

ONNİK DINKJIAN'IN MÜZİKAL KİMLİĞİNDE KÜLTÜREL BELLEK VE MEMLEKET İZLERİ

Burcu Yıldız*
Ş.Şehvar Beşiroğlu
Robert Reigle

Özet

Makalede Amerika'da yaşamakta olan Diyarbakırlı müzisyen Onnik Dinkjian'ın müzikal kimliği; kültürel bellek, diaspora ve memleket kavramları üzerinden ele alınmaktadır. Sözlü tarih anlatısı çerçevesinde, Dinkjian'ın diasporada şekillenen Diyarbakırlı müzisyen kimliğinin ve mekânsal anlamda hiç deneyimlemediği Diyarbakırlı olma halinin nasıl bir performans alanına dönüştüğü tartışılmaktadır. Dinkjian'ın müzikal birikiminin tarihsel ve kültürel dayanakları üzerinde durulurken Amerika'da yaşayan Ermenilerin 20. yüzyılın ilk yarısında gerçekleştirdikleri 'Anadolulu' geleneksel müzik icralarının kültürel belleğin temel taşıyıcı unsurlarından biri olduğu görülmektedir. Araştırmanın metodolojisi, sözlü tarih ve katılımcı gözlemin uygulandığı bir etnografi çalışması olarak şekillenmiştir ve nitel araştırmalarda uygulanan yorumsamacı bir yaklaşım temel alınmıştır. Kültürel bellek çalışmaları, son yıllarda milliyetçilik tartışmalarının ve kültürel kimliğin ifade alanlarına dair çatışmaların ivme kazanmasıyla birlikte, geçmişin hatırlanma ve kurgulanma biçimlerini sorgulayan bir alan olarak disiplinlerarası çalışmalarda etkili bir kavramsal çerçeve sunmaktadır. Bireysel hafızanın toplumsal düzlemde yapılandığı, tarih ve belleğin ikili karşılığı ve geçmişin bugünde keşfedilip yeniden inşa edilen bir gerçeklik olduğu temel tartışma noktalarıdır. Bu çalışmada ise müzik performansı; kültürel belleğin yeniden üretilmesinde, belleğin ve kimliğin yeni nesillere aktarımında, toplumsal estetik yaratımında, hayali bir memleket performansında ve müzikal temsiller yoluyla benliğin oluşumunda anlamlar kurucu bir kategori olarak işlev görmektedir. Müzik performansı, yaratılmış olan sembolik bir anlam dünyasında birleştirici ve bağlayıcı bir güçle toplumsallığı inşa etmekte, bireyleri kolektiviteye dönüştüren ve 'biz' ifadesine imkan veren kimlik kurgusunun temellerini oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Ermeni müziği, kültürel bellek, memleket

TRACES OF CULTURAL MEMORY AND 'HOME' IN THE MUSICAL IDENTITY OF ONNİK DINKJIAN

Extended abstract

In this article, the concepts of homeland, diaspora and cultural memory are analyzed based on the musical identity of Diyarbakirite musician Onnik Dinkjian. Living in America,

* Bu makale, birinci yazar tarafından İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik İleri Araştırmalar Merkezi Müzik programında tamamlanmış olan "Cultural Memory, Identity and Music: Armenians of Turkey, " adlı doktora tezinden hazırlanmıştır.

Onnik Dinkjian's being Diyarbakır, what he never experienced in the spatial meaning; the cultural identity that was shaped by narratives on Diyarbakır; and its music that became a performance field within the context of the diaspora is being discussed.

The term *mémoire collective* (collective memory) was brought into the discussion by Maurice Halbwachs in the 1920s and his studies have emerged as the foundational texts of memory studies. Halbwach articulated the idea how individual memories are inherently shaped and structured by social arrangements. The two levels of cultural memory; individual/cognitive memory and collective/social memory interact while the remembering process is under the strong influence of the socio-cultural contexts and on shared notions of the past. Furthermore, it is clear that the concept of cultural/collective memory is interpreted in either remnants of past or as a construction in the present.

Cultural memory is a mode of representation or performance of home, as seen in Onnik Dinkjian's musical identity. Dinkjian's family was from Diyarbakır, which was called Dikranagerd ('the city that Dikran founded) in Armenian. They were deported in 1915 and first migrated to Syria, then to Lebanon and finally to France. Onnik Dinkjian was born in Paris in 1929 and immigrated to the USA at an early age. It was naturally the songs in the Diyarbakır dialect, which he listened to in the family gatherings of his childhood that formed the musical underpinnings of his professional career. He spent his childhood in Paris but nearly all of his relatives and family friends were from Diyarbakır. The language they speak was a special dialect of Armenian -the dialect of Dikranagerd- and the songs they sing, the stories they tell and their conversations were all about Diyarbakır. Onnik says that during his childhood, he was under the impression that "all Armenians were from Diyarbakır and all the people from Diyarbakır were Armenian." Thus it becomes clear that cultural narratives shape people's perceptions and feelings of belonging, and also how those people negotiate their sense of belonging through performances of collective memory that are channeled through the specific characteristics of the land or locality. In the narratives of Onnik Dinkjian, it becomes possible to understand how socially constructed narratives of identity shape group interpretations of collective history. He had his own perception and narratives of the past concerning Diyarbakır, his homeland, even if he had never been there. These narratives reveal how cultural memory is created and transmitted, as well as how it constitutes and shapes people's understandings of an imagined home.

The idea of 'home' for diaspora communities must be considered conceptually, contextually and subjectively rather than in terms of a specific space/geography and time. For many people in the world, "Where are you from?" is not a particularly difficult question, even though the answer may change according to the preference of birthplace, family homeland, or the place where the individual is living at the time. But for some people and communities such as the Armenians, who have historically been obliged to sustain a diaspora life worldwide, answering the question "Where are you from?" is not nearly so simple. A very general definition of 'home' might be in the sense of a lived experience of a locality, and a safe and still place to leave and return to. But for diaspora identities, home has no stable,

universal meaning or reference; rather, it tends to be defined according to ancestral ties that bind its members to each other with a common history.

Onnik Dinkjian constructs a sense of belonging to an imagined home, Diyarbakır, keeping alive the memories. Then the process of imagining home brings with it 'performing' home and identity by the means of music. Even if he had never physically been in Diyarbakır before, he had performed home and its culture in his new home, in the diaspora. At that point, the music performance becomes the medium through which 'home' is remembered and performed. Thus Diyarbakır is not only an imagined and performed home for him, but also the most significant component of his musical identity.

Keywords: Armenian music, cultural memory, homeland

Giriş

Bu makalede Onnik Dinkjian'ın müzikal kimliğinin tarihsel ve kültürel dayanakları, yaşam öyküsü anlatısı doğrultusunda ele alınıp müzikal performansının nasıl bir memleket performansına dönüştüğü tartışılmaktadır.

Amerika'nın Florida eyaletinde yaşamakta olan Diyarbakır kökenli Dinkjian, Anadolu kaynaklı ezgileri kendine özgü bir tavırla seslendirmekte; Türkiyeli Ermeniler ve dünyadaki birçok Ermeni toplumu için hafızalardan silinmek üzere olan bir repertuarın ve müzikal üslubun kültürel taşıyıcılığını üstlenmektedir. Dinkjian, 1990'lı yıllarda Türkiye Ermeni toplumunda, Ermeni müziğine ilgi duyan pek çok kişinin kişisel arşivinde bulunan, "Diyarbakır Ermeni Şarkıları" ismi ile kopyalanıp dağıtılan kasetle tanınmıştır. Bu kopya kasette yer alan şarkılar o dönem örneklerine çok nadir rastlanan Anadolu Ermeni müziği tınlarının müzelik kalıntıları gibidir, çünkü bu repertuar ve icra tavrının kültürel aktarımı İstanbul'da yaşayan Anadolu Ermeniler içinde tarihsel olarak ke-sintiye uğramıştır ve örneklerine pek rastlanmamaktadır. 19.yy.in sonlarından 1960'lı yıllara kadar geçen dönemde Ermenisizleştirilen Anadolu, ekonomik ve siyasal anlamda geçirdiği dönüşümün yanında kültürel alanda da ciddi bir yoksunluk sürecine girmiştir (Durgun, 2011; Dünder, 2010; Eranlı 2009; Özdoğan, Üstel, Karakaşlı, Kentel 2009; Şeker, 2011). Türkiyeli Ermeniler tarafından müzikal alanda yaşanan bu yoksunluk¹, 1960'lı yıllardan itibaren Sovyet Ermenistanı'ndan ve Lübnan'dan gelen Ermenice plaklarla giderilmeye çalışılmıştır. Müzikal hafızalar bir anlamda yeniden canlandırılmış fakat bu plakların geldiği bölgelerde dönüşüme uğrayarak kanonlaşmakta olan ve yeniden inşa edilen bir 'geleneksel Ermeni müziği' estetiğini de beraberinde getirmiştir².

1990'lı yıllarla birlikte Ermenistan'da ve özellikle Amerika'daki diaspora toplumlarında yaşayan müzisyenler, müzik araştırmacıları ve antropologlar Anadolu'dan göçmüş birinci kuşak

1- Bu makalenin hazırlandığı tez kapsamında İstanbul'da yaşayan Ermenilerle yapılan kişisel görüşmelerde, 1960'lı yıllar öncesine dair Ermenice müzikal hafızanın aslen dini repertuarla ve bunun yanında Gomidas Vartabed'in plakları ve Udi Hrant Kelkulan'ın Osmanlı/Türk müziği tarzındaki besteleri ile sınırlı olduğu ortaya çıkmaktadır.

2- Bu müzikal dönüşüm makalede 'Onnik Dinkjian'ın müzikal kimliği' başlığı altında daha ayrıntılı bir biçimde açıklanmaktadır.

yaşlılarla yaptıkları derleme kayıtlarını yayınlamaya başladılar. Derlenen etnografik halk müziği örnekleri ile Van, Muş, Sivas, Sasun, Arapkir, ve benzeri birçok bölgede yaşamış Ermenilerin halk şarkıları bir anlamda hatırlanmış ve geri kazanılmış oldu. Benzer biçimde, Onnik Dinkjian'ın özellikle Diyarbakır bölgesi özelinde geliştirdiği 'Anadolulu müzikal tavrı'³ ve icraları ise unutulmak üzere olan 'geleneksel Ermeni müziği' tınlarına dair önemli izler taşıyan birer tarihsel kaynak olarak belleklerde yer edindi. Makalenin ilerleyen bölümlerinde, kültürel bellek aracılığıyla sürdürülüp korunan bu müzikal belleğin Dinkjian'ın müzikal kimliğine etkileri incelenmektedir. Kültürel bellek kavramı; müzik performansının anlamlandırılmasında hatırlama, kültürel süreklilik ve kimlik arasındaki bağı ortaya koymak üzere analitik bir kategori olarak işlev görmektedir.

Kültürel bellek çalışmaları

Kültürel/kolektif bellek çalışmaları, son zamanlarda bir çok farklı disiplinin disiplinlerarası bir yaklaşımla kendi araştırma yöntemine uyarlayabildiği bir alana dönüşmüştür ve bu çalışmanın da kavramsal çerçevesini oluşturmaktadır. Bellek çalışmaları en genel anlamıyla bireysel ve toplumsal hatırlama ve unutma süreçlerini inceler ve aynı zamanda tarihin bireysel yaşamışlıklar yoluyla yeniden gözden geçirilmesine olanak sağlar. Kolektif bellek (*mémoire collective*) 1920'li yıllarda Maurice Halbwach'ın çalışmalarıyla tanımlanmış ve hız kazanmıştır. Halbwach'ın kolektif bellek tanımı ise 'kültür' ve 'bellek' kavramlarını farklı disiplinlerde ele alan Emile Durkheim, Henri Bergson, Sigmund Freud, Aby Warburg, Arnold Zweig, Karl Mannheim, Frederck Barlett ve Walter Benjamin gibi araştırmacıların tartışmaları çerçevesinde şekillenmiştir (Olick, 2008; Erll 2008). Halbwach'ın temel tezi bireysel hafızanın toplumsal düzlemde yapılandığı üzerinedir. İnsanların belleklerini edindikleri yer toplumdur. Bellek her zaman bireye ait olsa da toplumsal çerçeve içinde şekillenir (Halbwach, 1992). Dolayısıyla bellek çalışmaları özellikle bireysel olanla toplumsal olanın kesişme noktasını inceler (Portelli, 1998).

Bellek çalışmaları literatüründe özellikle son dönemde kolektif bellek yerine kültürel bellek terminolojisinin tercih edilmesi; sosyo-kültürel bağlamın vurgulanması ve kültürel bellek teriminin toplumsal, materyal, bilişsel bellek gibi farklı kavramsal boyutları da içeriyor olmasından kaynaklanmaktadır. Bireylerin beyninde bilişsel bir süreç olarak beliren 'hatırlama' kavramı metaforik olarak kültürel düzleme taşınmaktadır (Erll, 2008). Fakat kültürel bellek, geçmişi olduğu kadar bugünü de yapılandırır, çünkü hatırlama sürecini anlamlandırabilmek için unutma sürecinin de farkında olmak gerekmektedir. Aslında hatırladıklarımız, yaşadıklarımızın içinden oluşturduğumuz bir seçkidir (Connerton, 2009).

Kültürel bellek çalışmalarına dair literatür, farklı hatırlama biçimlerini tanımlayan 'tarih' ve 'bellek' arasındaki ikili karşıtlığa odaklanmıştır. Halbwach tarihi soyut, bütünleştirici ve yaşamayan bir kavram olarak tanımlarken, belleği kimliği şekillendiren anlamlı, yaşayan bir geçmiş olarak yorumlar. Pierre Nora (1989) ise bu ikiliğe karşı *lieux de mémoire* (hafıza mekânı) kavramını öne sürer. Hafıza mekânı iç içe geçmiş iki tür gerçeklik düzeninden oluşur: Mekâna, zamana, dile, geleneğe kaydolmuş, kimi kez maddi, kimi kez daha da az maddi, ele gelir, kavranabilir bir gerçeklik;

3- Araştırma kapsamında Ara Dinkjian ile yapılan derinlemesine görüşmede, Onnik Dinkjian'ın müzikal tavrının nasıl tanımlanabileceği kendisine sorulduğunda, Ara Dinkjian kavramsal olarak 'Anadolu tavrı' tanımlamasını kullandığını belirtir. Makalede bu kavramın kullanımı Ara Dinkjian'a referansla tercih edilmiştir.

diğeriye sırf simgesel, tarihi barındıran bir gerçeklik. Jan Assman (1995) ve Aleida Assman'ın (2008) çalışmalarında belirttikleri üzere ise tarih bir hatırlama pratiği (*mnemonic practice*) olarak belleğin bir alt kategorisidir. Geçmiş bugünde keşfedilmiş ve yeniden inşa edilmiştir. Dolayısıyla 'tarih' ve 'bellek' arasındaki bu ikili karşıtlık ancak, geçmişin verili olmadığı, sürekli olarak yeniden inşa edilip yeniden temsil edildiği kavrandığında çözülebilir (Erlil, 2008).

Sözlü tarih çalışmaları tam da bu noktada yeniden inşa edilen geçmiş anlatılarının analizinde etkin bir yöntem olarak görülmektedir, çünkü yaşam öyküsü anlatıları kolektif kimliklerden ayrı, ancak her zaman bunlarla ilişkili olan öznelliklerin ifadesi için yeni mekanlar yaratmaktadır (Neyzi, 2004). Sözlü tarih yöntemi özellikle 1960'lı yıllardan itibaren, bireylerin yaşam deneyimlerinin tarihe dahil edilebileceğini öne sürer ve tarihin bireysel yaşanmışlıklar yoluyla yeniden gözden geçirilmesine olanak sağlar. Milliyetçilik ve kültürel kimliğe dayalı çatışmaların şiddetle sonuçlandırıldığı örneklerin çoğalmasa, bu olayların geçmişin hatırlanma ve kurgulanma biçimiyle ilişkili olması, kimliğe ve buna bağlı olarak geçmişe duyulan ilginin artmasıyla sözlü tarih çalışmaları dünyada ve Türkiye'de ivme kazanmıştır.

Onnik Dinkjian'ın müzikal kimliği

Diyarbakırlı bir ailenin çocuğu olan Onnik Dinkjian, 1929 yılında Paris'te doğmuş. Dinkjian'ın ailesi 1915 sonrasında Diyarbakır⁴ı terk etmek zorunda bırakılmış ve sırasıyla Suriye, Lübnan, Fransa ve son olarak Amerika'ya göç etmiştir. Ermeni şarkıcıların çoğunda olduğu gibi Onnik Dinkjian da şarkıcılık kariyerine kilisede *şaragan*ları (kilise ilahi formu) söyleyerek başlamıştır. Dinkjian'ın müzikal tavrının oluşmasında etkili olan esin kaynaklarının başında, Paris'te çocukken gittiği kilisesinin baş mugannisi olan Nishan Serkoyan gelmektedir. Dinkjian, Nishan Serkoyan tarafından eğitilen çocuk korosunun en yetenekli üyelerinden biridir.

Genel olarak dünyanın bir çok yerinde Ermeni kiliselerinde küçük yaşta başlayan müzik eğitimi, Osmanlı müziği geleneğinin aktarımında etkili olan meşk sistemi kısaca ustadan çırağa sözlü aktarım yöntemi ile benzer bir yaklaşımla yürütülmekteydi. Kerovpyan ve Altuğ'un (2010) *Klasik Osmanlı Müziği ve Ermeniler* isimli kitabında, çoğunluğu İstanbullu olan ya da İstanbul'da görev yapmış ve isimleri Ermeni Kilise Müziği literatürüne girmiş olan mugannilerin ve başmugannilerin dahil olduğu meşk zincirini gösteren bir soyağacı sunulmuştur. Bu soyağacında İstanbullu başmuganni Nishan Serkoyan'ın Paris'te görev yaptığı ve Osmanlı Müziği'nde de etkin bir müzisyen olan Krikor Mehteryan (1866-1937)'in öğrencisi olduğu ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla Onnik Dinkjian'ın da dini müzik okuyuculuğunda İstanbul ekolünün bir temsilcisi olarak bu meşk zincirinin

4- Türkiye'nin güneydoğusundaki bu şehre Ermeniler Dikranagerd (Dikran'ın şehri) diyorlar. 20. yüzyılın başında Diyarbakır'ın nüfusu Türkler, Kürtler, Araplar, Türkmenler, Ermeniler, Keldaniler, Süryaniler ile Yunan ve Osmanlı olmayan az sayıda diğer yabancılardan oluşuyordu (Hewsen, 2006). Diyarbakır vilayeti dört bölümü kapsıyordu; Diyarbakır, Ergani, Palu ve Mardin. Köker tarafından aktarılan kaynaklara göre vilayet merkezi Diyarbakır'ın 35.000 kişilik nüfusunun 10.000 kadarını Ermeni idi. Merkez dışındaki 20 köy de Ermeni köyü olarak bilinirdi. Şehrin ekonomik yaşantısında Ermeni zanaatçıların ve tüccarların rolü büyüktü. Bakır ustalığı, kuyumculuk, deri işlemeciliği, giyim endüstrisi ve halıcılık şehirdeki Ermenilerin ana mesleklerindendi. Bağcılık, meyve ve sebze tarımcılığı, ipekböcekçiliği, tütün ve pamuk ekiminde de çalışıyorlardı. Gregoryen Ermenilerin Diyarbakır şehrinde iki kiliseleri (Surp Giragos ve Surp Sarkis) ve bu kiliselerin yakınında iki okulları bulunuyordu. 1910'da yayınlanmaya başlanan haftalık gazete Dikris, iki haftada bir çıkan Tsołker ve 1913'de çıkan Trutsig Garmir dergisi bölgenin periyodik yayınlarıydı (Köker, 2005).

bir parçası olduğu söylenebilir. Dinkjian'ın müzikal kariyerinin en dikkat çekici çalışmalarından biri olan Ermeni Kilisesinin tek sesli dini müziklerini örneklediği *Havadamk* isimli albümde bu yoğun makamsal tavır oldukça dikkat çekmektedir. Albüm 19. yüzyılda, Batı tarzında çokseslendirilmiş ayin formuna geçiş yapan Ermeni toplumunun, bu dönüşüm öncesi makamsal geleneğine dair önemli ipuçları sunmaktadır ve hatta kaybolmakta olan bu geleneğin nadir örneklerinden biridir.

Ermeni dini müziğinde 19. yüzyıl itibariyle ortaya çıkan batılılaşma etkileri⁵ sonraki yüzyılda halk müziği icralarında da ciddi bir farklılaşmaya yol açmış, hatta bu farklılaşma yeniden inşa edilen bir otantisite anlayışı ile milli müzik (*azkain yerajışdutyun*) yaratımı ile sonuçlanmışır (Nercessian, 2001). 1920'li yıllarda Sovyet döneminin müzik politikaları çerçevesinde diğer ülkelerde olduğu gibi Ermenistan'da da milli unsurların korunduğu bir Avrupalılaşma hedeflenmiş ve bu yönelim bugünkü Ermeni müziği temsillerinin de ideolojik arkaplanını oluşturmuştur. Duduk, şivi, kanun, dhol, kamañça, çello, klarinet gibi enstrümanların yer aldığı halk müziği orkestralarının çokseslendirilmiş düzenlemeler ile standardize edilmiş icraları ve solistlerin bu icraları destekleyen stilize yorumları yeni bir Ermeni müziği estetiği ve otantisitesi yaratmıştır.

Onnik Dinkjian'ın Ermeni halk müziği icrası ise yukarıda bahsedilen bu 'geleneksel Ermeni müziği' tavrından oldukça uzaktır. Dinkjian'ın Ermenice halk şarkılarını icra tavrı; keman, klarinet, ud, darbuka ve def eşliğinde (daha sonra gitar, saksafon ve klavye gibi enstrümanlar da eklenmiştir) zaman zaman alaturka tavrına yakın, 10/8 (3+2+2+3) ve 2/4 ritim kalıplarının sık kullanıldığı 'Anadolulu' üslupta melez bir tavidir. Repertuarının bir kısmı Ermeni aşıkalarının şarkılarından, Gomidas Vartabed'in derlediği halk şarkılarından ve çoğunlukla da Diyarbakır ve çevre bölgelerinin geleneksel ezgileri ile söylediği Diyarbakır lehçesinde Ermenice şarkılardan oluşmaktadır. Cemaat korolarında yer almasının yanı sıra solist olarak, özel gecelerde, kadınlar için düzenlenen bazı müzikli eğlencelerde konser vererek profesyonel yaşantısına başlamış ve müzikal kariyerinin olgunlaştığı dönemde ise özellikle Amerikadaki diaspora toplumlarında ve Türkiye'de popülerlik kazanan albümler⁶ yayınlamıştır.

Dinkjian'ın, yaşam öyküsü anlatısında aktardığı üzere çocukluğunda akrabalarından ve plaklardan duyduğu müzikler ağırlıklı olarak Türkçe şarkılardan oluşuyordu. Fransa'da geçirdiği çocukluk yıllarında gramafonda sürekli olarak dinlediği Türkiye'de kaydedilmiş birkaç plağının olduğunu, Hafız Burhan Bey ve Karekin Proodian'ın seslerinin hafızasında yer ettiğini, *Neden Geldim Amerika'ya* benzeri Türkçe şarkılar ve gazelleri severek dinlediğini aktarıyor. Dinkjian Türkçe bilmesede aile büyüklere zaman zaman evde Türkçe konuştukları ve şarkılar söyledikleri için dinlediği plaklardaki dil ile bir bağ kurabildiğini belirtiyor. Amerika'ya göç ettikten sonra ise Ermenice sözlü plakları dinlemeye başladığını ve dolayısıyla Diyarbakır Ermenicesi ile söylediği

5- Ermeni dini müzik icrasındaki Batı etkisi, genç Ermeni müzisyenlerin 19.yüzyılın ikinci yarısında Avrupa'da ve özellikle Rusya'da aldıkları konservatuar eğitimleri sonucunda badarak adı verilen kutsal ayini çokseslendirme çabaları ile ortaya çıkmıştır. Kristafor Kara-Murza, Amy Akpar, Levon Chilingirian, Makar Yekmalian ve Gomidas Vartabed'in yazdığı çok sesli badarak versiyonları Batılılaşma çabalarının örneklerindedir (Kazarian, 1983).

6- Bakınız; The many sides of Onnik (Dinkjian, 1992); All My Best (Dinkjian, 1994); Havadamk: Sacred Hymns of the Armenian Church (Dinkjian, 1997); Onnik Dinkjian: Voice of Armenians-Live in Jerusalem (Dinkjian, 2007).

şarkıları ağırlıklı olarak bu plaklardan ve zaman zaman da yaşlı akrabalarından öğrendiğini belirtiyor. Onnik'in çocukluk anıları, bireysel hafızanın yansıması olarak kendi ailesine dair öznel deneyimler gibi görünse de, bu anlatılar geniş kültürel bağlamda ele alındıklarında birçok Ermeni ailenin anlatılarıyla örtüştüğü görülüyor. 20. yüzyıl öncesinde, Osmanlı İmparatorluğunun çok- etnili yapısında Anadolu halk müziğinin Türk, Kürt, Ermeni, Rum, Yahudi, Arap vb. halkların kolektif icraları ile şekillendiği dönemde, Anadoludan göçmüş olan diaspora toplulukları çoğu Türkçe sözlü olan geleneksel müzikleri gittikleri yerlere de taşımışlardır.⁷ Bunun sonucunda da özellikle Amerika'nın New York, New Jersey, Boston, Detroit, Fresno, California gibi bölgelerinde eğlence yaşantısını şekillendiren yeni bir müzikal alan ortaya çıkmıştır.⁸ Parsegian, Columbia, Victor (His Master's Voice) gibi plak şirketleri tarafından basılan bu plakların Ermenice sözlü örnekleri de zaman içinde çoğalmaya başlamış ve bir anlamda diasporada yaşayan aileler için geleneksel kültürün aktarım aracı olmuştur.

1920'li yıllarda plak endüstrisi ve eğlence mekanları sayesinde profesyonel yaşama geçiş yapan Karekin Proodian, Hovsep Shamlian, Vartan Margosian, Mgrdich Douzjian, Yervant Boghosian vb. isimler Anadolu'dan göçmüş ilk kuşak Ermeni müzisyenlerdendir (Dinkjian, A, 2010). Özellikle Diyarbakırdan göçmüş olan Karekin Proodian ve Hovsep Shamlian'ın ses kayıtları Onnik Dinkjian'ın repertuarının ve icra tavrının gelişiminde etkili olan müzikal unsurlardır.

Onnik Dinkjian'ın yaşam öyküsü anlatısında memleket kurgusu

Bu bölümde, Onnik Dinkjian'ın müzikal kimliğinin çok yönlülüğünü anlamlandırabilmek ve kültürel belleğin kimlik tasarımına etkilerini görebilmek üzere diaspora bağlamında şekillenen memleket kurgusu tartışılmaktadır.

Cohen (2008), diaspora⁹ çalışmalarının tarihsel seyrini dört döneme ayırır. Başlangıçta diaspora terimi aslen tekil formda ve kelimenin baş harfinin büyük harfle gösterimi (Diaspora) ile sadece Yahudi toplumu için kullanılmaktadır. 1960'lı ve 1970'li yıllarda terimin anlamı Afrikalıları, Ermenileri, İrlandalıları ve Filistinlileri de kapsayacak biçimde genişletilir (s.1). "Kölelik, kolonyalizm ve zorunlu göç nedeniyle yurdundan edilen toplulukların yaşadığı deneyim"den söz edildiğinde diaspora terimi kullanılır (Macey, 2000, s. 98). 1980'li yıllar ve sonrasındaki ikinci dönemde ise diaspora kelimesinin kullanımı Safran'ın (1991) tanımlamasıyla 'metaforik bir ifadeye' dönüşür. Terim, tek başına etnik ya da millî bir gösterge olmaktan çıkıp kendini bu şekilde tanımlayan topluluklar için ya da "sürgüne gönderilenler, sınır dışı edilenler, siyasi mülteciler, yabancı sakinler, göçmenler, etnik ve ırksal azınlıklar" için kullanılmaya başlanır (s.83). Üçüncü bir dönem olarak 1990'lı yıllarda, diaspora fikrini sınırlandıran iki temel bileşeni; 'memleketi' ve 'etnik/dinsel cemaati' ayırıştıran yapısalci eleştiriler dikkat çeker. Yersiz yurtsuzlaşan (deterritorialized) kimliklerin yeniden inşa edildiği, çözüldüğü ve belli durumlara göre değişkenlik gösterebildiği fikri bu postmodern dönemde yoğun bir biçimde tartışılmıştır (Cohen, 2008, s. 1-2). Son olarak, bu yeni yüzyıl içinde ise, yapısalcılığın

7- Bakınız, To What Strange Place: The Music of the Ottoman-American Diaspora, 1916-1929. [CD]. (2011). Compiled by Ian Nagoski. Tompkins Square. TSQ 2608.

8- Bakınız, Armenians on 8th Avenue [CD]. (1996). New York: Traditional Crossroads.

9- Diaspora'nın kökeni terminolojik olarak Yunancada dia (karşısında) ve speirein (saçılmak) terimlerinin birleşiminden oluşan diaspeirein (dağılmak) kelimesinden gelmektedir. (Cohen 2008, xiv).

yaklaşımını kısmen geçerli bulan, fakat analitik ve tanımlayıcı bir araç olarak görülen diaspora kavramını önemsizleştirme tehlikesini gözardı etmeyen bir yaklaşım söz konusudur.

Diaspora konusu, Ermeni araştırmalarında da oldukça sık tartışılan bir kategoridir. 'Ermeni diasporası' ifadesine kullanıcının ideolojik söylemi çerçevesinde farklı birçok anlam yüklenebilmektedir. Aslında bu farklı yorumların oluşması, 'memleket'in tanımlanma biçimlerinin farklılaşmasından kaynaklanmaktadır. Diaspora toplumlari için 'memleket', belirli bir mekan/coğrafya ve zaman bazında değil, kavramsal, bağlamsal ve öznel olarak değerlendirilmelidir. Örneğin, birçok insan için "nerelisin?" sorusunun yanıtı çok da zor değildir. Sorunun cevabı doğum yeri, ailenin yaşadığı mekân ya da kişinin o an yaşadığı yer olarak değişkenlik gösterebilir. Ancak bazı insanlar ve topluluklar için, tıpkı tarihi olarak dünya çapında bir diaspora yaşamı sürdürmek zorunda bırakılan Ermenilerde olduğu gibi, "nerelesin?" sorusunun yanıtı daha karmaşık bir hal alabilmektedir. "Memleket" genel olarak, "kişinin evreninin dengeli, fiziksel merkezi – bırakılıp geri döndüğünde güvenli ve sakin olan, sorumluluklarının ana merkezi" olarak tanımlanabilmektedir. (Rapport ve Dawson, 1998). Memleket kavramı "yerelliğe dair edinilen tecrübe"yi beraberinde getirmektedir (Brah 1996). Diaspora kimlikleri için ise, memleket'in sabit ve evrensel bir anlamı yoktur. Memleket genellikle geçmişteki bağlar dolayısıyla bireyleri ortak bir tarih etrafında toplayan hayali bir mekân ya da uzam (space) olarak karşılık bulur.

Onnik Dinkjian yaşam öyküsü anlatısında, özellikle çocukluk anılarından hatırladığı aile toplantılarını merkeze alan bir memleket anlatısı ve onun çevresinde şekillenen bir müzikal geçmiş aktarıyor. Onnik Dinkjian için 'memleket'; atalarının, topraklarının eşsiz güzelliğini, destansı hikayelerini ve diğer kültürel imgelerini anlatı yoluyla hayal ettiği kayıp bir mekândır. Dinkjian, akrabalar arası bağları güçlendiren ve cemaatin birlikteliğini canlandıran aile toplantılarını anlatırken bu toplantılarda geçen sohbetlerin hep Diyarbakır hakkında olduğunu özellikle belirtiyor ve ekliyor: "Ben o zamanlar Ermenilerin hepsinin Diyarbakırlı, Diyarbakırlıların da hepsinin Ermeni olduğunu zannederdim" (Dinkjian. O, 2010). Buradan hareketle kültürel anlatıların kişilerin aidiyete ilişkin algı ve hislerini şekillendirdiği ve yine bu kişilerin aidiyet duygularını memleketin belirli özelliklerini yansıtan toplumsal hafıza performansları ile gerçekleştirdikleri gözlemlenebiliyor. Toplumsal olarak inşa edilmiş kimlik anlatılarının, toplulukların kolektif tarih yorumlarını nasıl etkilediğini de Onnik Dinkjian'ın anlatılarında görmek mümkündür.

Toplumlar yaşadıkları göçün sonrasında memleketleri ve yerleşilen 'yeni memleket' ile ikili bir aidiyet duygusu geliştirmek zorunda kalırlar. Geride bıraktıkları mekanın yaşamsal alışkanlıklarını; yemek kültürü, müzik kültürü, dil, eğlence biçimleri, ve çeşitli gündelik pratikler üzerinden sürdürmeye hatta koruyup yaşatmaya çalışırlar. Bunun yanında yerleşilen mekanın bir takım yaşamsal koşullarına da ayak uydurmak zorundadırlar. Dolayısıyla kimliklere dair yaşanan dönüşüm kuşaktan kuşağa ve bireysel düzeyde farklılık ve çeşitlilik göstermeye başlar.

Dinkjian örneğinde fiziksel olarak Diyarbakır'da hiç yaşamadan, nostaljik bir özlemle ifade bulan bu Diyarbakırlı olma hali, Ermenicenin Diyarbakır lehçesi ve bu lehçe ile biçimlenen müzikal tavrıda gerçekliğe bürünür. Hewsen'e göre, "Birçok Batı Ermenice lehçesi Türkçeden yoğun olarak etkilenirken, Diyarbakır'da konuşulan Ermenice daha çok Kürtçe ve Arapça'dan etkilenmiş ve Ermeniler'in çoğun-

luğu için bu nedenle anlaşılmaz bulunmuştur. Lehçe uzun bir süre boyunca Birleşik Devletler’de kendi mahallelerini oluşturarak yaşayan Diyarbakırlı göçmenler tarafından korunmuştur” (Hewsen, 2006). Örneğin, Dinkjian’ın repertuarının en popüler şarkılarından biri olan *O yar dile*, Diyarbakır yöresine özgü geleneksel bir ezgidir. Onnik Dinkjian Diyarbakır lehçesinde yazdığı şarkının sözlerinde bölge mutfağından yemek örnekleri olarak kavurma, künefe ve kahve tarifleri verir:

Mir metvounan belghourov.

O yar dile yar dile.

Metche sough berdenousov.

O yar dile yar dile.

Mir kavourman ghendzourov.

O yar dile yar dile.

Ogo ouding terhoug hatsov.

O yar dile yar dile.

Mir kenafan banirov.

O yar dile yar dile.

Kahvan le kakoulayov.

O yar dile yar dile¹⁰.

Etimizi bulgurla birlikte hazırlayalım

O yar dile yar dile

Soğan ve maydonozu da ekle

O yar dile yar dile

Kavurmamızı elmayla birlikte hazırlayalım

O yar dile yar dile

Ekmekle birlikte yiyelim

O yar dile yar dile

Peynirli künefe yapalım

O yar dile yar dile

Kakuleli kahve yapalım

O yar dile yar dile

Diyarbakırlı yazar Mıgırdiç Margosyan’ın bölgenin yaşam tarzını betimlediği *Biletimiz İstanbul’a Kesildi* isimli öykü kitabında da bahsi geçen bu şarkının müzikleri, geleneksel ezgilerin biraraya getirilmesi ile oluşturulmuştur. Şarkının sözleri ise Amerika’da yaşamakta olan Onnik Dinkjian tarafından yazılmış olmasına rağmen, Margosyan’ın kitabında Diyarbakır otantisitesini yansıtan bir temsil olarak ifade edilmektedir (Margosyan, 1998).

Sonuç

Etnik gruplar arasındaki sınırları belirleyen semboller ve yaşam tarzları geçen zamana rağmen dayanıklıdır ve bu sınırlar uzun süre hayatta kalabilirler. Yukarıdaki örnekte görüldüğü üzere kültürel belleğin müzik yoluyla aktarımı sayesinde yaşam tarzı, birçok diaspora toplulukta görüldüğü gibi

10- Şarkının Ermenice sözleri ve çevirisine Onnik Dinkjian’ın kişisel arşivinden ulaşılmıştır.

fiziksel mekandan çok uzakta da olsa sürdürülebilmektedir. Performans, kendi zaman ve mekan kurgusu ile yeni bir yerellik oluşturmaktadır. Dil, anlatı ve performans diaspora kimliklerinin yerelliği ürettiği mekanlar olarak belirlemektedir (Appadurai, 1996).

Bu makalede tartışıldığı üzere Diyarbakır, Onnik Dinkjian'ın müzikal kimliğinin önemli bir bileşeni olmanın ötesinde, diasporada hayal edilen ve performe edilen/yaşanan bir memleketeye dönüşmektedir. Onnik Dinkjian'ın müzikal performansı, çoğul benliklerin anlatisallaştırılması ve öyküleştirilmesi ile bir memleket performansına dönüşmektedir. Müzik yoluyla kurulan anlatı dili müzikal deneyimleri biçimlendirip dünle bugünü birleştirmektedir.

Kaynaklar

- Armenians on 8th Avenue [CD]. (1996). New York: Traditional Crossroads.
- Appadurai, A. (1996). Sovereignty without territoriality: Notes for a postcolonial geography. P. Yaeger (ed.), *The geography of identity*, (pp.40-59). Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Assmann, J. (1995). Collective memory and cultural identity. *New German Critique*, 65, 125-133.
- Brah, A. (1996). *Cartographies of diaspora: Contesting identities*. London and New York: Routledge.
- Cohen, R. (2008). Global diasporas: An introduction. London and New York: Routledge.
- Connerton, P. (2009). *How modernity forgets*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dinkjian, O. (1992). *The many sides of Onnik* [CD]. New Jersey: Krikor Music
- Dinkjian, O. (1994). *All my best* [CD]. New Jersey: Krikor Music
- Dinkjian, O. (1997). *Havadamk: Sacred Hymns of the Armenian Church* [CD]. New Jersey: Krikor Music.
- Dinkjian, O. (2007). *Onnik Dinkjian: Voice of Armenians-Live in Jerusalem* [CD]. New Jersey: Krikor Music.
- Dinkjian, A. (2010). Kişisel Görüşme, New Jersey, USA.
- Dinkjian, O. (2010). Kişisel Görüşme, Diyarbakır ve İstanbul, Türkiye.
- Durgun, S. (2011). *Memalik-i şahane'den vatan'a*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Dündar, F. (2010). *Modern Türkiye'nin şifresi: İttihat ve terakki'nin etnisite mühendisliği (1913-1918)*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Erl, A. (2008). Cultural memory studies: An introduction. In A. Erl & A. Nünning (Eds.), *Cultural memory studies: AN International and Interdisciplinary Handbook* (pp. 1-19). Berlin: Walter de Gruyter.
- Ersanlı, B. (2009). *İktidar ve tarih: Türkiye'de "resmi tarih" tezinin oluşumu (1929-1937)*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Halbwachs, M. (1992). *On collective memory*, translated and edited by Lewis A. Coser. Chicago: University of Chicago Press.
- Hewsen, Robert H. (2006) "Armenia on the Tigris: The Vilayet of Diarbekir and the Sanjak of Urfa" in *Armenian Tigranagert/Diarbekir and Edessa/Urfa* ed. by Richard Hovannissian. California: Mazda Publishers.
- Neyzi, L. (2004). *Ben kimim?: Türkiye'de sözlü tarih, kimlik ve öznelik*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Nora, P. (1989). Between memory and history: Les lieux de mémoire. *Representations*, 26, 7-25.
- Kazarian, H. T. (1983). *The modal systems of Armenian sacred music* (Unpublished M.A dissertation). Eastern Michigan University.

- Kerovpyan, A., Yılmaz, A. (2010). *Klasik Osmanlı müziği ve Ermeniler*. İstanbul: Surp Pırgıç Kültür Yayınları.
- Köker, Osman (2005). *Orlando Carlo Calumeno Koleksiyonu'ndan Kartpostallarla 100 Yıl Önce Türkiye'de Ermeniler*. İstanbul: Bir Zamanlar Yayıncılık.
- Macey, D. (2000). *The Penguin dictionary of critical theory*. London: Penguin Books.
- Margosyan, Mıgırdiç. (1998). *Biletimiz İstanbul'a kesildi*. İstanbul: Aras Yayıncılık
- Nercessian, A. (2001). *The duduk and national Identity in Armenia*. USA: Scarecrow Press.
- Olick, J.K. (2008). From collective memory to the sociology of mnemonic practices and products. In A. Ertl & A. Nünning (Eds.), *Cultural memory studies: AN International and Interdisciplinary Handbook* (pp. 151-163). Berlin: Walter de Gruyter.
- Özdoğan, G., Üstel, F., Karakaşlı, K., Kentel, F. (2009). *Türkiye'de Ermeniler: Cemaat-birey-yurttaş*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Portelli, A. (1998). What makes oral history different. In R. Perks & A.Thomson (Eds.), *The Oral History Reader*. London and New York: Routledge.
- Rapport, Nigel and Dawson, Andrew. (Eds.) (1998) *Migrants of Identity: Perceptions of Home in a World of Movement*. Oxford: Berg Publ.
- Safran, W. (1991). Diasporas in modern societies: Myths of homeland and return. *Diaspora*,1 (1), 83-99.
- Şeker, N. (2011). Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde 'demografi mühendisliği' ve Ermeniler", *Proceedings of İmparatorluğun çöküş döneminde Osmanlı Ermenileri: Bilimsel sorumluluk ve demokrasi sorunları*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları
- To What Strange Place: The Music of the Ottoman-American Diaspora, 1916-1929. [CD]. (2011). Compiled by Ian Nagoski. Tompkins Square. TSQ 2608.