

Armudî kemençe: Farklı toplumlar, farklı işlevler ve farklı sosyal kimlikler

Gözde ÇOLAKOĞLU*, Songül KARAHASANOĞLU

İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzikoloji ve Müzik Teorisi Programı, 34437, Taşkışla, Taksim, İstanbul

Özet

Müzik yapmak amacıyla kullanılan ve ses çıkaran nesnelere şeklinde tarif edilebilen çalgılar toplumların gelenek ve kültürlerini temsil eden önemli öğelerdir. Bu temsili özellikleri aynı aileye mensup veya aynı özelliklere sahip çalgıların farklı kültür ve coğrafyalarda, farklı işlevlerle çalınmasına sebep olmuştur. Bu bağlamda armudî biçimde ve tellere tırnak teması suretiyle çalınan yaylı çalgı, 10. yüzyılda Bizans'ta lyra dicta adıyla çalınmış, 13. yüzyılda rebec adıyla Avrupa'ya taşınmış, 15. yüzyılda lyra olarak Girit'e ve civar adalara gelmiş, 18. yüzyılda Osmanlı İstanbul'unda önce lyra, sonra kemençe olarak var olmuş, 19. yüzyılda gadulka olarak Bulgaristan'a ulaşmıştır. Anadolu'da ise Teke yöresinde çalınan yörük kemanesi göçebe kültürünün yerini yerleşik hayata bırakmasıyla kullanımdan kalksa da, Kastamonu'da tırnak kemane adıyla varlığını sürdürmektedir. Rebec orta çağın sanat müziği çalgısı iken, dansa eşlik amacıyla çalınan lyra, gadulka, kemane ve kemençe çalgıları ilk olarak halk icrasında kendine yer edinmiştir. Kemençe kaba saz takımlarından sanat müziğine geçiş yapmış, gadulka ise halk müziği icrasıyla birlikte Bulgar senfonik halk müziği orkestralarında, dünya müziği gruplarında ve sokak çalgıcıları arasında çalınmaya başlanmıştır. Bu çalışmanın amacı, bahsedilen çok yönlü işlevsellik doğrultusunda çalgıların kimliklerinin ve işlevlerinin oluşumunu incelemektir. Tarihsel araştırma, alan çalışması ve müzikal analiz yöntemlerinin kullanıldığı ve bu yöntemlerin sosyal kimlik teorisi bağlamında değerlendirildiği çalışmada, bireyin çevreyle karşılıklı etkileşimiyle kimlik kazanması ve ilişki kurduğu her bireyin gözünde farklı bir kimlikle var olması gibi, çalgıların çalındıkları bölgelerin müzikal kimlikleriyle aidiyet kazandıkları tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kemençe, armudî biçim, sosyal kimlik, müzikal işlev.

*Yazışmaların yapılacağı yazar: Gözde ÇOLAKOĞLU.gozdecolakoglu@hotmail.com; Tel: (0212) 293 13 00/ 21 30. Makale birinci yazar tarafından İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzikoloji ve Müzik Teorisi Programı'nda tamamlanmış olan "Anadolu'dan balkanlara armudî biçimdeki kemençeler: tarih, teknik ve geleneksel icrasına ilişkin karşılaştırmalı bir analiz" başlıklı doktora tezinden hazırlanmıştır. Makale metni 23.06.2008 tarihinde dergiye ulaşmış, 10.09.2008 tarihinde basım kararı alınmıştır. Makale ile ilgili tartışmalar 31.03.2009 tarihine kadar dergiye gönderilmelidir.

The pear shaped kemenche: Different societies, different functions and different social identities

Extended abstract

Language, traditions and customs transferred from generation to generation in the course of history have been cultural elements representing individual societies. When considered from a musical point of view, the traditional elements of music and dance styles together with the composers and performers known as “fundamental basics” become the elements representing the culture, where instruments have a position of paramount importance. History has shown that instruments originating from the same family and having similar characteristics developed individually with different functional attributes in accordance with the diverse cultures and geographic locations.

In this regard, the bowed instrument, having a pear shape and played by fingernail contact with the strings, is seen in the Byzantine Empire in 10th century under the name of the *lyra dicta*. It appeared in Europe during the 13th century under the name of the *rebec*, and then came to Crete and nearby islands in the 15th century as the *lyra*. It is found in 18th century Ottoman Istanbul, initially as the *lyra* then as the *kemenche*. Afterwards, it reached Bulgaria in the 19th century as the *gadulka*. In Anatolia, even though the *yörük kemanesi* played in the Teke region became obsolete as nomad culture changed into a settled life form, the instrument survived until present times under the name of the *turnak kemane* in the Kastamonu region.

The object of this study is to analyze the aforementioned instruments within the different societies as well in different musical styles with their functions and identities in these styles. The musical genres, in which the instrument is used, are examined respectively as art music and folk music, which is the basic distinction in the history of societies, though conceptually highly controversial. These two genres are two main aspects of a whole and the fact that a nation had court music and folk music cultures in the course of history, led these cultures to perform the same musical understanding with different forms and instruments. In this context, while the *rebec*, the ancestor of the aforementioned instrument, was an instrument of church and art music or court music, the *kemenche*, played in “*kaba saz*” ensembles, the *gadulka*, the *lyra*, the *turnak kemane* and the *yörük kemanesi* have all been folk music instruments.

The *lyra* is an dance accompanying instrument, especially in Crete as well as nearby islands and has become the most important representative element of these regions. Likewise, the *kemenche*, also used in dance accompaniment in the “*kaba saz*” ensembles of 19th century Ottoman Istanbul, changed into an instrument of art music at the turn of the century. While the *gadulka* was an instrument of entertainment and wedding music in villages and towns, it began to appear in the Bulgarian symphonic folk music orchestras since 1950s and in world music since 1980s. There is evidence that it is even played by street musicians. Around the turn of the century the *turnak kemane* started to take its place among music ensembles in addition to the already existing instruments *davul* and *zurna* together with dancing (*koçek*). On the other hand the *yörük kemanesi*, played in Teke region, as the symbol of a nomadic society, has a nomadic identity.

This multifaceted functionality of the instrument produces different identities of all the instruments in the world, causing them to take shape according to societies, regions, and musical styles. According to the social identity theory, an individual identity is the identity, which separates an individual from other individuals in their environment and is determined with truly individual traits and characteristics; whereas the social identity a person has, along with the individual identity, develops with the engagement in a specific group and membership of that group. In this context, the pear shaped instrument, being played by fingernail contact with the strings, attains that identity after assimilation within the society and its musical development. Examples of this situation are medieval art music identity, church music identity, Greek, Bulgarian, Anatolian folk music identity, Turkish music identity of the instrument.

In this sense, instruments might be played in different geographical regions under different or similar names and with different or similar functions. Just as an individual is bestowed with an automatic identity at birth but acquires separate social identities during their lifetime, an instrument, regardless of its point of origin, also evolves in accordance and agreement with the region’s geographic, demographic and anthropological advancements. All in all, an instrument, just like a child, belongs where it is nurtured to develop.

Keywords: *Kemenche*, pear shaped, social identity, musical function.

Giriş

Çalgılar farklı coğrafi bölgelerde, farklı ya da benzer özellikler, adlar ve işlevlerle çalınabilmektedirler. Amerikalı düşünür ve psikolog W. James'in (1842–1910) bireyin aidiyet duygusunun doğduğu kimlikten (self-identity) sonra bulunduğu çevreyle karşılıklı etkileşimi vasıtasıyla şekillenmesini temel alan sosyal kimlik modelinde olduğu gibi, çalgılar da çalındıkları bölgelerin müzikal kimlikleri bağlamında aidiyet kazanırlar. Aidiyet duygusu toplumdaki pek çok unsurun içinde bulunmaktadır. Örneğin James bireylerin zihinlerinde kendileriyle ilgili olarak şekillenen imajların sayısı kadar sosyal kimliğe sahip olduklarını vurgulamıştır (Hess, 1993). Birey toplumun pek çok üyesiyle ilişki içinde olabilir ve her bireyle bir diğerinden farklı ilişkiler kurabilir. Böylece ilişki kurduğu herkesin gözünde farklı bir kimlik kazanır. Bu kimliklerin toplamı onun *sosyal kimliğidir* (Gordon, 1968).

Sosyal kimlik teorisi II. Dünya Savaşı sonrasında sosyal psikolojinin bir ürünü olarak Henry Tajfel (1919-1982) ve öğrencisi John C. Turner tarafından geliştirilmiştir. Bu nedenle teorinin doğuşu dönemin sosyal psikolojisine bağlanmalıdır. Polonyalı Musevi bir ailenin çocuğu olan, kimya eğitimi alan, ancak savaşla birlikte tüm ailesini ve çevresini kaybederek, esir kamplarında yaşayan Tajfel, bu olaylar sebebiyle sosyal psikoloji üzerine çalışmaya başlamış ve doktora derecesini bu alanda almıştır (Hogg ve Abrams, 1999).

Tajfel ve öğrencisi Turner ilk olarak 1979'da bir *sosyal kimlik* modeli sunmuş ve bu kimliğin oluşmasında gerekli şartın sosyal kategorizasyon süreci olduğunu ileri sürmüşlerdir. Kategorizasyon bilişsel algıyı basitleştiren bir süreçtir ve bu sürecin insanın çevresine uyum sağlayıcı işleyişindeki esas süreç olduğu düşünülmektedir (Arkonaç ve Narter, 1999). Tajfel'in sosyal kimlik teorisine göre kategorizasyon bireyin toplum içindeki yerini oluşturma ve tanımlama anlamında bir kimlik işlevi oluşturmakta ve bu sayede birey diğerlerinden farklılığını ve hatta daha iyi olduğunu anlama, yani olumlu bir sos-

yal kimliğe sahip olma peşine düşmektedir (Soylu, 1999).

Tajfel'e göre bireyin benlik imajı iki önemli parçayı kapsamaktadır. *Kişisel kimlik* bireyi çevresindeki diğer bireylerden ayıran, tam anlamıyla kişisel vasıf ve özelliklerle belirlenen kimliktir. Bireyin kişisel kimliğiyle birlikte sahip olduğu *sosyal kimliği* ise özel bir gruba ve o grup üyeliğine bağlanmasıyla oluşmaktadır (Vanbeselaere, 1999). Buradaki *kişisel kimlik*, bu makalede incelenen çalgının armudî biçimi ve tellere tırnak teması suretiyle icrası olarak tanımlanırken; *sosyal kimlik* de çalgının çalındığı topluma göre aidiyet kazanmasıyla eşleştirilebilir. Sosyal kimlik teorisine göre ayırt edici grup üyeliğinin ön planda olmadığı bir durumda, sosyal etkileşimi *kişisel kimlik* düzenleyecektir. Ayırt edici kategori üyeliğinin ön planda olduğu durumlarda ise bireyler kendilerini ve diğerlerini tek başına bireyler olmaktan ziyade, kategorilerine göre tarif edici özelliklerinin bir düzeni olarak algılayacaklar ve ortak bir kimlik oluşturacaklardır (Vanbeselaere, 1999).

Bireylerin kendilerini ve diğerlerini milliyet, din, etnik köken, cinsiyet, yaş, meslek ve örgütsel üyelik gibi sosyal kategorilere sınıflama eğilimi sosyal kimlik teorisi çerçevesinde ele alınmaktadır (Soylu, 1999). Benzer olarak armudî biçimde ve tellere tırnak teması suretiyle çalınan çalgı da bir toplum ve müzik içinde eriyip, yoğrulduktan sonra o kimliğe bürünmekte ve sosyal aidiyet potasında erimektedir. Çalgının orta çağ sanat müziği kimliği, kilise müziği kimliği, Yunan, Bulgar, Anadolu halk müziği kimliği, Türk müziği kimliği bu duruma örnek olarak gösterilebilir.

Bu makalede, armudî biçime sahip ve tellere tırnak teması suretiyle çalınan *kemençe* çeşitleri, tarih boyunca çalındıkları bölgeler olan Balkan ve Anadolu coğrafyası kapsamında incelenmiştir. İzlenen kuramsal ve uygulamalı çalışma yöntemiyle tarihsel kaynaklar araştırılmış, söz konusu bölgelere gidilerek alan çalışmaları yapılmıştır. Elde edilen bilgi ve bulgular, sosyolojide bir teori ve yaklaşım şekli olan sosyal kimlik teorisine işlenmiş ve "çalgının bulunduğu

topluma has bir öge olarak yer edineceği ve kimliğinin o toplumun kültürel öğeleri içinde şekil kazanacağı tezi” temel alınarak değerlendirilmiştir. Çalışmanın metodolojisi tarihsel yöntem, alan çalışması ve müzikal analizden oluşmaktadır.

Armudî Kemançe: Sosyal kimlik ve işlevi

Tarih boyunca yaylı çalgıları ifade eden bir terim olarak kullanılan *kemançenin* sosyal kimlik teorisi bağlamında, farklı bölgelerde, farklı kimliklere sahip, farklı çalgılara adını vermesi doğal kabul edilmelidir. Örneğin *kemançe* adlı çalgı 19. yüzyıla kadar Osmanlı-Türk müziğinin tek yaylı çalgısı olmuş, 15. yüzyıla kadar Türkçe bir kelime olan *ıklığ*, bu yüzyıldan sonra Farsça bir kelime olan *kemançe* ve *armudî kemançenin* fasıl müziğine girmesiyle de *rebab* adıyla adlandırılmıştır. Şekil 1’de, 17. yüzyıla ait bir *kemançe* icracısı minyatürü görülmektedir (İntizâmî, 1997).



Şekil 1. İntizâmî’nin surnamesinden bir *kemançe* icracısı minyatürü

Kemançenin 19. yüzyılda işlevsel bir değişime uğradığı bilinmektedir. Bu yüzyıla kadar fasıl heyeti içinde tek yaylı çalgı olması onun buradaki yeri, önemi ve işlevini açığa çıkaran unsurdur. Ancak 19. yüzyıla birlikte önce *sinekemanın* ve ardından *armudî kemançenin* fasıl heyetindeki varlığı, çalgının zamanla rağbetten düşmesine ve 20. yüzyıla birlikte sadece Mevlevîler tarafından kullanılır bir çalgı haline

gelmesine sebep olmuştur. Mevlevîlerce 15. yüzyıldan itibaren kutsal olarak kabul edilen çalgı, günümüzde işlevini bu topluluklarda sürdürmekte ve James’in sosyal kimlik modelinde olduğu gibi çoklu bir işlevsel kimlikten, tek bir kimliğe bürünmektedir.

İşte 18. yüzyılda Osmanlı ülkesini gezmiş gezginlerin burada gördükleri armudî biçimde ve tellere tırnak teması suretiyle çalınan çalgıya *lyra* adını vermelerinin bir sebebi, yukarıda bahsedildiği gibi bu yüzyılda fasıl müziğinde *kemançe* isimli yaylı bir çalgının zaten bulunmasıdır ve gezginler çalgı için kendi bildikleri ismi değiştirmeye gerek görmemişlerdir. Bu nedenle 18. yüzyılda Osmanlı-Türk müziğinde çalınan *kemançe* (günümüzde *rebab*), *santur*, *miskal* ve *çeng*, *armudî kemançe* ve *kanun* gibi çalgılarla yer değiştirse de; fasıldaki yaylı çalgıyı ifade eden *kemançe* ismi değişmemiştir.

Rebec- Lyra ve semiolojik işlevleri

Armudî biçimde ve tellere tırnak teması suretiyle çalınan *kemançe* ailesine mensup çalgıların sosyal ve işlevsel özelliklerini incelemeye, bu çalgıların atası olan ve Bizans İmparatorluğu’nun İstanbul’unda *lyra dicta* adıyla adlandırılan *rebec*ten başlamak gerekmektedir. *Rebec* sanat müziğinde ve Ortodoks ilahilerinde kullanılmış, bu kimliğiyle sosyal aidiyet potasına girmiştir. Çalgının dönemin önemli bir elemanı olması, onu büyük mimari yapıları süsleyen, heykelleri yapılan bir süsleme, hatta bir simge unsuru haline getirmiştir. Bu aşamadan sonra *lyra dicta*, Avrupa’da çalınan, hatta Avrupa orta çağını temsil eden çok önemli bir öge haline gelmiş ve *rebec* adıyla anılmaya başlanmıştır. *Rebec* Avrupa’yı, orta çağı, Rönesans’ı, sanat müziğini ve dini müziği temsil etmiş, İsrailoğulları’nın Kudüs’e girmelerinde önemli rol oynamış, komutan, peygamber ve II. Yahudi Kralı Hz. Davud (King David) ile ilgili pek çok tasvirde temsili olarak kullanılmıştır. Döneme ait ilahi kitaplarında, kilise üzerlerine yapılan oymalarda *rebec* tasvirlerine yer verilmiştir. Bu bilgiler doğrultusunda, çalgının işaret bilim veya gösterge bilim şeklinde Türkçe’ye çevrilen, işaretleri yorumlayan ve onların var oluş süreçlerini sistematik olarak inceleyen

semioleji teorisine göre bir gösterge unsuru olduğu sonucuna varılabilir. Bu bilimin kurucuları İsviçreli dil bilimci Ferdinand de Saussure (1857-1913) ve Amerikalı pragmacı filozof Charles Pierce'e (1839-1914) göre, göstergelerle temsil ettikleri varlıklar arasında bulunması gereken organik bağın, (Saussure, 1959; İzbul, 1980) *rebec* ve orta çağ arasında var olduğu açıktır.

Rebec, orta çağda önemli bir semiolejik unsurdur ve ona bu vasfı veren güç muhtemelen Bizans ve Avrupa saray müziğinde ve dini müzikte vazgeçilemeyen bir çalgı olarak kullanılmış olmasıdır. Şekil 2'de, Fransa'nın Vienne Katedrali'nde bulunan ve *rebec* çalan Hz. Davud kabartması, Şekil 3'te ise Floransa Museo Nazionale'de bulunan Bizans dönemine ait bir fildişi kutu görülmektedir. İki örnekte de *rebec* çalgısı semiolejik bir unsur olarak kullanılmıştır (Butler, 2007).



Şekil 2. *Rebec çalan Hz. Davud kabartması*

Rebec 16. yüzyıldan itibaren *kemanın* yaygınlaşmasıyla önemini kaybetmiş ve dansçıların kullandıkları küçük versiyon olan *kit* ve *pochette* olarak bir süre çalındıktan sonra, 18. yüzyılla birlikte ortadan kaybolmuştur. Çalgının Rönesans dönemi sonunda boyutunun küçüldüğü, göğüs kısmının (kapak) yükseldiği ve bununla birlikte halk arasında çalınmaya başlandığı yapılan incelemelerin sonuçlarıdır. *Rebecin* orta çağı temsil eden *saray müziği* ve *dini müzik* kimliğinden sıyrılması, onu artık icra edilmeyen bir çalgı konumuna sokmuştur. Ait olduğu ve aidiyetiyle kimlik kazandıği müzik türlerinden

kopması sebebiyle rağbetten düşen çalgı, zaman içerisinde farklı kültürlerde, farklı müzik türlerinde, farklı kimliklerle ve farklı isimlerle (*lyra*, *gadulka*, *kemençe* ve *turnak kemane*) kendisine yer edinmiştir. Bu durum James'in bireyin doğduğu kimlikten sonra aidiyet duygusunun bulunduğu çevreyle karşılıklı etkileşimi vasıtasıyla şekillenmesini temel alan sosyal kimlik modelinin *rebec* için de geçerli olduğunu vurgulamaktadır. Çalgı farklı bir toplumda var olmak için orayla etkileşmiş ve bu etkileşim sonucunda farklı bir kimlik/ kimlikler kazanmıştır.



Şekil 3. *Bizans dönemine ait fildişi kutu*

Rönesans döneminden sonra zamanla halk arasında kullanılmaya başlanan ve Bizans İstanbul'undan Girit'e ulaşan çalgı, bu bölgenin müzikal yaşamında en belirgin şarkı türü olan *rizitikal*ların ve bugün daha çok Ege Adaları'ndaki halk şairlerinin itibar ettiği *mantinada*'ların icrasında, düğünlerde ve dansa eşlikte kullanılmış, buradaki toplumun temel düşüncesini ifade ederek, geleneğin devamının en otantik kanıtı olmuştur. Şekil 4'te görülen Girit düğünü resminde de *lyra* ve *lute* çalgılarının dansa eşlik amaçlı icrası bu duruma bir örnek niteliğindedir (Herzfeld, 1988).



Şekil 4. *Girit düğünü*

Bu kimliğiyle birlikte *lyra* tıpkı *rebecin* orta çağda sarayı, Hz. Davud'u ve dini müziği temsil etmesi gibi, halk arasında ve turizm sektöründe geleneksel Girit ruhunu vurgulayan temsili bir unsurdur. Girit kültürünün simgesi olarak *lyra* motifinin kullanılması, semioloji kuramının öncülerinden Saussure ve Pierce'in gösterge kavramını bir kere daha ortaya çıkarmaktadır. Geleneksel Girit işlemelerini süsleyen *lyranın* günümüzde turizm amaçlı hazırlanan pek çok eşyada temsili olarak kullanılması da gösterge değerinden bir şey kaybetmediğinin kanıtıdır. Şekil 5'te, Girit'in merkezi Herakliyon'dan alınan *lyra* resimli çakmağın üzerindeki Girit haritası ve *lyra* motifi olarak yapılmış müzik kutusunun üzerindeki Yunanistan bayrağı çalgının adadaki temsili özelliğini açığa çıkarmaktadır.



Şekil 5. Dedalu Caddesi'nde bir turistik eşya dükkânından alınan çakmak ve müzik kutusu

Bu bağlamda Tajfel'in bireyin toplum içindeki yerini oluşturup, tanımlarken, kategorizasyon sayesinde diğerlerinden farklılığını ve hatta daha iyi olduğunu anlama, olumlu bir sosyal kimlik oluşturma peşine düşme modeli ve Amerikalı sosyolog Charles Horton Cooley'in kimliğin birey için önemli şahıslarla karşılıklı etkileşim vasıtasıyla şekillenen temel duygulardan oluşması modeline göre; *lyra* Girit adasında yüzyıllardır var olan, halkın sosyal kimliğini oluşturan ve onların bir kimlik altında birleşmesini sağlayan önemli bir unsurdur. Etkileşim açısından ise çalgının Girit müziğinde konumlandırılmasında görev üstlenmiş ve toplumsal yaşamın sembolü

olmuş *lyra* icracıları önem kazanmaktadır. Örneğin Skordalos ve Moundakis gibi ünlü icracılara olan hayranlık ve etkileşim *lyranın* günlük hayatın bir parçası haline gelmesinde etken olmuştur.

On İki Adalar'dan coğrafi olarak Girit'e en yakın mesafede bulunan ve nüfusu Girit gibi tamamen Rum olan Kaşot ve Kerpe'yi Girit ile bağlayan nüfus, coğrafi konum ve Bizans etkisi gibi ortak özellikler; müzikal türler, danslar ve çalgıların da ortaklığını sağlamıştır. Yunanistan Cumhurbaşkanı Karolos Papoulias'ın 5 Haziran 2007'de Kerpe'ye yaptığı ziyarette *lyra* icracılarının müziği eşliğinde karşılanması, çalgının Girit'teki temsili ve işlevsel durumunun adalar için de geçerli olduğunu vurgulamaktadır (Daly, 2007). (Şekil 6)



Şekil 6. Yunanistan Cumhurbaşkanı Karolos Papoulias'ın 5 Haziran 2007'de Olymbos'u ziyareti

Lyranın adalardaki temsili işlevinin tersi olarak, Yunanistan Makedonya ve Trakya'sında I. Dünya Savaşı'nın bitişi ve II. Dünya Savaşı'nın başlayışı arasında geçen ve *inter-bellum* olarak adlandırılan dönemde ziller takılmış yayla ve *lute* eşliğinde icra edildiği; günümüzde Serez, Selanik, Imathia ve Drama'nın yerel bölgelerinde varlık gösterdiği, ancak büyük ölçüde önemini kaybettiği tespit edilmiştir.

Kaşot ve Kerpe'deki Girit müzikal kimliği hâkimiyeti sosyal kimlik teorisi bağlamında ele alındığında, azınlık ve çoğunluk grupları arasın-

daki etkileşim açığa çıkmaktadır. Tajfel ve Turner bu gruptaki sosyal kimlik etkisini incelerken tanımlamanın ön koşul olduğunu belirtmişlerdir. Buna göre, azınlık gruplarından çoğunluk gruplarına, yani prototip olana doğru bir kutuplaşma olması kaçınılmazdır (Mackie ve Hunter, 1999). Hollandalı sosyal psikoloji profesörü Van Knippering'e göre azınlık ve çoğunluk gruplarında bir sosyal kimliği ya da fikri kabul ettirme sürecinde ikna edici olanın sosyal çok gücü önemlidir (Van Knippenberg, 1999). Bu model doğrultusunda Girit adasındaki *lyra* geleneği prototip çoğunluk ve ikna edici grup iken, Kaşot ve Kerpe adalarındaki *lyra geleneği* azınlık ve ikna edilen grup olmuştur. Bununla birlikte 1950'lerden itibaren Girit'e yerleşmiş *keman başlı ve keman klavyeli modern lyranın (Girit Lyrası)* Kaşot'u etkilerken, Kerpe'de ikna edici olamaması; çoğunluk gruplarının farklı azınlıklar üzerinde etkili olamamasından, yani Kerpe'nin yerel özelliğini korumasındaki ısrarından kaynaklanmaktadır (Mackie ve Hunter, 1999). Yunanistan Makedonya ve Trakya'sının ise birer azınlık grubu olarak adalardan etkilenmesi söz konusu olsa da, buradaki *lyra* Girit, Kaşot ve Kerpe'deki semiyolojik rolüne hiçbir zaman sahip olamamış, şehir müzik kültürü içinde yer alamayarak, yerel bir kimlikle kasaba ve köy çalgısı olarak çalına gelmiştir. Bu durum bahsi geçen bölgelerin *yerel lyra* kimliğindeki ısrarına değil, sosyal ve ekonomik şartlarına bağlı olması önemli bir tespittir.

Gadulka ve sosyal işlevi

Bu çalışmada armudî biçimdeki yaylı çalgının Bulgaristan topraklarında Dobruca bölgesinde *harmonika* ve *gaida* ile birlikte, Trakya bölgesinde *kaval*, *gaida* ve *tupan* ile birlikte *gadulka* adıyla çalındığı, genellikle yeni yıl törenleri, festivaller, düğünler ve eğlence yerleri olan *mehana*'larda dansa eşlik amacıyla icra edildiği, 1980'li yıllardan itibaren *gaida*, *kaval* ve *tupan* ile birlikte gece kulüplerinde yerini aldığı tespit edilmiştir (Buchanan, 1991; Rice 2004). Şekil 7'de, 1969 yılında Bulgaristan'ın Trakya bölgesindeki bir düğünde ve Şekil 8'de, 1987 yılında yine Trakya'da bir gece kulübünde çekilen resimler görülmektedir (Rice, 2004).



Şekil 7. Trakya bölgesine ait bir düğün



Şekil 8. Trakya bölgesindeki bir gece kulübünde müzik icrası

Bu icra alanlarından başka, Stokes'un "müziğin devletin kültürel politikalarını ve ulusal kimliğini yansıtan önemli bir araç olmasını temel alan kimlik ve ulus devlet" söyleminde olduğu gibi, *gadulka* da komünist dönemle birlikte ulusal propaganda araçlarından biri haline gelmiştir (Stokes, 1994). Çünkü 1944-1989 yılları arasında yaşanan komünist dönem Bulgar performans geleneğini etkilemiş, Komünist Partisi amaçları doğrultusunda köy müziğini Bulgar milli kimliğinin bir sembolü olarak kabul etmiş ve profesyonel toplulukları halk müziği sunumu için görevlendirmiştir. Köy geleneğini canlı tutmak amacıyla bu müziğin performansı için yeni kuruluşlar yaratmış, konser, festival ve ulusal tatiller organize ederek, ödüller sunmuştur (Rice, 2004). Bunlar arasında işlevsel açıdan önemli olan ve devlet düzeni içerisinde Bulgar kültürel performansını en iyi şekilde temsil eden kuruluşlar, devlet destekli halk orkestraları olmuştur (Buchanan, 1991). İlk orkestra 1951'de Philip Kutev tarafından kurulmuş, halk melodilerini temelini koruyarak armonize eden bu orkestrayı *Bulgarian State Television Female*

Vocal Choir, Tedora ve *Trio Bulgarka* gibi gruplar takip etmiştir. Bu gruplarda *gadulka* çalgısı farklı bir işlevle ve *keman ailesi* modeline göre düzenlenerek icra edilmiştir (Buchanan, 1991).

Komünist dönem boyunca *yeni geleneksel müzik* bir çeşit meta haline gelmiş, devlet toplulukları bu görevle yurt dışını gezip, para kazanırken, devletin ideolojik mesajını dağıtmıştır. 1989'da *world music*¹ sektörünün oluşması sebebiyle bazı Bulgar müziği kayıtları uluslararası piyasada yer almış, bu evrensellelikle birlikte çaldığı eserlerde Bulgar müziğinden parçalar kullanan ve hatta Bulgar müziği yapan gruplar ortaya çıkmıştır. Şekil 9'da, bu gruplardan biri olan Amerikalı *Sweet Voice*'un 1988'de çekilen resmi görülmektedir (Rice, 2004).



Şekil 9. *Sweet Voice* grubu

Komünist rejimin 1989'da düşüşü, ülkede kültürel, sosyal ve sanatsal alanda pek çok değişimin yaşanmasına sebep olmuş, özellikle sanattaki devlet desteğinin ideolojik anlamı kaybolmuş, devlet destekli halk orkestraları ve düğün müzikleri hala revaçta olsa da, politik anlamını yitirmiştir. Bununla birlikte 1989'dan sonra Rum, Makedon, Sırp, Türk ve Yunan hit şarkılarına Bulgarca sözler yazılmaya başlanması farklı türlerin Bulgar müziğine girmesine vesile olmuş, *popfolk* tarzı oluşmuştur (Rice 2004). Günümüzde ise *gadulka* halk orkestraları ve kırsal kesim eğlenceleri dışında büyük şehir

¹ *World Music*. Batılı olmayan ülkelerin yerel ve geleneksel müzikleriyle batılı ülkelerinin yerli sayılabilecek müziklerinden oluşan ve geniş kitlelere hitap eden dünya pazarı.

sokaklarında para kazanma amacıyla da çalınmaktadır (Petrov, 2007). Şekil 10'da, Sofya'nın Dom kilisesi meydanında 1998'de çekilmiş ayı oynatıcısı *gadulka* icracısı ve ailesinin resmi görülmektedir (Sarı, 1998).



Şekil 10. Ayı oynatan *gadulka* icracısı

Rebec ailesindeki çalgılardan farklı olarak, sadece en ince teline tırnak teması suretiyle çalınan *gadulka*'nın, Bulgaristan'da halk müziği, dans müziği, orkestral müzik, sokak müziği, *world music* ve *pop folk* tarzı müzikteki farklı işlevleri, onu diğerlerine göre daha fonksiyonel bir çalgı konumuna sokmuştur. Köy ve kasabalarda halk müziği icra ederken, Kutev'in orkestrasında *keman*'ın yerini alan, bir yandan sokak müziği çalgısı ya da *world music* çalgısı olarak kullanılan *gadulka*'nın farklı işlevleri, W. James'in sosyal kimlik modeline göre bireylerin zihinlerinde kendileriyle ilgili olarak şekillenen imajların sayısı kadar sosyal kimliğe sahip olmalarıyla bağdaştırılabilir. Çünkü çalgı kullanıldığı icra tarzı kadar farklı sosyal ve işlevsel kimliğe sahiptir. James'in bireyin ilişki kurduğu herkesin gözünde farklı kimlik kazanması modelinde olduğu gibi, *gadulka* da farklı müzik türlerindeki farklı işlevleriyle; aynı ülke toprakları içinde farklı kimliklere bürünmektedir.

Kemençe-Kemane ve sosyal kimlik

10. yüzyıldan itibaren Bizans'ta icra edilen *lyra*, savaşlar ve göçler vasıtasıyla 15. yüzyılda İstanbul'dan Girit'e ulaşmış ve 18. yüzyılda yine aynı yolla İstanbul'a geri dönmüştür. Girit'in Türkler tarafından alınması 1699 yılı iken, Osmanlı'da *kemençe*'nin çalınmaya başlanması 18.

yüzyılın ortalarına rastlamaktadır. Girit'te halk danslarına ve eğlenceye eşlik amacıyla kullanılan *lyra*, Osmanlı İstanbul'unda da önce *lyra* ve daha sonra *kemençe* adıyla *kaba saz* denilen gruplarda aynı amaçla çalınmıştır. Avrupalı gezginlerin İstanbul'da gördükleri *kemençe* için *Ege Adalarında Rumlar tarafından çalınan lyra, Yunanlıların lyra dedikleri ve tellerin turnaklara değdirilmesiyle çalınan çalgı, İstanbul Lyrası (Politiki Lyra)* değerlendirmeleri, çalgının burada ilk olarak kimler tarafından icra edildiğinin tespitinde önem taşımaktadır (Simopoulos, 1973; Aksoy, 2003). Tüm işlevsel ve isimsel benzerlikler *kemençe*'nin Osmanlı egemenliğindeki Ege adalarından İstanbul'a *icra tarzı* ve *müzikal işlevi* ile birlikte göç ettiğini kanıtlamaktadır. Şekil 11'de görülen divan şairi Enderûnî Fazıl'ın (1759–1810) meyhanede yapılan, *köçek*, *lavta* ve *kemençeden* oluşan *kaba saz* icrasını tasvir ettiği minyatürde de çalgının işlevi ve konumu adalardakine paraleldir (Aksoy, 1999).



Şekil 11. Meyhanede kaba saz icrası

İstanbul'da yaşanan siyasi hayat içinde şehir halk müziğinin gelişmesi, meyhane ve kahvehane kültürlerinin varlığı ve Osmanlı'nın Ege adalarındaki gücünü kaybetmesiyle karşılıklı kültürel etkileşim ve zorunlu göçlerin yaşanması *ince saz* ya da fasıl takımları olarak tabir edilen klasik fasıllardan başka halkın müzik isteğine karşılık verebilecek olan *kaba saz* takımlarının kurulmasını sağlamıştır. Bu bağlamda Ege adalarına ait bir gelenek olan ve temelde *kemençe*, *lavta* ve *köçekten* oluşan *kaba saz* kültürü dö-

nemin İstanbul'unun eğlence türlerinden biri olmuştur.

19. yüzyılın sonlarına doğru müziğe *klarnet* çalarak başlayan Rum asıllı *kemençe* ustası Vasilâki (1845-1907), çalgıyı *kaba saz* takımlarından *ince saza* sokmayı başarmış, *kaba sazdan* yetişmiş bir müzisyen olarak *armudî kemençeyi* saraya ve seçkin bir müzik çevresine sevdirmiştir. Onunla birlikte dönemin İstanbul'unda özel müzik meclislerinde çalan Tanbûri Cemil Bey'in (1871–1916) icra açısından getirdiği yenilikler ve bıraktığı plaklar da yeni bir ekolün yaratıcısı olduğunu kanıtlar niteliktedir. Şekil 12'de, 20. yüzyılın başlarına ait bir *ince saz* heyeti ve burada *kemençe* çalan Sotiri görülmektedir (Tura, 1997).



Şekil 12. 20. yüzyıl başlarına ait bir ince saz grubu

Vasilâki ve Tanbûri Cemil Bey *kemençeye* icra yönünden birtakım yenilikler getirirken, çalgıya *kaba* rast telini ekleyerek, pest seslerin elde edilmesini sağlamışlardır. Ancak bu eklemeler tel boyları eşitlenmeden ve üst eşik eklenmeden yapılmıştır. 20. yüzyılın ünlü Türk müzikoloğu Hüseyin Sadettin Arel tarafından gerçekleştirilen değişimde ise; tel boyları eşitlenmiş, çalgıya klavye, üst eşik ve muhayyer teli eklenmiş, Şekil 13'te de görülen *soprano*, *alto*, *bas* ve *kontrobastan* oluşan *kemençe beşlemesi* oluşturulmuştur (Arel, 1948).

Kemençe Tajfel'in sosyal kategorizasyon modelinde bireylerin kendilerini milliyet, din, etnik köken, cinsiyet, yaş, meslek ve örgütsel üyelik gibi sosyal kategorilerde sınıflama sürecine

benzer bir dönemi İstanbul'daki ilk icralarıyla yaşamıştır. Fasil müziğine girişi ise ikinci bir kategorizasyon sürecini beraberinde getirmiş, işlevsel değişimiyle dansa eşlik eden eğlence müziği çalgısı kimliğinden bağımsız, daha naif ve sanat müziğinde çalınan yeni bir kimliğe bürünmüştür. Günümüzde bu kimliğiyle üç telli ve dört telli olarak icra edilmektedir (Şekil 14) (Açın, 2006).



Şekil 13. Kemeñçe Beşlemesi



Şekil 14. Baron yapımı üç telli ve Sefer Yücel Açın yapımı dört telli kemeñçeler

Lyra ve *kemeñçe* çalgılarının Anadolu versiyonu, Zonguldak ve Bartın'dan başlayarak sahil kesimini takip eden bir hat boyunca Kastamonu'nun ilçeleri olan Cide, Şenpazar, Doğanıyurt, İnebolu ve Abana'da, ayrıca geçmiş dönemlerde tüm Teke yöresinde ve günümüzde sadece Burdur civarında çalınan *tırnak kemane* (Teke yöresinde diğeri bir ismi *yörük kemesesi*)'dir. Çalgıların bu bölgelere geliş yoluyla alakalı olarak

net kayıtlar olmasa da, yapılan araştırmalar bir takım tespitlere ulaşılmalarını sağlamıştır.

Kastamonu'nun demografik yapısı hakkında elde edilen bilgiler, çeşitli resmî belgeler ve bölge nüfusuna ait mimari yapıların görsel kayıtları buradaki Rum azınlığın varlığını kesinleştirmiş, Yunanistan ve adalardan göçen Rum ve Türk halkın İstanbul ve İzmir'den sonra özellikle Kastamonu'ya sığındığı ve göçler haricinde bu bölgede zaten Rum nüfusun yaşadığı belgeler ışığında ortaya çıkarılmıştır (Abdülkadiroğlu, 1998). Bu nüfusun Kastamonu'daki varlığının tespiti, İstanbul'daki *kaba saz* takımlarında Kastamonu köçeklerinin bulunması, adalardaki ve *kaba saz*daki icra tarzının Kastamonu'daki *tırnak kemane* icrasıyla benzerliği, fiziksel yönden çalgının *lyra* ile benzerliği ve bölgedeki ilk icracılarının Rum olması çalgının kaderini *lyra* ve *kemeñçe* ile birleştirmektedir.

Tırnak kemane bahsedilen bölgede *davul*, *zurna* ve köçeklerden oluşan grupların düğünler, dernekler, efe toplantıları ve *seymen* alaylarında yaptıkları icraların vazgeçilmez bir çalgısıdır. Ataman'ın Safranbolu hayatını anlatırken *meyter- meytar* olarak adlandırdığı *davul* ve *zurnadan* oluşan gruplarda, İnebolu ve Küre'de *kemane* ve *köçek* de bulunmaktadır (Ataman, 2004). Şekil 15'te, İnebolu kır düğününde bir *meytar* takımı icrası ve Şekil 16'da, Kastamonulu Kemaneci Murat'ın *meytar* ekibi görülmektedir (Alpaslan Yapım, 2005).

Günümüzde varlığını sürdüremeyen *kaba saz* takımları ve hala varlığını sürdüren *meytar* takımlarının ortak özelliği dans eden *köçek* ve *tırnak teması* ile çalınan armudî biçimdeki yaylı çalgıdır. Bilinen ilk kemanecilerden olan Kemaneci Ahmet Ağa'nın düğünlerde ve kız oynatmalarda akrobatik hareketler yaptırarak, bir gelin alayının hareketlerini, tüfek sesinden at kişnemelerine, gelinin yas etmesinden *davul-zurna* gümbürtülerine kadar bütün efektleriyle dile getirmesiyle, Tanbûri Cemil'in icrasındaki en önemli hünerlerinden olan betimleme özelliği paraleldir. Tüm bu veriler *lyra*, *tırnak kemane* ve *kemeñçenin* işlevsel yönden birliğini yansıtmaktadır. Bu çalgılarının kimliklerini ayıran

unsur ise Cooley'in bireylerin buldukları toplumlardaki ilişkiler bağlamında kimliklerinin şekillenmesi teorisinde olduğu gibi; çalgıların farklı bölge ve müzik türlerinde çalınmaları ve buldukları müzikal kültür bağlamında kimlik kazanmalarıdır.



Şekil 15. İnebolu kır düğünü



Şekil 16. Kastamonulu Kemaneci Murat ve ekibi

Günümüzde Burdur'da çalınan *tırnak kemane/ Yörük kemanesinin* ise önceleri Teke yöresinde yaşayan Yörükler tarafından çalınırken, günümüzde eski önemini kaybettiği ve Burdur'daki icracılarının çalgının son temsilcileri olduğu kaynaklar ve alan çalışmaları sonucunda tespit edilmiştir. Konargöçerliğin ürünü olan ve günümüzde göçebe yaşamın yerini yerleşik hayata bırakmasıyla ortadan kalkan *Yörük kemanesinin* şu an Burdur'daki en yaşlı icrası olan Himmet Aldemir ve *kemanesi* Şekil 17'de görülmektedir.²

Elde edilen bilgi ve belgeler armudî biçimde ve tellere tırnak teması suretiyle çalınan çalgının *düdük, kaval* ve *davul* ile birlikte *Yörük çalgısı*

ve *göçebe toplum çalgısı* kimliğiyle de Anadolu'da var olduğunu kanıtlamıştır (Seyirci, 1987).



Şekil 17. Himmet Aldemir ve kemanesi

Sonuç

10. yüzyılda Bizans'ta çalınan *lyra dictanin*, 13. yüzyılda *rebec* adıyla Avrupa'ya taşındığı, 15. yüzyılda *lyra* olarak Girit'e ve civar adalara geldiği, 18. yüzyılda Osmanlı İstanbul'unda önce *lyra*, sonra da *kemençe* olarak var olduğu, 19. yüzyılda *gadulka* olarak Bulgaristan'a göç ettiği, Anadolu'da Kastamonu'da *tırnak kemane* adıyla varlığını sürdürdüğü, Teke yöresinde ise *Yörük kemanesi* olarak çalınsa da artık kullanımdan kalktığı tespit edilmiştir. Bu trafiğin yegâne sebepleri; nüfus değişimleri, mübadeleler, göçler, farklı topraklarda kurulan hâkimiyetler, coğrafi yakınlıklar ve kültürel etkileşimlerdir. Çalgının çeşitli coğrafi bölge ve dönemlerde, örneğin orta çağda sanat müziği ve dini müzikte, daha sonraları eğlence müziği, dans müziği, sokak müziği ve halk müziğinde, 20. yüzyılda tekrar sanat müziğinde ve yakın dönemde popüler müzikte kullanılması işlevsel açıdan çok geniş bir yelpazenin oluşumunu sağlamıştır.

Bu çok yönlü işlevsellik, bu makalede adı geçen çalgılar bağlamında dünyadaki tüm çalgıların kimliklerinin, çalındıkları her toplum, her bölge ve her müzik türü doğrultusunda şekillenmesine sebep olmaktadır. Çalgılar farklı coğrafi bölgelerde, farklı ya da benzer özelliklerle, adlarla ve işlevlerle çalınabilmektedirler. Bireyin doğduğu kimlikten sonra aidiyet duygusunun bulunduğu çevreyle karşılıklı etkileşimiyle oluşması ve

² Bu resimler Isparta Üniversitesi Müzik Kültür Araştırma ve Uygulama Merkezi'nin 06.03.2006 tarihli alan araştırmasında kaydedilmiştir (Isparta Üniversitesi, 2006).

ilişki kurduğu her bireyin gözünde farklı bir kimlikle var olması gibi, çalgılar da çalındıkları bölgelerin müzikal kimlikleriyle aidiyet kazanmaktadırlar. Bu doğrultuda çalgı üzerine çalışan kişilerin yaklaşımı, bir çalgının hangi milliyetten doğduğu ve milliyeti yönünde değil, aynı aileye mensup çalgıların dünyanın çeşitli bölgelerinde farklı ya da benzer işlevlerle kullanıldığı yönünde olmalıdır. Çünkü bir çalgı iş gördüğü müzikteki kimliğiyle kendine has özellikler kazanmakta ve o yöre/ bölge/ müziğin ayrılmaz bir ögesi haline gelmektedir. Çalgı nerede, nasıl ve hangi işlevle çalınıyorsa oraya aittir.

Kaynaklar

- Abdülkadiroğlu, A., Aksoyak, H. ve Duru, N., (1998). *Kastamonu Jurnal Defteri (1252-1253/1836-1837)*, TC Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü, Ankara.
- Açın, C., (2006). Özel Arşiv
- Aksoy, B., (1999). *Avrupalıların Gözüyle Osmanlılarda Musiki*, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Alpaslan Yapım, (2005). *Kastamonu Kır Eğlencesi 7*, İstanbul.
- Arel, H., S., (1948). Kemeçe Beşlemesi Hakkında Hatıralar ve Düşüneler, *Musiki Mecmuası*, 6, 3-8.
- Arkonanç, S. ve Narter, M., (1999). *Tajfel ve Wilkes'in 1964'deki Deneylerinin Farklı Bir Örneklemede Tekrarı*, eds, Arkonanç S., *Gruplar Arası İlişkiler ve Sosyal Kimlik*, 39-52, Alfa Yayınları, İstanbul.
- Ataman, S., Y., (2004). *Eski Safranbolu Hayatı*, (Haz. Süleyman Şenel), Gürmen Yayınları İstanbul.
- Buchanan, D., (2000). *The Bulgarian Folk Orchestra: Cultural Performance, Symbol and The Construction of National Identity in Socialist Bulgaria*, U-M-I., Ann Arbor, Texas.
- Butler, P., (2006). Özel Arşiv.
- Daly, R., (2007). Özel Arşiv.
- Gordon, C., (1968). *Self-Conceptions: Configurations on Content*, eds. Chad Gordon ve Kenneth J. Gergen, *The self in social interaction*, 115-136, J. Wiley, New York.
- Herzfeld, M., (1988). *The Poetics of Manhood: Contest and Identity in a Cretan Mountain Vilage*, Princenton University Pres, West Sussex-Amerika.
- Hess, B., Markson, E. ve Stesn, J., (1993). *Sociology*, Macmillan Pub. Co., New York.
- Hogg, M., A. ve Abrams, D., (1999). *Historical Background and Current Trends*, eds, Abrams D. ve Hogg, M., A., *Social Identity and Social Cognition*, 1-25, Blackwell Publishers, New York.
- Isparta Üniversitesi, (2006). Müzik Kültürü Araştırma ve Uygulama Merkezi alan çalışması.
- İntizâmî, (1997). *Surname-i Hümayun: Dügün Kitabı*, (Haz. N. Atasoy), Koçbank, İstanbul.
- İzbul, Y., (1980). İşaret Bilimine Toplu Bakış, Genel Semiyoloji Kuramı, *Hacettepe Beşeri Bilimler Dergisi*, 3, 52-71.
- Mackie, D., M. ve Hunter, S., B., (1999). *Majority and Minority Influence: The Interactions of Social Identity and Social Cognition: Mediators*, eds, Abrams, D. ve Hogg, M., A., *Social Identity and Social Cognition*, 332-353, Blackwell Publishers, New York.
- Petrov, G., (2007). Kişisel Görüşme, Harbiye-İstanbul.
- Rice, T., (2004). *Music in Bulgaria*, Oxford University Pres, New York.
- Sarı, A., (1998). Özel Arşiv.
- Saussure, F., (1959). *A Course in General Linguistics*, (trans. Wade Baskin), Philosophical Society, New York.
- Seyirci, M., (1987). Antalya Yörüklerinin Kullandığı Çalgılar, *Türk Folkloru Belleteni*, 1-2, 109-120.
- Simopoulos, K., (1973). *Foreign Travellers in Greece 1700-1800*, Athens, 2.
- Soylu, S., (1999). *İşletmelerde Sosyal Kategorizasyon ve Sosyal Kimlik*, eds, Arkonanç, S., *Gruplar Arası İlişkiler ve Sosyal Kimlik*, 43-71, Alfa Yayınları, İstanbul.
- Stokes, M., (1994). Etnisite, Identity and Music, *Etnicity*, eds. Stokes, M., *Identity and Music*, 1-28, Berg Publishers, New York.
- Tura, Y., (1997). *Geçişten Günümüze Türk Müziği: Aşk ve Hüzn*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- Vanbeselaere, N., (1999). *Gruplar Arası Davranışın Sosyal Psikolojik Analizi: Bireyci Bir Yaklaşımdan Sosyal Kimlik Yaklaşımına*, ed. Sibel Arkonanç, *Gruplar Arası İlişkiler ve Sosyal Kimlik*, 1-38, Alfa Yayınları, İstanbul.
- Van Knippenberg, D., (1999). *Social Identity and Social Cognition Mediators*, eds. Abrams D. ve Hogg M. A., *Social Identity and Social Cognition*, 280-314, Blackwell Publishers, New York.