" şeklindeki icra açılış kalıbını işiten Türk insanı, kendini O'nun gösterimine kaptırmaktan alamamıştır. Hele bir de bu hitap kalıbı, gurbette (yurt içi veya dışında) işitilince, daha bir etkili hale gelmiştir. Gönlüm'ün bu sözleriyle kederlenen izleyici ve dinleyici, "erkek kısmı eşşeginden, garı kısmı

döşşeginden belli olur; gadın kısmına göğde düğün vaa demişlee, göğe merdiven dayamaya gakmış;...donunu mu sat-sın a gahbe analı cavır" ara söz kalıplarıyla da kakhaha atmaktan kendini alamamıştır.

Denizli yöresinde eğitimi tamamlayıp yine o yörede öğretmenlik yapmış olan Mehmet Yılmaz'ın gördükleri ve yaşadıklarını kurgulayarak oluşturduğu Umman Nine'nin Mektupları adlı eserinin Denizli'de 1964 yılında yayımlanması (Yurt Ansiklopedisi 1982: 2208), Özyay Gönlüm'ün sanat yaşamında önemli bir yere sahiptir. Gönlüm bu kitaptan hareketle, daha sonra kendisinin tüm Türkiye ve yurt dışında tanınmasına da katkı sağlayacak olan *Nine'nin Mektupları* tiplemesini yaratmış, diğer bir deyişle edebi bir metni, müzik/türkü ile birleştirerek farklı bir kültür ortamında (elektronik kültür ortamında) adeta yeniden yaratmış, canlandırmış ve sahneye koymuştur. Aynı şekilde yazılı metinden sözel anlatım-gösterim yaratma tekniği, hikayeci aşıklar ve meddahlar (Moran 1983: 34-38 vd.; Nutku 1999: 60) tarafından da kullanılmıştır. Gönlüm'ün bu yaratma-icra tekniğini devam ettirdiği görülür. Nine'nin Mektupları tiplemesi müstakil bir araştırmayı gerektirmekle birlikte, burada Gönlüm'ün geleneksel anlatı ve gösterim sistemi ile bağlarını ya da bu gelenekler temelinde farklı bir bağlamda yaratılan örneklerini göstermek amacıyla aşağıdaki değerlendirmelerin yapılması gereklidir.

Özyay Gönlüm'ün bu tiplemesi, "hayatı seven, güçlüklerden yılmayan, hoşgörülü, 85 yaşlarında, ümmi ama arif, çevresinde olup bitenlerin farkında, sağduyulu, askerdeki torunundan başka kimsesi olmayan, Ege'nin bir köyünde

yaşayan sevimli bir Anadolu kadını” (Yaşar 2000: 23) Umman Nine'nin torununa yazdığı 25 mektuptan oluşmaktadır. Umman Nine, Dede Korkut'un 20. asrın son çeyreğindeki Anadolu temsilcisi gibidir. Dede Korkut altı-yedi yüzyıl öncesi Oğuzların bilge kişisi iken, Umman Nine, bazı özellikleri değişiklik gösterse de, son yüzyılın bilge kişisidir. O, toplumsal sağduyunun ve ortak düşüncenin temsilcisi olan bir tiptir. Dede Korkut ile Umman Nine'nin tipolojilerinin yanında Dede Korkut Hikayeleri ile Nine'nin Mektupları arasında da benzerlikler bulunduğu görülmektedir. Unutulmaması gereken her iki (biri sözlü iken metne dönüştürülmüş ve buna rağmen sözlü olma özelliğini yitirmemiş, diğeri yazılı metinken ikincil sözlü kültür ortamında söze dönüştürülmüş) metnin de farklı bağlamlardaki dinleyici ve izleyicilerinin karşısında, ilki ismi bilinmeyen bir ozan, ikincisi de Özay Gönlüm adlı “elektronik kültür ortamı ozanı” tarafından gösterim halinde dönüştürüldüğüdür. Bu bağlam veya kültür ortamı farklılıklarına karşın, icra edilen ve seci karakteri taşıyan bu metinler, Türk anlatı ve gösterim geleneğinin farklı dönemlerindeki örnekleridir. Birinci sözlü kültür ortamının bu destansı hikayelerinden, yazılı ve daha sonra Gönlüm'ün icralarıyla elektronik kültür ortamına taşınan Nine'nin Mektupları'na uzanan süreçte, Türk anlatı ve gösterim geleneği hikayeci aşıklar ve meddahlar tarafından yaşatılmış ve aktarılmıştır. Yine burada, “Orta Asya Türk göçebe topluluklarında, daha sonraki Türk anlatı ve gösteri ustalarının atası kabul edilen şamanların hikayeleri anlatmak yerine ses-hareket-müzikdans unsurlarını kullanarak canlandırdıkları hatırlanmalıdır (Nutku 1999: 57-

58). Bu nedenle de Nine'nin Mektupları, yerine göre Dede Korkut Hikayeleri'ndeki epik(Umman Nine'nin Kıbrıs Barış Harekatı ile ilgili mektuplarında olduğu gibi), yerine göre aşık hikayelerindeki lirik ve yerine göre de meddah hikayelerindeki gerçekçi üslubu oluşturan unsurları içermektedir.

W. Ong, birinci sözlü kültür ortamında söylemi ve düşüncüyü sözel kalıpların oluşturduğunu ve bu kalıpların başlıcalarının da atasözleri ve deyimler olduğunu belirtmiştir(Ong 1995: 50 vd.). Geleneksel bilgi depolama ve aktarım araçları olarak işlev gören bu sözel kalıplar, aynı zamanda Türk kültüründe olduğu gibi, geleneksel anlatı ve gösterim ürünlerinin de esasını meydana getirir. Tekrarlanan bu kalıplar bir taraftan anlatı ve gösterime ritim kazandırırken, diğer taraftan icra ortamında icracı ile dinleyici arasındaki istendik iletişimin oluşmasına ve devam ettirilmesine de katkı sağlar. Ozanlardan aşıklara ve meddahlara aktarılan bu kalıplardan oluşan anlatı tekniği, Özay Gönlüm'ün Nine'nin Mektupları tiplemesinde de yaşatılmaya devam etmektedir. Dede Korkut Hikayeleri'nin bilhassa Giriş bölümündeki “*Allah Allah dimeyinçe işler onmaz, kadir Tanrı virmeyinçe er baymaz. Ezelden yazılmasa kul başına kaza gelmez..., yad oğul saklamağ-ile oğul olmaz, böyüyende salur gider, gördüm dimez. Kül depeçük olmaz, güyegü oğul olmaz...*” ile başlayıp “*Yapa yapa karlar yağsa yaza kalmaz, yapağulu gökçe çemen güze kalmaz. Eski panbuk biz olmaz, karı düşmen dost olmaz...*”(Ergin1989: 73-74) ile devam eden ve atasözlerinden oluşan sözel kalıplara dayalı anlatı tekniği, 20.asır aşıklarından Şevki Hahcı'nın hikayelerinde “*Göğ yerde*

bosdan olmaz bağ olmaz, bağ olsa da meyve verip tağ olmaz, çöpten tepe olmaz, külden tağ olmaz...Çağrılan yere erinme, çağrılmayan yere görünme... Elden oğul külden tepe olmaz...Gızı öz başına goysan ya çalgıcıya gider ya çağırıcıya”(Cemiloğlu 2001: 52) şeklinde ortaya çıkar. Bu anlatı tekniğinin Özay Gön- lüm’ün Nine’nin Mektupları’nda “...Ne derler köpek nenecek takkeyi, tingirderken düşürüverir, deye bi laf vardır...Hani öyle derler, erkek gısmı eşşeginden gari gısmı dōşşeginden belli olur deye bi laf vardır...hani öyle derler, yağmur yağdıktan sonra ekilen darıdan, gocasından sonra galkan garıdan hayır çıkmaz deye...Hani öyle derler, gari gısmına gökte düğün vaa dersen merdiven dayayıp da çıkmaya galkamış ya...” şeklinde varlığını devam ettirdiği görülür.

Cemiloğlu “canlandırmaya dayalı gösteri sanatı” olarak tanımladığı halk hikayesi icrasında “yerel ağız özellikleri ile kelime ve deyimler, eksilteli cümleler ve devrik cümle yapıları, ses düşmeleri” gibi dilsel unsurların yanında “diyalogla anlatım”ın önemini vurgular(Cemiloğlu 2001: 43-56).Özay Gön- lüm, tıpkı aşıklar ve meddahlar (meddahların gösterimlerinde tiplmeleri yaparken özellikle dil/konuşma unsurlarını kullandıkları burada hatırlanmalıdır) gibi yöresel ağız özellikleri (Denizli/Ege yöresi ağız) ve diğ- er dilsel unsurları, tiplmelerinde ve gösterimlerinde başarıyla kullanmıştır. Nine’nin Mektupları, bu yerel dil yapı ve unsurlarıyla doludur:

“Yavrım, geçennerde Bekir Dayı’ngi- le uğradım, ötüden beriden epey gonus- tuk. Bekir Dayı’nın gızı Aşa vaa ya. Aşa’ya eski köylü Memiş’in Veli Ağa dü- nürülüğe gelmişlee. Onnar zaten evelden duyuruz işleri mişleri bişirmişlee ya. Ney-

se gari, düğünleri olcek diye bekleyoz, bekleyoz ya bi haber geldi ki, Aşa’nın bu- bası Bekir Dayı’n beşbin lira başlık ver- messen veemecen deyomuş, Veli Agbene. Beş bin lira başlığı needen bulsun Veli Ağben. Donunu mu satsın a gahbe analı cavır. Bekir Dayı’nu deyon, hani olcek mi sen önden şöole olcek bööle olcek deyi ga- ri demedin, sonnadan öyle mi olur a yav- rım. Üstelik de gız bubasının ağızına ba- kıyomuş. Vermessen parayı varmeycen deyomuş. Bunu bak gari yediğine. Len önden sen işleri bişir, Veli’ynen deyum cil- veleş, gıdıkleş, ondan soona şöyle olcek, böyle olcek, heç olu mu a cavır...”

Türk anlatı ve gösterim geleneğinde nazım ve nesir birlikteliği, Özay Gön- lüm’ün icralarında yer alan geleneksel bir özelliktir. Bu anlatı ve gösteri gelene- ğini oluşturan unsurlar, Özay Gön- lüm’ün mektup formunda elektronik kültür ortamına aktarılarak yaşatılma- ya devam etmiştir. Gön- lüm, mektupların kurgusunu genellikle metnin sonunda söylediği türkülerini göz önünde tutarak yapmıştır. Aşık hikayeciliğinde de “tür- külü hikaye icrası” önemli bir yer tuttu- ğu göz önünde tutulursa, Gön- lüm’ün yaratıcılığında geleneksel unsurların etkisi bir kez daha ortaya çıkmaktadır. O tür- küleri ve bu türkülerin öykülerini orga- nik bir kurgu bütünlüğü içinde ve mek- tup formunda icra etmiştir. *Çöz de al Mustafa Ali* adlı türküyü, “sığır çobanı eşinin dansetme düşkünlüğü” üzerine kurguladığı metin ile birlikte seslendir- miştir. Secili bir karektere sahip ne- sir/anlatı/öykü bölümleri icranın birinci bölümünü, nazım/türkü bölümü ise icra- nın ikinci ve son bölümünü oluşturmuş- tur. Anlatı bölümü, aşağıda örnekleri ve- rildiği üzere, Özay Gön- lüm’ün seyirciye ve Nine’nin askerdeki torununa hitabını

içeren söz kalıplarından meydana gelmiştir. Hikayeci aşıkların icralarının “Efendim, olsun demimiz, olmasın gemimiz, hayıra dönsün serencemimiz. Deyiller ki...; Raviyan-ı şirin, nakılan-ı asar şöyle rivayet ve bu yüzden de hikayet ederler ki, geçmiş zaman ve eski günlerde...(Alptekin 1997:12); Efendim, seyri meşgulat, vasfı hikayet, zevk ile söhbet, bir melek sıfat. Haki payınıza izzeti iltifatla verdiğim gine İsfahan şehri. Şah Abbas’a bağlıdı bu hikaye...(Cemiloğlu 2001: 48)” şeklindeki ve meddahların “İstanbul’da, fatih’te, Fethiye civarında Hasan Efendi namında bir zat. İsim isme, cisim cisme, semt semte benzer. Geçmiş zaman söylenir. Yalan, gerçek vakit geçer demişler...(Nutku 1997: 62-63)” şeklindeki anlatı/gösterim başlangıç kalıpları ile Özay Gönlüm’ün gösterim başlangıç kalıpları, aynı anlatı-gösterim geleneğinin farklı bağlamlardaki örnekleridir.

Özay Gönlüm’ün dinleyici veya izleyiciye hitabı ile ilgili icra başlangıç kalıbı:

“Merhaba, sevgiler, saygular hepimize. Sizlerle Ege yöresine uzanalım şöyle. Bir köyde konuk olalım bir nineye. Bir nine var orda yaşayan, o köylüklerden birinde. Seksen yaşında. Kimi kimsesi yok bir torunundan başka. Torunu askerde, Ahmet. Mektuplar yazıyor torununa, nine. Mektuplar geliyor torunundan nineye. Bu mektuplardan...’cisi(örneğin kincisi) bizim de elimize geçti. Dilerseniz, sizlerle neler söylüyor, ne şekilde söylüyor, okuyalım beraber.”

(Bu bölümden sonra, mektubun girişini oluşturan ve aşağıda örnekleri verilen Nine’nin hitapları icranın gelişmesini sağlamaktadır.)

Umman Nine’nin torununa yazdığı

mektupların hitap bölümlerinden örnekler:

“Ey benim umudumun gandili, göz yaşımın mendili, dağdan bayırdan aşırmadığım, dilden gönülden düşürmediğim, türküyne yörüttüğüm, duaynan böyüttüğüm, gardan gışdan gayırdığım, bazlamaynan doyurduğum, tarlada top rağım, ağaçta yaprağım, bi denem, yavrım benim, nassın bakem, iyi min len ? Ben ninenden sorarsan, şükürler ırabbi ma iyiyim. Senden başga hiç bi tasam yok.”

“Ey benim canı gönülden, gursağımın incisi, gözümün zencisi, gıymatlım, çılbağım, bağı yanığım, yitimim, elimin asası, gönlümün tasası, evlerin yakışığı, kızların aşığı, çorbamın gaşığı, bi danem nassın bakem iyi misin len?”

Torununun ninesine yazdığı mektubun giriş bölümü:

“Ey benim datlı sözlü, nur yüzlü, elleri havada, dilleri duada, param pulum, unum bulgurum, al bi güllüm, goc’anam, bir denem, ninem benim nassın bakem eyi min gı?”

Gönlüm, söz konusu gösterimlerinde bu giriş bölümünden sonra, “yavrım köyün içinde ne kadar havadislee vaasa hepisini yazın deyon /mektubunda” sözel kalıbını kullanarak asıl anlatı-canlandırma, yani yorumlarla bezeli köyden haberlerin aktarıldığı bölüme geçmektedir. Türk anlatı-gösterim geleneğinde olduğu gibi çok kere dua, dilek ve hisse içeren sözel kalıpların yer aldığı sonuç bölümlerine, Gönlüm’ün gösterimlerinde rastlanmaz. O’nun icralarında son bölümleri, türkü seslendirmeleri oluşturmaktadır. Bu değişim, Özay Gönlüm’ün sanatçı kişiliğinin yanı sıra, farklı bağlamlarda farklı taleplere sahip insanların (örneğin, bu talep değişikliği nede-

niyle Türk anlatı-gösterim geleneğinde meddah, aşık hikayeci gibi icracıların yerini elektronik araçlara ve stand-upçılar gibi icracılara bırakmasının ve icra ortamının (elektronik kültür ortamının) bir gereği olarak değerlendirilmelidir.

Diyaloglu anlatım, Göktürk dönemi kitabeleriyle Uygur dönemi budist ve maniheist metinleri hariç, İslami dönem Türk yazılı kültür geleneğinin ilk ürünlerinden biri olan Kutadgu Bilig'in de, Türklük tarihi ile birlikte başlayan Türk sözlü kültür geleneğinin anıt eserlerinden biri durumundaki Dede Korkut Hikayeleri'nin de temelini oluşturmaktadır. Keza aynı anlatım tekniği, Türk şamanları tarafından da kullanılmıştır. Diyaloglu anlatım tekniği, her türlü dini-büyüsel ya da din-dışı gösterilerin, dolayısıyla da taklit ve temsilin de temelidir. Nitekim "bir ses değiştirme, anlatım ve mizah ustası"(Nutku 1997: 54) olan meddah da, hikayesini anlatırken veya yaşam sahnesini canlandırırken kullandığı en temel anlatı tekniği, diyalogla anlatımdır. Belki de bu anlatım özelliği yüzünden Türk anlatım-gösterim geleneği, gerek halk hikayeciliği ve gerekse meddahlık bölümleriyle bir canlandırma veya gösterim geleneği olarak incelenmektedir. Özay Gönlüm, halk hikayeciliği ve meddahlık geleneklerini elektronik kültür ortamında birleştirerek 20. yüzyıl Türk toplumunun estetik ihtiyaçlarını gideren gösterimler ortaya koyarken, yararlandığı temel tekniklerden biri gelenekselleşen bu anlatı tekniğidir:

Dün de mektubunu aldım, Ormancı Ali Efendi'ye varveedişim, okuyuveesin deye. Ara sıra giderim de okuyuveri sağolsun. Öğle vaktine doğru vurdum gapıya "tak tak". Ses seda yok. Tam dönüp geliveriyoodum, garısı şingirtandanak gapıyı

açtı. "A güzel gızım gocen evde yok mu", dedim. "Ben uyuyodum, o gazaya gitmiş", dedi. "He, o giderken sen yerinden galkmadın mı a yalık", dedim. "Neyneyim, benim uykum vaadı, giderse gitsin", dedi. "Haa, peki", dedim. Ortalık bi çeşid oluveemiş, dönüverdim şöyle. "Domatis suratlı, eğri bacaklı, çirkin şey. Töbe töbe, ele güne garşı..."

Türk anlatı ve gösterim geleneğinin diğer önemli bir özelliğini de anlatımın/gösterimin müzikle birlikte var olmasıdır. Destan, hatta şamanistik gösterilerin egemen olduğu dönemden beri Türkler, anlatıyı müzikle birlikte sevmişlerdir. Şaman gösterilerinde müziğin önemli bir yer işgal etmesi, İslamiyet öncesi dönemde ozan-baksıların ellerindeki kopuzlarıyla çalıp söylemeleri, Türk halk hikayeciliği geleneğinde icranın saz eşliğinde (hikayeye başlamadan önce müzik temelli fasıl bölümünün varlığı, hikaye bölümünde diyalogların nazımla ve saz ezgileriyle birlikte sunulması vb.) gerçekleşmesi ya da hikayeci aşıkların büyük bir bölümünün anlatımlarını saz eşliğinde gerçekleştirmeleri, saz çalayanları dahi genellikle yanlarında saz çalan birini bulundurmaları(Boratav 1988: 48-51; Cemiloğlu 2001: 54-55; Güney 1972: 48-49; Öztelli 1962:108-110; Yüksel 1989: 216-217 vd.), yine Türk seyirlik oyunlarının dramatik, özellikle sözlü olanlarının ortak özelliklerinden birini "dans, müzik, şarkı ve taklit" (And1983:17) birlikteliğinin oluşturması ve dolayısıyla meddahların gösterilerinde çalgıcıların veya çalgıcı takımlarının yer almasına özen göstermeleri(Nutku 1997: 63), Türk anlatı ve gösterim geleneğinin bu özelliğini açıklar yeterlidir. Özay Gönlüm'ün kendi icra üslubunun bu boyutunu oluştururken, Türk

anlatı-gösterim geleneğinin bu özelliğinden ve özellikle aşık tarzı kültür daireesindeki “musiki olmadan var olamayan, hatta belirli icra makamlarının söz konusu olduğu ‘türkölü hikaye’ alt geleneğinden”(Görkem 2000: 11) yararlandığı söylenebilir. Yaşar çalışmasında, “gitar, keman, piyano ve darbuka”yı da ustalıkla çalabilen Özay Gönlüm’ün mektubun içeriğine göre değişen bir makamla gösterimlerinde “kimi zaman sazıyla alttan dem tuttuğunu, kimi zaman da banttan kaval ezgilerini” kullandığını belirtmiştir(Yaşar 2000: 22-23). Gönlüm’ün Nine’nin Mektupları icralarında, bu secili anlatım ile müzik birlikteliğinin her zaman aşağıda örnekleri verilen türkü seslendirmeleriyle bittiği görülür:

1.

*Garabaş goyunumu güde güde getirdim
Getirdim de gabardıcın(gaba arduç) dibi-
ne yatırdım*

Ak gız sağdı, ben südünü bitirdim

Ablası güzel, kendi garabaş goyunun

Çöz de al MustafAli, çöz de al

Çöz de al len cavırın domuzu, çöz de al

...(Yaşar 2000: 24).

2.

Tepsi de tepsi fındıklar

Ayşe de Veli Aga’yı gıdıklar

Aman aman Ayşe’m şanına

Nasıl çıkken Veli Aga’mın yanına

...(Yaşar 2000: 21).

Özay Gönlüm bu tür anlatım ve gösterimlerinde, çok kere kendi derlemelerinden elde ettiği ve yorumladığı türkü icralarına yer vermiştir. Bu icra özelliğine, Gönlüm’ün konserlerinin yanında kaset ve plaklarında da rastlanır. Örneğin Nine’nin Mektupları ile ilgili kasetinde Gönlüm, “*Dudu Gız, Yandım Map-hushane, Dat Diri Diri Dom, Burma Burma Duman, Hasır Altı Garınca, As-*

mam Çardaktan, Haydi Ülen” türkülerini de seslendirmiştir.

Özay Gönlüm’ün Türk anlatı-gösterim geleneğinde yer alan ozan-baksılardan epik, aşık hikayecilerin lirik ve meddahların gerçekçi yaklaşımlarından yararlandığı daha önce belirtilmişti. Nitekim Gönlüm’ün derlediği ve kendi edasıyla yorumladığı zeybek türkülerinin yanında, 1974 yılındaki Kıbrıs Barış Harekatı sırasında (kendisi de bu hareket sırasında radyodan “gafil ne bilir neşe-i pür şevki vegayı” ile başlayan mehter marşını seslendirmiştir) yarattığı ve “...*Ülen sefebelikte Mıstafa Kemal Paşa, hepicinize bi daha Türklere dakleşmece-niz diye töbe dedirmedi mi size he?*”(Yaşar 2000: 24) ibarelerinin de yer aldığı Nine’nin Kıbrıs Mektubu’yla, ozan-baksıların epik üslubunu elektronik kültür ortamında devam ettirdiği görülür. Bundan başka Gönlüm, icralarında aşağıda örneği verilen Anadolu türkü ve ezgilerine yer vererek aşıkların lirik/romantik/melankolik ve aşkı idealleştiren üsluplarını yakalamayı da başarmıştır:

Elif dedim, be dedim

Gız ben sana ne dedim

Guş ganedi galem olsa

Ah yazılmaz benim derdim.

...(Yaşar 2000: 21).

Özay Gönlüm, özellikle Nine’nin Mektupları’yla ilgili icralarında, çeşitli konulardaki görüşlerini belirtmek amacıyla anlatım-gösterimleri esnasında “arasözlere” başvuran aşık hikayeciler (Cemiloğlu 2001:46-48) ile toplumsal olayları değerlendirirken, “dönemlerinin sosyal, politik, ekonomik aynası” olarak kabul edilen (Nutku 1999: 65) yaratılardan sahibi meddahlar gibi, “eleştirel bir bakış açısı”nın hakim olduğu belirlen-

miştir. Gönlüm, mektuplar aracılığıyla yerine göre “eşitlik adalet, iyilik, iyi komşuluk, yardımseverlik, sözünün eri olmak, gurbetlik” gibi değerleri işlemiş, yerine göre de “12 Eylül Öncesinde kardeş kardeşin birbirine girmesini, başlık parasını, erkek çocuk düşkünlüğünü, kentli-köylü ayrımını, batıl inanışları, Rumların Kıbrıs Türkleri’ne yaptığı mezalimi” eleştirmiştir. Bütün bu eleştirilerini Gönlüm, çok kere mektup formu içinde Nine’nin ağzından torununa “köyden haberler aktarırken” verme yolunu seçmiştir. Bu bağlamda Nine, köyden haberler aktarırken kendinin, gerçekte ise toplumun yorumlarını da eklemeyi unutmamıştır.

Türk anlatı-gösterim geleneğinin en önemli özelliklerinden birini de, toplumsal ve bireysel işlevi gereği, “mizah” meydana getirir. Fasal bölümlerinde “pire, züğürtlük, kılıbıklık, bekarlık, evlilik, çok eşlilik, gelin-kaynana destanlarına (Boratav 1988:48-49; Çobanoğlu 2000: 56-57) ve halk hikayelerinin tasnifinde” mizah hikayeleri” başlığına da yer verilmesi (Sakaoğlu 1985: 38), icra sırasında “eğlendirme amaçlı arasözler”in kullanılması (Cemiloğlu 2001: 47), genelde duygulandırma temelli halk hikayeciliği geleneğinin mizahi niteliğini ortaya koyan unsurlardır. Aynı şekilde “ses değiştirme, anlatım, mizah ve ustaları” ve yabancılaştırma tekniği ustalarını meddahlar da güçlü gözlem yetenekleriyle çevrelerinde gördükleri veya çeşitli kaynaklardan elde ettikleri (yazılı ve sözlü kaynaklar) olay ve tipleri, çok kere karikatürleştirerek canlandırmışlar (Nutku 1997: 54-56, 60) ve dönemlerinin toplumsal sorunlarını mizahi bir üs-

lup kullanarak ortaya koymuşlardır. Benzer anlatım-gösterim üslubunun Özay Gönlüm tarafından da devam ettirildiği görülür. Aynı zaman fıkra anlatma ve lakap takma ustası (Yaşar 2000: 24) olan Gönlüm’ün icralarında, Anadolu insanının çok kere Karacaoğlan’ın üslubunu hatırlatan, hafifletilmiş cinsellikle karışık mizah anlayışının sergilendiği belirlenmiştir. Bu mizah anlayışının yaratılmasında genellikle “atasözlerinden, deyimlerden, yerel terimlerden, yöresel (genellikle Denizli yöresi) hitap şekillerinden ve diğer ağız özellikleri ile mizahi türküler ve türkü motiflerinden, yine yerel motiflerle süslü anlatım/tasvir/yorum kalıplarından yararlanmıştı. Özay Gönlüm’ün bu mizah anlayışını, sadece gösterilerinde değil, bütün yaşamı boyunca sergilediği, yakın dostlarınınca ifade edilmiştir (Yaşar 2000: 22). Yukarıda ve aşağıda bazı bölümlerinden örnekler sunulan Nine’nin Mektupları, bu türden mizahi unsurlarla doludur:

1.

...Mıgırdıcın Şabanoğlan, Yalınayak Fadime’nin Irmızan, Fıtkı Osman’ın Mirat, esgerliğimiz yetti, günümüz bitti deyiler gari köye. Maşallah bu olmuşlaa, gahbe analılar, maydonoz gibi gittile, turp gibi geldilee, gari köye...

2.

...Eh len Karadurmuş Dayı’n bi iradyo almış gelmiş şeherden. Altıyüzelli pangınot veemiş almış gelmiş emme onunku gibi güzel türkü söyleyen iradyo köyün içinde yok. Hele bi de Azimem deye bi türkü dutturuveriyo bazı. Esgerliğin yetip gelivesen a yavrım, düğününü de edivesem, nazlı Emine’ne de gavuşvesen o Azimem türküsünü çaldırdecen de ele

güne garşı gari seksen yaşından sona şakkıdı şukkudu oynayıvecen anasına satem.

3.

Dudu Gız (türkü metni):

Bahçenizde gören var

Pulluğuyla süren var

İnkar etme Dudu Gız

Sarılrırken gören var.

Aman Dudu Gız galdım yalnız

Ahşam ahşam pencereyi depmeli

Dutup dutup ah Dudu Gızı öpmeli

Nerelisin ah Dudu Gelin nereli

Deli oldum ah sana gönül vereli (bağlan-tı).

...

Ayva sarı nar sarı

Ayveye gonar arı

Gızını bana vermeyen

Kirli gömlekleli garı.

...

4. (Türkü metni):

Deniz altında balık

Okkalıktır okkalık

Gadın anam goyver beni evlencem

Yetti gari yemin olsun bekarlık.

Öte yakalı beri yakalı

Nasıl geçiverdin beğendin de kürek sakalı...(Yaşar 2000: 21).

Türk anlatım-gösterim geleneğinde genellikle icracının olayları/vak'ı 3.şahıs ağzından anlatmaya başladığı, ancak bir süre sonra kahramanlarla özdeşleşerek onların ağzından anlatımı sürdürdüğü, bu kimliğinden çok kere hissenin verildiği son bölümde sıyrıldığı görülür. Nitekim bu özdeşleşme tekniği, tiplerin ses, görünüm ve hareketleriyle canlandırıldığı meddahlık geleneğinde de gösterimin esasını oluşturmaktadır. İki gelenek arasındaki üslup farklılıklarını açıklayan Nutku, meddahın dinleyiciyi şive

taklitleri ve mimikle günlük yaşamın içine çekme ve ilüzyon yaratma çabalarına karşın aşığın sık sık söylediği türkü ve deyişlerle ilüzyonu kesen tutumuna dikkat çeker(Nutku 1997: 64). Gönüm'ün icralarında her iki tutumun da var olduğu görülür. Örneğin Gönüm, yukarıda metni verildiği üzere kendi ağzıyla Umman Nine'yi tanıtan bir giriş yaptıktan sonra, mektup metinlerini Umman Nine'nin ve torununun ağzından seslendirmiş/canlandırmış ve icrasını türküler söyleyerek bitirmiştir. Bu yaratı ve icra tekniği, Gönüm'e metinleri canlandırma ve icrasını ağız taklitleri ve türkü seslendirmeleriyle süsleme kolaylığını sağlamıştır.

Türk anlatım-gösterim geleneği, icracı-dinleyen-metin bağlamında yaratılan ve icra edilen bir gelenektir (Başgöz 1986: 49-64; Nutku 1997; And 1983 ve 1985; Çobanoğlu 2000; Cemiloğlu 2001 vd.). Radyo, televizyon gibi elektronik iletişim araçlarının, farklı boş zaman ve estetik ihtiyaç giderme araç ve yöntemlerinin henüz bulunmadığı dönemlerde, bu yüzyüze iletişim temelli anlatım-gösterim ortamlarında dinleyicinin icrayı ve icra metnini etkilemesi doğaldır. Ancak, Özay Gönüm'ün icralarını gerçekleştirdiği ortamlar, olduğunca yüz yüze iletişimi yok eden elektronik kültür ortamlarıdır. Gönüm, "canlı yayınlanan televizyon programlarını izleyicilerin istekleri doğrultusunda şekillendirerek, konserleri ve araştırma gezilerinde izleyici-dinleyici kitlesi ile yüz yüze sıcak ve samimi ilişkiler, dostluklar kurarak" elektronik kültür ortamının bu tür olumsuz etkilerini ortadan kaldırmaya çalışmıştır. Diğer bir ifadeyle Gönüm'ün yaratma ve

icra faaliyetlerinde, tıpkı geleneksel anlatım ve gösterim ortamlarında olduğu gibi, dinleyici icrayı biçimlendirmeye devam etmiştir.

Özay Gönlüm, Türk gösterim geleneğinin en önemli bölümlerinden birini oluşturan halk dansları konusunda da önemli derlemeler yapmıştır. Gönlüm, biri Fethiye/Muğla zeybeği, diğerleri ise Denizli yöresi zeybekleri (*Akçakoca Zeybeği, Denizli Zeybeği, Kırmızı Gül Zeybeği, Köşkdere Zeybeği, Yuvarlak Zeybeği, Çakır Zeybek, Gireniz Sipsi Gaydası*) olmak üzere sekiz adet oyun havasını (sözsüz kırık havayı) derleyip notaya geçirmiştir. Yine Ahmet Yamacı tarafından derlenip notalanan *Memeli Zeybeği*'nin de kaynak kişisi Özay Gönlüm'dür (Yaşar 2000: 24).

Lise yıllarında bir terzinin yanında yaptığı çıraklığın da etkisiyle Özay Gönlüm'ün icraları sırasında ve özel yaşamında özenle giyindiği, kravatsız ve takım elbisesiz dolaşmadığı, giysi/kostümlerinde yaka iğnesi, kol düğmesi, kravat, tespih ve kasket (zengin bir tespih ve şapka koleksiyonuna sahip olduğu, aynı kaynakta kaydedilmiştir; bu arada bu koleksiyonlar ile, Gönlüm'ün bıraktığı diğer unsurların Denizli'de kurulabilecek olan Özay Gönlüm Müzesi'ni dolduracak yeterlikte olduğu da unutulmamalıdır) gibi unsurları uyumlu bir şekilde kullandığı belirtilmiştir (Yaşar 2000: 24). Gönlüm, gösterimlerinde ve özel yaşamında geleneksel motiflerle bezenmiş giysi/kostümler ile aksesuarlar kullanmıştır. Plak, kaset üzerlerindeki fotoğraflar, ekran görüntüleri ve sahne görüntüleri aracılığıyla ortaya konulan ve algılanan bu giyim kuşam tarzı, Gönlüm'e elektronik kültür ortamında izleyici/dinleyicisiyle kolayca iletişim kurmasını sağlamıştır. Türk anlatım geleneğinde icracının giyim-kuşam şekli ile ilgili olarak, yapılan taramalara göre ayrıntılı, müstakil bir bilimsel çalışmanın bulunmadığı belirlenmiştir. Ancak özellikle Aşık tarzı kültür geleneğinde halktan giyim kuşam tarzı olarak ayrılmamanın yaygın bir kabul olduğu gerçeğine karşın, 20. asır aşıklarından bazılarının geleneksel giysilerle (bu konuda Aşık Bayramları önemli bir araştırma sahasıdır) icralarını gerçekleştirdikleri görülmektedir. Gösterimin esası, farkedilmek ve dolayısıyla her bakımdan farklılaşmak (mekan olarak farklı bir konumda icrada bulunmak, giysi, tavır, görünüm olarak dinleyici-izleyici kitlesinden farklılaşmak) üzerine kuruludur. Bu gösterim tekniğinin daha önceleri "süngü, tuğ, teberzin (küçük balta), sonraları makreme ve değnek"i aksesuar olarak kullanan, anlatılarını dinleyicileri yukardan görülmesini sağlayacak yüksek bir yerde gerçekleştiren (Nutku 1999: 48-51, 62) meddahlar tarafından kullanıldığı bilinmektedir.

Sonuç:

Bu makalede, Özay Gönlüm Türk anlatım-gösterim geleneği kapsamında, yaratıcı ve araştırmacı/geliştirici kimliğin oluşumu ile icra/gösterim açılarından incelenmiştir. Ayrıca bu çalışmada Özay Gönlüm örneklemeinden hareketle aşık tarzı hikaye ve meddahlık gelenekleri esas alınarak Türk anlatım-gösterim geleneğindeki süreklilik ve değişimler belirlenmeye çalışılmıştır. Sonuçta, müstakil bir kitap konusu durumundaki Özay Gönlüm'ün ikinci sözlü kültür/elektro-

nik kültür ortamında Türk anlatım-gösterim geleneğinin önemli ve yaratıcı bir temsilcisi olduğu delilleriyle ortaya konulmuştur. Özyay Gönülüm'ü konu edinen bu çalışmadaki yaklaşımın, Türk kültürünün geleneksel müzik alanındaki eşsiz yaratılarını kalıcı hale getirme gayreti içindeki Moğollar, Ersen ve Dadaşlar, Kubat, Müslüm Gürses, Orhan Gencebay gibi grup ve sanatçıları da kapsayacak şekilde sürdürüleceği beklenmektedir. Bu tür araştırmalar, halk kültürünün ve dolayısıyla kültür biliminin, günümüz toplum ve insanının anlaşılması, açıklanması ve sorunlarına çözümler üretilebilmesindeki işlevselliğinin farke dilmesine de katkı sağlayacaktır.

KAYNAKLAR

- ALPTEKİN, A. Berat. (1997). *Halk Hikayelerinin Motif Yapısı*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- ANADOLU YAYINCILIK.(1982). *Yurt Ansiklopedisi*, 3.c.: 2208.
- AND, Metin.(1983).*Türk Tiyatrosunun Evreleri*, Turhan Kitabevi, Ankara.
- “(1985).*Geleneksel Türk Tiyatrosu*, İnkilap Kitabevi, İstanbul.
- BAŞGÖZ, İlhan.(1986). *Folklor Yazıları*, Adam Yayınları, İstanbul.
- BORATAV, P. Naili.(1988). *Halk Hikayeleri ve Halk Hikayeciliği*, Adam Yayınları, İstanbul.
- CEMİLOĞLU, Mustafa.(2001).”Aşık Şevki Halıcı'nın Hikayeciliği”, *Milli Folklor*, 49: 38-56.
- ÇETİN, İsmet. (1990). “Türk Halk Hikayelerinin Tarihi Gelişimi.”, *Milli Folklor*, 6: 35-36.
- ÇOBANOĞLU, Özkul. (2000).*Aşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- ER, Tülay. (1988).*Simav İlçesi ve Çevresi Yaren Teşkilatı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara.
- ERGİN, Muharrem. (1989). *Dede Korkut Kitabı I*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.
- GÖRKEM, İsmail.(2000) *Halk Hikayesi Tahlilleri / Çukurovalı Aşık Mustafa Köse ve Hikaye Repertuarı*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- GÜNAY, Umay. (1992).*Türkiye'de Aşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- GÜNEY, E.Cem.(1972). *Folklor ve Halk Edebiyatı*, Milli Eğitim Basımevi, Ankara.
- KAYGILI, O. Cemal. (1937).*İstanbul'da Semai Kahveleri ve Meydan Şairleri*, İstanbul.
- KÖPRÜLÜ, M. Fuad.(1986). *Edebiyat Araştırmaları*, Ankara.
- MORAN, Berna. (1983). “Aşık Hikayeleri, Hasan Mellah ve İlk Romanlarımız”, *Çağdaş Eleştiri Dergisi*, 2.c., Ocak: 34-39 vd.
- NUTKU, Özdemir. 1976(1997)*Meddahlık ve Meddah Hikayeleri*, İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara; 2. baskı, AKM Yayınları, Ankara.
- “(1999).”On Aşık (Tale Singers) and Meddahs (Story Tellers)”, *The Traditional Turkish Theatre*, Kültür Bakanlığı, Ankara: 53-68.
- ÖZBEK, Mehmet. (1998). *Türk Halk Müziği El Kitabı I Terimler Sözlüğü*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara.
- ÖZTELLİ, Cahit. (1962).”Halk Edebiyatında Sazın Yeri.”, *Türk Dili*, 134: 108-110.
- SAKAOĞLU, Neddet.(1985) “Halkın Okuduğu Cenk Kitapları- Aşk Masalları”, *Tarih ve Toplum*, 3(18): 38.
- TEZCAN, Mahmut.(1989) *Sosyal Değişme Sürecinde Çankırı Yaren Sohbetleri, Kültürel Antropolojik Yaklaşım*, Kültür Bakanlığı, Ankara.
- TÜRK DİL KURUMU.(1988)*Türkçe Sözlük* 2.Cilt, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.
- YAŞAR, Sebahattin.(2000). “Tamıdığım Özyay Gönülüm”, *Güneyde Kültür Dergisi*, 120, Mart-Nisan: 20-25.
- “(2000). “Özyay Gönülüm ve Yaren. Daha Dün Buradaydı”, *Radio Televizyon Dergisi*, 131. Nisan: 20-22.
- YILDIRIM, Dursun. (1999). “Dede Korkut'tan Ozan Barış'a Dönüşüm”, *Türk Dili*, 570: 505- 530.
- YÜKSEL, H. Avni.(1989). “Hikaye Anlatma Geleneğinde Hikaye Anlatıcısı ve Çevre.”, *Türk Kültürü Araştırmaları*, 26, II: 215-228.