

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**MÜZİĞİN KOLEKTİF DÜŞÜNCE TEMSİLİNDEKİ YERİ:
YÖRÜKLER**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Şenay KURTARAN

Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı

Müzikoloji Programı

ARALIK 2017

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**MÜZİĞİN KOLEKTİF DÜŞÜNCE TEMSİLİNDEKİ YERİ:
YÖRÜKLER**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Şenay KURTARAN
(404121007)**

Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı

Müzikoloji Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Gözde ÇOLAKOĞLU SARI

Aralık 2017

İTÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün 404121007 numaralı Yüksek Lisans Öğrencisi Şenay KURTARAN, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı “MÜZİĞİN KOLEKTİF DÜŞÜNCE TEMSİLİNDEKİ YERİ: YÖRÜKLER” başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

Tez Danışmanı : **Prof. Dr. Gözde ÇOLAKOĞLU SARI**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Jüri Üyeleri : **Prof. Dr. Songül KARAHASANOĞLU**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Yrd. Doç. Dr. Şeyma ERSOY ÇAK
İstanbul Medipol Üniversitesi

Teslim Tarihi : 17 Kasım 2017
Savunma Tarihi : 12 Aralık 2017





ÖNSÖZ

Yüksek Lisanstan mezun olabilmek için hazırlanmış bu çalışmada yörük evreni, kendi algımdaki sınırlara takılarak aktarılmıştır. Çalışmanın her aşamasında karşılaşılan pozitif şekilde katkısı olabileceği düşünülen kaynaklar özenle incelenmiş ve çalışmaya dahil edilmiştir. Bu süreçte kafa karışıklığına sebep olan hatırı sayılır bilgiler, tez yazımında sürecinin yavaşlamasına sebep olmuştur.

Bu çalışmayı hazırlamamda desteklerini esirgemeyen başta danışmanım Prof. Gözde Çolakoğlu Sarı, alan araştırması konusunda gerekli ön bilgiyi sunan Prof. Songül Karahasanoğlu, gerek başlık gerekse içerik konusunda bulunduğu yapıcı yorumları ile Yrd. Doç. Dr. Şeyma Ersoy Çak, halk müziği ve dans notasyonları konusundaki paylaşımları ile Prof. Rytis Ambrazevičius, alan ile ilgili bilgilerini paylaşan Prof. Jérôme Cler, notaların analizi konusunda yaptığım şeylerin buna değer olduğunu gösteren Sandra Sinsch, Batı Anadoludaki yörük müziği ve kadın icraları üzerine yaptığı çalışmaları paylaşan Hale Yamaner Okdan, yörük müziğinin çok sesliliği üzerine yaptığı çalışmaları paylaşan Sinan Ayyıldız'a teşekkür ederim. Tez yazımında, konu hakkında ön bilgiye sahip olmayan Cezar Mirzan, Christian E. Hansen, Margot Duvernoy, Shilpa Ashokan konunun anlaşılabilir olması için sıkılmadan dinleyip görüşlerini paylaştıkları için, ve en başında yüksek lisans konusunda yüreklendirdiği için Fati Fehmiju'ya teşekkür ederim. Ailelerinden biymişim gibi evlerini açan ve kıymetli paylaşımlarda bulunan Diri, Kozan, Sarı, Ulutaş ve Ülker ailelerine teşekkür ederim.

Kasım 2017

Şenay KURTARAN



İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ	vii
İÇİNDEKİLER	ix
KISALTMALAR	xi
SEMBOLLER	xiii
ÇİZELGE LİSTESİ.....	xv
ŞEKİL LİSTESİ.....	xviii
ÖZET	xix
SUMMARY	xxii
1. GİRİŞ –	1
1.1 Çalışmanın Amacı.....	1
1.2 Çalışmanın Kapsamı	1
1.3 Çalışmada Karşılaşılan Zorluklar.....	4
1.4 Çalışmanın Yöntemleri	5
1.5 Çalışmada Kullanılan Kuramlar.....	7
2. YÖRÜK KOLEKTİF DÜŞÜNCESİNİN TEMELİ ŞAMANİZM	13
2.1 Yörükler	13
2.2 Şamanizm.....	17
2.3 Yörükler ve Şamanizm.....	18
3. KOLEKTİF DÜŞÜNCE ÇERÇEVESİNDE ŞEKİLLENEN YÖRÜK EVRENİ	29
3.1 Sürece Dahil Olanların Etkileşimi ile Ortaya Konan Sosyal Olay: Düğün	31
3.1.1 Silifke Örneği.....	32
3.1.2 Germencik Örneği.....	34
3.2 Günlük Hayatta Müzik ve Dans	37
3.2.1 Germencik Örneği	37
3.2.1 İbradı - Akseki Örneği	42
4. KOLEKTİF DÜŞÜNCENİN YANSIMASI: MÜZİK VE DANS.....	49
4.1 Ramazan Güngör.....	50
4.2 Kolektif Düşüncenin Güngör'ün Temsil Ettiği Müziklere Etkileri	54
4.2.1 Kervan Uzun Havası	54
4.2.2 Boğaz (Gurbet) Havası	57
4.2.3 Ağır (Fethiye) Zeybeği	61
4.2.4 Kocaoğlan Zeybeği	68
5. SONUÇ	83
KAYNAKLAR	87



KISALTMALAR

Gör	: Görevli
İ.T.Ü	: İstanbul Teknik Üniversitesi
San	: Sanatçı
SBE	: Sosyal Bilimler Enstitüsü
Öğr	: Öğretim





SEMBOLLER

→	: Hareket edilen yön
R, L	: Sağ, sol
•	: Gerideki ayağı göstermek için
R.k	: Sağ diz
L.n	: Sol diz
⌂	: Dizini kırarak yürümesi
A	: Her iki ayak üzerinde yapılan sıçramayı göstermektedir





ÇİZELGE LİSTESİ

Sayfa

Çizelge 4.1 : Ağır (Fethiye) Zeybeği'nin cümle yapısını gösterimi.....	67
Çizelge 4.2 : Kocaoğlan dans notasında kullanılan işaretler	70





ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 1.1 : “Kiraz ağacı ve dallarında kuşlar” adlı işleme	6
Şekil 1.2 : Ali Ulutaş ile boğaz havası çalışırken	8
Şekil 2.1 : Deve figürlü el işlemleri	16
Şekil 3.1 : Güzide Diri ve rahatsızlanan ineği	43
Şekil 3.2 : Soldan sağa, Zehra Ülker, Vesile Ülker ve Gülay Diri	44
Şekil 4.1 : Kervan ezgisinde kullanılan seslerin farklı kombinasyonlarla tınlaması ..	56
Şekil 4.2 : Kervan ezgisinin ritmik analizi	56
Şekil 4.3 : Ağır (Fethiye) Zeybeğinde kullanılan dizi	63
Şekil 4.4 : Ağır (Fethiye) Zeybeğinin giriş ezgisi	63
Şekil 4.5 : Ağır (Fethiye) Zeybeği 1 ve 2. ölçü	64
Şekil 4.6 : Ağır (Fethiye) Zeybeği 3. ölçü	64
Şekil 4.7 : Ağır (Fethiye) Zeybeği 4. ölçü	65
Şekil 4.8 : Ağır (Fethiye) Zeybeği 9, 10 ve 11. ölçü.	66
Şekil 4.9 : Kocaoğlan zeybeğine başlamadan önce oyuncu ve müzikçinin salondaki duruşu	71
Şekil 4.10 : Kocaoğlan 1. ölçü	72
Şekil 4.11 : Kocaoğlan 2. ölçü.	73
Şekil 4.12 : Kocaoğlan 3ve 4. ölçü	75
Şekil 4.13 : Kocaoğlan 5 ve 6. ölçü	77
Şekil 4.14 : Kocaoğlan 7 ve 8. ölçü.	78
Şekil 4.15 : Kocaoğlan 9 ve 10. ölçü	79
Şekil 4.16 : Kocaoğlan 11 ve 12. ölçü	80



MÜZİĞİN KOLEKTİF DÜŞÜNCE TEMSİLİNDEKİ YERİ: YÖRÜKLER

ÖZET

İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji ve Müzik Teorisi bölümü yüksek lisans tezi olarak hazırlanan bu çalışma iki ana bölümden oluşmaktadır. Genel konsept ve tarihsel çerçevesinin tartışıldığı ilk bölüm yüksek lisans tezinin geri kalanına hazırlık mahiyetindedir. Kolektif düşünce bağlamında alan araştırması verilerinin incelendiği ikinci ana bölümde (üç ve dördüncü bölümler), Yörük müziğinin rolünü Yörük toplumu içinde (üçüncü bölümde), tam tersini (dördüncü) sırası ile açıklamaktadır.

Tarihsel bakış açısının sunulduğu ikinci bölüm sadece literatür verileri değil alan araştırmasından toplanan sözlü tarih verilerine dayanarak, tarihsel yöntem aracılığıyla yazılmıştır. Bu bölümde öncelikle, Yörük kökeni hakkında kısa bir açıklama ile başlamaktadır. Ardından, birinci derecede kolektif olan ve Yörüklerin hayatında önemli yer sahibi olan Şamanizm hakkında kısa bilgilere yer verilmektedir. Türkler'in haliyle Yörükler'in de uzun bir süre inandığı Şamanizm'in en eski dinlerden biri olduğu bilinmektedir. Kaynaklara göre Şamanizm'in etkileri hala Yörük müzikal hayatının içerisinde gizlenmiş olarak bulunmaktaydı. Müziğin kolektif düşünce temsilindeki yerinden önce Yörük kolektif düşüncesinin şamanizmden ne şekilde etkilendiğini bu bölümde ortaya koyulmaktadır.

Üçüncü bölüm, Yörük müziğinin rolünü Yörük toplumu içinde değerlendirmekle beraber müziğin kolektif düşünce temsilindeki yerine de değinmektedir. Yörüklerin müzikal hayatını, onların neden bu müziği dinlediğini ve yaptığını, ayrıca onlar için müziğin ne anlama geldiğini anlamak için sesin ve müziği icra edenlerin sosyal çevresine odaklanılmıştır. Amacımız Yörük evreni hakkında hala devamlılığını koruyabilmiş kolektif düşünce izlerinin (kolektif faaliyetlerin) kayıt altına alınması ve Yörük yaşamının nasıl olduğunun gözlenmesidir. Günümüzde artık tamamen yerleşik hayata geçmeleri, kısmen doğadan ve son zamanlarda da hayvanlarını bırakarak eski yaşamlarından tamamen farklı hayatlar sürmeye başlamaları, geçmiş yaşantılarına duyulan özlem ile yaratılmış ezgi ve danslar, kolektif düşüncenin sürdürülebilirliğini sağlamıştır. Bu da kolektif düşünce temsillerinde müziğin ne kadar önemli bir yerde olduğuna işaret etmekteydi. Sosyal çevrenin müziği ve dansı nasıl etkileyebileceği alanda deneyimlenen verilere dayanarak açıklanmıştır.

Dördüncü bölüm, Ramazan Güngör'ün hayatı ve onun temsil ettiği müziklere odaklanıyor. Bunun içinse önce Güngör'ün Yörük müzik algısını etkileyebilecek şeyleri, kısa hayat hikayesinin anlatıldığı bölümde değinilerek, ardında da bu algıyı nasıl temsil ettiğini göstermek üzere analizlere yer verilmiştir. Güngör'ün temsilinde bulunduğu incelenen ezgilerden 4 tanesi çalışmayı desteklemek üzere bu bölümde yer almıştır. Bunlardan: Kervan ezgisi ile, Yörükler eski zamanlarda develeri ile beraber yol alırken duydukları ve buna alışık oldukları deve çanlarını yeniden temsil etmektedir. Onlar develeri kontrol altında tutmak için çanları kullanıyorlardı, birşeylerin yanlış olması durumunda, çanların farklı ritiminden anlayabildiler. Yerleşik hayata geçene kadar deve Yörükler için önemliydi. Bu zamandan sonra,

yetiştirilen bitkilere de zarar verdiği için develere ihtiyaç kalmamıştı. Devesi olmayan yörük devenin çan seslerini müziklerinden kullanarak eski zamanları ve devenin ruhunu temsil etmekteydi.

Tezde incelenen ikinci ezgi olan Boğaz havaları eski zamanlarda enstrüman kullanılmadan özel bir teknik ile çalınmaktaydı. Kızlar ve erkekler, boğazlarına koydukları parmaklarını hafifçe bastırıp hareket ettirerek seslerini değiştiriyordu. Bu genç aşıkların konuşabilmesi için gizli bir iletişim aracıydı, ayrıca keçi ve koyunlar ile konuşabilmek için çobanlar tarafından da kullanılırdı. İletişim aracı olarak boğaz havaları, kervan ezgisine göre daha karmaşık melodik hatlara sahiptir. Çan ritimlerinden duymaya alışık oldukları düzenli ritmik yürüyüşlere rağmen, boğaz havaları belki şamanizm ya da diğer toplulukların etkisiyle düzenli olmayan ritmik yürüyüşler barındırmaktaydı, bunun üzerine bir tartışmaya yer verilmektedir. Diğer iki ezgi Ağır Zeybek ve Kocaoğlan ile bize iki hikaye anlatılmaktadır. Alandan kayıt edilen Zeybek dansları dikkatlice çalışılmış, bunları çözümlemek için dans notasyonu bütün detayları ile analiz etmekten çok sahnenin arkasında olanı anlamak için kullanılmıştır. Melodik ve dans notasyonlarının aynı hatta görülebileceği bu bölümden sonra zeybek dansı ve müziği arkasındaki hikaye kolektif düşünceye göre ortaya konulacaktır.

Sonuç olarak, kolektif olan Şamanizm her ne kadar yazılı bir kitabı olmayıp, bölgeden bölgeye farklılıklara uğrasa da doğaya dair birşeyler taşıyordu. Eski zamanlarda Şaman insanlara yardım ediyordu, insanlar da Şaman'a bağlıydı, doğa dini olan Şamanizm, doğanın bir parçası olan Yörüklerin hayatlarını etkilemesi kaçınılmazdı. Bu bağ mit, efsane, hikaye, dans ve müziklerde devam ediyordu. Yani, müzik ve danslar belirli ya da gizli olarak kolektif düşüncenin izlerini barındırabilirdi ve bu yüksek lisans tezi bu ilişkiyi müzikal analizlere dayanarak ortaya koymaya çalışmaktadır.

THE PLACE OF MUSIC WITHIN THE COLLECTIVE CONSCIOUSNESS REPRESENTATION: YORUK

SUMMARY

This study, prepared as a master dissertation in I.T.U. Institute of Social Sciences Department of Musicology and Music Theory, consist of two main sections. In the first section, the general concept as well as the historical background are discussed to make a preparation to the rest of the master dissertation. The second section (third and fourth chapters) is related to the field survey that is deciphered in the context of the collective consciousness that also explains the role of the Yoruk music in the Yoruk society (in the third chapter) and vice versa (in the fourth chapter), respectively.

The second chapter is not only based on literature but also uses verbal historical facts that are gathered from field survey, and is written by means of the historical data. In this chapter Yoruk origins is briefly being explained, then, Shamanism as a collective is shortly explained. It is a well-known fact that Shamanism is the one of the oldest religion that Turks believed for a long time and Yoruks, of course, no exception, believed as well. According to source books which I have mention in this chapter there were a connection between Yoruks and Shamanist beliefs. Before the place of music within the collective consciousness representation, in this chapter, it tries to clarify how Yoruk collective consciousness effect from shamanism.

In the third chapter, it explains the role of the Yoruk music in the Yoruk society and also mentioned about the place of music within the collective consciousness representation. It focuses on the social environment of audience and music creators to understand why they listen and create this music and also what is the meaning of music for them. The goal was the record the collective activities and understand how the Yoruk's lifestyle is. Yoruks came to have a settled life and this may have cause them to play music to remember old days. Music was the key and it was good reminder, dance was meaningful with music and both were carrying the consciousness effect of shamanism. This was showing us that the music was a very important thing for the collective consciousness representations.

The fourth chapter focuses on Ramazan Güngör's life and music which is represented by him. It discuss first the Güngör's life to understand what Güngör thought about Yoruk music perception and how he represented that perception. This part mainly focusing on the Gungor's character to understand the things which could affect Gungor's perception. As a proof, I used musical transcriptions to analyse 4 songs represented by Güngör. One of these was *Kervan*, this is representing the bells of camels which they got used to hear while they were traveling with their own camels in the past. They were using the bells to keep animals under control, if something was wrong they could understand from different rhythm of the bells. Camels were important for Yoruks, until they started to settled down an gave up their nomad lifestyle. Camels were then not as needed any more, also because camels gave

damage to plants that was grown for food. The music which is belongs to the Yoruks who has no camels anymore, used this bells sound as representing the sprit of camels and the old times.

Second song's name is *Boğaz* (throat) *Havası* that has a special technique and for the old days it was no needed to use instruments. Girls and boys were using finger to change their sound, they were putting fingers to their throat and applying a small pressure moving finger over the throat and started to sing. This was the hidden communication tools for young lovers to speak and also shepherd was used to communicate with sheeps and goats. As a communication tools, *boğaz havaları* had more complicated melodic lines compare to the *kervan* songs. Instead of the regular rhythm because they should have got used to listen regular camels bell sound, *boğaz havaları* had unregularly rhythm pattern, maybe because of shamanism effect or they effect the other communities. The other two songs are *Ağır Zeybek* and *Kocaoğlan Zeybeği*. Here dance and music are telling us some story, we are using, dance notation to decipher both of it. Recorded *zeybek dance* studied carefully to the decipher the songs, but this is not to analyse it with all details, mainly because understand the behind of scene. One can see melodic line and dance line together in that chapter, after this chapter it will try to put the story of the zeybek dance and music according to collective consciousness.

To sum up, Shamanism as a collective which has no written book and could changeable from region to region, was carrying something that belonged to the nature. It impressed to Yorum's life as both being part of nature, shaman was helping the human and human was connected the shaman clearly in old times. The connection was continuing with myth, legend, story, dance and music. That means, music and dance were carrying some symbols of collective consciousness and this master dissertation is trying to show this relationship based on deciphering them via musical analysis's.



1. GİRİŞ

1.1 Çalışmanın Amacı

Temsil edilen müzik veya dansların, zaman içinde oluşmuş kolektif düşünce izlerini gizli ya da belirgin olarak barındırması muhtemeldi. Kolektif olan Şamanizm, görüldüğü bölgelerde dönemin özellikleri ve icra edenin algısı doğrultusunda şekillenen, müzik veya dans ile devamlılığını sağlamış olabilirdi. Çünkü, müzik ve dans, mit, efsane, hikaye türü kolektif düşüncelerin oluşturduğu yapılardan beslenmekteydi.

Yörüklerin şamanizmle olan bağlantılarına ilişkin kitaplar, şamanizme ait olguların müzik ve dans üzerindeki etkilerinin ne olduğu ve bunun nasıl ifade edilebileceği konusunu gündeme getirmiştir. Literatür taraması ve alan araştırması ardından oldukça geniş bir envanter oluşmuştur. Tezin bir örnek etrafında şekillenmesi de bu envanterin aktarılmasında kolaylıklar sağlamıştır.

Bu çalışma “*Müziğin Kollektif Düşünce Temsilindeki Yeri: Yörükler*” olarak şekillenen başlık ile Yörük kolektif düşüncesinin beslendiği şamanizme ait öğelerin, alan araştırması ile topluluğun üzerindeki etkilerine, Güngör’ün temsil ettiği ezgiler ve bununla beraber oynanan danslar üzerinden de ortaya koymaya çalışmıştır.

1.2 Çalışmanın Kapsamı

Bu çalışma; ‘Tarihsel Müzikolojinin Temelleri’ dersinde adı geçen bir kitabın, *Mozart’ın Yapıtlarındaki Masonik Örgü*¹, dikkatimi çekmesi ve bu kitabı edinmemle başlayan bir serüvendir. Kitabın içeriğinde Mozart’ın hayatının ayrıntılı incelenmesinin yanında, Mason örgütüne yakın olmasından dolayı müziğinin bu kurumdan nasıl etkilendiğini, sayısız analizler ile örneklendirerek, müziğin içerisinde Mason örgütüne ait olduğu düşünülen kodları, sembolleri açıklamaktaydı. Oldukça ayrıntılı hazırlanmış bu kitap, benzer bir çalışma yapma konusunda cezp etti.

¹ Katherine Tomson tarafından kaleme alınan eserin orijinal adı “The Masonic Thread in Mozart”, Lawrence and Wishart 1977.

İlk bakışta, “*Ramazan Güngör’ün Temsil Ettiği Müziklerde Şaman Etkileri*” gibi bir başlık düşünülmüş, ardından “*Müziğin Kolektif Düşünce Temsilinde Dans ve Şamanizm: Yörükler ve Ramazan Güngör Örneği*” gibi daha kapsamlı bir başlık ortaya çıkmıştır. Sayın Prof. Dr. Songül Karahasanoğlu’nun sadece arşivden yapılan bir çalışmadan ziyade alan araştırmasına çıkmamızın daha yararlı olabileceği ikazlarının ardından, konunun alan araştırması ile nasıl desteklenebileceği üzerine gerekli ön çalışmalar yapılmıştır. Daha sonra bu başlık, şamanizm hakkında alandan yeterli envanter elde edemediğimiz ve içselleştiremediğimizden dolayı tekrar değiştirilmiş ve şamanizmin başlıkta yer almasından ziyade tezin içinde yer verilmesi uygun görülmüştür. Gerekli çalışma, sunum ve görüşmelerin ardından Sayın Prof Dr. Gözde Çolakoğlu Sarı, Sayın Prof. Dr. Songül Karahasanoğlu ve Sayın Yrd. Doç. Dr Şeyma Ersoy Çak’ın önerileri ile “*Müziğin Kolektif Düşünce Temsilindeki Yeri: Yörükler*” başlığında karar kılınmıştır.

Konuyu aktarmak üzere seçilen Güngör ve temsil ettiği müziğe dair, sesli ve görsel dosyalar, makale, kitap, tezlerin incelenmesi ve yapılan görüşmeler, hangi konuların incelenmesi gerektiğine ve bu incelemelerin nerelerde yapılabileceğine dair fikir sahibi olunmasını sağlamıştır.

Alan araştırmasına çıkmadan önce, Güngör’ün temsil ettiği müzik üzerinde dikkat çeken unsurlar;

* Ritim

* Çokseslilik²

* Dans ve müzik

Dans ve ritim ilk bakışta Şamanizm ile doğrudan veya dolaylı olarak bağlantılı olsa da alandan edinilecek veriler ile diğer olasılıklara da ulaşılabilecekti. Konservatuar lise ve lisans eğitiminin çalgı bölümünde yapılmasından dolayı aslında farkında olmadan sadece müziğe yönelmemize, müziğin içerisindeki şeyleri nasıl görünür kılabilceğimiz üzerine odaklanmamıza sebep olmuştur. Ancak başlıkta yer alan kolektif düşüncenin ortaya konulması için bireysel ürünlerden farklı olarak Small’un (1998) *musicking* terimi ile anlatmaya çalıştığı gibi temsil edilmekte olan müziğe,

² Çokseslilik konusu gerektiğinde Sinan Ayyıldız’ın 2013 yılında İTÜ SBE’de hazırladığı “Teke Yöresi Yörük Türmek Müzik Kültüründe Yerel Çok Sesililik Özellikleri” yüksek lisans tezi kaynakça gösterilerek yer verilecektir.

bileti satan kişiden, güvenlik görevlisine, ışıkçıdan, teknisyene, temizlikçiden o sazı yapan kişiye kadar pek çok değişkenin etkisi bulunmaktaydı. Bu sebeple müzik; dans, icra edildiği bölge, icra eden ve inançlar gibi değişkenlerin izlerini taşıyan bir yapı olarak değerlendirilmiştir.

“Etnomüzikolojik alan araştırmacıları için, geçmiş ile şimdiki arasındaki sınırları kendilerine "alan" haline getirirler; bu alan sadece tarihsel geçmişi olan yazıtları ya da mevcut işitsel olayları değil, müzikal uygulamaları deneyimlemeyi ve bunları temsil etmeyi mümkün kılar” (Bohlman, 2008, s.249). Bu kolektifliği ortaya koymak için günümüzdeki temsillerin ve geçmişte bu müziğin yaratılmasına sebep olan şeyleri gözlemek üzere alan araştırması yapılmıştır. Böylece; ritim, dans ve müzik ilişkisini incelemek üzere Aydın-Germencik, ek olarak ritim unsurunu incelemek üzere Antalya iline bağlı Akseki, İbradı, Maşat, Ürünlü ve Ormana; Güngör ile özdeşleşmiş olan üç telliyi çalışmak üzere Antalya-Kepez-Sarıyar Yaylası ve Çavdır’da Ali Ulutaş ve Osman Kırca ile çalışılmaya karar verilmiştir. Karar sürecinde: Şahin Yıldız, Emre Dayıoğlu ve Gülay Diri³’nin yardımları çok kıymetlidir.

Alan araştırmasında gözlemci ve yer yer katılımcı gözlemci olarak birlikte bulunduğum şahıslar ve gruplar araştırma yürütmekte olduğum konusunda bilgilendirilmişlerdir. Katılarak gözlem gerçekleştirdiğim tüm etkinliklerde, şahıslar araştırma yürütmek ve öğrenmek amacıyla o toplulukta bulunduğumdan haberdar edilmiştir. Tüm bunları yaparken alan araştırmacı olarak bir şeyleri keşfetme fikri ön planda olsa bile aslında olan “sahip olunan bilgileri geliştirme, alandaki deneyimleri artırmadır” ve bütün bilgiler kendi algımıza yakın olanların seçilerek belirli bir düzende aktarılmasıyla sonuçlanmıştır (Wagner, 1981, s.18). Bu sebeple, burada yer alan bilgiler kendi algımdaki sınırlara takılarak aktarılmış ve bütün keşifler kendi içimdeki gelişime işaret etmektedir.

Alan araştırması süresince, daha öncesinde taranan literatürdeki bilgilerle birlikte yörük kolektif düşünce yapısını Güngör’ün temsil ettiği müzikler üzerinden örneklendirerek ortaya koyulmuştur. Bu çalışmada Güngör’ü seçmemizin sebebi; konservatuar eğitiminin son yıllarında müfredata dâhil edilmiş olan üç telli ile

³ Atalarının İran’ın Isfahan şehrinde İbradı ya göçtüğünü öğrendiğimiz Gülay Diri 12 kardeşinin en büyüğüdür. Ev hanımı olan Diri 2010 yılında çıkardığı “İbradı Türküleri” adlı müzik CD si ile bu tarihten sonra düzenlenen etkinliklerde tef çalıp söylemeye başlamıştır.

çalınan ağır zeybek ezgileri ile karşılaşılmasıdır. Sayın San. Öğr. Gör. İrfan Kurt tarafından verilen Ramazan Güngör CD'sindeki ses dosyaları ile sazımı aynı akortlayıp defalarca dinleyerek Güngör'ü taklit ediyordum. Tek başıma çaldığımda ise daha çok bir oyuncuyu hayal ediyor ve ona eşlik ettiğimi düşünerek çalışıyordum. Uzun yıllar bağlama ailesindeki sazları çalmama rağmen üç telli; çalış tekniği ve sesi açısından oldukça dikkatimi çekmişti. Yüksek lisansta bir konu belirlememiz istendiğinde, çocukluğumdan beri çalmakta olduğum bağlama üzerine bir şeyler yapmam gerektiğini ama konuyu nasıl şekillendirebileceğimi bilmiyordum. Benim için bağlama bir şekilde Alevi inancı ile bağlantılı idi ve bir Alevi olarak bağlama üzerine çalışırken objektif olabileceğimle ilgili kaygılarım vardı⁴.

Ramazan Güngör; üç telli icrasında ön plana çıkmış isimlerden biriydi ve onunla ilgili kaynaklara ulaşabiliyor olmamız da konunun erişilebilirliği açısından önemliydi. Güngör'ün temsil ettiği bu müziklerin, şüphesiz bir anda oluşmadığını “yörede çalan yaşlıların arkasına geçip öyle onların çaldıklarını taklit ederek, öyle öyle, çaldım” sözlerinden de anlamaktayız. Köklü bir geleneğin önemli temsilcisi olarak Güngör öncesindeki çalış şekilleri hakkında herhangi bir kayıt olmaması her ne kadar üzücü olsa da, Güngör'ün çalışındaki duruluk ve kayıtların bolluğu bu noktadan sonra geleneğin aktarılmasında önemli bir gelişmedir. Yıllardır süregelen bir geleneğin temsilcisi olarak Güngör, buradaki bitirmeyi seçtiğimiz yerdir⁵ ve Güngör'ün temsil ettiği eserlerin her bir ayrıntısını bu kolektif düşünce ile ilişkilendirerek aktarılmıştır.

1.3 Çalışmada Karşılaşılan Zorluklar

Alan araştırması bireysel olarak yapılacak bir dizi seyahat ve konaklama içeriyordu. Küçük yaşlardan itibaren aile ile yapılan seyahatlerden farklı olarak şehir merkezinden uzakta, yaylada tek göz bir odada da kalmam gerekiyordu. Yaz tatili için 1998 ile 2006 yılları arasında Mersin Silifke de olmam, belki farkında olmadan yörüklerin doğasını içselleştirmemi sağlamış olabilirdi. İletişim kurma konusunda

⁴ Çalışma devam ederken, yörüklerin Orta Asya'dan taşıdıkları kültürün yanı sıra, Anadolu da var olan diğer kültürler ile de etkileşime girdiği konusu Cenk Güray ile yapılan görüşmede açıklığa kavuşmuştur. Dolayısıyla bunun bir şekilde Alevilik ile bağlantılı olduğu, müzik ve danslarına da yansıdığı görülmüştür.

⁵ Bu nokta da Becker'in süreç prensibi örnek alınmıştır. “Hiçbirşeyin bir anda olmadığını, herşeyin aşamalar halinde olduğunu, önce bir adım sonra başka bir adım, sonra bir başkası derken bunun sürekli devam ettiğini belirten prensip” (2013, s.14).

zorluk çeken biri değildim, zira yüksek lisans süresinde hazırladığım Caz müziği örneğinde müzik ve mekan ilişkilerini ortaya koymaya çalıştığım makale için de araştıma, gözlem, görüşme yapmışım⁶. Ancak tezde yer alan kolektif düşüncenin ortaya konulabilmesi için çok daha büyük ölçekli araştıma, gözlem ve görüşme yapılması gerekmektedir.

Alan araştırması için ağır bir çanta sürekli hareket halinde olunacağı için hareket kabiliyetini kısıtlayabilirdi. Bu sebeple Ağustos ayında yapılan alan araştırmasında havanın sıcak olacağı için yıkandıktan kısa bir süre sonra kuruyan spor kıyafetleri dönüşümlü olarak giyilebilmeye olanak sağlamış ayrıca soğuktan korumak için bir polar ceket ve spor ayakkabı ile taşınması kolay bir çanta hazırlanmıştı.

Yörükler hakkında incelenen literatürde hayvancılık ile uğraştıkları belirtilmiştir. Bununla birlikte 3 telli çalan Kırcı ve Ulutaş'ın bu müzikleri yapmalarına sebep olan esas şeyin çobanlık olduğunu söylemeleri, bu konu hakkında da gözlem yapmamızı gerektirmiştir. Burada bahsedilen çobanlık ile en az 200-300 hayvanın kontrol altında otlatılmasından söz edilmektedir ancak alan araştırması yapılan 2015 yılında, seçilen bölgelerde geniş ölçekte hayvancılığın artık olmadığı görülmüştür. Hayvanlarını nasıl yönlendirdiği gözlemleyebilmek için çoban Abidin ve keçileri peşinde geçirilen sürenin sonunda pirenlenmiş ve kaşadığım için irili ufaklı yaralar oluşmuştu.

Üç telli çalışmak üzere bulunduğum Sarıyar Yaylasının havasına, iki bin metre yüksekliğine alışana kadar zorlamıştır. Tek göz odaya sahip ve tuvaleti dışarıdan olan evinde ağırlayan Ulutaş ailesi, Ağustos ayında olmamıza rağmen yaylanın soğundan etkilenmem için iki yorgan ile sarmaladılar. Yayla da kaldığım zamanda duş almam mümkün olmadı ama neyseki sahil kesimine oranla serin bir havası vardı ve nem yoktu bu da terleyi önlemişti.

1.4 Çalışmanın Yöntemleri

Konunun tarihsel olarak incelenmesi, yörük toplumunun nelerden etkilenmiş olabileceği konusunda bilgiler vermekteydi. Durkheim'ın sözünü ettiği gibi toplumsal tasavvurların hangi şekilde birbirini çektiğini veya ittiğini, nasıl birbirine

⁶ Misyonları birbirinden farklı Nardis Jazz Club, CRR Konser Salonu ve Kanyon AVM'de düzenlenen Caz müziği konserlerinde, mekân müzik ilişkisi gözlenmiş ve mevcut etkileri Small'un *musicking* kitabından faydalanarak ortaya koyulmuştu.

nüfuz ettiğini ortaya koymamız için gerekliydi. Tarihsel olarak Güngör'ün üç telli sazı ile temsil ettiği müziğin kökeni yani yörükler ve şamanizm hakkında ulaşılan kaynaklar incelenmiştir. Böylece zaman içerisinde kolektif düşünceyi oluşturan şeyler için alt yapı oluşturulmuştur.

Alan çalışması ile kolektif düşüncenin doğrultusunda şekillenen Yörük evreni hakkında bilgilere erişmeye ve kolektif düşünce izlerini aradığımız çalışmamıza gerekli datalar sağlanmaya çalışılmıştır. “Kolektif faaliyetler .. insanların şeyleri birlikte nasıl yaptığı” nasıl anlamlandırdıklarını göstermekteydi (Becker, 2013, s.14). Temsillerin, kolektif düşüncelerden beslendiği ve taşıdıkları kodların bölgelerde karşılaşılan maddi ya da manevi materyallerin üzerine eklenerek devam edebileceği gerekçesiyle üretimleri, incelenmek üzere kayıt altına alınacaktı. Böylece şeylere nasıl baktıklarını anlayabilirsek⁷ bu müziklerin temsillerinde hangi noktalara dikkat çektiklerini anlayabilecektik (Şekil 1.1).



Şekil 1.1 : “Kiraz ağacı ve dallarında kuşlar” yazılı işleme.

Araştırma süresince neden bu enstrümanları tercih ettiklerinden ziyade, “müzik ve müzik enstrümanları her kültürde kültürel açıdan tanımlanmış sembolik roller üstlenmiş olabilir” aradıkları tınların üzerinde durulmuştur (Merriam, 1964, s.247).

⁷ Burada bahsedilen; müzik veya dans ile ilgili olmaksızın, üretimlerinin tamamının gözönünde bulundurulmasıdır.

Temsil edilen müzik veya dansların, zaman içinde oluşmuş kolektif düşünce izlerini gizli ya da belirgin olarak barındırması muhtemel olduğu belirtilmişti. Burada “notasyon bize müzik hakkında ne bildiğimizi ve nasıl bildiğimizi söyler”ken “analiz ve karşılaştırma olanağı sağladı ve müzik, nesnelleştirildi, toplandı ve kopyalanacak şekilde kaydedildi” (Titon, 2008, s.25). Böylece alan araştırması süresince kaydedilen veriler ve literatürdeki bilgilerle birlikte Yörük kolektif düşünce yapısına dair bulgulara erişmeyi, Güngör’ün de temsil ettiği müzikali bir kolektif faaliyet olarak ele alıp, bunu oluşturan yapıları görünür kılmaya çalışılmıştır.

1.5 Çalışmada Kullanılan Kuramlar

Durkheim kolektif düşünce yasalarının neredeyse hiç bilinmediği sebebiyle yapılması gerekeni şu şekilde açıklar “mitolojik temaların, efsanelerin, halk geleneklerinin ve dillerin karşılaştırılması yoluyla, toplumsal tasavvurların hangi şekilde birbirini çektiğini veya ittiğini, nasıl birbirine nüfuz ettiğini veya ayrıştığını araştırmaktır” (Durkheim, 2014, s.22). Çalışmamızda müziğin kolektif düşünce temsilindeki yerini Yörükler üzerinden ortaya koyarken onları etkileyen şeyleri ve kolektif faaliyetler⁸ ile “insanların şeyleri”⁹ birlikte nasıl yaptığı”na odaklanmaktadır (Becker, 2013, s.14). Bütün bunlar bize müziğin rolünü anlamamız için gerekli verileri toplamamıza yardımcı olmaktadır.

Müzik ve dansların, mit, efsane, hikaye türü kolektif düşüncelerin oluşturduğu yapılardan beslendiği gerekçesiyle kolektif düşüncelerin aktarılmasında önemli bir yeri olduğunu düşündürmektedir. Müzikçi olarak, müziğin içindeki kolektif şeyler öncelikli olarak dikkat çekmekteydi ve müziğin içindeki mitlerin¹⁰ nasıl ortaya konulabileceği üzerine Strauss; mit e dair şeyleri roman ya da gazete okur gibi soldan sağa ya da satır satır okuyarak değil, geneline baktığımızda anlayabileceğimizi belirtir. Bu sebeple orkestral notasyon okur gibi sayfanın tamamını anlamalıyız, sadece soldan sağa değil, ayrıca dikine, yukarıdan aşağıya doğru da okumamız

⁸ Blumber “ortak faaliyet” olarak adlandırır (Becker, 2013, s.14).

⁹ Durkheim şeyleri şu şekilde tanımlamaktadır: “doğal yollardan zihinsel olarak kavranamayan, basit bir zihinsel analizle hakkında uygun bir fikir edinemediğimiz, zihnin yalnızca kendi dışına çıkmak koşuluyla, gözlem ve deney yoluyla, en dışsal ve kavranması en kolay niteliklerden başlayıp en görülmez ve en derindeki niteliklere ulaşarak anlayabileceği her bilgi nesnesi bir “şey” dir” (Durkheim, 2014, s.15). “Şey: Gözlem için verili olan, gözleme sunulan ya da kendini gözleme dayatandır. Olguları birer şey olarak ele almak onların bilimin çıkış noktasını oluşturan datalar olarak nitelendirmektir” (age. s.56).

¹⁰ “*Myth and Music*” (bkz. Strauss, 2015, 5. bölüm).

gerektiğine değinir (2005, s.20). Dördüncü bölümde yer alan müzikal analizde Strauss'un tezinden yola çıkarak hareket edilmiş, sadece notaya alınan ezgilerin dörtlük dörtlük veya ölçü ölçü incelenmesinin dışında tamamı anlaşılmaya çalışılmıştır.

Becker “sanat dünyaları” adlı kitabında konuyu nasıl ele aldığını açıklarken; kolektif faaliyet en ince ayrıntısına kadar incelemekte, özellikle insan eliyle yapılmış tüm maddi ürünler dahil olmak üzere beraber eyleyen insanlar olarak ele almaktadır (2013, s.14). Alan araştırması süresince bütün bunları göz önünde bulundurmak yörük algısını ve şeylere nasıl baktıklarını anlamamız için gerekliydi. Bütün bu veriler müzikleri ne sebeple yaptıklarını anlamamızda yardımcı olmuştur.

Alan araştırması sırasında üç telli ile yörük müzikleri ve özellikle boğaz havaları üzerine çalışmalar yapılmıştır (Şekil 1.2). Ancak kolektif düşüncenin ürünü olan müziği icra edenleri gözleyerek ve bu müziği onlar gibi çalabilmeyi deneyerek, belli bir yere kadar gidebilmektedir. “Müzik bireysel olduğu kadar, bireylerin içinde büyüdükleri kültürlerce biçimlenmişlikleri nedeni ile bestecisi, seslendiricisi ve her çeşit tüketicisi ile toplumsal ilişkiler, kuruluşlar yolu ile oluşan bir görünüm vermektedir” (Günay, 2011, s.21).



Şekil 1.2 : Ali Ulutaş ile boğaz havası çalışırken.

Müziği bizce olgu yapan şey, tekrar eden ezgilerinden ziyade taşıdığı kodlar, temsil ettiği duygular, dinleyenlerde çağrıştırdığı şekillerdir. Bu şekillerin farklı hikayelerle anlatılsa da ortak özneleri temsil ettiğini düşündürmektedir. “Müziklerin sembolik olduğu konusunda hiç şüphe yoktur ancak zorluk sembolizm tarafından kastedilen şeyin kesin doğasında yatmaktadır. Buraya zahmetli bir alana giriyoruz çünkü

sembolizm çeşitli şekillerde tanımlanabiliyor ve bir yanda işaretler, öteki yanda semboller arasındaki ayrım her zaman açık değildir” (Merriam, 1964, s.230). Bununla birlikte, insanların hafızalarında taşıdıkları bu şekiller “bağımsız olarak içimizdedir çünkü içimizde sosyal olan birşey vardır ve bu hem temsiller hem de pratikler olarak sosyal hayatı kapsamaktadır, ki bizden bağımsız olarak düşüncelere ve davranışlara doğal olarak yayılır” (Durkheim, 1995, 447). Bu sebeple müzik, kolektif düşüncelerin bir ürünü olarak araştırma sonunda bize datalar sağlayabilecek bir olgudur. Söz konusu olgular olunca “bu olguların ne olduğunu araştırmanın gerekli olduğunu düşünebilmek için, bunların belli bir biçimi olduğunu, belli bir şekilde süreklilik arz ettiğini, bireysel tercihlere dayanmayan ve zorunlu ilişkilere kaynaklık eden bir doğaya sahip olduğunu anlamış olmak gerekirdi” (Durkheim, 2014, s.28). Bu müziklerin ve içlerinde barındırdıkları kolektif düşüncelerin yörük toplumları içerisinde bir sürekliliğe sahip olmasının yanı sıra diğer toplumlarda da benzer şekillerin sürdürüldüğüne şahit oluruz. Becker’in sanat dünyaları adlı eserinde sözü edilen karşılaştıma prensibi; pek çok açıdan benzer görünen ancak tam da aynı olmayan başka bir vakaya bakarak, bir başka vaka hakkında bazı şeyler keşfedebileceğinizi bildirmektedir (2013, s.14). Jerome Cler’in Güngör ile olan görüşmelerinde; birlikte eğlendikleri, eğlencelerine dahil ettikleri kendileri çalıp-söyleyen delbekçiler ve çingene kızlarından bahsetmektedir. Alan araştırması süresince bulunulan İbradı bölgesinde, kendileri çalıp söyleyen kasnağa deri gerilmiş vurmali sazları çalan İbradılıların kendilerine yörük demediklerini ama dört mevsim göçer, hayvancılıkla uğraşır kimseler olduğunu öğrendiğimizde ürünlerinin ne şekilde benzediği veya ayrıştığı konusu araştırmamızı desteklemek için önemli veriler sağlayabilirdi¹¹.

Müziğin bireyselliği bir taşıyıcıya olan gereksinimden kaynaklanmakla beraber bireyin sahip olduğu görüşler, mevcut toplumsal yargıların karşısında olsa bile toplumun bir parçası rolündedir. “Düşüncelerimizin ve eğilimlerimizin çoğunun bizim tarafımızdan yaratılmadığı ve bunların bize dışarıdan geldiği artık tartışmasız olduğuna göre, o halde bunlar yalnızca bize kendilerini dayatarak içimize işler... Ayrıca, her türlü toplumsal zorlamanın mutlaka bireysel kişilikten bağımsız olmadığını da biliyoruz” (Durkheim, 2014, s.34). Durkheim’ın burada üzerinde

¹¹ Üçüncü bölümde ayrıntılı olarak yer verilecektir.

durduğu nokta: düşüncelerin öznelliği dışında, toplumla birlikte nasıl çalıştığı, faaliyetlerinin toplumsal düzenlemeler tarafından nasıl yapılandırıldığı meselesidir. Durkheim’ın sosyolojik eleştirisini kabul eden Halbwachs, düşüncelerimizin bağlı olduğumuz toplumlarla ilişkili olduğunu: “toplum, bireylerin düşüncelerini kazandıkları yerdir. Yine bu toplumdur ki onlar anılarını hatırlar, tanır ve yerelleştirir” açıklaması ile desteklemektedir (1992, s.38). Güngör’ü bir taşıyıcı olarak gördüğümüzde¹², onun sahip olduğu maddi manevi şeylerin de bilinçli ya da bilinçsiz olarak dahil olduğu bu süreçte, taşıyıcısı olduğu düşüncelerin ürünlerini¹³ kolektif temsillerde¹⁴ bulunarak, toplumun bir parçası olarak yerini almaktadır.

Güngör’ün temsil ettiği bu müzikler, şüphesiz bir anda oluşmuş şeyler değildir. “...Bir toplum kendi örgütlenmesini bir anda bütünsel olarak yaratamaz; bu örgütlenmeyi kendisinden önce gelen toplumlardan hazır olarak kısmen alır” (Durkheim, 2014, s.164). Bunun yıllardır süregelen bir geleneğin ürünü olması belli bir şekilde süreklilik arz etmesi, kendisinin” yörede çalan yaşlıların arkasına geçip öyle onların çaldıklarını taklit ederek, öyle öyle, çaldım”¹⁵ sözlerinden de anlamaktayız. Güngör 80 yaşında hayattan ayrılmıştı. Dinlediği yaşlıların da ortalama o yaşlarda olduğu ve bu geleneğin bir şekilde öncesinde de olduğunu varsayarsak, Güngör köklü bir geleneğin önemli temsilcisidir.

Kendisinden önce gelen toplumlardan hazır olarak kısmen alınan haliyle toplumlar tarafından da genel karşılanan ancak özünde bize kendini dayatan şeyler vardır “dönemlere ve toplumlara göre değişmekle birlikte, çok yoğun bir şekilde bizi sözgelimi evliliğe, intihara veya çocuk sahibi olmaya iten düşünceler vardır. Bunlar açık bir şekilde sosyal olaylardır” (Durkheim, 2014, s.38). Çalışma için gereken gözlemlerin sağlanmasında önemli olan sosyal olaylar “buyurgan ve zorlayıcı bir

¹² Rüyasında bağlama çaldığını gördüğü için kendisini seçilmiş kişi olarak da görebiliriz. Bu konu daha sonra Şaman çağrı kodu olarak tekrar incelenecektir.

¹³ Kolektif düşüncenin ürünü olarak burada sazı ile temsil ettiği yapıtlardan bahsetmekteyiz.

¹⁴ “kollektif temsillerin ifade ettiği şey, grubun kendisini etkileyen nesnelerle olan ilişkilerinde kendi üzerine düşünme biçimidir... Toplumun kendisini tasavvur ederken dayandığı semboller kendi doğasına göre değişir” (Durkheim, 2014, s.20). Burada sadece Güngör’ün adından bahsedilse de, bununla birlikte, orada bulunan diğer müzikçileri, dansçıları hatta orada bulunan, izleyen her birey bu kolektif faaliyetin bir parçası olarak kendilerini etkileyen nesnelerle olan ilişkilerini kendilerince dile getirerek bir müzikal performansın içine dahil olurlar. “Müzikal performansı organize olmuş sesler ve insanlar arasındaki karşılaşma olarak görüyoruz. Bunun karşılaşmaların fiziksel ve sosyal kurguları var”dır (Small, 1998, s.10). Güngör’ün performansı da bu müzikal performansın oluşmasında gerekli kurgulara, sembollere sahip olduğu düşünülmektedir. İlerleyen bölümlerde daha ayrıntılı ele alınacaktır.

¹⁵ Jerome Cler’in Güngör ile yaptığı kayıtlarda da yer almaktadır.

güce sahiplerdir ve bu güç sayesinde, birey istesin ya da istemesin kendilerini ona dayatırlar. Kuşkusuz, bunlara kendi arzumuyla uyduğumda, söz konusu zorlayıcılık kendini hissettirmez ya da çok az hissettirir, çünkü buna gerek kalmamıştır artık” (Durkheim, 2014, s.32). Güngör’ün düğünlerden bahsetmesi dolayısıyla gözlenmesi, bize kolektif faaliyetlerinin ne şekilde gerçekleştiğini görmemize olanak sağlamıştır. Düğünlerin sosyal olay olarak incelediğimiz üçüncü bölümde, bütün hayatlarını buna hazırlanarak geçirdiklerinden buradaki zorlayıcılığın Durkheim’in da sözünü ettiği gibi kişilerin kendi arzusu ile katıldığı için kendini hissettirmedeği düşünülmektedir.

“Bu işaretler genel olarak kendileri tarafından ve kendileri olarak tanımlanır” (Merriam, 1964, s.230). “Kollektif düşünce, bir bütün olarak biçimi ve tözü itibariyle, özgül olarak sahip olduğu şeylerle birlikte kendi içinde ve kendisi için ele alınmalıdır” (Durkheim, 2014, s.23). Özgül olarak sahip olduğu şeyleri anlayabilmek için tarihi verilere bakıyoruz, muhtemelen burada ön plana çıkan bir veya birkaç söylem yörüklerin hakkında sahip olmamız gereken verileri sağlayacaktır¹⁶. Bu verileri incelerken karşılaşılan yörüklerin¹⁷ Şamanizmle ilgisine yer veren kitaplar¹⁸ ve müzikallerin içerisinde yer alan doğa ve hayvan temsilleri, bir bütün olarak anlaşılabilmesi için açıklanması gerekmektedir. Strauss’a göre müzikal formlar gerçekte icat edilmemiş, bilinçsizce mitin yapısından ödünç alınmıştır (Strauss, 2015, s.22). Temsil edilen müzikaller de içlerinde mitlere dair veriler barındırabilirlerdi böylece kolektif düşüncelerin izlerini taşımaktaydı¹⁹. Burada tarihsel veriler ile günümüzde temsili yapılan olayların birbirlerinden ne kadar beslendiğini anlamaya çalışırken, maruz kaldıkları şeyleri kendi bünyelerinde nasıl anlamlandırdıkları, buna etki eden toplumsal tasavvurları da ortaya koymaya çalıştık.

¹⁶ Tıpkı alevilerde ve müziklerine de yansıyan matem olgusu gibi, bireyin karakteri ile de alakalı olabilir, ancak gerçek anlamda Aleviliğe dair bir kolektif faaliyete katılmasa bile, bunun izlerini taşımaktadır. Zaman içerisinde pekçok değişkene maruz kalsa bile aradığı tını matemini temsil edebilmektedir.

¹⁷ Yörüklerle birlikte adı geçen, Oğuzlar, Türkmenler, Türkler.

¹⁸ Ayrıntılı bilgi için bakınız: Roux, 2012. *Eski Türk Mitolojisi*. And, 2003. *Oyun ve Büyü*. Eröz, 1991. *Yörükler*. Güven, 2013. *Türk Halk Oyunlarının Şamanî Kökleri*. Bayat, 2013. *Ana Hatlarıyla Türk Şamanlığı*. Potapov, 2012. *Altay Şamanizmi*. vd..

¹⁹ Boğaz havaları ile karşılaşılan serbest ve aksak zamanlı usullü trafiği ile bir form teşkil etmesi, ağır zeybeklerde de karşılaşılan aksak zamanlı yapıların şamanlıkta çokça karşılaşılan tek sayılarından kaynaklanabileceğine dair ayrıntılı inceleme dördüncü bölümde yer almaktadır.



2. YÖRÜK KOLEKTİF DÜŞÜNCESİNİN TEMELİ ŞAMANİZM

2.1 Yörükler

Yörüklerle dair kaynaklarda karşılaşılan *oğuz* ve *türkmen* terimlerinden başlayarak kısa bir açıklama yapmayı uygun gördük. “Oğuz ve Türkmen: bu iki kelimeyi izahta müellif ve müverihler muhtelif faraziler ileri sürerlerse de, esasta birleşirler: Oğuz ve Türkmen aynı Türk şubesinin adıdır (Eröz, 1991, s.17). “Ünlü tarihçi V. Barthold, Oğuzlar ile Türkleri aynı boy olarak saymanın doğru bir düşünce olacağını savunmuştur.... Türk, Arap coğrafyacıları tarafından dil olarak birbirine kardeş olan birçok kavim için kollektif bir ad olarak kullanılmakta” dır (Gündüz, 2009, s.4). “Oğuzlar adı altında tanınacak ve içinden Selçuklu ve Osmanlı hanedanlarının çıkacağı halk ya da boylar birliği” olarak tanımlar (Roux, 2012, s.9). Hayvancılık ile uğraşan bu topluluklardan “Oğuzların komşu ülkelere sevk ettikleri en önemli ticaret meta koyun idi” (Gündüz, 2009, s.8).

Kaynaklardan öğrenebildiğimiz kadarıyla bir savaş²⁰ sonrası Göktürklerle dahil olan “Oğuzların Göktürk Devleti’nin yıkılışında da rol aldığı bilinmektedir” (Gündüz, 2009, s.5). Roux’ a göre ise bu durum Kapgan Kağan, Kültiginve Tonyukuk tarafından desteklenen Bilge Kağan zamanında (716-734) şaşaalı saltanat süren, Doğu Türklerine ait imparatorluk²¹ “744 yılında Basmıllar, Karluklar ve Uygurlardan

²⁰ “Oğuzların tarihini aydınlatan en eski ve açık bilgileri ihtiva eden Göktürk Yazıtları’nda, Oğuzlardan Göktürk Devleti’nin muhalifleri olarak bahsedilmektedir...(oğuzlar) Göktürk Devleti’nin kuruluşu esnasında kuzeydoğuda Togla/Tula ırmağı boylarındaydılar. Göktürklerin kuzeye doğru genişlemesinden rahatsız olarak Çin ve Kitanlarla ittifak kurma yoluna gitmişlerdi. Göktürk Veziri Tonyukuk bunu duyunca oldukça muteessir olmuş ve onların arzu ettikleri ittifakı kurmalarına fırsat vermeden saldırmak amacı ile Ilteris Kağan’dan izin istemiş, Kağan’ın “gönlünce sevk et.” emri üzerine Oğuzları Tolga/Tula ırmağı kenarında mağlup etmiştir. Tonyukuk’un ifadelerinden, Oğuzların bu savastan sonra Göktürklerin iradesine girdiği ancak, Turgisler tarafından yeniden isyana tesvik edildiği de tespit olunmaktadır” (Gündüz, 2009, s.2).

²¹ “6. Yüzyılda Bumin Kağan önderliğinde ayaklanmışlardı ancak Bumin Kağan çok geçmeden, bu zaferlerin ardından ölmüştür (522). Ardılları Orhon ırmağının yukarı kısımlarına yerleşerek, Moğolistan’ın kuzeyine hükmetmişlerdir. Bumin Kağan’ın kardeşi İstemi Han’a (552-575) ise bugünkü Mançurya verilmiştir. İstemi Han İranlılarla anlaşmış ve hemen ardından Maveraünnehiri ilhak ederek, burayı Türkleştirmeye başlamıştır. Böylece biri Doğu Türklerine (Doğu Göktürk

oluşan bir koalisyon, yönetime el koyar. Moğolistan'ın kuzeyinde yaşayan Uygurlar, yüz yıllık bir süre için İmparatorluktan kalan mirası devralırlar. Bu süre boyunca Dokuz Oğuzlar yavaş yavaş batıya doğru göç ederler” (Roux, 2012, s.9).

“İki buçuk asır önce güneye yerleşmeye başlayan Türkmenler o günden bugüne kadar ırk ve oba teşkilatlarını korumak suretiyle bütün adet, gelenek ve inançlarını titizlikle sürdürmüşler, hatta yerleştikleri bölgede kendi adet ve inançlarını yaymayı başarmışlardır” (Yalman(Yalgin), 1993, s.XVII). Eröz “Oğuzlar’dan müslüman olanlara (Türkmen) denildiğini” ileri sürer (1991, s.18).

Araplar, müslüman olan türkleri müslüman olmayanlardan ayırmak için müslümanlığı kabul edenlere “türkmen” demişlerdir. Zamanla İslâm dünyası genişleyince ve türklerin çoğunluğu müslümanlığı kabul edince, türkmen kelimesinin anlamı bu kez “oğuz” la aynı anlamda olmak üzere yerleşik olmayanlara ve henüz göçebelik veya yarı göçebelik yapan türkleri verilmiştir. Daha sonraları oğuz kelimesi de bırakılarak yerleşik şehirlilere Türk, daha az uygar ve göçebe olanlara da Türkmen, ya da yörük denilmiştir (Kocadağ, 1998, s.52).

Eröz’e göre, Yörük: (Yörümek) fiilinden yapılma, Anadoluya gelip Yurt tutan göçebe oğuz boylarını (Türkmenleri) ifade eden bir kelimedir (1991, ss.20-22). “Yörük ve Türkmen arasında etnik farklılaşma olduğunu Yörüklerin Ön Asya göçebeleriyle karıştığını ileri sürerlerse de Türk bilim adamları bu sava şiddetle karşıdır” (Seyirci, 2000, s.1). “(Yörük) le (Türkmen) in aynı etnik zümreye aile olan iki kelime olduğunu rahatça söyleyebiliriz” (Eröz, 1991, s.23). Türkmen, Türkçe konuşan insanların büyük bir koludur, Yörük, harfî harfine “gezgin” anlamında olup, bütün göçmenler değil, Güney ve Batı Anadolu’da yaşayan alt-etnik grup. Ayrıca Yörük olarak da bilinir (Cribb, 1991, s.247).

Yörüklerin göç yollarında harcadıkları uzun yılların ardından yüksek yerleri tercih etmeleri Matsubara’ya göre “Göçebe toplumlar ise evcilleştirdikleri hayvanları besleyebilmek için, ziraatle uğraşanların boş bıraktıkları alanlar olan çölleri, dağları, sahipsiz kalmış meraları ve bozkırları kullanarak insanlığın yaşayabileceği alanlara dönüştürmüşlerdir” (Büyükşahin, s.7). Osmanlı Döneminde Yörüklük kavramını ortaya çıktığını belirten Ayyıldız “Türkmen toplulukları özgürlüklerine düşkündür. Bu yüzden yüksek ve uçlardaki yerleri tercih etmişlerdir” sözleriyle yağmalanan köyleri güvensiz bölgeler olarak gördüklerinden²² bahsetmektedir (2013, s.11).

İmparatorluğu), diğeri Batı Türklerine (Batı Göktürk İmparatorluğu)na ait olmak üzere iki Türk İmparatorluğu kurulmuştur” (Roux, 2012, s.8).

²² Ramazan Güngör de benzer sebepten dolayı göçmüştür. Dördüncü bölümde ayrıntıları ile değinilecektir.

Büyükşahin ve Güneş'e göre "geçim örüntüsünün beşincisi olan endüstriyel toplumun oluşması"²³ olarak ele alınan zamanda "sulu tarım, otlakların azalmasına sebebiyet verdiğiinden hayvancılıkla uğraşanların çok daha uzaklara gitmesine neden olmuştur" (s.7). Kurtişoğlu'na göre "bireyler, faydalarının maliyetine oranla daha büyük olması halinde göç etmektedirler. Köklerinden kopma, anılarından ve yakınlarından ayrılmanın acısının maliyeti, can güvenliği, eğitim olanakları, dini ve sosyal yaşantıda özgürlük gibi faydalardan daha az ise, göç gerçekleşmektedir" (2008, s. 16). Buradan anlayabildiğimiz kadarıyla, özgürlüklerine düşkün olmalarının yanı sıra, hayatlarını sürdürebilmeleri için ki bunu da özgürlükle bağdaştırabiliriz böylesine bir hareket yapmaları doğal gözükmemektedir.

"Yaz kış göçebelikle hayatlarını idame eden aşiretlerin bütün gelir kaynaklarını ve meşgalelerini hayvancılık teşkil eder" (Eröz, 1991, s.131). Hayvancılıkla geçimini sağlayan Yörük yaşamında "üretimin tüm gereksinimleri karşılayacak şekilde düzenlenmesi, diğer bir deyimle geçimin ana kaynağı olması" kaçınılmazdır (Avcı, 2004, s.450). Ancak, otlakların daralması, bu alanların özelleştirilmesi, Yörüklerin temel geçim kaynağı olan hayvancılık için büyük sıkıntılar oluşturmaktadır. Eröz her ne kadar "yörükler için hayvancılık denince koyun ve keçi akla gel"diğini belirtse de ayrıca "yörüklerin yayla, kışla, güzle arasındaki göçlerini, seyyaliyetini temin eden, vaktiyle Türkiye'nin münakale ekonomisinde rol oynayıp, aşiretlere munzam gelir kaynağı olan deve"²⁴-konargöçerlere büyük hizmetler ifa eder" (1991, ss.131-144). Yörüklerin, hayvanları ve ailesi ile doğanın içinde, olabilecek bütün aksaklıklara çözüm üretebilecek bilgi ve pratik zekaya sahip kimseler olduğu düşünülmektedir. Bununla beraber alan araştırması süresince evlerin duvarlarına asmak ve çeyizlerine koymak için hazırladıkları deve figürlü el işleri ile karşılaşmıştır (Şekil 2.1).

²³ Geçim örüntüsünün ilki olarak: "avcı toplayıcı" yaşam periodu, ikinci olarak: tarım öncesi "bahçecilik" veya "çapa tarımı", üçüncüsü "çobanlık", dördüncü aşamasında yoğun tarım dönemi, göstermektedir. Ayrıntılı bilgi için bakınız: <http://www.sdergi.hacettepe.edu.tr/makaleler/FerhatBuyuksahinGulGunes.pdf>.

²⁴ "Deve belli iklim, toprak ve yem şartlarında yetişen bir hayvan olmakla beraber en soğuk siteplerde olduğu kadar en sıcak çöllerde de yetişen bir hayvandır. Çölün 50 dereceyi geçen sıcaklığına tahammül ettiği gibi sitepin ve yaylanın sıfırın altına inen soğuklarına da dayanır" (Eröz, 1991, s.144).



Şekil 2.1 : Deve figürlü el işlemleri.

Yörükler ve Türkmenler arasında yaşayış şekli olarak farklılıklar da mevcuttur. Yörük toplulukları köken olarak Türkmen olmasına rağmen coğrafi, sosyolojik, ve ekonomik sebeplerden dolayı yaşayış biçimi olarak da Türkmen gruplardan ayrılmaya başlamışlardır. Örneğin Yörük toplulukları keçiye dayalı hayvancılık yaparken, Türkmen gruplarında hayvancılık daha çok koyun ağırlıklı olarak yapılmaktadır. Yörükler daha çok "sancak" içinde kendilerine tahsis edilmiş yaylaklar ve kışlaklar arasında konar göçerlik etmişlerdir. Türkmenler ise birbirinden çok daha uzak yaylak ve kışlakları seçmişlerdir. Öyle ki Erzurum'da yaylayan bir Türkmen topluluğunun kışlakları Suriye ovaları olabiliyordu. Bu nedenle Türkmenlerin zirai faaliyetleri Yörükler'e göre daha sınırlıdır (Ayyıldız, 2013, s.20).

Deve, sancak içindeki alanda “kendi yaylası ve kışlası olan, ikisi arasında güzel yola sahip, yarı göçebeler için” lüzumsuz hale gelmiş onun yerine kamyon, at veya eşekle taşınan eşyalar “her an yer değiştirmek durumunda olan, yaz kış gezen, yeri yurdu olmayan tam göçebe Yörükler için deve vaz geçilmesi imkânsız vefalı bir hayvandır” (Eröz, 1991, s.131). Kısa ya da uzun mesafe de olsa geçtikleri yolları ve hayvanlarını tanıyan yörükler, bir başka yörüğün hayvanı kendi sürüsüne karıştırdığında anlayıp, onu sürüsünden çıkartabilir. Seyirci (2003) keçi kırkımına denk geldiği bir olayı şöyle aktarmaktadır:

Kırkım günü geldiğinde sabahın ilk ışıkları ile keçiler ağıl önünde toplandılar. Diğer günlerin alışkanlığı ile erkek keçiler ağılın dışında beklerken dişiler olağan biçimde ağıla girdiler. Erkek keçiler ağıla girmemek için oldukça dirense de yardımımızla sonunda boyun eğdiler onlar için olağan dışı olan bu duruma. Yaklaşık 600 keçi aynı anda ağılda toplanınca, hayvanlara kımıldayacak yer kalmadı neredeyse. Bu sırada Sarıca keçiler arasında dolaşarak birkaçını ağılın dışına attı. Onları neden kırkmadığını sorduğumuzda, o keçiler Ali Osman'ın sürüsünden karışmış olduklarını söyledi bize. Birbirine bu kadar benzeyen 600 keçi arasında Sarıca'nın yabancıları seçmesi, hatta o keçilerin kimin sürüsüne ait olduğunu bilmesi bizi çok şaşırtmıştı doğal olarak (Seyirci, 2003, s.43).

2.2 Şamanizm

Bayat (2013) Şamanlığı bütünüyle “doğa dini”²⁵ diye adlandırmanın mümkün olabileceğine değinmiştir (s.22). Altay Şamanları üzerine yaptığı çalışmalarla tanınan Potapov’a göre, “içinde insan ve doğa arasındaki ilişkileri ve doğal güçleri içeren mitolojik ve ilkel dinî görüşleri barındıran, halkın dünya görüşleri doğrultusunda, doğal yollarla oluşmuş bir dindir”²⁶ (Potapov, 2012, s. 47). “Şamanizm merkezinde ruhlar dünyasıyla ve doğaüstü varlıklarla irtibat halinde bir Şaman’ın yer aldığı, animistik özellikler taşıyan bir inanç sistemidir” (Akıncı, 2009, s.1). Metin And ise Şamanlığın bir din olmadığını savunur (2003, s.89). En başından karşılaşılan böylesine bir karmaşıklık, nelerin din olabileceği sorusunu doğurmuştur. Bu sorunun cevabını ararken “sadece Ortaçağ Moğollarında yazılı şamanist tören kuralları var” olduğunu öğreniyoruz, bunun dışında şamanizmi “yazılı olmayan bir din” olarak tanımlanmaktadır (Potapov, 2012, s.355). Yazılı olmasa dahi tıpkı diğer “dini düşünceler” gibi Şamanizm de “birinci derecede kolektiftir” (Durkheim, 2014, s.23).

“Şamanın esas fonksiyonu görmek-anlamak-iletmektir” (Bayat, 2013, s.23). “Şamaniz doğa ile doğal ve kozmik güçlerin ilahileştirilmesine dayanan eski düalist dünya görüşleri çerçevesinde yazısızdır, tarihidir ve doğal yollarla ortaya çıkmıştır” (Potapov, 2012, s.356). “Şaman, insanları doğa ile barışık halde yaşamağa çağıran, canlı ve ruhu olan doğayı tahrip etmeyi önleyen, zarar-dideleri iyileştiren (tıpkı otacı gibi), ruhların ağzı ile konuşan (tıpkı büyücü gibi), ritüelleri yöneten (tıpkı din görevlisi gibi) kişidir; kimseye benzemez, kimse de ona benzemez” (Bayat, 2013, s.12). “Farklı kültürlerde farklı şekillerde ifade bulan Şamanizm’in tüm kültürler için genel geçer bir tanımını vermek oldukça güç” olsa dahi pekçok açıdan doğa ile ilişkilendirilerek tanımlanmaktadır (Akıncı, 2009, s.1).

“Türk Şamanları Kuzey Amerika Kızılderililerinin Şamanlarına da benzemektedir”²⁷ (Bayat, 2013, s.27). “Görünüşe bakılırsa, o dönemde”²⁸ ve takip eden yüzyıllarda,

²⁵ Ama aynı zamanda “bir din olmayan Şamanlık ve dinî bir zümre oluşturmeyen Şamanlar, bazı uygulamalarıyla, özellikle de esrime tekniği, tedavi sistemi, kehanette bulunma vs. ile eski ve yeni dinleri etkilemiş, Şaman tekniği bu dinlerin kâhinleri tarafından benimsenmiştir” (Bayat, 2013, s.277).

²⁶ Ayrıntılı bilgi için bakınız Potapov, 2012, ç. Din olarak Şamanizm.

²⁷ Çingenelerin kendilerini “TurkoAmeriko” olarak adlandırmasından, aynı hat üzerinden yayıldıklarını düşündürmektedir. Ayrıntılı bilgi için bakınız Berger, *Çingene Mitolojisi*, 2000. Ayrıca, günümüzde devam eden göçlerde, Iraklı-Keldali mülteciler üzerine çalışmalarını devam ettiren Ögüt’ün görüşmelerine dayanarak açıkladıkları da bu hattın göçmen topluluklar için hala tercih edildiğini göstermektedir. Türkiye göç alan bir ülke olarak “Türkiye’ye giriş yapan göçmenlerin bir

Moğol İmparatorluğunun kuruluşuna kadar *Şamanizm* Uygurlarda ve doğudaki değişik Türk Halkları arasında büyük önem taşımıştır” (Roux, 2012, s. 118). “Şamanlık yalnız Orta Asya ve Sibiry’a özgü değildir, bunu Okyanusya’da, Kuzey Amerika ve Endonezya’da da buluruz” (And, 2003, s.89).

“Şamanın ritüel ölümü, akıl dışı olguları algılamak için yapılan bir koddur” (Bayat, 2013, s.50). “Ölup dirilme, Şaman olmanın ana teması, ana hattıdır...Hiçbir Şaman ikinci kez doğmadan Şaman olamaz” (Bayat, 2013, s.50). Güngör’ün üç tellisi ile çaldığı Kocaoğlan da dansçının yaptığı hareketlerde yer alan bazı hareketlerin göğe yükselme durumunu anlattığı düşünüldüğünde, belki oyuncu ölümü ve yeniden dirilmeyi temsil ediyor olabilir. “Şamanlık doğa dini olduğu için ölup dirilme de doğayı veya doğa kurallarını yansıtmaktadır. Şu hâlde Şamanın ölup dirilmesi, sembolik olarak tabiatın ölup dirilmesi varyantından başka bir şey değildir” (Bayat, 2013, s.51). Ölüm teması yeniden doğuşu temsil etmekle birlikte, şamanlık için gerekli eğitime tabi tutulması için geçmesi gereken adımlardan yalnızca biridir. “Aday, ölup dirildikten sonra ecdat Şamanın rehberliğinde göğe çıkar. Orada üç defa dokuz merhaleden geçer ve buralarda şamanlığın sırlarını öğrenip bir Şaman olarak dokuzuncu katta ruhların hayır dualarını aldıktan sonra yeryüzüne iner. Göğün her katında Şaman belli bir bilgi alır” (Bayat, 2013, s.89).

2.3 Yörükler ve Şamanizm

Yörüklerin kolektif düşünce yapısına dair bilgilere erişmeye çalışırken “toplumsal tasavvurların hangi şekilde birbirini çektiğini veya ittiğini, nasıl birbirine nüfuz ettiğini veya ayrıştığını” araştırmamız gerekiyordu (Durkheim, 2014, s.22). Ulaştığımız veriler doğa ile iletişim halinde olan topluluklar, aynı şekilde doğa ile barışık yaşamaya çağıran Şamanizm ile karşılaşmalarını doğaları gereği olduğunu düşündürmektedir.

“Dinlere karşı duydukları büyük ilgi sonucu, Türkler dünyadaki büyük dinlerden çoğunu peş peşe ya da aynı anda benimse”miştir (Roux, 2012, s. 9). “Toplayıcı avcı Altaylı Türk boylarından tutun da, bozkırda büyük cihan devleti kuran Türk kavimlerine kadar nüfuz etmiş Şamanlık” bölgeden bölgeye değişiklik gösterse de

kısmı Birleşmiş Milletler aracılığıyla Amerika Birleşik Devletleri, Avustralya ve Kanada gibi ülkelere geçmeyi hedeflemekteler”, ayrıntılı bilgi için bakınız, Ögüt, *Müzik göçmeninin ne işine yarar*.

²⁸ 11. Yüzyıldan bahsedilmektedir.

“Türklerin eski yurdu Orta Asya’nın ve Şamanlığın, Anadolu Türklerinin kültürü üzerinde geniş ölçüde izlerine rastlanmaktadır” (Bayat, 2013, s.12; And, 2003, s.89). “Şamanizm Türkiye’de “Türklerin eski dini” olarak biline gelmiş ve Türk kimliğine ait tarihsel bir bağlama yerleştirilmiştir” (Akıncı, 2009, s.15). “Şamanizm bize göre Türk’ün milli şahsiyetini bulmasına hizmet eden bir dindi” (Eröz, 1991, s.26).

“Talas savaşının en önemli etkisi, Türkistan’ın İslamiyet’e olan yaklaşımıdır. Bu olaydan sonra müslümanlığın yer yer Türkistan’a yayıldığı görülür. Kimi yerde Türkler müslüman olurken, kimi yerde de eski dinleri olan şamanizm ve manheizm de direnirler” (Kocadağ, 1998, s.51). Cemal Ünlü de, Türkler’in müslümanlığa 500 yıl kadar direndiklerini söylemektedir (kişisel görüşme, Mayıs 2015).

“Her türlü engelleme çabasına rağmen sıradan göçebe hayvan yetiştiricileri ile avcılar arasında Şamanizm önemli yer tutmayı sürdürmüştür” (Potapov, 2012, s.359). Ahmet Yaşar Ocak’a göre “Türklerin İslâm öncesi ilişki kurduğu tüm inanç sistemlerinin, doğayla bir bağlantı kurma yolu olarak da adlandırılabilir Şamanizm’in mistik hatta büyüsel karakterini takip ettiğini söylemek çok yanlış olmayacaktır” (Güray, 2012 s.43).

Şamanlık, göçebe cemiyette, özellikle avla ve toplamayla geçimlerini sağlayan toplumlarda gelişmiştir. Bu tip toplumda sınıflara ayrılma ve siyasal yapı mevcut olmadığı için Şaman tabip, otacı, ritüelin yöneticisi, mitleri koruyan ve kuşaklara aktaran, medyumluk yapan biridir. Ayrıca o, ruhları idare etmek gibi işlevleri de üstlenmiştir. En önemlisi de Şamanın kozmik bilgileri simgesel şekilde ritüel bağlamında aktarmasıdır....Sınıf ayrımı bulunan toplumlarda Şamanın yerini tabipler, din adamları, medyumlar, falcılar, sihirbazlar almıştır (Bayat, 2013, s.120).

Kendisini aracı olarak gören Hacer Karabıyık, toprağı gübre ile çiftleştirdiklerini, tohumların yanmaması için güneşte fazla tutmadığını, hayvan ve toprağını yetiştirdiği ürünleri ihtiyacı kadarını kullanıyor. Doğa ile uyumlu, doğanın sihrini koruyan ve ihtiyaçları doğrultusunda kullanan bir yörük. Sinir ya da psikolojik rahatsızlığının olmadığını, şehir yaşamını anlayamadığını, mecbur kalmadıkça ve doktor önermediği takdirde ağrı kesici dahi kullanmadığını belirtiyor. Bu durum otacılık olarak yorumlanmasa da günümüz tıbbının yada teknolojisinden ziyade eski ve doğal yöntemleri takip ettiğini göstermektedir. Kendi ürettiği sabunlarla çamaşırlarını yıkayan Karabıyık, çamaşır makinesi ve onun için kullanılan sabunların kötü koktuğundan tercih etmemektedir (H. Karabıyık, kişisel görüşme, Ağustos 2015).

Şamanlarda kullanılan ritimler ve trans için tercih edilen ses frekanslarının oldukça düşük frekanslar olduğunu, bununla birlikte doğadaki canlıların seslerini, tiz frekansları da taklit ettiklerini düşünüyoruz. Yörüklerin tercih ettiği sazlardan kemane, duduk, sipsi, kaba zurna, iki, üç ve dört telli gibi sazların çobanlar ve göçen kimselere taşımada kolaylık sağlaması gibi oldukça tiz frekanslar çıkardığını biliyoruz. Cemal Ünlü'ye göre bu durumun sebebi “ses çıkmasın diye davul kullanmamış, daha ince sesli, tenor sesler kullanılmıştı. Muhtemelen yerini belli etmemek için dağa çıkmış kimse saz çaldılar²⁹” (C. Ünlü, kişisel görüşme, Mayıs 2015). Buradaki sazların, yörüklerin şaman kolektif düşüncesinden beslendiği fikrinden yola çıktığımızda, en önemlisi saz olan davul ya da defe eşlik etmek amaçlı kullanıldıklarını düşünebiliriz³⁰.

Güray³¹'a göre (2012) “günümüz Anadolu'sunda gerek halk danslarında gerekse de “nevruz” törenleri gibi dini içerik de taşıyan geleneksel bayramlarda rastlanan davul kullanımına dair pek çok uygulamanın şaman inancı kökenli olduğu da akla gelebilmektedir” (s.84). “Davul, insanların isteklerini ruhlara ileten, öteki âlemin iradesini de insanlara çattırان tek kutsal müzik âleti olarak algılanır” (Bayat, 2013, s.194). “Dağ bozkırlarıyla yarı çöl bölgelerinde yaşayan hayvan yetiştiricilerinin kültürlerini izlerinin de tef üzerine yansıdığını söylemeliyiz” (Potapov, 2012, s.251). Burada şamana ait birşeyler bulunmak isteniyor ise dikkat etmemiz gereken ritim olgusu gibi durmaktadır. Ancak zamanla pek çok şeyin bir başka şekile kaynaklık etmesi gibi, şamanik temalar, ilahiler, dualar da müziklere dönüşmüş olabilir mi? Çünkü Bayat' a göre (2013) “salt Şamanlık yoktur. Her ne kadar kaynağını ezoterik bilgilerden almış olsa da Şamanlık, coğrafi şartlarla, etnik yapılanmayla yeni bir

²⁹ Bununla beraber Ünlü, neden dağa çıkıldığı, dağ ile sözü edilen şeyin aslında yayla anlamına mı geldiği, sazın taşınabilir olmasından dolayı mı tercih edildiğini birer soru olarak bırakır.

³⁰ Her inanın bir şekilde şamanizm ile bağlanması gibi, müziğin de bir şekilde ritim ile sıkı bir bağı vardı, tıpkı ritmin şamaniz ile bağı olduğu gibi.

³¹ Cenk Güray, 1973 yılında Ankara'da doğdu. Orta Doğu Teknik Üniversitesi Maden Mühendisliği Bölümü'nü (1995) bitirdi. Aynı bölümde yüksek lisans (1998) ve doktora çalışmalarını da tamamladı (2003). 2004 yılında yardımcı doçentliğe atandı. 2006 yılında Başkent Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Anabilim Dalı'ndaki yüksek lisans çalışmalarını “Makam Yapılarını Yansıtan Bir Model Önerisi İçin Yapay Zeka Tekniklerinin Kullanımı” adlı tezi ile tamamladı, 2006'da Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk Din Musikisi Anabilim Dalı'nda “Anadolu'daki inanç ve müzik ilişkisinin sema-semah kavramları çerçevesinde incelenmesi” adlı doktora çalışmasını tamamladı. Cenk Güray Atılım Üniversitesi'nde Anadolu Müziği Tarihi ve Caz Tarihi derslerini vermekte ve ODTÜ Türk Halkbilimi Topluluğu'nun akademik danışmanlığını yapmaktadır. İcracı olarak Anadolu geleneksel müzikleri ve caz ile ilgili projelerde konser ve kayıt odaklı olarak yer alırken araştırmacı olarak da bulgularını değişik ortamlarda insanlarla paylaşarak bu müziklere hizmet etmeyi sürdürmektedir.

özellik sergilemiş, tarihi süreç içinde farklı bir boyut kazanmıştır” (Bayat, 2013, s.12). İçerisinde şaman kolektif temaları barındırdığı düşünülen, Güngör’ün temsillerinde de yer alan zeybekler hakkında onları etkileyebilecek faktörleri alan araştırması verilerinin paylaşıldığı üçüncü bölümde ve müzikal analizine son bölümde yer verilirken burada konu hakkında kısa bir giriş yapmayı uygun bulduk.

“Zeybekler Batı Anadolu eşkiyalık tarihinin³² son dönemini temsil eder” (Öztürk, 2006, s.55). Güray’a göre “Anadolu ölçekli tesir eden bir müzik kültürü olduğu” düşünülen zeybekte, “ezgisel ve usul yapısı itibariyle çevre coğrafyalardan çok Anadolu coğrafyasında yoğunlaşmış, kalıplarla karşılaşmakta”dır (C. Güray, kişisel görüşme, Ağustos 2015).

“Zeybek adı verilen müzik ve dans örnekleri, en çok Batı Anadolu ve özellikle de Aydın, İzmir, Muğla, Manisa ve Denizli’de kümelenmektedir” (Öztürk, 2006, s.76). Buna paralel olarak Cenk Güray da “Ege kökenli, Akdeniz’e doğru kısmen ilerleyen, biraz orta Anadolu’ya doğru gelen, Abdallık geleneği³³ vasıtasıyla yine ama bu civarda kökleşmiş ve bu civarın kendinden önceki kültürel odaklarıyla iletişim ve etkileşim halinde bir kültür” olduğunu belirtmiştir (C. Güray, kişisel görüşme, Ağustos 2015).

Ali Fuat Aydın³⁴ “zeybekte ilgili usul yapıları sadece Anadolu’da var. Özellikle Aydın bölgesinde ağırlaşarak diğer taşıma zeybek bölgelerine kadar yayılan”, nasıl ortaya çıkmış olabileceği sorusuna “belki vardı, belki yaratıldı, ortaya çıkışlarını bilemiyoruz. Şuan ki bildiğimiz bu 9 zamanlı olarak söyliyebileceğimiz ezgilerin, zeybek olarak, zeybek ezgisi olarak nitelendirildiği” (Kişisel görüşme, Ağustos 2015).

³² “Yüzyıllar boyunca, çeşitli nedenlerde dağa çıkan, eşkiyalık eden, kendi adaletinin peşinden koşan insanlarla doludur. Böyle olunca, zeybekleri salt Cumhuriyet Döneminin milli folklorcu, milliyetçi ya da Orta Asyacı ideolojileriyle kavramak ve değerlendirmek mümkün görünmemektedir” (Öztürk, 2006, s.47).

³³ Anadolu Abdalları olarak adlandırdığı Abdalan-ı Rum toplulukları hakkında ayrıntılı bilgi için bakınız: Cenk Güray, (2012). *Anadolu’daki İnanç ve Müzik İlişkisinin Semâ-Semah Kavramları Çerçevesinde İncelenmesi*. (Doktora tezi). Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

³⁴ 1973’te Aydın – Karpuzlu- Ektirli Köyünde doğdu. Ankara Orta Doğu Teknik Üniversitesi (ODTÜ) Elektrik ve Elektronik Mühendisliği bölümünden mezun oldu (1998). ODTÜ’de öğrenim gördüğü yıllarda ODTÜ Türk Halk Bilimi Topluluğunda (THBT) yönetim kurulu başkanlığı yanında bağlama dersleri verdi, bu kurumun Türk Halk Müziği (THM) korosunu çalıştırdı (1995). Mezuniyetinden sonra askerliği süresince bağlama derslerine devam etti. Daha sonra iki yıl boyunca İzmir’den gelip gitmek suretiyle aynı koroyu çalıştırdı (2002, 2003). Çeşitli yörelerden, özellikle Aydın, Muğla ve İzmir yöresine ait derlemiş olduğu ezgilerle THM dağarına katkıda bulundu. Daha çok “ağır zeybekler” üzerine inceleme ve araştırma çalışmalarında bulundu. Derlemelerinin ana ögesini ise Aydın – Germencik ve Muğla- Milas’taki “kaba zurna” kültürü oluşturmaktadır.

Aydın'ın 9 zamanlı yapılar için “belki vardı, belki yaratıldı” sözlerine istinaden bir form olarak değerlendirdiğimizde; bu durum Strauss’a göre müzikal formların gerçekte icat edilmemiş, bilinçsizce mitin yapısından ödünç alınmış olarak ilişkilendirilmektedir (Strauss, 2015, s.22). Dolayısıyla bu yaratımlara bakarak mitsel çıkarımlarda bulunmamız da bir o kadar pozitif durmaktadır³⁵. “Ağır zeybek usulü diye tabir ettiğimiz usul kalıbı, çok fazla çevre coğrafyalarda önümüze çıkan bir kalıp değil,.. dansla çok bağlantılı bir yapı. Bir bölgede yöresel usulün nasıl icra edildiği şeyi o bölgenin yöresel dans karakteri ile çok bağlantılı. Dolayısıyla bu zeybek dansları yöreye veya yörenin ait olduğu daha geniş kültüre has olmalı ki bunların ilgili usul karakteri, ritmik karakterleri de o bölgeye has olsun” (C. Güray, kişisel görüşme. Ağustos 2015).

Alana çıkılmadan önce incelenen yürüklük hakkında kıymetli bilgiler içeren Musa Seyirci'nin kitabında tahtacılar üzerine yazdıkları dikkatimizi çekmiştir. Tahtacılar şuan için yürüklerden farklı bir kola ayrılmış olarak belirtilse de çalışmaya katkı olabileceği düşünüldüğü için onlarla ilgili olan kısa bir alıntıyla yer verilecektir. Seyirci 1934 doğumlu Hasan Şimşek ile yaptığı görüşmeyi şöyle aktarıyor:

Atalarımızdan duyduğuma göre bizim Tahtacı Türkmenler, atalar yurdu Orta Asya'dan, Türkmenistan'dan kısaca Hazar ötesinden Anadolu'ya, Toroslara gelmişler. Toroslara geldiklerinde Anadolu toprağında ağaç işlerini, orman işçiliğini Bulgarlar yapıyorlarmış. Bizim Türkmenler Anadolu'ya Hazar ötesinden hangi tarihlerde geldilerse, -belki sanıyorum on birinci, on ikinci yüzyıldan sonra gelmişler.- Atalarım Anadolu toparağına geldiklerinde hayvancı ve konar-göçerler, daha toprakla, ağaçla işleri yok. Varsa yoksa hayvan otlatmak, sürülerine yaylak, kışlak aramak. Toroslara gelen Türkmenlerin çoğunluğu hayvancılığı sürdüren, az bir yarısı da hayvancılığın yanı sıra Bulgarlara yanaşarak ağaç kesmeyi, lata yontmayı, biçmeyi öğrenmişler. Sözün özü, Bulgarlardan, hiçbir bedel almadan, boğaz tokluğuna onlara hizmet ederek ağaç işlerini öğrenmişlerdir (Seyirci, 2007, s.5).

Seyirci'nin röportajında da gördüğümüz gibi, geldikleri yerin özelliklerini taşımalarına rağmen, göçtükleri yeni yerlerdeki toplumlardan da etkilenmektedirler. “Bireysel göçlerde yerleştiği topraklardaki toplum ile etkileşim toplu göçlere göre daha farklı bir seyir izler. Toplu göçlerde, yerleşilen toplumu etkileme oranı daha yüksek olabileceği gibi, kültürel kimliği devam ettirme ve tekrar oluşturma daha fazla belirgin olduğundan söz edilebilmektedir”(Kurtişoğlu, 2008, s.16).

³⁵ Dördüncü bölümde boğaz havaları ile bu konuya ayrıntılı yer verilmektedir.

Yörüklerin Orta Asya'dan buraya göçtüğü kanısına dayanarak, müziklerin ne şekilde taşındığı yada değişime uğradığı sorusuna Cenk Güray;

Anadolu geleneği o ezgileri dönüştürüyor. Yani Anadolu'da o makam müziği geleneği çok eski ve hani bunlarla beraber ait olduğu yörede o ezgiler bazı derecelerindeki değişikliklerle ordaki müzik kültürüne yaklaşıyor. Dolayısıyla Türk göçleriyle gelen ezgiler burda dönüşüyor ve buranın müzik kültürü haline geliyor. Tabiki burada Orta Asya'dan gelen müziğin katkısı var ama Anadolu'daki zaten var olan geleneğin de katkısı var. Dolayısıyla hani buradan zeybekliğin kökenine, müzik kültürü bağlamında Orta Asya'ya bağlamak çok kolay değil (C. Güray, kişisel görüşme. Ağustos 2015).

Yörüklerin sahip oldukları ve Anadolu'da karşılaşp kolletif düşüncelerine dahil ettiği bu yapılar gibi aslından pek çok dönüşüme maruz kaldıkları tarih içerisinde gözlenmektedir. Bunlardan biri Öztürk'ün "kültürel dönüşüm" olarak aktardığı Cumhuriyet döneminde "zeybekler, folklorik, tarihsel, sosyal ve kültürel özellikleriyle araştırılmaya, çeşitli yönleriyle ele alınmaya, incelenmeye başlamıştır. Bu dönemde, yeni kurulan devletin "milli" kimliğini geliştirmesine³⁶ imkan sağlayacak temel unsur olarak, halk kültürü görülmektedir" (Öztürk, 2006, s.63).

Cumhuriyet milli bir devlet yapısı üzerine kurulmuş bir yapı ve dolayısıyla bu milli devletin de milli kahramanları olması gerekiyor. Zeybekler bu kahramanlık rollerinin bir kısmını üstleniyorlar. Dolayısıyla zeybekler için yazılan yeni danslar ve onların o milli kahramanlık yapısını tekrar ortaya konması ve dans kültürüyle bunun birleşmesi biraz daha Cumhuriyet sonrası olan bir şey ve kısmen ideolojik yanları var ve bu ideolojik yapının tarihsel süreçle ne kadar örtüştüğü çok tartışmalı (C. Güray, kişisel görüşme. Ağustos 2015).

"Hükümetler sanat dallarını, ulus yaşamının olumlu bir unsuru, toplumsal düzene dayanarak oluşturan, halkı arzulanan ulusal amaçlar doğrultusunda harekete geçiren ve insanların ilgisini toplumsal olarak istenilmeyen faaliyetlerden başka tarafa çeviren bir unsur olarak görebilirler" (Becker, 2003, s.228). Güray'ın da sözünü ettiği gibi Zeybeklerin yeni statüleri Cumhuriyet sonrasında oluşturulmuştu. Bunun bir sanat olarak ortaya konulması; Atatürk'ün yeni hükümetle birlikte ulusalcılık konusunun gündeme getirmesi ve ulus devletine ulusal dans olarak Zeybeğin düşünülmesi ile bu tarihten sonra Zeybek dans ve müziklerinde sanatsal dönüşümü başlatmıştı. Sanatsal dönüşümün öncesinde Zeybek dans ve müziklerinin kökeni hakkında Ali Fuat Aydın ile yaptığımız görüşmede:

³⁶ Milli devlete milli dans olarak halk sanatlarının gösterilmesi ile zeybekliğin eşkıya ve isyancı gibi görünümlerinin bu hususta milli kahramana dönüştürülmesine olanak sağlamış olabilirdi (ayrıntılı bilgi için bakınız Öztürk, 2006, ss.15, 31, 56).

Zeybeklik kökeni ile ilgili çok net bir şey söylemek mümkün değil... bu konuda tartışmak bilmiyorum ne kadar insana yön verebilir. Ama şuan bildiğimiz gerçek: Zeybeklerin artık var olmadığı. Misyonlarını tamamladıkları için şartlar onları tarihte bir kimlik olarak bıraktı. Burada devam eden kısımları müzikleri, dansları ve kostümleri. Müzik ve dans olarak da düşünmemiz gereken bu olguların zeybeklik kurumu içinde mi yoksa dışında mı devam ettiği şekilde bir soru ortaya atılabilir. Yani zeybekler olmasaydı bu müzik bu şekilde var olmicak mıydı? Zeybek harici kişiler bu dansları yapmıyacaklar mıydı? Bunlar da tartışılabilir. zeybeklik kurumu içindeki danslar ve müzikler ve kurum dışındaki, yani yerel halkın, zeybek olmayanların diye söyleyelim, müzik ve dansları şeklinde. Bunlar birbirinden farklı mı? Aynısı mı? Bu müzikler zeybekler için mi çıkartılmış ya da zaten var olan müzikler onlara mı atfedilmiş? Bunlar hep soru olarak kalacak (A.F. Aydın, Kişisel görüşme, Ağustos 2015).

Üç telli icrası olan Mehmet Günay Eser ile bu konu hakkında yapılan görüşmede “bunlardan birinin diğerinden önce olması gerekiyor. Akla ilk yatan önce müzik oluşmuş ta dans onun üzerine yapılmış gibi geliyor” olarak açıklamaktadır (görüşme, Ağustos 2015). Benzer bir görüşü üç telli icracısı Eren Şahin “müzik mutlaka vardır ondan sonra, ona göre şekillenmiş olabilir” görüşü ile müziğin danstan daha önce ortaya çıkmış olabileceğini belirtmiştir (görüşme, Ağustos 2015). Müzik ve dansın ne şekilde ortaya çıktıkları konusunda pek çok fikir ortaya konulmakla beraber bu konuyu tartışmak Aydın’ın da belirttiği gibi ne kadar insana yön verebilir. Ne zaman ve ne şekilde ortaya çıktıklarından ziyade misyonlarının ve içlerinde barındırdıkları kolektif simgeler ile araştırmamızın odak noktası olan “müzik, toplum ve kültürde daha geniş sembolik roller, kendisini en değerli ve en genel doğanın değerlerini ve hatta tutkularını simgelemek üzere alındığı rollere atanabilir”di (Merriam, 1964, s.241). Bu rollerden biri yörük müziği ve dansı söz konusu olduğundan kolektif düşüncelerinin beslendiği şamanizm ile ilgili olabilirdi.

Ali Fuat Aydın ve Cenk Güray ile oyunlu müzikler üzerine yapılan görüşmede, kendileri çalarken veya Kaba Zurna dinlerken bunun ayin olduğu hissine kapıldıklarını;

Bu normal bir dünyevi müzik dışında bir şey olduğu hakkında algımız var. Bizim hayalimizde öyle bir yerde bu müzik ve şunu da söylemek lazım, geleneksel müzik kültüründe dini müzik ve din dışı müziğin arasındaki sınır çok ince bir sınırdır. Dolayısıyla burada nerede dini müziğe nerede din dışı müziğe geçiliyor meselesi oldukça belirsiz bir sınırla ayrılır... Çünkü geleneksel yaşayış bir şekilde hayatın her anını sürekli tekrar döndürerek yaşamakla ilişkili bir şey. Yani bunun içinde ölüm de var, yaşam da var, tanrı da var, kedi de var, çiçek de var, Anadolunun genel inanç sistemi de bununla bağlantılı.. çiğdeme yüklenen örnekler var. Buradan çok rahat bir inanç sistemine bağlantı kurmak da

mümkün. Dolayısıyla böyle baktığımız zaman Zeybeklik geleneğinin daha eski dönemdeki ayinlerine de çok uzak olmadığını söylemek mümkün. Tabi yine sadece hayal dünyamızda en azından böyle bir yorum yapabiliyoruz (C. Güray, kişisel görüşme. Ağustos 2015).

sözleri ile belirtmişlerdir. Strauss’a göre “mistik hikayeler dinleyenler ya da müzikleri dinleyenlerin zihinlerinde zincirleme meydana gelen yeniden yapılanma gibi bir şey vardır. Bu evrensel bir benzerlik değildir. Bu tam anlamıyla, bir müzikal form yaratıldığında, efsanelerde zaten yaratılmış olan şeyi müzik yeniden keşfediyormuş gibidir” (2015, s.22). Strauss’un bu açıklaması ile Güray’ın bu müziklerin dünyevi müzikler dışında bir şey olduğuna dair algısını anlayabiliyoruz³⁷.

Dansta karşılaşılan “zeybeğin, efenin güç gösterisi gibi hareketleri” şamanizm ile bağlantılı olabilir (E. Şahin, kişisel görüşme, Ağustos 2015). Şaman bir savaşçı olduğu gibi Şamanların taşıdığı “her bir simge hem bilgi hem savaş taktiğidir” (Bayat, 2013, s.164). Selim Özyol da zeybek dansı üzerine gerçekleştirilen görüşmede “dans güç göstergesidir. Savunma mekanizmasıdır” olarak tanımlar (S. Özyol, kişisel görüşme, Ağustos 2015). Türk halk oyunlarının şamani kökleri üzerine yazdığı kitabında Güven (2013) “Zeybek oyunları, tıpkı şamanların kâh coşkulu kâh ağır aksak oynadıkları ve çeşitli sırlarla dolu oyunları ile birlikte o ürpertici, heybetli görünümelerini bugünlere taşıyan Türk halk oyunlarının başında gelmektedir” (s.220).

“Sosyal olayların merkezinde yer alan Şaman, askerî seferlerde bulunur, hatta askerî birliğinin başında durur, kendisi de savaşlara katılır. Ancak zamanla askerî savaşçılık işlevini kaybeden Şamanın, eski savaşçılık işlevleri giysisinde, sembolik silahlarda ve metal âletlerde korumuştur” (Bayat, 2013, s.164). Yukarıda Ali Fuat Aydın’ın da belirttiği gibi “Zeybeklerin artık var olmadığı. Misyonlarını tamamladıkları için şartlar onları tarihte bir kimlik olarak bıraktı. Burada devam eden kısımları müzikleri, dansları ve kostümleri” olması Bayat’ın söyledikleriyle benzerlik göstermektedir. Bu konu hakkında Cenk Güray “Orta Asya’daki o savaşçı etkileşimlerinin mutlaka olduğunu kabul etmekle beraber bu günkü dans ve müzik kültürünün büyük bir kısmının Anadolu’ya dayandığını” düşündüğünü belirtmiştir (C. Güray, kişisel görüşme. Ağustos 2015). “Anadolu direniş geleneğinin önemli kolu olan Alevilik ve zeybeklik, aynı direniş damarında ve ortak kültür geleneğinden gelen, Osmanlı’nın ön gördüğü kalıba girmeyen ve kendilerine sunulan kimliğe ters

³⁷ Aynı şekilde tezin dördüncü bölümünde yer alan analizlerde de bu algıya erişebildiğimiz yerlerde bunu destekleyecek çıkarımlarda bulunulmuştur.

düşen kurumsallasmış bir yapıdır” (Avcı, 2004, s.416). Yörük kolektif düşüncesinin şamanizmden beslendiğini temel aldığımızda; bir şekilde karşılaştıkları ve yakınlık duydukları zeybeklerin şamanizmde yer alan savaşçı kimliği ile örtüşmesi sonucu üretimlerinde yer etmesi muhemeldi.

Zeybeklikle ilgili verilerin üzerinde durmamızın sebebi, Güngör’ün temsilini yaptığı Ağır Fethiye Zeybeği ve Kocaoğlu Zeybeklerinin yörük müziğinde önemli bir yeri olduğu düşünülen zeybekliğin ne şekilde birbirlerini çektiklerini veya ittiklerine dair tarihi verilerin bize neler sağladığını ortaya koymaktır.

Misyonlarını tamamladıkları için tarihte birer kimlik olarak kaldıklarına benzer bir açıklama Öztürk tarafından; “Efelik ve Zeybeklik olgusu, günümüzde bölge insanlarınca sırf taşıdığı simgesel içeriğiyle, kültürel bağlamda bir kimlik ve kişilik ifadesi durumundadır” olarak belirtilmiştir (2006, s.16). Zeybeklik kurumu söz konusu olduğunda yörükler ile bir şekilde birbirlerini çektiklerini düşündürmektedir ki “zira sosyal kurumlar bize kendini dayatırken biz de onlara bağlarız; onlar bizi zorlarken, biz de onlara yakınlık duyarız; bize baskı uygularken, biz de onların işleyişinden ve bizzat bu baskıdan kazançlı çıkmaya çalışırız ..” (Durkheim, 2014, s.24). Bu konuyla ilgili oldukça ayrıntılı bilgilere değinen Avcı (2004) “dağlardaki iç içelik göçebe yörükleri zeybeklerle kaçınılmaz olarak bir araya getiriyor, dayanışmayı, karşılıklı koruma ve kollamayı zorunlu kılıyor” olduğunu belirtmiştir (s.450).

Karşılıklı faydalanmanın yanı sıra misyonlarını tamamlamaları ve Cumhuriyet sonrası sanatsal dönüşümleri ile birlikte bu yaratımlar “insanların paylaştıkları alışlagelmiş-kalıplaşmış yöntem ve uygulamalara yönelik ortak taklitleri ve karşılıklı olarak birbirlerine verdikleri destek, onları yapmakta oldukları şeyin yapılmaya değer olduğuna dair ikna eder” (Becker, 2003, s.76). Bununla birlikte yerli ve zamanla yabancı araştırmacıların ilgisi, icracıların kolektif faaliyetlerinin yapılmaya değer olduklarını inandırmış olabilir³⁸. “Eskiden köy enstitüleri olduğu zamanlarda, tabi belli başlı öğretmenler bu işlere ön ayak oluyormuş. Genelde de bizim bu işlerle uğraşan beden eğitimciler oluyor. Selim Sırrı da ordan geliyor. Bu

³⁸ Tıpkı Güngör ile çalıştık stildeki benzerlikle dikkat çeken Ulutaş’ın kendisini “ben şimdi dünyada bir numarayım. Dünyada çalan yok bunu. Seninki bir şans yani, bizim gibi büyük ustanın yanına gelmek büyük şans yani” sözlerinden de açıkça görülebildiği gibi (kişisel görüşme, Ağustos 2015).

zeybeklikle ilgili kendisinin özel bir ilgisi oluyor ve onla beraber başlıyor³⁹” (B. Okdan, kişisel görüşme, Ağustos 2015). Köy enstitüleri ve belirli kişilerin özel ilgileri gibi zeybek dans ve müziklerine duyulan bu ilgi daha sonrasında festivaller ve yarışmalar ile farklı bir boyuta ulaşmıştır.



³⁹ “Yeni sosyete, yeni sanat anlayışının halk dansları alanındaki en dikkat çekici örneği, kuşkusuz ki Tarcan Zeybeği örneğidir. Selim Sırrı Tarcan, cumhuriyetin modernleştirici dönüşümlerini; yeni toplumun dans ihtiyacına karşılık verecek nitelikte, kadın ve erkeğin, toplum içinde birlikte yapabilecekleri bir zeybek dansı geliştirmek üzere uygulamayı derlemiştir” (Öztürk, 2006, s. 68). Ayrıntılı bilgi için bakınız age., ss. 69,71.



3. KOLEKTİF DÜŞÜNCE ÇERÇEVESİNDE ŞEKİLLENEN YÖRÜK EVRENİ

Yörüklerin müzikal hayatını, onların neden bu müziği dinlediğini ve yaptığını anlamak için icra edenlerin sosyal çevresine odaklanıyoruz. Kolektif düşünce izlerinin peşinde, şeylere nasıl baktıklarını anlayabilirsek, yaratımlarında nelerden yola çıktıklarına dair fikir yürütebilecektik. Çünkü “birşey yalnızca başka bir güç tarafından yaratılabilecek bir güçtür. O halde, sosyal olayları açıklamak için, bu olayları yaratma kapasitesi olan güçleri araştırırız” (Durkheim, 2014, s. 170).

Kolektif olan şamanizm diğer toplumlar gibi yörük hayatında da etkileri olması muhtemeldir. Bunun birincil sebebi, doğa dini olan şamanizmin, doğa ve hayvanlar ile olan işbirliği halindeki toplumlarda aynı koşulların sağlanmasıyla benzer sonuçlara ulaşılması gösterilebilir. Yerleşik hayata geçmeden önce doğanın bir parçası olan yörüğün kolektif düşüncesinde şamanist izler doğası gereği oluşabilirdi. Dahası göçmen topluluklarda, müziğin ve dansın bu kolektif düşünceler çerçevesinde oluşmasına ortam hazırlayan şey belki de yerleşik hayata geçmeleridir⁴⁰. “Yörükçülüğü özleyen Karatekeli Yörükleri bugün kendi deyimleriyle toprak insanı olmuşlar. Sözüün özü üç direkli karaçadırlarını, soğuk suları, ak develeri özleseler de, onların deyimi ile yaylaları köylülerce çevrilince Yörüğün gideceği yayla kalmadığından Yörükçülüğün de tadı kaçmıştır” (Seyirci, 2003, s.28). Ancak bir kaç jenerasyon sonrasında doğadan uzaklaşmış düzenleri, kolektif düşüncelerinin ışığında şekillenen kolektif faaliyetlerinde değişim, dönüşüm veya unutulmasına yol açmış olabilirdi.

Mevcut durumun değişmesi veya müziğin ve dansın olgunluğa ulaşması⁴¹ ile kabuk değiştirip yenilere atalık etmeleri mümkündür ki müzikler ve enstrümanlar kendilerinden öncekilerin dönüşmüş halleridir. Üç telli ile boğaz havaları çalınması

⁴⁰ Ramazan Güngör’ün çalışmadaki duruluk ve çeşitliliği sakat kalmasından sonraki döneme borçlu olduğu düşüncemiz de bu sebeple ilişkilidir (Bkz. 4.1. Bölüm).

⁴¹ Bu müziğin ve dansın olgunluğa ulaşması için gerekli zaman dilimi tam olarak belirtilemese de.

gibi, yada zeybekteki ezgileri dem sesiyle birlikte çalması ve sazın üzerine elini fiske yapıp vurarak davul ritmini temsil etmesi gibi. Cenk Güray konuya şöyle açıklık getirmektedir: “Bağlamanın zeybek icrasındaki yeri son 60-70 senenin işi böyle hani sadece daha yerel ve parmak çalım teknikleriyle biraz daha eskiye götürülebilir ama şimdi bizim çaldığımız “tezeneli bağlama icrası” çok daha yeni” (Kişisel görüşme. Ağustos 2015).

Müzikleri incelerken, bunlara neden olan güçlerin veya olaylarında peşine düşülmesi gerektiğinin farkına vardık⁴². Bu müzikler bireysel bir ürün değil, insanların birlikte ürettikleri Becker’in deyimiyle “kolektif faaliyet”lerin bir ürünüydü (2013, s14). Müzikle beraber, müziğe eşlik eden, müziği tamamlayan veya var olmasının sebebi başka olayları da fark edip peşine düşmemiz gerekti.

Müziğin ve dansın içlerinde barındırdıkları kodlar⁴³ gereği, birşeyleri taşıma gayesinde olduklarını düşündürür. Göçmekte olan topluluklar doğa ile olan bağlantılarını koparmadıkları için bu kodları deneyimleyen, geliştiren konumundadır. Yerleşik hayata geçip kısmen doğadan ve son zamanlarda da hayvanlarını bırakarak eskisinden farklı hayatlar sürmeye başlayan yörük, geçmişe özlem duymaya, alışık oldukları bu kodları, özlemlerini gidermek için ürettikleri eserlere aktarmış olabilir. Bütün bunlar tıpkı şamanın “müzik aracılığı ile hasta güzel anılarını hatırlamış olur ve yaşam gücü bulur. Ayrıca davulun vuruşları hastanın yürek damar sisteminin çalışma temposunu iyileştir”mesi gibi doğadan kopan yörükler, yeni hayatlarına alışmaya çalışırken yapılan sosyal etkinlikler geçmiş zamanlarını hatırlatıp, ruhlarını onarması ile aynı gayede olabilir (Bayat, 2013, s.264).

Yörük evreni hakkında hala devamlılığını koruyabilmiş kollektif faaliyetlerin kayıt altına alınması ile beraber doğalarının ne olduğu anlaşılmaya çalışılmıştır. “Bir olgunun oluşma biçimi onun doğasını açıklar; bu oluşumların birbirine denk düşmesi için doğaları arasında bir denklik olmalıdır” (Durkheim, 2014, s.157). Elde edilen veriler ile yörük yaşamının nasıl olduğu ve müzikal hayatlarına nasıl yansıdığını

⁴² Muhtemelen yapılan ilk hatalardan biri budur. Konservatuar eğitim süresince sadece müzik odaklı, sazın icra şekillerine odaklanmış olmak, onun çevresinde cereyan eden yapılara bir şekilde gözünüzü karartmanıza sebep oluyordu.

⁴³ Nasıl avlanacağı, hayvana nasıl yaklaşacağı, onunla nasıl iletişime geçeceği gibi hayati veriler bütünü.

gözlemeye çalıştık⁴⁴. Müziğin bu kültür içindeki işlevi (music in culture) ve bu müziklerin nasıl ortaya çıktıklarına dair alan araştırmasından edinilen bilgilerin yani gözlemleyebildiklerimizin ne kadarını anlaşılıp bir kalıba oturtulabildiği bu bölümde görülebilecektir. Sesi veya dansı etkileyen kolektif düşüncelerin, zamanla maruz kalınan diğer şeylerle nasıl etkileşime girdiklerini alan araştırması süresince karşılaşılan olaylar ile anlatmaya çalıştık.

3.1 Sürece Dahil Olanların Etkileşimi ile Ortaya Konan Sosyal Olay: Düğün

Düğünler sosyal olay⁴⁵ olarak “inançlar, eğilimler ve kolektif olarak düşünülen grubun pratikleridir” (Durkheim, 2014, s.37). Uzun yıllar insanların paylaştıkları bu düğünler, faaliyetlerini nasıl koordine ettiklerini gözlememiz için muntazam bir ortam yaratmasıyla ilgi çekicidir.

“Evlilik tüm toplumlarda olduğu gibi, bireyin hem sosyal statüsündeki değişikliği hem de soyun devamını temsil eden önemli bir geçiş törenidir” (Akıncı, 2009, s.102). Bu sebeple birebir aynı içeriğe sahip olmasa da şamanlıktaki geçit ritlerini andırmaktadır. Geçit rit⁴⁶lerinden “ferdin yeni bir duruma getirilmesi, yani onun yeni bir statü alması” olarak tanımlanmakla beraber içeriğinde “yeni bir statüye geçit, zorla yapılmış gibi izlenim sergiler. Yapılan bütün izlevler adayın, pasif olmakla beraber biraz da işkencelere ve çilelere zorlanması yoluyla aşağılanmasını anlamını çağırıştır” (Bayat, 2013, s.31). Evlilik, hayatlarında önemli bir yeri tutmaktasından dolayıdır belki hazırlıkları seneler öncesinden başlar. Sosyal olay olarak görülen düğünlerin, yörüklerin hayatında, belli bir olgunluğa erişildikten sonra olması gereken ve hayatlarının büyük bölümünü bunu organize etmek için çeyiz v.b hazırlıkları için emek harcarlar. Düğün, bir zorlayıcılıktan ziyade kendi arzuları ile uydukları bir gayeye bürünmüştür ya da biz öyle görmeyi tercih ediyoruzdur. Görsel olarak böylesine bir yargıya kapılmamızın sebebi, aile içerisindeki hiyerarşi, dışarıdan bakıldığında anlaşılamayacak bir özelliğe sahip olmasıdır. Yörüklerle

⁴⁴ Yörük yaşamının nasıl olduğu, doğasının ortaya konulmasıyla aslında kendini bize dayatan olguların, benimsenmiş olmaları dolayısıyla doğal göründükleri için bu şeyleri nasıl görünür kılınabileceği üzerine mesai harcanmıştır. Böylece bir sonraki bölümde bunun müzikal analizlere yardımcı olacağı düşünülmüştür.

⁴⁵ “Dönemler ve toplumlara göre değişmekle birlikte; çok yoğun bir şekilde bizi sözgelimi evliliğe, intihara veya çocuk sahibi olmaya iten düşünceler vardır. Bunlar açık şekilde sosyal olaylardır” (Durkheim, 2014, s.38).

⁴⁶ Rit, kaybolmakta olan kozmik bilgiyi simge ve sembol aracılığıyla topluma hatırlatma vasıtasıdır (Bayat, 2013, s.31).

geçirdiği bir ay sürecinde Yörük kadınının baskın karakterde olduğu belgeselde⁴⁷, Cennet ananın olayları nasıl yönlendirdiğinden de görebilmekteyiz. “Çadırın içinde kadın hep egemendi. Evlenecek kızın, oğlun ilk sözünü evin ninesi, annesi verirdi. Evin iç düzenini ailenin yaşlı kadını yönlendirir, yönetirdi. Her ne kadar evde söz söyleyen erkek gibi görünse de, kendi içinde sessiz bir anlaşma vardı” (Seyirci, 2003, s.28). Toplumun evlenmeyen kişiler üzerindeki tutumu da pekala zorlayıcı güç olsa da, bunun öncesinde bireylerin bu süreçteki tutumları gönüllü ve istekli olduklarını düşündürmektedir.

Tıpkı kolektif olan olgunun bize kendini dayatması, az ya da çok zorlayıcı olması gibi geçit ritlerinde de bir zorlayıcılıktan bahsetmek mümkündür. Evlilik ile bireylerin statüsünün değişmesi, gönüllü katılıma zonlandığı bir törendir. Çünkü evlilikle beraber “oğlan olsun veya kalabalık olsun birbirine arka çıksın, mala, maşakata baksın diye çocuk sayısını çoğaltırlardı” (Seyirci, 2003, s.16).

3.1.1 Silifke Örneği

Silifke’ de, kına gecesi açık alanda, düğün ise salonda, “L” şeklinde sandalyelerin dizili olduğu, katılımcıların başından sonuna kadar oynadıkları yaklaşık 4 saatlik bir eğlence yapıldı. Yaşlılar ve çocuklu kadınlar dans edenleri oturdukları sandalyelerden alkışla destekliyor ya da kollarını önlerinde birleştirip herhangi bir harekette/mimikte bulunmadan sadece izliyorlardı. Orta alandan sandalyelerin konulduğu alana bir basamak çıkılarak erişilebiliyor, belki böylece birbirlerinden ayrılmış ve izleyicilerin rahatlıkla dans edenleri izlemesine olanak sağlıyordu. Dönemin popüler eserleri, Ankara’nın bağları, Dilara, roman havaları v.b. ezgiler org sazı eşliğinde çalınıyor, ara ara eserler tekrar çalınıyordu. Zira o aralar popüler olan Ankara ezgilerini 4 kere tekrar çalındığını sayabilmişti⁴⁸. Orgcu yavaştan hızlıya doğru parçaları çalıyor, sahnedekiler kolonlardan gelen yüksek sesle kendilerinden geçercesine oynuyorlardı. “Davulun ritmik şekilde çıkarttığı sesler, ruhları davulun içine girmeğe mecbur eder.. Şamanın yavaş yavaş davulun ritmini artırması ve çoğu

⁴⁷Gök ailesi ile geçirdiği anların bir kısmının paylaşıldığı belgesel için bakınız: URL: 1 https://www.youtube.com/watch?v=Qe-w_VLvRQ.

⁴⁸ Silifke bölgesine ait kaşık oyunları vaye yöreye ait birşeyleri görme ümidi ile katıldığımız bu düğünde daha sonraki alanlarda da karşılaşılacak popüler ezgilere şahit olunmuştu.

kez dönerek oynaması esrimeye⁴⁹ neden olur” (Bayat, 2013, s.214). Müzikle topluluğu yönlendirdiği için müzikçiyi şaman olarak görebiliriz. Burada müzikçinin, orgdaki ritim örnekleri ile davulu temsil ettiğini varsaydığımızda, yavaştan hızlıya seyreden ritmik kalıplar, dans edenleri dönerek, coşku ile oynadıkları bir atmosfer yaratır.

Erkeklerin kollarını iki yana açarak, büyük adımlarla sağa sola ve/veya öne arkaya parçaların hızına göre dans ediyordu. Kadınların ise vücutlarına bitişik şekilde dirsekten kırık havadaki elleri, hafifçe göğüs ve kalçalarını sallayarak müziğe ve partnerlerine eşlik ediyorlardı. Katılanlar akraba olmasına karşın kare ve küçük oyun alanı dans edenlerin sadece küçük gruplar halinde kendileri ve grupla beraber dönerek, yer değiştirerek oynamalarını olanak sağlıyordu.

Popüler müziklerin org sazı ile icra edildiği bu düğünde:

- İzleyenler ve oynayanlar birbirinden ayrı alanda konumlandırılmış,
- Müziklerin roman havaları dışında düzenli ritimli ezgilerden tercih edildiği,
- Müzikçinin dans pistindeki kişileri, çaldığı ezgilerle duygu değişimlerini yönlendiren kişi olduğu,
- Kadın ve erkeğin birlikte küçük gruplar halinde oynadığı,
- Erkeklerin oynarken büyük adımlarla sağa sola ve/veya öne arkaya parçaların hızına göre dans ederken alanı genişçe kullandıkları,
- Kadınların ise vücutlarına bitişik şekilde dirsekten kırık havadaki elleri, hafifçe göğüs ve kalçalarını sallayarak dans ederken, erkeklere göre daha sınırlı bir alanda dans ettiklerine şahit olduk.

Kolektif düşünce olan şamanizme dair bu törende karşılaşılan, evlenen çiftin, evlilikleri süresince mutlu olmaları adına katılımcıların duaları ve dansları ile kutsadığı gösterilebilir. Sahnede oynayanlar kadar onları izleyenlerin de tempo tutarak ya da sadece orada bulunmaları dahi bu statü değişikliğinin topluluk tarafından onaylandığını, desteklediğini bildiriyor olabilir.

⁴⁹ “Yunanca ekstasis sözcüğünden gelen ve anlamı dışarıda olmak veya göçürülmek olan bu terim, ruhunu başka dünyalara göçürebilen insanlara aittir. Bu bir nevi ruhu başka dünyalara taşımak yeteneği olduğu gibi, aynı zamanda bunalımla savaşın da ilacıdır. Bu bağlamda Şamanın esrimesi mistik ve peygamberlik esrimelerinden farklı bir boyut sergiler. Nitekim Şamanın ruhu esrime sırasında yukarı-gök âlemine kalkar ve aşağı- yeraltı dünyasına iner. Esrime hâli uzun bir insiyatik çalışma sonucunda elde edilmiş olur. Şaman, esrimede ruhunu kontrol edebildiği içindir ki istediği anda bir dünyadan başka bir dünyaya göç eden ruhunu geri getirebilir” (Bayat, 2013, s.75).

3.1.2 Germencik Örneği

Aydın ili Germencik ilçesi'nden Ayşe Kozan ve Duran Sarı ile yapılan görüşmede, Dampınar'da düğün günü cuma sabahından yemek yapımı ile başlanır, akşam vakti kına yakılır, ertesi gün kına gecesi pazar gelin alma, pazartesi cumalık yaptıklarını anlattılar. Pazar sabahı çeyizin bir kısmı gösterilir ve aynı köy içerisinde ise gelin kadar süslü at ile damat, gelini evden almaya gelindiğini, uzak yere gidiyorsa öncesinde develerin eşlik ettiği ancak günümüzde araba süslenip kullanıldığını belirttiler (kişisel görüşme, Ağustos 2015).

Gelin almaya aynı köyde ise at, dışarıdan gelenler olunca araba ile geldiklerini için kolayına kaçtıklarını söyleyen Melahat Yıldız, atları günlük hayatlarında da kullandıklarını ama şimdilerde herkesin motoru ve traktörü olduğunu belirtmiştir (M. Yıldız, kişisel görüşme, Ağustos 2015). “Oğlan evi kına gecesinin ertesi günü kız evine gelini almaya gider. Gelinle damadın aynı köylerden olması durumunda, erkek evi önünde başlatılan müzik ve beraberindeki eğlence tüm köy gezilerek kız evinin önüne kadar sürer. Davul zurnalar hiç susmadan çalar” (Okdan, 2012, s.132). “3-4 gün davul çalınırdı eskiden, hindi ortalık bahalı olduğundan bi günde ediveren. Atın üzerine binerdik, hindi taksiye biniyor gelinler” (N. Özen, kişisel görüşme, Ağustos 2015).

Gelin alma alayındakiler yol boyunca erkeklerin kısa mesafelerle yere oturup alkol aldıkları, kaba zurnalar ve davullar eşliğinde ağır ezgilerin çalındığı, saatlerce süren bir etkinlik yapılır. Bu merasim, 5 dakikalık yürüme mesafesini 3 saatlik bir eğlenceye dönüştürebiliyor. Burada “musiki, asonans kafiyeli şiir ve raks, Şamanı vecde getiren başlıca unsur olup onu dünyanın geçici kaygılarından uzaklaştırır ve ruhlar âlemi ile toplum arasındaki engelleri ortadan kaldırır” (Bayat, 2013, s.221).

Birbirlerine ikram ettikleri içecekler ve çerezler ile engelleri ortadan kaldırdığı söylenebilir. Ayrıca müziğin dinleyenleri alıp götürmesi, mevcut hallerinden uzaklaştıran, birlik olma veya bir olma duygularını tetiklediği de gözlenebilir. Burada, karşılaşılan kurgu Köprülü'nün aktardığı çök-kalk merasimi ile benzerlik göstermektedir.

Çök-Kalk merasimi...gelin baba evinden alan düğün alayının oğlan evine gelirken yaptıkları hareketlerden oluşmaktadır. Bu hareket şöyle cereyan eder: Gelin kızı evinden alan oğlan evi, önde şaman, şamanın hemen arkasında kopuzcular ve davul benzeri çalgıcılar olmak üzere yürümektedir. Bu arada şaman, kopuz eşliğinde gelin ve damadın mutluluğu için koşuklar

okumaktadır.; koşukların asıl dörtlükleri söylenirken yürünmekte ve düğün alayı da söylenen bu besteli manzumelere iştirak etmektedirler. Nakarat kısımlarında ise, şaman, topluluğa dönerek “*çök*” demekte, topluluk bu emre uymakta ve türkünün nakaratını ayakları üzerinde çömelmiş bir şekilde dinlemektedir. Nakaratın bitiminden hemen sonra, şaman süratle ayağa kalkmakta ve bu arada düğün alayına “*kalk*” emrini vermektedir. Bu emre, anında tepki gösteren topluluk sert şekilde ayağa kalkmakta, bu arada davul ve diğer sazlar çok gürültülü sesler çıkarmaktadır. Bu uygulamaların, yeni evlilere zararı dokunabilecek, mutluluğunu bozabilecek kötü ruhların korkutularak, gelin ve damadın bulunduğu yerden uzaklaştırılması amacını taşıdığı sanılmaktadır (Eker, 1999, s.113).

“Çök-kalk” merasimi ve onun bir varyasyonu gibi gözüken bu tören, göçebe kültürün izlerini düğün vasıtasıyla yeniden canlandırıyor da olabilir. Gelinin renkli kıyafetleri, işlemeleri, adeta bir kervan ile yol alıyormuş gibi ve arada dinlenmek için yere oturup yolluklarını yiyormuş gibi, varılmak istenen yere gidene kadar kervanın sesi yerine bu sefer davul ve zurnanın sesleri eşlik ediyor olabilir. Toprağından ve geçmiş yaşantılarından kopmuş, bir nevi hasta düşmüş ruhunu iyileştirmek üzere gerçekleşen bu temsil ile orada bulunanlar bu atmosferin etkisiyle hareket ettikleri söylenebilir.

Erkekler hem oturdukları yerde hem de yürürken alkol almaya devam ediyor, ara sıra silah sesleri eşlik ediyor. Zaman zaman biri çıkıp zeybek oynamaya başlıyor, oynayanın gömleğinin boyun yada göğüs kısımlarından içeri veya göğüs cebine kağıt para sıkıştırılıyor, oynayan kişiye rakı ve su ikram ediliyor. Ağır ezgilerde yerde oturup efkarlanarak, daha kıvrak müziklerde ayağa kalkıp oynayarak bir kaç adım yol alıyorlar ancak bunun yol boyunca devam ettiğini ve sürekli içtiklerini de göz önüne alırsak, alkolünde etkisiyle bir süre sonra değil oynamak yürümek hatta oturduğu yerde dengesini bulamayanlar da olabiliyor.

Zurnanın ve davulun, alkolün etkisindekiler için bir nevi başka diyarlara götüren mistik bir hava yarattığını düşünebilir. Tıpkı “Şamanın kamlığında önemli bir yeri olan musiki davul ve tokmakla gerçekleş” mesi gibi “Şamanın musiki ve şarkıdan yararlanması, kendini diğer dünyalara taşımakta yardımcı olur” (Bayat, 2013, s.214).

Poşetlerin içinde taşıdıkları çerez, kuru incir, su ve rakı şişeleri ile yol alıyor, içtiği bardaktan yakınındakilere de ikram ediyor. Gençleri eğlendirmek için istedikleri ezgilere de repertuarlarında yer veren zurnacılar, uzun soluklu bu etkinlikte başından sonuna kadar aktif şekilde rol aldıkları gözlenmiştir. “Günümüzde gelin alma sonrasında gerçekleşen düğün eğlenceleri “*Balo*” ismini almıştır. Balo, kadın erkek ayrı ayrı mekanlarda gerçekleştirilen düğün eğlencelerinin köy meydanında topluca

gerçekleşen yeni şeklidir. Balolarda yöresel çalgılarla yöresel ezgiler seslendirildiği gibi klavye eşliğinde çeşitli müzik tarzlarına ait güncel repertuarlar da seslendirilir” (Okdan, 2012, s.134). Alan araştırması süresince düğüne balo dediklerine rastlanmıştır.

Germencikte gözlenen düğün törenlerinde:

- Gelin alma alayının yol boyunca kısa mesafelerde durup tekrar yol alması kervancılık zamanından gelen bir alışkanlık olduğunu düşündürmüştür. Sürece dahil olan insanların etkileşimi ile ortaya konan bu olayda pek çoğunun hayvanlarını uzun süre önce salması ile kolektif düşüncelerden uzakta yeni yaşamlarına alışma sürecinde oldukları anlaşılmaktadır. Aynı duyguları paylaşan bu topluluk kervancılığa dair hatıralarını bu şekilde canlandırmış olabilir. “Bunların hiçbiri özel bireyler tarafından yaratılan pratiklere dayanmaz bir bütün olarak, zira bunlar gerçek anlamda hayata geçirilmese bile var olmaya devam ederler” (Durkheim, 2014, s.37). Kervancılığın artık gerçek anlamda olmadığı günümüzde, geçmiş yaşantılarına duyulan özlem bu sosyal olayın yaratılmasına olanak sağlamış olabilir.
- Duyulan ezgiler kişilerin efkarlanmasıyla birlikte, yine zurna ve davulun kıvrak ritimli ezgileriyle eğlenmelerini sağlamakta, alkolle birlikte dinlenen bu müziğin transa, başka alemlere alıp götürmektedir. Böylece müzikçilerin bu törende yönlendirici olduklarını düşünülmektedir.
- Müzikçilerin en az bir melodiyi çalan ve bir dem tutan kaba zurna ve bir davuldan oluştuğu gözlenmiştir. Asgari üç kişiye ihtiyaç duyulmaktadır. Belki burada Şaman melodiyi çalan zurna ile, şamanın defi davul ve sürekli devam eden dem sesi de bütün katmanları ile kainatı temsil ediyor olabilir.

3.2 Günlük Hayatta Müzik ve Dans

3.2.1 Germencik Örneği

Günlük hayatın anlatılacağı yerlerden biri Dampınar köyü⁵⁰, Aydın-Germencik. Mecburiyette kalmadıkları sürece kalabalığı ve gürültüsünden hoşlanmadıkları için şehire gitmiyor, bu sakin köyde vakitlerini geçiriyorlar. Tek katlı, çok odalı evlerinde mutlaka bahçeleri ve bahçelerinde ağaçları olan, tuvaletleri evin dışında, hayvanlarını koyacakları bir alan ve evlerinden traktörle belirli bir mesafede bahçeleri bulunan köy sakinlerinin çoğu birbiri ile akraba olmalarına karşın, köy içinde gruplaşmaların olduğundan ve bundan rahatsızlık duyduklarından bahsettiler.

Öncesinde tütün ile uğraştıklarını daha sonra onların değimiyle “akıllılık edenler” incir ve zeytin ekmeye başlamışlar (M. Kozan, kişisel görüşme, Ağustos 2015). Dampınar sakinleri, sahibi oldukları inek, tavuk, keçi, ördekleri ve bahçelerinde yetiştirdikleri sebze ve meyveleri ile gündelik ihtiyaçlarını karşılıyor, esas geçim kaynağı olarak da incir ve zeytin yetiştiriyorlar.

Bölgede tamamen büyük ve küçük baş hayvancılığın yapıl(a)madığını, sadece kendi ihtiyaçları kadarına bakıcılık ettiklerini görebiliyoruz. “Arazi edinmiş, iskân olmuş yarı göçebelerin narenciye, zeytin, incirle uğraşanları deveyi terk etmişler. Zira deve bu ağaçların en üstteki dalların ucunu bile kopararak, büyük zayıat verdiriyor” (Eröz, 1991, s.132). Sabahın erken saatlerinde kalkıp, güneşin iyice hissedilmeye başladığı saatlere kadar o günün işleri yapar, sıcaklık bastırınca serince yerlerde oturuyorlar.

Köyde müzik yapan, çalan ya da söyleyen kimse yok, eskisi gibi sürüleri olan kimse de kalmamış. Kadınları kendi aralarında eğlence yaparken tepsilerin arkasına ellerini vurarak ritim çaldığı ve söylediği alan araştırması süresince karşılaşılmıştır. Ritmi çalan kişi elindeki tepsinin büyüklüne göre, ters çevirip elinde veya bacaklarının arasına sıkıştırıp öyle çalmaktadır. Müzik gündelik hayatlarında yaptıkları sıradan bir şey değildi, bunun için belirli bir ortamın hazırlanması gerekiyordu. Köyde hemen herkesin zeybek oynayabildiğini ancak müzikçilerin civar köylerden geldiğini öğrendik. Kabaca hesaplandığı zaman, bulundukları köy ve civar köylerdeki düğünlerle beraber yılda birkaç kere bir araya gelip oynayabildiklerini düşünüyoruz.

⁵⁰ . 520 metre rakımı ile 16 km ilçeye uzaklıkta ve sağlık ocağı ve okul yok, taşınmalı eğitim yapılıyor. Köyde 1 cami, 3 tane kahve, 1 büfe, sabahları sütü toplamaya gelen bir araç, terlik ayakkabı satmaya gelen bir minibüs var.

Gözlemlere dayanarak, dansın veya müziğin tekil olarak ele alınamayacak kadar bütünleşik bir doğaya sahip olduğu anlaşılmaktadır. Sadece birine odaklanıp gerisini görmezden gelmek birşeyleri çoğunlukla eksik yorumlamamıza neden olabilir. Ancak bunların tamamı bir anlam ifade etmektedir. Durkheim (2014) bunu şu örnekle açıklamaktadır: “Bronzun katılığı onu meydana getiren, yumuşak ve esnek bir madde olan bakırdan, kalaydan ve kurşundan kaynaklanmaz; hepsinin karışımına dayanır” (Durkheim, 2014, s.19). Dolayısıyla, izlediğimiz, dinlediğimiz bu yapıların oluşmasına sebep olabilecek diğer olasılıkları da araştırmamız gerekmektedir.

Dampınar’da bulunan sürede Erzurum’lu olduğumu düşündüğü için yanına çağırtan köydeki en son keçileri salan parlak yanaklı amca, Erzurum’lu olmadığımı söyleyince beni umursamazdan gelip başından savmak için nezaketen incir bahçesini gezdirmek üzere torununa seslendi. Torunu ile çıktığımız yolda bahçenin en yüksek tepesinden etraftaki sıra dağları, manzarasını gösterdi. Tepeden inerken, yerdeki dikenli çalılar, çukurlara, taşlara dikkat edeyim derken yürüyüşüm sanki ağır bir oyun oynuyormuş gibiydi. Omuzlar düşük, sürekli zemini kontrol ettiğim için başım eğik, dengemi sağlamak için iki elim dirseklerden kırık bir şekilde ve vücudumdan biraz uzakta havada, adımlarım zeminin şartlarına göre değişkenlik gösteriyordu.

Bülent Kurtişoğlu’na göre “Hareket, dansın temelini oluşturmaktadır. Coğrafi ve iklim koşullarının belirlemede etkin olduğu yaşam tarzı, insan hareketlerinin biçimine de yansımaktadır. Vücutta oluşan hareketler müzikteki öğelerle birleştiğinde geleneksel ortamda, ait olduğu bölgenin karakteristik özelliklerini yansıtmaktadır” (2010, s. 35). Parmak arası terliklerle böyle dikenli ve engebeli bir zeminde yürümek akıllı bir tercih değildi. Benim için çok büyük bir aydınlanma sağlayan incir bahçesi gezintisinden sora, puzzle parçaları kısmen yerine oturmuştu. Böylesine bir arazide yürümeye alışkın olmayan birinin bu deneyimi bütün bir kültürü çözmüş olmaktan dolayı değil, bunu deneyimleyerek çevresel faktörler, coğrafya, sosyal hayat vb diğer şeylerin müziğe ve tabii dansa etki etmiş olabileceğini deneyimlemiş olmaktı. Kültür’ün içerisindeki bir yapıyı keşfetmekten ziyade kendi içimde birşeyleri keşfetmiş olmak, gözlemlediğim yapının yaratım ve oluşum sürecini anlamamda yardımcı olmuştur (Wagner, 1981, s.14).

Köyde öncesinde de araştırmacıların bulundukları ve Zeybek dansı üzerine araştırma yapıldığı görüşme yapılan kişilerin konuşmasından anlaşılmıştır. Genel olarak kamera ya da kayıt cihazından rahatsız olmadan görüşme ve video kaydı

yapılabilmiştir. Bunun yanı sıra köye gelen araştırmacılara zeybek dansını göstermek, onlara eşlik etmek amaçlı, Ege Üniversitesi Öğretmenlerinin, ya da Zeybek dansında tanınan simaların sahne aldığını, kayıtlardan görebiliyoruz. Dolayısıyla, her oyun başlı başına bireysel iken, kurs veya üniversitede eğitimine tabii olmuş dansçıların oyunlarının⁵¹ etkilerini de göz ardı etmemek gerekir. Bir şeyin özü hakkında kesin bir bilgiye ulaşamazken karşılaşılan şeyin farklılaşmış, benzeri ya da değişmiş olabileceği hakkında nasıl fikir sahibi olabiliriz?

Zeybek dansı ve müziğini yapanlar elbetteki kendilerinden, maruz kaldıkları diğer şeylerden etkilenerek bunu yeniden yorumlamış olabilirler. Bölgedeki zeybek oyunlarının araştırılmasında, farklı yaş grupları ve bu oyunu ne şekilde öğrendikleri de göz önüne alınmıştır. Oyunlardaki figürlerde, beğenilen, sevilen, ilgi görmüş hareketlerin, oynayanların hareket kabiliyetlerine göre yorumladıkları, tekrar ederek, oyunun günümüze kadar gelmesini sağlamış olabilirler.

Oynayan ile müziği yapanların birbirini tanımasından doğrudan etkilenen bir yapı dolayısıyla alan araştırması yaparken bütün parametrelerin olması gerektiği gibi bir ortamda gerçekleştirilebilmesi de bir o kadar imkansız. Özel ve öznel olduğunu düşündüğüm zeybek oyununun her bir ögesi yine benim algı dünyamda canlandırabildiğim kadarı ile pek çok şey ile doğrudan ve dolaylı olarak bağlantılı olabilir.

Zeybek oynarken ki hareketlerin veya müziğin Kartal ve Deve gibi hayvanların yanı sıra başka pek çok “şey” den etkilenmiş olabilir. Örneğin; oynayan kişi mitolojik karakterlere özel bir ilgisi varsa şayet ve alkolü fazla içtiyse izleyiciler üzerinde etkileyici bir dans sergileyebilir. Oyuncunun yaş, kas ve iskeleti ile doğrudan bağlantılı olarak parantez bacak yada aksamalar, topuğunu yere basamaması ya da diz(ler)ini kıramaması gibi fiziksel kusurları(!), oyunu izleyen tarafından anlaşılamayabilir, onu taklit ederek bu oyunu öğrenen veya oyunun bu şekilde olması gerektiğini düşünen oyuncu da bunları kendince yorumlayarak ileriye aktarmış olabilir. Onun haricinde oyun içerisinde zıplayıp düşmeler de zor arazi şartlarının Yörüklerle kazandırdığı bir alışkanlık olabilir. Günlük hayatında hayvanlarının peşinden giderken atlattığı bir olay, düşme tehlikesi ve pek tabii onların bu tip

⁵¹ Zeybek oyununda birebir aynı oyunu beklemek çılgınlık olsa gerek ancak burada anlatmaya çabalanmış farklı filtrelerle maruz kalmış oyuncuların sergilediği dans figürleri de yöredeki oyuncuları etkilemiş olabileceğidir.

koşullar karşısında ki atik ve kıvrak hareketleri, kas hafızasına kaydedilmiş olabilir. Oyun zamanı geldiğinde de sergilenmiş, beğenilmiş ve kabul görmüş olabilir. Dans içerisindeki zıplamalarla ilgili Selim Özyol, kendi elindeki kaynaklarda, tabii bunun oyuncunun yaş, fiziki yapısı ile bağlantılı olabileceğini de göz ardı etmeden, en usta oyuncusuna kadar zıplama hareketinin amacının “olabildiğince uzağa atlamak değil, amaç şurdan mesela hop yapıp düşersiniz”⁵². En güzeldir bizim için ve onu sever” olarak belirtmiştir (S. Özyol, kişisel görüşme, Ağustos 2015).

Kayıt için orda olduğu bilinen araştırmacının ve kayıt cihazının varlığı, olayı gerçekleştirmek üzere bulunan kişilerin, olması gerekenden farklı bir olayı yaratmalarına sebep olabilir. Sessizce oturup oynayanı izlemeleri ya da kameranın oyuncudan başka bir yere doğru çevrildiğini görüp ilgi çekmek üzere hareketler yapması gibi, alkol alınıyorsa alkolün etkisiyle dans ederken vücudunu daha fazla ortaya çıkartacak hareketler yapması gibi, kayıt altına alındığını farkedip heyecanlanıp rahat hareket edememesi gibi, kayıt edilirken gözükebilmek için oyuncuya para takmak için sahneye gelip oyuncunun alanını kısıtlaması veya dikkatinin dağıtmasına sebep olması gibi ya da araştırmaya gelenlerin yönlendirmesi - bilinçli ya da bilinçsizce olabilir- sonucu farklılaşmasına yol açmış olabilir. Bütün bunlar oyunun doğasına aykırı olabileceği gibi oyunun doğası gereğince de olmuş olabilir, bunlar oyunu var etmiş olabilir ya da bunlar tamamen saçmalık da olabilir. Köylülülerin ricası ile araştırmacının da dans etmesi, derlenmeye giden alanda farklı bir figürün sevilip kendi oyunlarına dahil edebilir. TV da gördükleri bir dans hareketini, araştırmacıların ilgisini çekmesi üzerine daha çok kullanmaya başlayabilir.

Dampınar’da bulunulan sürede dikkat çeken bir başka olgu, susmak bilmeyen Ağustos böceklerine tanık olmaktır. Öyleki Kaba Zurnanın sesini bastırabilecek kuvvette devamlı çınlayan bu ses, bölgedekilerin alışkın olduğu içi pek dikkatlerini çekmemektedir. Kulakları sağır eden bu sese kayıtsız kalmam mümkün değildi. Bu böceğin sesi, doğadan, hayvanlardan etkilenen, onları taklit eden, onlarla iletişim halinde olan yörüklerin, bilerek veya bilmeyerek müziklerinde temsil ettikleri bir yapı ile yeniden karşımıza çıkmış olması muhtemeldir. Reinhard, eski Türk ve Türkmen müziğinin öğelerinin korunduğunu, bunun kalıntılarının da ikincil ezgiye rağmen dem sesinde olduğunu belirtmiştir (Reinhard, 2007, s. 62).

⁵² Kocaoğlu zeybeği analizinde de göreceğimiz, parmakları üzerinde yükselip yere düşme hareketine benzer bir hareket yaptı.

Ayyıldız çok seslilik unsuru olarak ele aldığı dem sesi hakkında “dünyada bir çok bölgede karşımıza çıkmaktadır. Özellikle modal müziklerde karar sesinin dem halinde ikinci bir ses olarak ezgiye eşlik etmesi yaygın bir gelenek” olduğundan sözetmektedir (Ayyıldız, s.54). Yörük müziğinde kullanımı, hayvanları ile doğada geçirdikleri uzun günlerde sürekli devam eden sesin üzerine birşeyler söylemiş olabilir ve bunu şayet saz çalabiliyor ise sazında araması ile sonuçlanabilir. “Dem sesine verilen bu önem, en az üç kişinin birarada çalmasını zorunlu kılmaktadır” (Öztürk, 2006, s.195). Alandan gözlenen sosyal olaylarda en az bir melodiyi çalan ve bir dem tutan kaba zurna ve bir davuldan oluşan asgari üç kişiye ihtiyaç duyulmaktadır. Belki burada Şaman melodiyi çalan zurna ile, şamanın defî davul ve sürekli devam eden dem sesi de bütün katmanları ile kainatı temsil ediyor olabilir. Reinhard (2007) “kendine özgü çok eskiye dayanan bir zenginlik” olarak değindi dem sesi, belli bir biçimi, belli bir şekilde süreklilik arz ettiği, bireysel tercihlere dayanmayan ve zorunlu ilişkilere kaynaklık eden bir doğaya sahip olması dolayısıyla araştırılmaya değer bir olgu olduğunu düşündürmektedir (s.62).

Dem sesi üzerine kurgulanan ezgilerin, makamsal ve usullerindeki çeşitliliğinin kökekininin çok eskilere dayandığını belirten Cenk Güray, şu şekilde yorumlamaktadır:

Zeybek ezgileri tamamıyla bizim kendi müzikal algımızla, söyleyeceklerimi ispat etmek mümkün değil sadece bizim kendi manevi dünyamızda olan birşey. Makam müziği geleneğini bilerek söyleyebileceğim şeyler: oldukça eski zeybek yapılarının burda çokça rastlıyabildiğimizi görüyoruz.. yani bazen o eskilik sadelikte var, bazen de karmaşıklıkta var. Özellikle bu karar sesleriyle beraber icra geleneği ve o karar seslerinin gücüyle alt yapıdaki makamsal zenginliğin birleşmesi özellikle usullerdeki o çeşitlilik bize gerçekten kökeni eskiye dayanan ve güçlü bir müzik kültürünün işareti olarak gözüküyor (C. Güray, kişisel görüşme, Ağustos 2015).

Doğa ve hayvan ile muntazam bir diyaloga sahip yörüklükte kaba zurna veya üç tellideki dem seslerin Ağustos böceklerinin sesinden etkilerek, onu temsil etmesi kulağa tuhaf gelmiyor ancak kesinlikle bu sebepten olduğunu da kanıtlayamıyoruz.

3.2.2 İbradı - Akseki Örneği

Antalya'ya bağlı İbradı, Akseki, Maşat, Ürünlü ve Ormana bölgelerinde⁵³ alan araştırması süresince yine müziğe ve dansa dair şeylerin peşine düştüğü için, köyde bu işleri yaptığı bilinen kişilerin evlerine konuk olup olabildiğince kayıt toplamaya çalışılmıştır⁵⁴.

Babasını beyitleri çok iyi bildiğini, eskiden def ve kol kadar uzun düdük çaldığını öğrendiğimiz Güzide Diri⁵⁵ alan araştırmasının en can alıcı bilgisini, o ara hasta olan ineği için söylediği ezgi ile destek olmuştur (Güzide Diri. Kişisel görüşme, Ağustos 2015). İlerlemiş yaşına rağmen toprakla bağını koparmayan Diri (Şekil 3.1), hastalanmasına çok üzölmüş, onun üzüntüsünü gelini Gülay Diri'yi karşısında görünce ineğin durumunu ezgi üzerine söyledikleriyle anlatmaya başladı. Durkheim'ın "birşey yalnızca başka bir güç tarafından yaratılabilecek bir güçtür" olarak belirttiği gibi, Diri öyle gülü bir üzüntü duymuştur ki, o an aklına gelen sözler ile bir ezgi mırıldanmaya başlamıştır (Durkheim, 2014, s. 170). Hayvanları kadar doğa, dağ, taş ile de aynı duygusal bağı kurarak ezgiler seslendirdiklerini:

15 gün hiç insan yüzü görmeden doğada dururdum. Ee, ne yapacağım? Ya şarkı söylicem, ıslık çalıcım, dağla konuşucam, ya taşla konuşucam. Yani çok bilirimki böyle dünkü dağın bakışıyla, duruşuyla, bugünkü aynı değil. Onun bir siması değişmiş. Onunla birşey paylaşıyorum, diyorum ki: niye bana baktın diyorum işte falan dağ ben neettim sana yani bundan bundan bir 4'lük çıkıyor. Yolu yürüyorum, yokuşu tırmanmışım; bana niye eziyet ediyorsun Arapbeli? Yani şöyle düz olsan da yorulmasam sözlerinden anlayabiliyoruz. (G. Diri, kişisel görüşme, Ağustos 2015).

⁵³ Bu bölge turistik olarak, konumu, tarihi, mağara, evleri ve doğası ile bir cazibe merkezi haline getirilmeye çalışılıyor. Görüşme yaptıklarım ortak bir metin dağıtılmışçasına İbradidan; Osmanlı'ya kadı yetiştiren önemli bir merkez, 3 büyük yangın geçirmiş olduğundan ve 1000 yaşında "Arapastı ağacı" olarak bilinen kestane ağacını mutlaka görülmesi gereken bir yer olarak belirtiyorlar.

⁵⁴ Sanırım bu da ikinci hatam olabilir, şöyleki ritim çaldığı bilinen kişiler ile görüştüktan sonra başka çalanlar sorulduğunda, kendi sevdikleri ya da akrabalarına yönlendirdiler. Dolayısıyla aynı gruba/aileye dahil kimseleri kaydetmiş oldum. Germencikte bahsedilen gruplaşma gibi burada da belli bir grubun içine dahil olabilmış kişiler ile görüşme yapılmıştır. Aydın'dan sonra alan araştırması için gittiğim İbradı'da alabildiğim kadar kayıt alıp, ellerim dolu şekilde ayrılmak istiyordum ki bir önceki alanda da aynı şekilde pek de seçici olmadan olabildiğince kayıt alınmıştı. Bu sebeple, toplanan verileri incelemem de oldukça zaman aldı. "Aslında, sosyologların düşüncelerini sıklıkla itibarsızlaştıran şey, tercihen denklik veya farklılık yöntemini ve özellikle denklik yöntemini uyguladıkları için, bilgileri seçmek ve yorumlamak yerine, daha ziyade bunları biriktirmekle meşgul olmalarıdır" (Durkheim, 2014, s. 160).

⁵⁵ Görüşme yapıldığında 80 yaşında olan Güzide Diri, evlilik ve çocuk olduğunda yapılan etkinlikler, develerde kulan süsler hakkındaki bilgilerini paylaşmıştır.



Şekil 3.1 : Güzide Diri ve rahatsızlanan ineği.

Def çalma ve üzerine söylenen türküler, bunu icra eden kişiler kendilerine aslî görevi olarak gördüklerini “düğün sahibinin, eşinin, dostunun o düğünde bu gelin türkülerini yazmak görevi. Olmazsa olmaz, imece usulü, el birliği” ile bu yaratımı sağladıklarını öğreniyoruz (G. Diri, kişisel görüşme, Ağustos 2015). Bu durum “her bir Şaman, doğuştan almış olduğu yeteneğiyle beraber, zamanla kazandığı bilgileri de toplumun yararına kullan”ması ile benzerlik göstermektedir (Bayat, 2013, s.120). Bunun yanı sıra birisinin adına türkü yakılması, adının çıkması anlamında kötü yorumlanmakta ve bundan çok korkulduğu Zehra Ülker⁵⁶’den öğreniyoruz. Bu bölgede bilinen bir ezgi olan maşat türküsünün hikayesini sordüğümüz Ülker “vermediler diye babam bu türküyü yakmış. Sonra dedem kızıma zul olur diye sonradan razı olmuş” (kişisel görüşme, Ağustos 2015).

Türküleri buğday, ekin biçerken türkü çığırırlar onlardan ve düğünlerde çalan büyüklerden duya duya öğrendiğini, kendisini zamanla birleştirip, düğünlerde söylediğini anlatan Zehra Ülker’in “Evvel zamanda bir lamba ışığında, bir nine çalardı, bir belik kişi şurda oynardı” sözlerinden de düğün gibi büyük etkinliklerin yanı sıra küçük guruplar halinde de yapılabildiğini anlamaktayız (Z. Ülker, kişisel görüşme, 2015). Yörük olmadığını bildiren⁵⁷ Zehra Ülker (Şekil 3.2), ilerlemiş yaşına rağmen birde anladığımız kadarıyla kameraya çalmaktan haz almadığı için bir kaç ezgi kayıt etmemize izin vermiştir.

⁵⁶ “Bir esdiri vurduğum zaman 4 kişi ayakları havada oynardı” diyen Zehra Ülker (98 yaşında) Antalya-İbradı’ya bağlı Maşat’lıdır. 20 ile 70 yaşları arasında düğünlerde def çalmıştır.

⁵⁷ Bölgede gözlemlediğimiz kadarıyla, yörükler gibi göçen kimseler ancak kendilerine yörük olarak adlandırmamaktadırlar. Yörükler ile aynı göç yollarını paylaşıp komşuluk ettiklerini öğreniyoruz.



Şekil 3.2 : Soldan sağa, Zehra Ülker, Vesile Ülker ve Gülay Diri.

Yaşar Büyükkara⁵⁸ bu oyunların kalabalık olarak oynandığını ancak esas 2 kişi veya 4 kişinin oynadığını belirtir (Y. Büyükkara, kişisel görüşme, Ağustos 2015). Kaydedilen oyunlu ezgilerde eşli oynadıkları görülmektedir. Bununla beraber, düğünlerde daha kalabalık grupların yine silifke örneğinde olduğu gibi oynadıkları, alanın müsaade ettiği kadar, kendi içlerinde küçük gruplar halinde dönerek oynadıkları kayıtlardan anlaşılmaktadır.

Oyuncuların her iki elinde birer çift kaşıkları çalarak, oyununa göre iki elindeki kaşıkların sapını birbirine vurdukları gözlenmiştir. Reinhard'ın da sözünü ettiği gibi “Kaşıklar Çinliler'in yemek yedikleri uzun çubuklar gibi tutulur, yani her iki parmağın arasına kaşıkların sapları yerleştirilir, kaşıkların çukur yerleri sırt sırta getirilerek, parmaklar oynatılmak suretiyle birbirine çarptırılır. Buna davul, zurna veya diğer çalgı grupları eşlik ederler” (2007, s.66) Oyun süresince kalçanın oynatılmadan, göbek ve göğüs hareket ettiği, kaşık seslerinin, atlara odun ile saman sardıklarında 3-5 atın “şakıdık şakıdık şakıdık” ritmini verdiği, bu ritmi oyunlarında taklit ettiklerini öğreniyoruz. “O oyunu izlediğim zaman, zannederim ki 3-5 at yeni nallanmış beri şakıdık şakıdık aynı o ritmi duyarım” (G. Diri, kişisel görüşme, Ağustos 2015).

Bölgede karşılaşılan çember şeklinde kasnağa gerilen deri ve zilleri bulunan enstrüman, def veya delbek olarak adlandırılan bu saz eğlencelerin vazgeçilmez bir parçasıdır. Delbek icralarını araştırmamızın sebebi, Güngör'ün 93 yılında Cler'e verdiği röportajda kendileri çalıp yine kendileri söyleyen delbekçi kadınları davet

⁵⁸ Yaşar Büyükkara keçi çobanı, 1961 doğumlu. İbradı-Çukurviran mahallesinde yaşıyor.

ettikleri eğlencelerden bahsetmesidir. Birlikte eğlendikleri ya da eğlencelerine dahil ettiklerine göre, paylaştıkları ya ortak anıları vardı ya da kendilerine farklı gelen delbekçilerin performanslarını izlemek onları eğlendirmekteydi.

Güngör'ün sözünü ettiği gibi, bu bölgedekilerin de def çalıp oynadıkları, düğün ya da eğlenceler dışında meraklı gençlerin kendi aralarında gizli gizli eğlence tertiplediğini öğreniyoruz. “2-3 kız bir araya geldiklerinde hemen başlarlar kendi aralarında söyleyip oynamaya, taşlar ellerinde” kaşık taşımadıkları için buldukları uygun taşları birbirine vurarak oynarlarmış (G. Diri, kişisel görüşme, Ağustos 2015). Oniki yaşından onaltı-onyedi yaşına kadar dağda davar güttüğünü belirten Hatice Yedek⁵⁹:

Davarları güttüğümüz yerde kısıcak 4 tane taş dakardık, bak ince taşlardan, onlarla düğünlerde duyduğumuz, onu ben çabuk alırdım. Hemen duyduğumu hemen orda alırdım. Akşamdan duyduğum bir şeyi zabaha hazırdım. İki-üç de kız arkadaşım vardı. Onlar pek bilmezlerdi. Ben önden çalardım, onlar bana bakardı. Öle öle öğrendik (H. Yedek, kişisel görüşme, Ağustos 2015).

Def yapımında, çamın çıra olmayan eğilip bükülebilen yerini kullandıklarını, daha derin ve büyük bir def ile “güm” sesini duymak istediğini, bu sesi çocukluğundan hatırladığını söyleyen Diri, defin derisi için “kurt ve köpek derisi iyi ötermiş”, kolundan rahatsız olduğu için daha ufak boyda bir saz tercih ettiğini belirtmiştir (G. Diri, kişisel görüşme, Ağustos 2015). Potapov'a göre “deri, şamanın ayin esnasında yolculukta kullandığı binek hayvanını simgeliyordu” (2012, ss.250-201). Bayat bu durumu “şaman esridiği zaman davul, onun göklere kaldıran atı, geyiği, kurdu, yeraltı dünyasına götüren kayığı olarak görülür. Tokmak da burada ya kamçı ya da kürek görevini üstlenmiş olur” (Bayat, 2013, s.213). Şamanlık ta köpek sesinin huzursuzluğa sebebiyet vermesiyle enstruman yapımında kullanılmadığını düşünmekteyiz. Her bölgede farklı özellikler sergilediğini daha öncesinde de belirtmiştik bu sebeple bölgedeki düşüncelere göre değişiklik göstermiş olabilir. “Genel olarak Tuvalar tarafından kutsal kabul edilen köpeğin, geçmiş yaşamında bir insan olarak yaşamış olma olasılığı, onu kutsal yapan ve diğer hayvanlardan ayıran özelliklerinden biri” olarak görülmesi buna örnek gösterilebilir (Akıncı, 2009, s.96). Bu sebeple kolektif düşünce bağlamında bu noktada ayrışabileceği gibi kurt derisinin şamanlarında def yapımında kullandığı noktasında da bezeştiğini düşünebiliriz.

⁵⁹ Antalya-İbradı'lı, kendisi ile Zeyve yaylasında görüşme yaptığımız Hatice Yedek, gençliğinde düğünlerde kaşıkla oynar, tef çalmasını köyün yaşlılarından öğrenir.

Gülay Diri'nin aktardığı kadarıyla, seksen yaşlarında bir amca, def yapmış, çalacağı da gelmiş ancak söylerken sesi yetmediği için göğsüne vurup “nerdesin nerdesin” diye sitem edermiş. “Çalıp oynamazsam, söylemezsem hasta olurum” dermiş. Bu durumu her ne kadar birinci ağızdan, alanda karşılaşmasak da, Gülay Diri'nin aktardığı bu veriyi şamanlıkta ki tedavi kamılığı ile benzeştirebiliriz. “Tedavi kamılığında Şamanın davul çalması (Orta Asya Şamanları devre veya daire diye adlandırdıkları enstruman çalar) bütün olumlu enerjiyi hastaya ulaştırmak ve hastayı iyimser yönden etkilemektir. Müzik aracılığı ile hasta güzel anılarını hatırlamış olur ve yaşam gücü bulur. Ayrıca davulun vuruşları hastanın yürek damar sisteminin çalışma temposunu iyileştirir” (Bayat, 2013, s.264).

Bölgede boğaz havalarının örneklerine de rastlamamız, hangi amaçlarla kullanıldıklarını anlamamız için örneklem oluşturmuştur. İneğin sütünü sağarken rahatlatmak, koyunu otlatırken güvende olduğunu hissettirmek için ısıklık ve boğaz vurduğunu, karşı tepedeki kişiyle iletişim kurmak için ya da sitemlerini dile getirirken yine boğaz vurduklarını öğreniyoruz (G. Diri, kişisel görüşme, Ağustos 2015). Boğaz çalma “bekâr kız ve erkeklerin boğaz ezgileri yoluyla, birbirlerine olan duygularını gizlice dile getirdikleri” durum böyle olunca da “kadının evlendikten sonra boğaz çalmasının hoş karşılanma”maktadır (Yılmaz, 2013, s.27).

21 yaşına kadar koyun çobanlığı yapan Gülay Diri “günün 18 saatini ısıklık çalarak geçiriyordum.. hayvan otlatmak, orkestra yönetmek gibi birşey”, “çanın titreme şeklinden; ürktü mü, otluyor mu, hasta mı, yavruluyor mu anlıyorsun” (G. Diri, kişisel görüşme, Ağustos 2015). Bu bölgedeki alan araştırması süresince iletişim kurmak için hangi yöntemleri kullandıklarını örneklenirerek ve bunların ne anlama geldiği üzerine yapılan görüşmeler kayıt altına alınmıştır. Benzer bir çalışmayı Steven Feld'de yürütmüştür, Kaluli halkı tarafından orman seslerinin ne anlama geldiğini tartışmak ve belirlemek üzere, gece süresince orman seslerini kaydeder ve tüm bunların sonucunda kendisinin anlayabileceğinden çok daha derin bir bağ olduğunu belirtir (1987 s.204).

Hayvanlar ve doğa ile olan bağlarını anlamak için Germencik de çoban Abidin'in ve keçileri ile bir süre yol alıp, Abidin'in komutlarını taklit edilerek sürü ile iletişim kurulmaya çalışılmıştı. Abidin'in hayvanları yönlendirirken sesini kullanma şekli oldukça özel bir takım vurgular barındırmaktaydı. Bu iletişim şeklini zamanla, hayvanları ufakken alıp eğittikleri için komutlara aynı kararlılıkla karşılık

veriyorlardı. Aynı şekilde doğadaki komutları ya da seslere de yörüklerin kulaklarının hasas olması “sessizlikte bir çıtırtı duysam, ona basanın tilki, kamlumbağa, kirpi, köpek, insan mı hangi mahluk olduğunu bilebilirim. Çünkü o kadar dinleyerek yatıyorsun ki, doğayı dinliyorsun. Herşeyi dinliyor” olmaları ile bağlantılıydı (G. Diri, kişisel görüşme, Ağustos 2015).

Etrafında duyduğu seslere hakim böyle bir kulak, müzikali icra ederken de yaratmak istediği duygu durumuna göre doğada duyduğu sesleri sahneleyebilir. “Kollektif temsillerin ifade ettiği şey, grubun kendisini etkileyen nesnelerle olan ilişkilerinde kendi üzerine düşünme biçimidir...Toplumun kendisini tasavvur ederken dayandığı semboller kendi doğasına göre değişir” (Durkheim, 2014, s.20). Buradan yola çıkarak, koyunculukla uğraşan toplulukların yaratımları birbirine benzer imgeler taşıyabileceğini söyleyebiliriz. Aynı şekilde benzer koşulların sağlandığı diğer toplumlarla da yakın sonuçlarla karşılaşılması muhtemeldir.

Bir taklit olarak düşünülen, kaşık oyunun da at yürüyüşündeki “şakıdık” sesini, def çalarken de “güm” sesini aramaktadır⁶⁰. Enstrüman tercihlerinin nedenleri üzerinde durmaktansa aradıkları tınların neler olduğu üzerinde durduğumuzu belirtmiştik. Merriam “müzik ve müzik enstrümanları her kültürde kültürel açıdan tanımlanmış sembolik roller üstlenmiş olabilir”eğini belirtir (1964, s.247). Enstrümanlar değişse de arayışta oldukları tını dinleyen, izleyen ya da bu icrayı gerçekleştirenleri kolektif düşünce çatısı altında topluyor olabilir. Bu arayışın bir benzerini Ali Ulutaş’ın üç telli yaparken perdeleri neye göre bağladığını sorduğumuzda;

Bunu aletle takmıyom ben. Elim arayıp basıcam yeri buluyo. Zaten perdeleri bura tak diyo burda. Tabi şimdi aletle takılan perdeleri bazısını kaldırıyorum yatağından, böyle vik vik vik ötüyor. Öttüğü yerde adam tahıyo ama bu 3 tellide olmaor o. Alet taksak bu arada perde gatar. Bu aralara perde gattımı çalma özelliği bitti bunun. 12 perdeli bu 13 de atsan oluyor. Ben bir tane daha koymak istiyom. Herkesin bir çalımı var, şeklinde açıklamıştır (A. Ulutaş, kişisel görüşme, Ağustos 2015).

Germencik de karşılaşılan Zeybek icralarında Zurnanın ezgisel yaratımını etkileyen faktörler ile ilgili görüşmede Ali Fuat Aydın:

Ezgilerin bir kısmının zurnanın çalgı yapısından kaynaklı olarak aktarılmış olabileceğini düşünüyoruz. Bu da o 7 parmakla çıkan diziden yani bizim Hüseyini olarak düşündüğümüz

⁶⁰ Dördüncü bölümde Kervan Uzun Havası’ndaki deve çanlarının taklit edilmesi gibi bu bölgede de at yürüyüşünün ritmi taklit edilmekteydi.

dizi veya uşşak makamının dizisi olarak düşündüğümüz diziden gelen ezgilerin daha eski olduğunu söyleyebiliyoruz. Çünkü zurna çalım teknikleri daha sonra diğer sesleri basmaya elverişli bir şekilde geliştirildi. İlk zurnalar sadece kendi delikleri üzerinden belli seslerle ezgi oluşturabiliyordu. Bu zurnalarımız da o diziyi çıkarmaya müsait, delik sistemine sahip. Daha sonradan bunlar yarım kapatıldı, az üflendi, çok üflendi ve ezgiler çeşilendirildi (A.F. Aydın, kişisel görüşme, Ağustos 2015).

Çalgıların nereden ve ne şekilde geldiklerinden ziyade hangi duyguların temsilinde kullanıldıkları ilğimizi çekmiştir. Çalgılarında aradıkları tınlar, çobanlık yaptıkları zamanda maruz kaldıkları şeyler, bunları düğün gibi çeşitli sosyal olaylarda kullanmaları ortak geçmişlerini hatırlatıyor olabilir.



4. KOLEKTİF DÜŞÜNCENİN YANSIMASI: MÜZİK ve DANS

Yörüklerin hayatlarını sürdürürken maruz kaldıkları şeyler, yaratılan ezgileri ve temsil edilen dansları etkilemiş olabilirdi. Kulaklarının belirli bir tınıyı araması, kaslarının belirli hareketlere alışkın olması dolayısıyla aktarılan müzikallerde bunları takip ettiklerini düşündürmektedir.

Kaydedilmiş ezgileri dinlerken veya müziği temsil eden kişilere bunu ne için çaldıkları, oynadıklarının ne anlama geldiği sorulduğunda yüzeysel bilgilere ulaşılmaktadır. Çünkü, bu müzikler, danslar, kalıplar, müzikal kodlar zaman içerisinde toplumlar tarafından örgütlenmiş ve taşıyıcıları tarafından farklı hallere bürünerek günümüze ulaştırılabilmektedir. Becker'in (2013) yorgancılar üzerinden anlattığı halk sanatının⁶¹ nasıl aktarıldığı konusu üzerine düşünceleri şöyledir:

Kapsayıcı kurumların ve iletişim araçlarının yokluğunda, bu tasarımların nasıl aktarıldığı konusunda doğru olması en muhtemel açıklama annenin kızına, komşunun komşusuna öğretmiş olması, insanların ülkenin çeşitli yerlerinde dolaşıp incelemeleri, taklit etmeleri ve kullanmaları için fikirlerini başkalarına taşımış olmasıdır. Başka bir deyişle, aileler ve topluluklar içinde ve arasında varolan kanallar kullanılarak bu tür konularda iletişim sağlanmıştır... (s.305).

Bir zamanlar zorunlu olarak yaptıkları bu şeyler, bireylerin farkında olmadan dahil oldukları bir özelliğe sahiptir. Şüphesiz icracıların ortak bir fikir çevresinde temsil ettikleri bu oyunlu ezgileri, birbirinden ayrı düşünmemek gerekçesiyle dans ve müziği birlikte analiz etmeye çalışılmıştır.

Güngör'ün temsillerinde de yıllardır süregelen kalıplar vardı. Bu kalıpların ortaya çıkması kolektif düşüncelerin bir ürünü olabileceği gibi alan araştırması süresince gözlenen olaylardan da kaynaklanabilir⁶². Bu kalıpların nasıl bilindiği yada

⁶¹ "Halk sanatı, yaptıkları şeyi kendi toplumlarının üyelerinin yaptığı veya en azından belirli bir yaşta ve cinsiyette olan çoğu üyesinin normalde yaptığı bir şey olduğu için yapan kimseler tarafından yapılan sanattır. insanlar bazı kişilerin bunları diğer kişilerden daha iyi yaptığını bilirler ancak bu pek de önemli olmayan bir husustur. Esas mesele, bazı asgari standartlara göre yapılması, mevcut amaç açısından yeterince iyi olmalıdır" (Becker, 2013, s.297).

⁶² Örneğin, Erzurum'lu olduğumu düşündüğü için yanına çağıran ama gerçeği öğrenince umursamayan mahalle sakininin bahçesini gezdikten sonra, tepeden aşağı inerken zeminin zorlukları

sürekliliğinin sağlandığı konusu “sanat dünyalarının ve genel olarak da toplumsal dünyaların işleyiş biçimine götürür; çünkü... bilginin dağıtımı hakkındadır ve bu da toplumsal örgütlenmeye dayalı bir meseledir” (Becker, 2013, s.78). Aktarım konusunda, usta-çırak ilişkisi olarak pek çok araştırmada yer bulmuş eğitim süreci, Ali Ulutaş⁶³ ve Osman Kırca⁶⁴’nın yardımları ile anlaşılmıştır.

4.1 Ramazan Güngör

Güngör’ün yeniden temsilini yaptığı müziklerin analizinden önce, onun hayatına ilişkin bilgiler⁶⁵ sunmaya çalışılacaktır. Güngörün hayatındaki önemli noktalar aşağıdaki gibidir;

- 1924 Fethiye, Kemer’e bağlı Kadıköy’de dünyaya gelir,
- 1943 (19 yaş) Askere gider,
- 1947 terhis olur,
- 1949 (25 yaş) sakat kalır,
- 1949’dan 1956’ya kadar tedavi süreci,
- 1955 (31 yaş) Fethiye’ye göç eder,
- 1956 saz yapımı için tekne oymaya başlar,
- 1977 (53 yaş) evlenir,
- 1990 (66 yaş) Jerome Cler ve Savaş Ekici gibi araştırmacıların, kendisi ile ilgili kayıtlar alır,
- 2004 vefat eder.

Okula gitmeyen, kendi kendine okumayı öğrenen Güngör, 3 telliyi “yörede çalan yaşlıların arkasına geçip öyle onların çaldıklarını taklit ederek, öyle öyle, çaldım” sözleriyle belirtmiştir (Ekici, 1993, s.9; Cler, 1993 video kaydı).

ve yanlış tercih edilen ayakkabı sonucu yürürken dengeyi sağlamak için yapılan hareketlerin, zeybek dansına benzemesi, hayatlarının çoğunu hayvanlarının ardında dağlarda geçiren Yörükleri de etkilediğini düşündürmüştür. Veya araştırmaya yapılırken bölgede susmak bilmeyen ağustos böceği (gryllidae) olduğunu düşündüğümüz canlıların seslerinin zurnadaki dem veya curadaki devam eden seslere ilham olabileceği gibi..

⁶³ Yazları Sarıyar yaylasında, kışları Kaş’a bağlı Çavdır Mahallesi’nde ikamet eden Ulutaş (1953), ilkokul dönemlerinde dedesi Süleyman ve babası Davut Ulutaş sayesinde 3 telli çalmaya başlar. 1970’li yıllarda Güngör’ün radyodan kayıtlarını dinleyerek etkilenmiş, 80’lere kadar çobanlık daha sonrasında günümüze kadar seracılıkla ilgilenmiştir.

⁶⁴ Üç telli çalmayı kendisi gibi çoban olan babası Ramazan Kırca’dan öğrenen, çobanlık yaparak geçimini sürdüren Kırca (1958) Kaş’a bağlı Çavdır Mahallesi’nde ikamet etmektedir.

⁶⁵ Bu bilgiler Savaş Ekici ve Jerome Cler’in araştırmalarından faydalanılarak yazılmıştır.

Saz çalmaya kendi tabiri ile “Üç Telli Kopuz” çalmaya altı yaşında iken annesinin beş kuruşa aldığı kopuz ile başlamıştır. Konya’dan gelen anne tarafındaki akrabaların da üç telli kopuz çalan olmasına rağmen kopuz çalmayı, kendi köylüsü Mehmet Fırtına ve Ömer Ali Memici’den öğrenmiştir (Ekici, 1993, s.9).

Kucağındaki üç telliyi göstererek Cler’e 1993 yılında verdiği kayıta “çocukluğumda annem bana 5 kuruşa bağlama alıptı, onu tıngırdatırdım... büyüklerin yanına sokulamazdım da gericikden dinlerdim, nasıl çalınıyor öyle öyle , ufakken kendim çalmaya başladım” sözleriyle ifade eder (Url-1)⁶⁶. Güngör’ün büyüdüğü ortamda nasıl bir hiyerarşik düzen vardı bilemiyoruz ancak “büyüklerin yanına sokulamazdım” demesiyle kendisinin utangaç veya çekingen bir çocuk olduğunu düşündürmektedir.

Askerden döndükten sonra kaza geçirmiş ve uzun bir süre tedavi görmüştür. Sakatlığı devam ederken köy yerinde çıkan bir olaydan⁶⁷ dolayı, Güngör hayatının geri kalanını geçireceği yere göçmüştür. Başlangıçta güvenlik sebebiyle göç ettiğini anladığımız Güngör, videonun sonunda aslında ne kadar hassas bir kişiliğe sahip olduğunu dile getirmektedir.

Göçme sebebi ister can güvenliği olsun ister sadece yeni bir yerde yaşama isteği, kişinin göç etmesine neden olan bir etmen vardır ve bu da göçün gönüllü olmasını engeller; ancak zorunluluğu derecelendirmek olanaklıdır. Zorunluluk derecesi çoğaldıkça göç, kaçmak fiiliyle eş anlamlı hale gelirken, zorunluluk derecesi azalırken gitmek fiiline yaklaşmaktadır (Kurtişoğlu, 2008, s.16).

Güngör’ün yaşanan olaydan sonra, kendini temize çıkartması ve onlarla yüzleşmesi, kaçmadığını gösterir niteliktedir.

Güngör hakkındaki çalışmalardan edindiğimiz bilgilere göre, “Yanatma” soyadını beğenmediği için “Güngör” olarak değiştirir. Sazı sol eliyle çalar. Ayağının sağlam olduğu zamanlarda 4 telli ve mızrapla köy düğünlerine, çingene kızları oynatmak

⁶⁶ Url-1: <https://www.youtube.com/watch?v=r-cOxJ4dnOE&list=PLjJ5VFps8T7oBJ4ZKsc4aGcjh3fJhVebZ&index=1> .

⁶⁷ Köyün asayiş durumu biraz bozuğudu, yani ev yakmak, adam vurmak sonra efemim harman yakmak meşhur. Ben de sazımı yapıyorum, şimdi toplantı oluyor köyde, köyde ağanın biri İramazan’ın (Ramazan) oraya gidenle, benim orda oturanlar gece gidermiş, onun bunun zeytinini kesermiş. O ya ben tembih edermişim gibi geliyor bene [bana] gari. “Şimdi” dedim ben, “herkes sağına soluna gireceği kazığı farket sin öyle konuşsun” dedim. Bu ağalar orda “haklı” dedi, “senin namusuna laf atan yok” dedi. “Daha ne atsın laf atacak” dedim ben, “ben kendi kendime bir adamım, ben çalışırım. Beim yanıma cavuruda gelir, çingeni de gelirdi, hepsi gelir, gider. Hepsi insan bunun.” Yanıma gelenler ağaç fidan kesiyor, güya ben kesiyor gibi söyle(r) adam. Ondan sonra kaktım “burası bana haram oldu” dedim, Fethiye’den ev tuttum, geldim rahmetli anamı aldıysam, göçtüysem, Fethiye’ye öyle yerleştim. (Url-1).

için bağlama çalar (Url-1). Belki düğünlerdeki bu yakınlık, köy sakinlerinin köyde cereyan eden asayiş sorunundan Güngör'ü suçlamasına olanak sağlamış ve göçmesine neden olmuştur. Bu göçü zorunlu hale getiren, Güngör'ün sosyal hayatına yapılan sözlü tacizden dolayı rahatsızlık duyması, kendini savunup haklı çıkmasına karşın “burası bana haram oldu” diyerek özgürlüğünün kısıtlanmasından kaynaklanmaktadır.

Düğünler hakkında Cler'e verdiği röportajda Güngör:

- Ayağı sağlamken köy düğünlerine çalmaya gider,
- 4 telli bağlamayı mızrap ile çalar,
- “Çingene kızları vardı onu oynatırdım”,
- Akşam başlayan, kuşluk vaktinde biten muhabbetler yapar,
- Zil gibi curalar çalar,
- Kendileri çalıp yine kendileri söyleyen delbekçi kadınları civar köylerden o günkü etkinlik için davet eder.

Ayaklarından yaşadığı problem nedeniyle, hareket kabiliyeti oldukça zorlaşan Güngör, 1956'dan sonra “çalmasını bilmeden saz yaptım” sözleriyle belirttiği gibi saz yapımı için tekne oymaya başlar (Url-2)⁶⁸. Yine köyün yaşlılarından Durmuş amcanın yardımı ile perdeleri neye göre takacağını öğrenir. Bu da büyük boy sazları çalan ya da yapan, buna ilgi duyan kimselerin Güngör'ün etrafında olduğunu göstermektedir⁶⁹. Büyük boy saz çalmayı rüyasında gördükten sonra başladığı sözleri, şamanlıkta bahsi geçen göreve çağrı koduna benzemektedir. ”Rüya aracılığı ile” aldıkları çağrı kodunu, ana rahminden aslında ne olacakları belli olan ancak

⁶⁸ Url-2 <<https://www.youtube.com/watch?v=NTXXWm-EjMM&list=PLjJ5VFps8T7oBJ4ZKsc4aGcjh3fJhVebZ&index=4>>

⁶⁹ Bağlama çalmasını ve yapmasını nasıl öğrendiğini sorduğumuz Ali Ulutaş, babasının ve etrafındaki akrabalarının saz çaldığını ancak ilk okul yıllarında öğretmenin eline küçük bir bağlama geçip kendisine çalması için verdiğinde merak ettiği için çalmaya başladığını belirtir. Yine kendi merakı ile ardıc ağacının dalını kesip, sapı kendinden bir bağlama yaptığını bunu yaparken çocuk olduğunu, iyi kötü gövdesini oyduğunu belirtir. Yakınlarındaki Ahmet amcadan yardım alarak tamamlar. Ahmet amca eskiden bu işle uğraştığı için gerekli aletlere sahipmiş. Ulutaş ailesinin o zamanlar pamukla uğraştığından, eldeki malzemelerle perdeleri pamuk ipliğini arı mumu ile mumlayarak takmış. Çaldıkça bozulan bu perdeleri nasıl yapacağını Ahmet amcadan öğrenen Ulutaş, kabarıp, bozulan perdelerini kendisi onarırmış. 3 tane de tel taktıkları bu sazı 2 sene kadar çaldığını belirtmiştir. Yanında olan iyi bir ustadan öğdeden yapılma bir saz alıp 3-5 sene de onu çaldığını radyodan duyduğu Güngör'den çok etkilenip onunla tanışmaya gider. “Barmağılan çalma boğazları ben hep Iramazan Güngörden öğrendim” (A. Ulutaş, kişisel görüşme, Ağustos 2015)

gerekli olgunluğa erişildiğinde gerçekleşen, “çağrıyı geri çevirme.. deli olmaya, sakat kalmaya ve ölmeye eşit” olan çağrı kodu ile Güngör’ün sözünü ettiği rüyası aynı anlamı taşıyor olabilir mi? (Bayat, 2013, s.34). Her ne kadar burada bahsedilen “Şaman adayı, rüyalar ve trans yolu ile ruhların isim ve fonksiyonlarını, Şaman tekniklerini, gizli dili, gizli bilgileri ve kabilenin mitolojisini öğrenmiş ol”ma ise de, rüyaların hiç bilmediği birşeyi ya da öncesinde farkına varıp ancak rüyasında deneyimlediği bağlama çalması bununla benzerlik gösterdiği söylenebilir (Bayat, 2013, s.91).

Başlarda mızrapla 4 telli çaldığını kendisi belirtirken, ne zaman ve ne sebeple 3 telliyi eli ile darp ederek çalmaya başlar, bilemiyoruz. Ancak tekne oymaya başlaması saz yapımı için gerekli ekipmanlara limitlide olsa ulaşabildiğini düşündürmektedir. Tel bulamadığı için dört telli yerine üç telli çaldığı düşüncesini eleyebiliriz.

Güngör’ün çocukluğundan annesinin aldığı bağlama ile köydeki yaşlıları taklit ederek başladığı bu müzikte daha sonraları bu bağlamayı kendisinin oymaya başlaması, bu müziği üreten kadar bağlamayı da üreten konumuna getirmiştir. Üç telliyi çalarken seslerin mükemmel eşleşmesi, akortlarken kullandığı ses grupları Güngör’ün özel bir kulağa sahip olduğunu düşündürmektedir. 1990 yılında TRT’nin Bizim Eller program için Ramazan Güngör’den üç dakikalık bir performans talep etmeleri ve bu limitli zamanda farklı ezgileri birbirine bağlayarak çalması(Url-3)⁷⁰, kompozisyon açısından da müthiş bir zeka ile karşı karşıya olduğumuzu gösterir niteliktedir.

Ramazan Güngör hakkında yazılı çalışmalar ve video kayıtlarını incelerken bazı noktalarda belki de ayrımı belirtmek için çaldığı sazı “kopuz” olarak adlandırır ya da araştırma yapmak için gelenlerin dilini tekrar etmektedir. Savaş Ekici üç telli kopuz’u vurgulayarak belirtmişken, Cler’in kayıtlarında kopuz kelimesini kullanmamıştır. Veyahut kopuz kelimesini önceden kullanmasına karşın, zaman içerisinde unutulmuş, konuyla ilgili olanların hatırlatması sonucu bu bilgi yeniden ortaya çıkmış da olabilir.

⁷⁰ Güngör’ün performansı 36:50 den itibaren başlamaktadır, ilgili program için ayrıca bakınız (Url-3) <http://www.trtarsiv.com/izle/126121/bizim-eller-3-bolum>

Çocukken annesinin aldığı sazla başlayan bu macera, ayaklarından rahatsızlanmış olması ve yıllar geçtikçe kasların zayıflaması, koltuk değnekleri ile dahi yürüyemez hale gelen Güngör'ü bu müziği yapmaya, üç telli çalmaya mecbur bırakmış olabilir. Marangozluğunun yanı sıra, kaynaklardan öğrendiğimiz kadarıyla, “üç telli kopuzları turistlere satarak veya kırılan büyük boy bağlamaları tamir ederek geçimini sürdürmektedir” (Ekici, 1993, s.12). Bağlama haricinde yörük kemanesi de oyduğu anlaşılmaktadır (Çolakoğlu, 2008, s. 145). “Özellikle Cumhuriyet'ten sonra yörenin turistik bir belde haline gelmesiyle kültür alışverişi artmış, gelişen teknolojinin ve globalizasyon kavramının doğal sonucu olarak tüm dünyada gerçekleşen kültürel aşınma Yörük kültürünü de fazlasıyla etkilemiştir (Ayyıldız, 2013, s.18).

Sakatlandığı zamandan itibaren, köyde yaşanan tatsızlık dolayısıyla yerini değiştirmesi haricinde bir yere gidemediğini düşündüğümüz Güngör'ün, araştırmacılar tarafından keşfedilene kadar kendi halinde bir hayat sürdüğünü düşünmekteyiz. Büyük boy saz tamiri için yanına gelenler haricinde eskiden köy düşünlere beraber çaldığı, delbekçiler ve çingene kızlarından etkilenmiş olabilir.

4.2 Kolektif Düşüncenin Güngör'ün Temsil Ettiği Müziklere Etkileri

Bir önceki bölümde Güngör'ün hayatına dair bilgilere yer verirken, kimlerden etkilenmiş olabileceğini de göstermeye çalıştık. Verdiği röportajlarda hayata ve olaylara karşı tepkisini anlayıp, onu ve müziğini etkilemiş olabilecek diğer etmenleri ortaya koymaya çalıştık. Bundan sonrasında ise Güngör'ün temsil ettiği belli ezgiler üzerinden bu şeyleri görünür kılmaya çalışılacaktır.

4.2.1 Kervan Uzun Havası⁷¹

İlk olarak inceleyeceğimiz develerin üzerine takılan çanların⁷² sesleri üzerine kurgulanmış “Kervan Uzun Havası” başlıklı bu ezgi, dosttan ya da sevgiliden ayrılmanın kederiyle, bu ayrılığın kaçınılmazlığını sükunetle kabullenışı dile getiriyor olabilir. Ramazan Güngör bu ezgiyi şöyle açıklıyor:

⁷¹ Sinan Ayyıldız'ın tezinden aldığımız notasyon üzerinden analizi yapılmıştır (2013, s.168).

⁷² Develerde kullanılan çanlar: “1-Hatap Çanı: havudun önüne asılan büyük çan.

2- Duluk (Yanak), Yüz Çanı veya Zili: 7-8 adet ufacak ziller.

3- Yanlama Çanı: karın altına asılan (göçlerde) büyük ses çıkaran, göçe haşmet veren büyük çan” (Eröz, 1991, s.157).

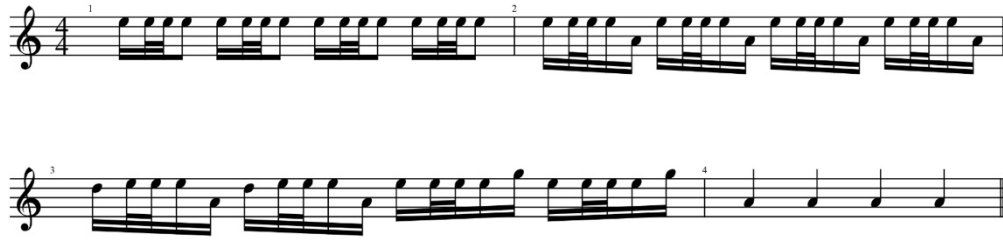
Şimdi efendim boğma uzun hava. Boğma uzun havanın sebebi de şu: Eski kervancılıkta develere hatap çanları taktığında, develer hareket ederken zang zang ötüyorsa, onun tempesini [temposunu] tutturalak, yani çan tempesini tuttularak, uzun havaya sokmuşlar, eski. Şimdi 3 gider de 5 ardıma bakarım, alı (ela) gözlerimden kanlı yaşlar dökerim. Geride nişanlısı kalıyor, 40 günde yük taşıyor, 40 günde gelecek, nişanlısına şey yapıyor yani, gettiği için, belki görürüz göremeyiz gibicesine, yanık yanık uzun hava... (Kalan Müzik, 1997, [CD] Kervan Uzun Havası).

Güngör öncesindeki çalış şekilleri hakkında herhangi bir kayıt olmaması her ne kadar üzücü olsa da, Güngör bazı ezgilerin hikayelerini de anlattığı kayıtlar, ne amaçla çalındıkları hakkında fikir sahibi olunmasını sağlamaktadır. Yörüklerin kervanları ile göçerken, hayvanların durumlarını kontrol etmek için, devenin farklı bölgeleri için farklı boylarda çan kullanmışlardır. “Farklı boyutlardaki çanların bir arada tınladığı sese Yörük kulağı çok alışkındır. Kanımızca Yörük müziğinde kullanılan sert armonilerin bir nedeni de budur. Yörük insanının duyduğu sesleri sazında araması doğaldır” (Ayyıldız, 2013, s.79). Buna ek olarak müziklerinde tınlayan uyumsuz sesler, duyulan endişeyi de dile getiriyor olabilir. Zira yörüklerin hayatı zorluklarla yüz yüze geldikleri olaylar silsilesi ile dolu. Diri’nin, günün 18 saatini ısıklık çalarak, hayvanlar ile dağda geçirdiği zamanda herşeyi dinleyerek hayatta kaldığına değinmiştik. Günlerce süren bu yolculukta duyulan ritim ve sesler, hafızalarına kazınmış olabilir ve bu bir şekilde düzenli ritimli bir ezgi ile yeniden canlandırılmış olabilir. Çalan kişinin bu olayı nasıl anlayıp aktardığı ve çaldığı enstrumana ne kadar hakim olduğuyla da ilişkili olarak bunu ezgilerin içerisinde bulabiliriz.

Güngör’ün temsil ettiği bu ezgide, çocukluğuna dair bir veri olmamakla beraber, erken yaşta geçirdiği sakatlanma dolayısıyla bir kervana dahil olamadığını düşünmekteyiz. Kervan ezgisinin başında: eski kervancılıkta diye hikayeyi anlatmaya başlamıştır, bu da savımızı doğrulamaktadır. Kervan ile birlikte yol almamasına karşın bu ezgideki performansı, ritmik ve melodik analizinde dikkatimizi çeken olgular aşağıda yer almaktadır.

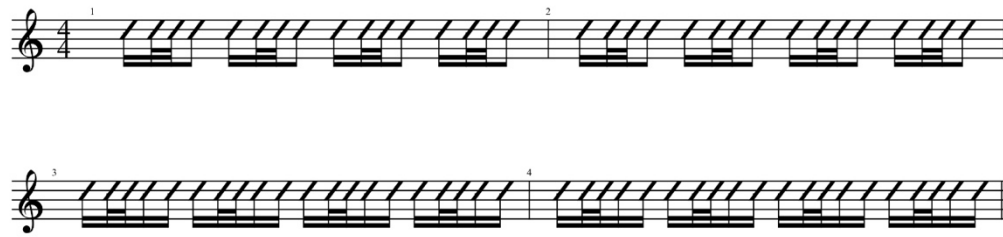
Boğma düzeni olarak adlandırılan, üç telli saz da alt iki tel aynı sese üst tel diğer sesin 5 tam ses kalınına yani aşağıdan yukarıya la-la-re seslerine akortlanan saz, göğüste veya kaburganın bittiği yere yaslanarak el veya mızrapla çalınmaktadır. Her iki çalım tekniğinde ritmik yapı birbirinin aynı olsa da seslerin tınlayışında farklılıklar gözlenmektedir. Ramazan Güngör el ile çalmayı tercih etmektedir. 5 ses oldukça parlamak ile beraber bu sesleri desteklemek, renklendirmek veya birbirinden farklı

ebatlardaki çanların çıkardığı sesleri taklit etmek için kullanılan armonik seslerle 1.5 oktavlık ses sahası ile karşılaşmaktayız. Kalan Müzik tarafından yayımlanan CD de yer alan Kervan ezgisinde, muntazam şekilde tekrar eden ritmik kalıbın üzerine bu 5 ses farklı kombinasyonlar ile tınlamaktadır (Şekil 4.1). Ritmik kalıbın sürekliliği, kervanın yürüyüşünün düzenli olduğuna işaret ediyor olabilir.



Şekil 4.1 : Kervan ezgisinde kullanılan seslerin farklı kombinasyonlarla tınlması.

İçinde barındırdığı düzenli şekilde seyreden, çan ritmini temsil ettiğini düşündüğümüz ritmik hareketleri Majör 2’li uyumsuz aralıkları ile huzursuzluğunu dile getirirken, dörtlük notalardaki tonik ve güçlü civarındaki yumuşak kalıplar yapmaktadır. Ancak devamında gelen majör ikili aralıklar huzursuzluğu yeniden devralmaktadır. Ramazan Güngör’ün de kayıt başında “develerin çan temposunu tutturarak” çalındığını belirttiği bu temponun genel olarak görünümü aşağıdaki gibidir (Şekil 4.2). Bu tınılar, ritimler, müzik veya dans ile yeniden canlandırmaları, belki de içgüdüsel olarak gerçekleşmektedir.



Şekil 4.2 : Kervan ezgisinin ritmik analizi.

Melodik olarak kısıtlı bir cümle yapısına sahip olsa da, yörüklerin kervanları ile geçirdikleri o anlardan kalan ruhu ezginin içerisinde barındırması dolayısıyla örnek bir ezgidir.

4.2.2 Boğaz (Gurbet) Havası⁷³

Güngör tarafında üç tellide elle çalınan Boğaz Havası veya Gurbet Havası olarak karşımıza çıkan bu ezgi, adem elması üzerinde parmakları yardımıyla hafifçe bastırıp hareket ettirerek seslendirilen, enstrüman gereksinimi olmadan yapılan bir müziktir, daha doğrusu bir iletişim aracıdır. Yörüklerin hayvan, doğa veya insanlar arasındaki iletişiminin müzikal bir yorumu olduğunu anladığımız boğaz havaları:

- Hayvan yönlendirmede kullanılıyor. Gülay Diri (kişisel görüşme 2015) boğaz havasını; koyun güderken, otlatırken, onunla iletişime geçmek istiyorsun, onu rahatlatmak, ferahlatmak için,
- Hayvanın sütünü sağarken, onu rahatlatmak, sağana güven duymasını sağlamak ve sütünü daha rahat sağlamak için⁷⁴,
- Koyununu otlatırken onun güvende olduğunu hissetmesini sağlamak için⁷⁵
- Hayvanları otlatmak için dağa çıkıldığında, karşısındaki tam olarak sözlerini anlamasa da, boğaz vurarak karşısındaki çoban ile karşılıklı bir diyaloga girilmiş, belki de yalnız olmadığını hissetmenin bir yoludur, çünkü uzun süreler dağda hayvanlar ile beraber kalıyorlarmış.
- Doğa ile konuşurken, “15 gün hiç insan yüzü görmeden doğada dururdum. Ee, ne yapacağım? Ya şarkı söylicem, ıslık çalıcım, dağla konuşucam ya taşla konuşucam” (Gülay Diri, 2015 Ağustos, Aydın).

Bireysel tercihlere dayanmayan boğaz çalma, bir mecburiyetten dolayı ortaya çıkmıştır. Toplum tarafından genel olarak karşılanmasından değil bize kendini dayatan gerçekliklerden kaynaklandığı anlaşılmaktadır. Şöyleki koyunun birşeyden korkması ve sakinleşmemesi durumunda, H. Zübeyir’in de sözünü ettiği gibi “bir iki koyun ürker kayadan veya yardan atlasa öbürleri de takib eder ve hepsi ölür” (Eröz, 1991, s.133). Bu sebeptir ki Yörük çoban boğaz çalması hayati bir önem

⁷³ Sinan Ayyıldız’ın tezinden aldığımız notasyon üzerinden analizi yapılmıştır (2013, s.145).

⁷⁴ “Yörüklerle göre, kaval sesiyle, boğaz sesiyle yayılan keçinin, koyunun sütü daha tatlı, daha bereketli olur. Yine sürüsünü türkülerle okşarsa çoban, sürü çobana bağlı olur” (Seyirci, 2000, s.139).

⁷⁵ Koyun “büyük faydasına mukabil ihtimam isteyen, nazik bir hayvandır. Fazla taşlık, kayalık araziye gelmez. Kendi kendini kurttan koruyamaz. Keçi gibi kurtu görür görmez koşarak sarp kayaların üstüne çıkamaz. At gibi tepemez, dişi ile ısırılmaz. İnekler gibi boynuzu ile süsemez. Bu sebepten çok korkak ve ürkektir. Ehemmiyetsiz bir gölgeden ve sestən kuşkulanarak ürker, üzülür ve zayıflar” (Eröz, 1991, s.132).

taşımaktadır. “Kuşkusuz, eğer bir olgu genel ise, bunun nedeni onun kolektif olmasıdır (yani az veya çok zorlayıcı olmasıdır): dolayısıyla, olgunun kolektif sayılmasının nedeni onun genel olması değildir” (Durkheim, 2014, s.39). Dağda geçirilen uzun sürelerde korkmamak için söylenen, hayvanlarını sakinleştirmek, yönlendirmek için kullanılan boğaz havaları, belirli bir zorlayıcılığın sonucunda ortaya çıktığı düşünülmektedir.

Belirli bir zorunluluktan ortaya çıkan bu yapılar, zorunluluğun ortadan kalkmasıyla, kabuk değiştirerek farklı şekillerde karşımıza çıkarlar. Çoban için boğaz havaları, sürüye dikte edilmiş kodlardır. Sevgililerin arasında geçen boğaz havaları ise dinleyenlerin anlayabileceği ancak boğazı söylediği kişi tarafından kabul gören, değerlendirilen, anlam ifade eden bir yapı barındırmaktadır. Daha öncesinde de belirttiğimiz gibi, belirli bir zorunluluktan doğan bu ürünlerin, yerleşik hayata geçip kısmen doğadan ve son zamanlarda da hayvanlarını bırakmaları bu zorunluğu ortadan kaldırmıştır. Böylece geçmiş yaşantılarına duyulan özlem ile yaratılmış ezgi ve danslara kaynaklık ettiği düşünülmektedir.

Doğa, hayvan veya insan, boğaz havaları iletişim kurmak için kullanılıyordu belki de bu sebeple zengin bir melodik yapı barındırmaktaydı. Boğaz havalarında, sözlerin olduğu bölümler belirli bir ritmik düzenle söylenirken, bir diğer bölümde ise serbest ritimli ezgilerin eşlik ettiği gözlenmiştir. Kervanın çan seslerini ve ritmini sazında yeniden temsil etmesi gibi, boğaz havalarının da çeşitli sazlarla çalındığı versiyonları mevcuttur.

İncelenen üç telli ile çalınan boğaz havalarında: serbest ve ritmik bölümlerin birbiri ardına sıralanması ile bir form temsil ettikleri gözlenmiştir. Boğaz havası çalınışının herhangi bir sınırı yoktur, defalarca tekrarlanabilir, farklı dizilerde farklı melodik hareketleri kullanabilir. Söyleyen kişinin kabiliyetiyle paralel olarak, söz üretebildiği kadar devam edebilir. Belirli zamanlarda üzerine ekleme yapabilir⁷⁶. Serbest bölümde tiz seslerden başlayıp çeşitli melodik hareketlerin tekrarı ile pes bölgelere doğru hareketi ve ardından gelen aksak zamanlı usullerde hareketli bölümlerin çalınması ile devam edebilir.

⁷⁶ Alan araştırması süresince, İbradı bölgesinde karşılaştığımız “esme türküsü”nü yakan kişi, şehre kim gidiyorsa birer dörtlük söyleyip gönderdiği, her defasında değişen eklenen dörtlükleri ile bitmeyen bir boğaz havası gibidir.

Aksak zamanlı olmasının sebebi sözlü bölümdeki yapının hece ölçüsü ile bağlantılı olabileceği gibi bir sonraki cümlede ne söyleyeceğini düşünmesi için, diğer vuruşlara göre uzatılmış, düşünme payları da olabilir. Bununla beraber, üçlü vuruşun farklı yerlerde olması da -sonda değil de başta veya ortada olması- melodik hareketlerin seslendirilebileceği diğer vuruşlara göre biraz daha geniş bir alan yaratmak için tercih edilmiş olabilir. Böylesine bir hesaplama dan ziyade, söylenen boğaz havalarında da sıkça karşımıza çıkan, glisando lu sesler böyle bir ritmik alanın oluşmasına sebep olabilir. Çünkü bir önceki “kervan” ezgisinde rastladığımız ritmik kalıplar, İbradı bölgesinde kayıt edilen ezgiler⁷⁷ gibi, deve ye takılan çanlar ya da at yürüyüşündeki ritmik pasajı tekrar etmektedir. Kulakları, düzenli ve sürekli devam eden bu ritme alışkın olmalıydı.

Eşzamanlılık iki olgudan birinin diğerinin nedeni olmasına değil de her ikisinin aynı nedenin sonuçları olmasına ya da ikisinin arasında üçüncü bir olgunun yer almasına bağlı olabilir; bu üçüncü olgu fark edilmeden araya girmiştir ve birinci olgunun sonucu, ikinci olgunun ise nedenidir (Durkheim, 2014, s. 158).

Belki de burada gözümüzden kaçan ama aslında ortada duran üçüncü bir olgu vardır. Yörüklerin kendileri gibi göçebe olan çingenelerle birlikte eğlendiklerini, Güngör’ün Cler’e verdiği röportajda görmüştük. Yörükleri ve Çingeleri ortak paydada buluşturabilecek nedenler arasında “17. yüzyıldan itibaren birçok bölgede yerleşikleştirilen ve geleneksel mesleklerini devam ettiren Çingeneler/Romanlar için göçebelik duygusu psikolojik boyutta devam etmiş” olmaları, her ikisinin de bu duygu altında paylaşımda bulunmalarına, birbirlerinden etkilenmelerine sebep olabilir (Tohumcu, 2012, s.47). Bu iki toplum arasında ilişkiyi açıklamak Durkheim’a göre:

Bir toplumda görülen ya da o toplumun tarihi boyunca birbirini izleyen bütün olguları kapsayan eksiksiz denebilecek bir envanter yapmak mümkün olmadığından, iki toplumun tek bir bağıntı haricinde bütün bağıntılar itibariyle birbiriyle denkleştiğini veya farklılaştığını kesin olarak bilemeyiz-yaklaşık bir tahminle bile. Bir olgunun gözden kaçma ihtimali, hiçbir olguyu gözden kaçırmama ihtimalinden yüksektir. Sonuç olarak, böyle bir tanıtlama yöntemi yalnızca tahminler doğurabilir ve bu tahminler kendi başlarına neredeyse türlü bilimsel nitelikten yoksundur (Durkheim, 2014, s. 157).

⁷⁷ Bu bölgede de aksak zamanlı ezgilere rastlanmıştır.

Güngör'ün röportajında belirttiği gibi, kesin olmamakla birlikte, Çingene kızları ile ortak paylaşımlarını göçmenlik duygusu altında birleştirebiliriz. “Hindistan’dan İran’a gelen ve buradan iki ana kola ayrılan Çingenelerin/Romanların bir kısmı doğu ve güney, diğer kısmı da kuzey ve batı yönlerinde göç etmişlerdir” (Tohumcu, 2012, s.41). Aynı göç yollarını paylaşmış olabilecekleri gibi bu göç yollarında karşılaştıkları diğer olguları farklı şekillerde yorumlamış ve bünyelerine katmış da olabilirler. Türkiye üzerinden Amerika’ya göçen çingeler kendilerini “TurkoAmeriko”⁷⁸ olarak adlandırmaktaydı, oraya göçen başka toplulukların olması da muhtemeldi, ancak bu ikili dikkatimizi çekmiştir. Kaynaklarda gördüğümüz ve dikkatimizi çeken bir başka şey ise “Türk Şamanları Kuzey Amerika Kızılderililerinin Şamanlarına da benzemektedir” (Bayat, 2013, s.27). Bu iki toplumun birbirinden etkilendikleri gibi Şamanlıktan etkilenmeleri, kendi bünyelerinde farklıca yorumlayıp, taşımaları da muhtemeldi. Çingene/Romanlar’da dikkat çemen 9/8 lik danslar gibi zeybek ezgilerinde karşılaşılan 9 zamanlılar Güven’in (2013) çalışmalarında gördüğümüz üzere Şamanlıkla ilgili olabilirdi.

Şamanlıkta karşılaşılan “aday, ölüp dirildikten sonra ecdat Şamanın rehberliğinde göğe çıkar. Orada üç defa dokuz merhaleden geçer ve buralarda şamanlığın sırlarını öğrenip bir Şaman olarak dokuzuncu katta ruhların hayır dualarını aldıktan sonra yeryüzüne iner. Göğün her katında Şaman belli bir bilgi alır” gibi pek çok bilgi dokuz çevresinde kurgulandığı görülmektedir⁷⁹ (Bayat, 2013, s.89). “Altay için kutsal olan 3,7,9 sayıları aynı zamanda 3, 7, 9 gezegen ve evrenin ya da göğün 3, 7, 9. katlarına bağlanmaktadır” (And, 2003, s. 92).

Tsengel Tuvaları üzerine hazırladığı doktora çalışmasında Akıncı; “Tuvalar ay takvimine göre ayın 9, 19 ve 29’unu uğurlu günler (kejiktik kün) olarak kabul ederler” ve bunun için bir dizi etkinlik yapılmış (Akıncı, 2009, s. 86). Alandan da öğrendiğimiz kadarı ile İbradı bölgesinde “7, 9, 11 kişi gelini almaya gider, düğün zamanı yakılan beyitlerde 7 tane dörtlükten az olmamak şartı ile 9, 11 gibi tek sayılar olması gerekmektedir” (G. Taş, kişisel görüşme, Ağustos 2015). Neden bu sayıların tercih edildiğini bilemedikleri, büyüklerinden böyle gördükleri için bu yolda devam

⁷⁸ Ayrıntılı bilgi için bakınız Berger, *Çingene Mitolojisi*, 2000.

⁷⁹ Şamanın eğitim sürecinde “onun aklını karıltırmak için bir tarafına dokuz iffetli oğlan ve diğer tarafına dokuz iffetli kız oturtur” (Bayat, 2013, s.89). Kutsama ve temizlenme ritinde yaşlı veya ata Şaman, “yardımcı olarak dokuz genç seçer” (Bayat, 2013, s.87). Usuyu (temizlenme ritüeli) “dokuz aşamalıdır” (Bayat, 2013, s.86).

ettiklerini öğreniyoruz. Dokuz sayısı ile ilgili son örneğimiz Seyirci'nin kitabında yer alan “bir kaşıkla dokuz abdal geçinir” ve “boş boğazın cıgarası dokuz kez söner” gibi Yörük atasözlerinde de benzer öğeleri görmekteyiz (Seyirci, 2000, s.38).

Sadece olasılıklar üzerinden yol alabildiğimiz bu konuyu bu kadar irdelememizin sebebi, hayatlarını kervan ezgisindeki gibi, düzenli devam eden ritmik yürüyüşlerin peşinde geçirmiş olmasından dolayı bunun alışıldık ve olağan ritmik kalıp olduğu, aksak ritimli yapıların bu düzenli ritmik yapılara göre farklılık arz etmesindedir.

Ali Ulutaş (2015 Ağustos, kişisel görüşme) ile yapılan üç tellide boğaz çalışmasında: ritmik tekrar eden bölüm Ramazan Güngör'ün kayıtlarındaki ritmik bölümle benzerlik göstermesinin yanı sıra serbest bölümlerdeki ezgiler, her kayıt aldığımızda farklılık göstermiştir. Nasıl çalındığını göstermek için ufak motiflerle birlikte tekrar etmiş, parmaklarımın sızladığı uzun çalışmalar yapmıştık. Çalınan ezgiler, Ali ustanın estetik anlayışı ile paralellik gösterdiği vakit bir sonraki motife geçiyor, o sıra da kendisi de yeni ezgiler üretiyordu. Ciddi emek gerektiren üç telli icrasında, daha öncesinde de saz çalıyor olsanız, bu havaları gerektiği gibi çalmak zaman alıyordu.

Boğaz havalarındaki serbest bölgedeki melodiler icra eden kişinin sesleri birbirleri ile nasıl ilişkilendirdiğini bize göstermektedir ve daha çok Türk müziğinde, bir diziyi bütün özellikleri ile gösterdiğimiz seyir karakteri taşımaktadır.

Bir önceki ezgide, yörüklerin kervanları ile geçirdikleri o anlardan kalan ruhu ezginin içerisinde bulabilmemiz gibi, boğaz havaları da yörüklerin iletişim kurmak için geliştirdikleri, belkide bu sebeple oldukça çeşitli melodik kalıpları barındıran, zengin bir yapıya sahip olduğunu görmekteyiz.

4.2.3 Ağır (Fethiye) Zeybeği⁸⁰

Zeybeklerle beraber, bu müziğin ve dansın nasıl ve ne şekilde bir araya geldiği konusunda ancak varsayımlarda bulunabildiğimiz bir yapı ile karşılaşmaktayız. Zeybek ve Efelerin kahraman kişi olarak tanımlanıyor olması, tek kişilik oynandığı haliyle, oyun süresince takındığı tavırlar ile, doğa da Kartal ile özdeş hareketler sergilediği anlatılmaktadır⁸¹. Deve, keçi ya da koyunlarıyla günlerce yollarda geçiren Yörükler, her an karşılaşacakları olaylara karşı tetikte, sürüsüne sahip, olası

⁸⁰ Ağır (Fethiye) Zeybek, Sinan Ayyıldız'ın (2013, s.158) tezinden aldığımız notasyon üzerinden analizi yapılmıştır.

⁸¹ Bu konular hakkında ayrıntılı bilgi için ikinci bölüme bakınız.

tehlikelere karşı onlarla iletişim halinde olan, zeybek oyunu söz konusu olduğunda bunu, Kartal'ın hareketlerini taklit ederek kendini ana karanın kartalı ilan ve temsil etmiş olabilir. Kartal'ı taklit etmesinden dolayı, şamanlıkta önemli bir yer tutan hayvan taklitli oyunlar ile bir tutulmakta ve bunun şamanizmle ilgili olduğu düşünülmektedir. Hayatlarının tamamını doğaya ve hayvan besiciliğine adanmış bir toplumda, hayvan taklitli oyunlara rastlamak doğal karşılanmalıdır.

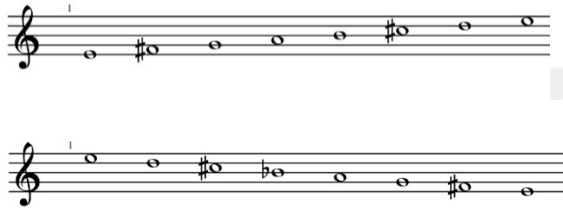
Şamanlıkla bir başka bağlantı olarak, ağır zeybekleri dokuz zamanlı olmasını Güven (2013) “zeybek müziğindeki dokuz tartımının Şamanlıkta oyun icra eden dokuz günahsız genç kız ve dokuz günahsız genç erkeğin meydana getirdiği birliktelikle” ilgili olabileceğini belirtmekle beraber bunun araştırılmak üzere bir öneri olarak bırakmıştır (Güven, 2013, s.217).⁸²

Birçok varyasyonu ile karşılaştığımız, Güngör'ün de temsil ettiği, ancak ne sebeple bu denli ağırcı oynadığına dair bir veriye karşılaşamadığımız ağır zeybekler, bir önceki bölümde paylaştığımız Çingene/Roman toplumundan görmüş olabilir, Çingeneler/Romanlar gibi kıvrak çalabildikleri gibi bunu ağır tempoda oynananlarını da kendileri üretmiş, yöresel müziklerinin içinde bu olguları şekillendirmiş olabilir. Bir önceki başlıkta açıklanan Boğaz havası ile birlikte, zengin ezgisel yapılar ve ritmik kalıplarda çeşitlilikle karşılaşmaktayız. Bunların nelerden kaynaklandığı konusunu Cenk Güray “ yöresel müzik kültürü dediğimiz şey aynı zamanda yöre insanının kendini ifade etme biçimi” olarak açıklar (kişisel görüşme, Ağustos 2015). “Toplumun kendisini tasavvur ederken dayandığı semboller kendi doğasına göre değişir” ve bunlar kolektif düşüncelerin içerisinde devamlılığını sağlamaktadır (Durkheim, 2014, s.20).

Herşeyden önce, yani yöre insanı kendini alışık olduğu kalıplarla ifade eder. Dolayısıyla birisi çıkıp bir türküyü böyle kendi müzikal zevkiyle bestelemes ya da bestelediği eser yöresel müzik kültürü içinde aktarılmaz zaten çok basit olarak. Çünkü insanın aklında kalmaz. Bu kadar karmaşık ezgileri insanların aklından kalabilmesi, o yöreye has müzik kültürünün gerçekten çok güçlü, o yöreyi temsil eden bir kimliğe sahip olduğunu bize gösterir. Bu kadar gelişkin bir müzik kültürü ancak eskiye dayanan bir yapının üzerine yüz yıllar boyu eklenerek, olgunlaşarak gelişmiş ve bugüne gelmiş olması gerekir”(C. Güray, Kişisel görüşme, Ağustos 2015).

⁸² Aksak zamanlı usuller için 4.3.2 deki Boğaz (Gurbet) Havası bölümüne bakınız.

Kullanılan dizi (Şekil 4.3), inici karakterde si (b) sesinin yarım ses kalınlaştığını görmekteyiz. 9/4 lük başlayan, 9/8 lik devam eden eser 3+2+2+2 ritmik kalıbı kullanılmıştır. İlk 3 vuruşunda melodik farklılıklar gözükmesine karşın devam eden vuruşlardaki melodiler aynıdır. 11 ölçülük bu ezginin analizinde karşımıza çıkan ögeler, hayali olarak canlandırılan oyuncunun hareketlerine de yer verilmiştir. Sebebi, Zeybek müziğinin danstan bağımsız olarak düşünülemeyeceğidir. Bahsi geçen ezginin oyununa dair bir veriye rastlanamadığından, alan araştırmasında kaydedilen oyunlu ezgiler üzerinde yapılan dans analizlerinden yola çıkarak kısa bir kareografi tarifi yapılmıştır.



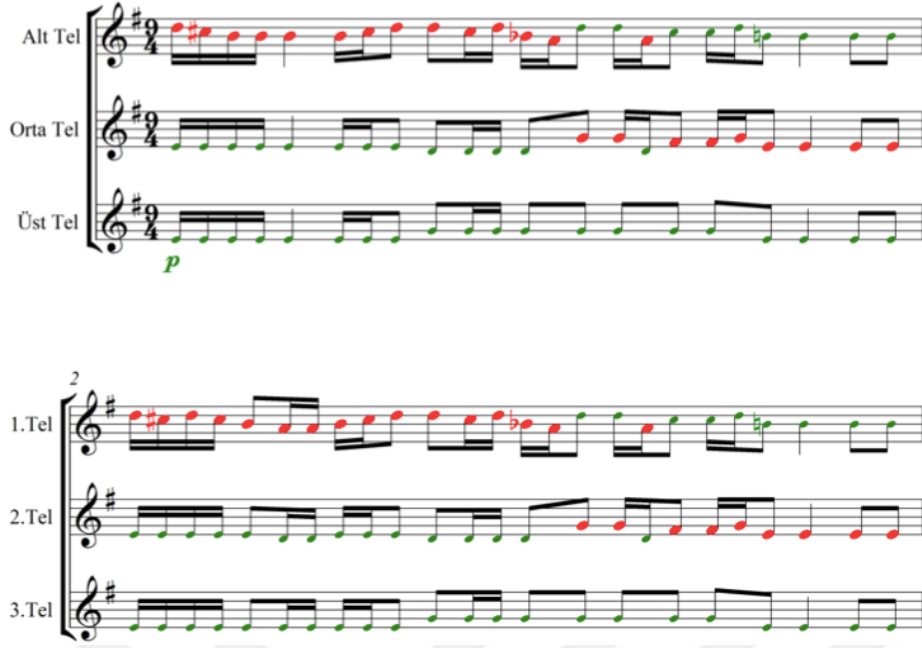
Şekil 4.3 : Ağır (Fethiye) Zeybeğinde kullanılan dizi.

Giriş şu aşağıdaki seslerle başlar (Şekil 4.4 ayrıca bkz. Şekil 4.5). Geçiş sesi olan do# (c#) çıkarıldığında mi-si-re (e-b-d) sesleri 3'lüsü eksik m7'li, eser içerisinde sol# (g#) kullanılmadığı göz önüne alındığında 3. derecesinin sol (g) olabileceğini tahmin ediyoruz. Minör 7'li akoru ile hüzünlü bir giriş yapan ezgi dominant/çeken re (d)'den si (b) ye inici bir pasajın ardından tekrar 7. dereceye çıkıp toniğe doğru inici dizi sesleri ile hüzünlü bir atmosferi temsil ettiğini düşündürmektedir.



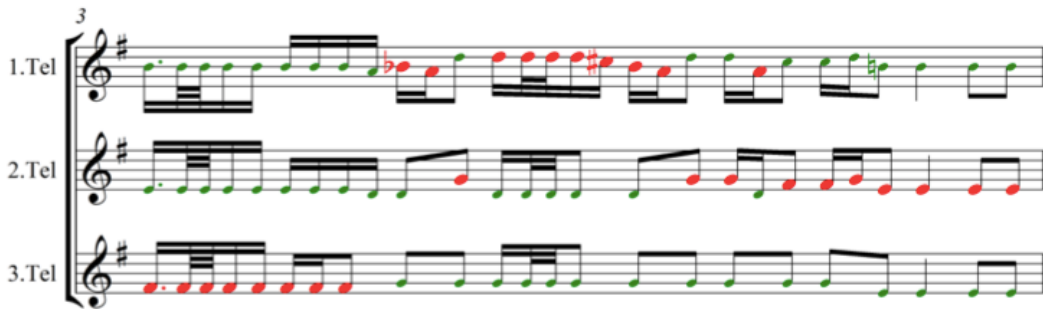
Şekil 4.4 : Ağır (Fethiye) Zeybeğinin girişi ezgisi.

2. ölçüde ilk ölçünün ilk iki vuruşunda yapılan motif değişikliği haricinde bir değişiklik ile karşılaşılmasa da oyun düşünüldüğünde, koreografi açısından bir farklılık sağlamış olabilir (Şekil 4.5).



Şekil 4.5 : Ağır (Fethiye) Zeybeği 1 ve 2. ölçü.

3. ölçüde (Şekil 4.6) karşımıza mi-fa diyez-si (e-f#-b) sesleri çıkmaktadır. Mi- fa diyez (e-f#) majör ikili aralığı ile uyumsuz tınlarken mi-si (e-b) tam 5'li aralığı ile, tutarlı ve dengeli bir tınıya sahiptir. Belki burada oyuncu, tek ayak üzerindeki hareketiyle dengesini kaybetmekle bulma arasında bir figür sergilemektedir. 1. ve 2. vuruşlarda tınlayan fa diyez (f#) 3. vuruştan sonra yerini sol (g) notasına bırakmış, 3. vuruşta tınlayan sol-si bemol-re (g -b b- d) minör 5'lisi hüznü yinelerken finalde doğru si bekar (b) sesinin finalde mi (e) ile tınlayarak hüznü ama güçlü bir karakter sergilemektedir. Yine, belki burada oyuncu ilk iki vuruşta sergilediği zorlu hareketten sonra, hüznü tınlayan minör 5'li akoru ile adımlar ve kol hareketleri ile ilerlerken si (b) sesinin değişmesi ile yönünü değiştirmiş ve finalde tınlayan tam 5'li sesi ile kollarını indirerek güçlü bir kalış sergiliyordu.



Şekil 4.6 : Ağır (Fethiye) Zeybeği 3. ölçü.

4.ölçü (Şekil 4.7) de, 3.ölçüde karşımıza çıkan yapının bir benzerini görmekteyiz. İlk iki vuruşta tınlayan la-mi (a-e), si-fa diyez (b-f#) tam 4'lü, oyuncu belki burada büyük adımlarla bir koreografi sergiliyor olabilir. Diğer vuruşlar bir önceki ölçü ile aynıdır. 5. ölçü 4. ölçü ile aynı 7 ve 8. ölçüler 4. ölçü ile benzerlik göstermektedir. Bütün bunlar 4.1 nolu çizelgede gösterilmiştir.

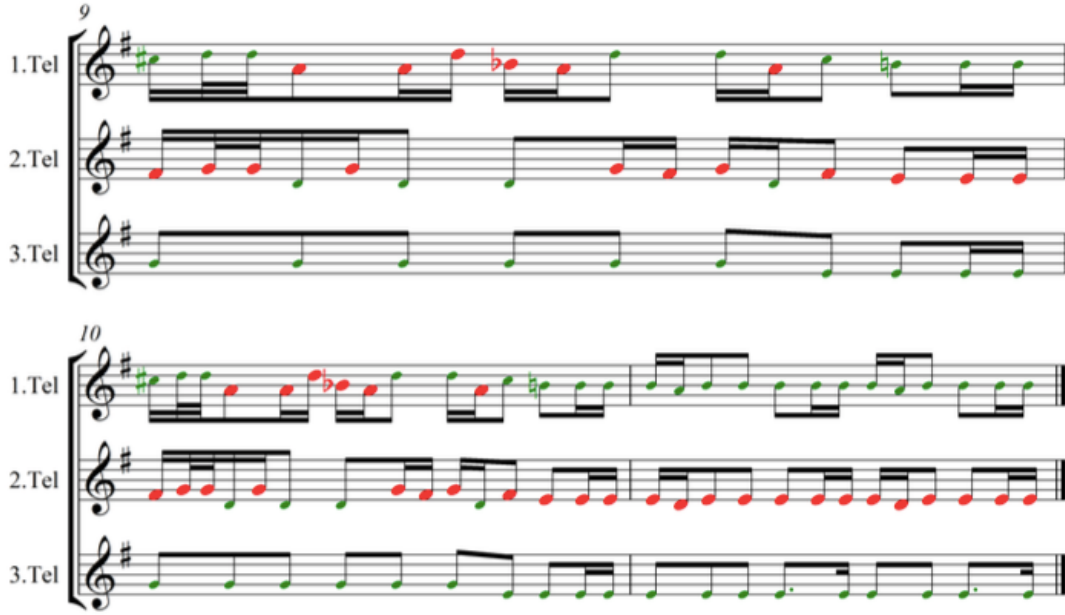


Şekil 4.7 : Ağır (Fethiye) Zeybeği 4. ölçü.

9 ve 10. ölçülerde (Şekil 4.8) ilk 3 vuruşunda fa diyez-sol-sol-la-sol-la-re (f#-g-g-a-g-a-d) diğer ölçülerde de gördüğümüz majör ikili ve tam beşli seslerinin de birlikte tınladığı bu vuruşlarda oyuncu, fa diyez başladığı adımını, (g-g-a-g) sekerek veya serice değiştirdiği adım hareketleri iki yana açık kolları ile (a-d) ileriye atlamış olabilir. 11. ölçü final ölçüsüdür. Muhtemelen oyuncu ayakları yere basılı kollarını dirsekten kırık havada iki yana sallayarak oyunun kapanışını yapmaktadır (Şekil 4.8).

Derlenen ezgilerin, sadece melodik çeşitliliği ve trafiği göstermek üzere notalandığını göz önüne alırsak, ezgi bundan daha uzun olabilir. Bu uzunluğu belirleyen oyuncunun orada anlatmayı planladığı hikayenin uzunluğu ile paralellik gösterebilir. Dolayısıyla müzik oyuna eşlik ederken, oyuncu melodik ve ritmik kalıplar çerçevesinde hareket ettiğini varsayabiliriz.

Her ölçü sonunda tınlayan mi-si (e-b) sesleri tam 5'li, parlak ve güçlü bir karakter sergilemektedir. Bunu oyunda da cümle sonu olarak ayakların yerde, vücudun sabit, kolların her iki yanda hareket ederek belirtebilir.



Şekil 4.8 : Ağır (Fethiye) Zeybeği 9ve 10ve 11. ölçü.

Genel hatlarına bakıldığında, müzikal olarak birbirini neredeyse aynı, ufak çeşitlilik gösteren melodik hareketleri vardır. Cümle analizi için Çizelge 4.1'e bakınız. Muhtemelen sahnede çember çezecek şekilde değil, ilk üç vuruşta sergilediği figürün ardından adım adım yürüyüp si (b) sesinin değişmesi ile farklı bir yöne hareket ederek oyununu sürdürmüş olabilir. İlk üç vuruşun iki vuruşu o ölçüdeki motife hazırlık gibi, belkide oyuna hazırlık olabilir. 3. ve 6. ölçüde “kervan” ezgisinde deve çanlarını taklit ettiği düşünülen ritmik kalıp ve varyasyonlarına rastlamaktayız.

Koca oğlan zeybeğinde ayrıntılı görebileceğimiz oyun ve müzik ilişkisinde burada sadece müziğe ulaşabildiğimiz için bir yanının eksik olduğunu düşünüyoruz. Ağır (Fethiye) Zeybeği'nde 9/4'lük ve 9/8'lik ritim unsuru, bu ezgide iki farklı yapı olduğunu düşündürmektedir. İlk bölümde üçüncü ve altıncı ölçülerde tekrar eden melodiler, geçiş melodileri olarak adlandıırırsak, ilk karşılaştığımız üçüncü ölçüde bir kapı ve altıncı ölçüde bir başka kapı ile hızlıca çalınan bölüme geçişini sağladığını düşünebiliriz.

Çizelge 4.1 : Ağır (Fethiye) Zeybeği'nin cümle yapısını gösterimi.

Zaman	Ölçü
9/4	1. a+x
	2. a'+x
	3. b+ x'
	4. c+x
	5. c+x
	6. b+x'
9/8	7. c'+x''
	8. c'+x''
	9. e+x''
	10. e+x''
	11. F

Kervan ezgisi ile, yörüklerin hayvanları ile göçtükleri yollarda duydukları sesleri müziklerinde nasıl temsil ettiklerine değinmiştik.

Boğaz havaları iletişim aracı olarak, göçtükleri yollarda duydukları, çanlar, düzenli ritimlerin dışında kendilerinin renklendirdikleri, melodik ve ritmik bakımda çeşitlilik gösteren, sürekli eklemlenen, gelişen ve değişken yapıları ezgiler ürettiklerini belirtmiştik.

Ağır (Fethiye) zeybeği ile, oyunlu müziklere giriş yaparken, oyunu müzikle beraber nasıl gösterilebileceği konusu da gündeme gelmiştir. Dolayısıyla, oyunlu kaydına erişemediğimiz Ağır (fethiye) Zeybeği için, alanda kayıdedilen zeybek videolarının analizinden elde edilen veriler ışığında, tahmini olarak bir kareografi tarifi yapılmıştır. Bir sonraki ezgide oyununa da erişebildiğimiz “Kocoğlan Zeybeği”nin oyun ve müziğin ilişkisi analiz edilecektir.

4.2.4 Kocaoğlan Zeybeği

Bu müzikler, danslar, kalıplar, müzikal kodlar zaman içerisinde toplumlar tarafından örgütlenmiş ve taşıyıcıları tarafından farklı hallere bürünerek günümüze ulaştırılabilmektedir. El işi yapıyorsa, yaptığı işlemlere, enstrüman çalıyorsa çaldığı ezgilere, oynayabiliyorsa, dans figürlerine işlenmiş bu kolektif şeyler birkaç kişinin aynı anda sahne aldığı müzikallerde de sahneyi paylaşanlar için aynı anlamlar çerçevesinde mi oluşmaktaydı? Müzik ve dansı icra edenler bu kalıplar hakkında “kollektif eylemin kendi yer aldıkları bölümünün yapılmasını sağlamak için bilmeleri gerekeni bilirler” (Becker, 2013, s.79). Şüphesiz icracıların ortak bir fikir çevresinde temsil ettikleri bu oyunlu ezgileri, birbirinden ayrı düşünmemek gerekçesiyle dans ve müziği birlikte analiz etmeye çalışılmıştır. Aynı olayın sahneye konulması için orada bulunan farklı icracılar, konu hakkında gözümüzden kaçan ya da görülmesi gerekenler hakkında farklı kaynaklar olarak değerlendirilmiştir.

Burada müzikçi ve dansçının birlikte ürettikleri bir üründen bahsediyoruz. Kaba Zurna çalan Tibet Var ile zeybek oyunu hakkında görüşmemizde, oyuncunun “oyununa göre, onun tavrını benim hislerimle beraber bağdaştırırız. Melodiyi değiştiriz, hani daha fazla süslemeler falan öyle şeyler katabilirsin içine. İstedğim ezgiyi, farklı farklı yerlerde çalabilirim” (T. Var, kişisel görüşme, Ağustos 2015). Kadın icracılar üzerinde çalışan Hale Yamaner Okdan:

Müzik ortamlarında o bölgeyi en iyi bilen kişilerdir. Bir kına gecesindeyiz, ben delbekçiyim ve herkesi tanıyorum. Kim kimin nesi, kim kiminle evlenmiş, kimin hastalığı, bir derdi, borcu mu varmış, bunların hepsini biliyorum. Dolayısıyla sen oyuna kalktığında sana ait bir türküyakabiliyorum, ya da senin derdini hafifletmek için şaka yollu birşey söyleyebiliyorum (H.Y. Okdan, kişisel görüşme, Ağustos 2015).

Müzikçi, dansçıyı tanıması durumunda, neler yapabileceklerini bildikleri için gizli bir iletişim mevcuttur. Tibet Var durumu şöyle açıklıyor:

Burası devamlı geldiğim köy, çok iyi tanıdığım abilerimiz var. Ama tanımadığım başka bir köyde ilk sefer gittiğimde, hepsinin oyununu anlayamazsın. Bunu anlamak için düğün sahibi bi tane yasakçı, değnekçi dediğimiz bir kişiyi görevlendirir. O görevli her masadan kim oynamak istiyorsa değnekçi dediğimiz adam karşıdan bize bağırır veya el, kol işareti yapar. Zeybeğin hareketine göre. Biz de ona göre çalarız (kişisel görüşme, Ağustos 2015).

Şimdiye kadar ses dosyaları ve derlenen ezgi notasyonları üzerinden yapılan analizlere ek olarak, salonda kaydedilmiş Güngör'ün üç tellisi ile eşlik ettiği oyunlu bir ezgiye, Kocaoğlan zeybeğine ulaşılmıştır (Url-4)⁸³. Bu ezgi oyunu ile birlikte analiz edilip değerlendirilecektir. Strauss; mit e dair şeyleri roman ya da gazete okur gibi soldan sağa ya da satır satır okuyarak değil, geneline baktığımızda anlayabileceğimizi belirtir. Bu sebeple orkestral notasyon okur gibi sayfanın tamamını anlamalıyız, sadece soldan sağa değil, ayrıca dikine, yukarıdan aşağıya doğru da okumamız gerektiğine değinir (2005, s.20). Dörtlük dörtlük incelenerek eserin müzik ve dans ayrıntılarına dikkat çektikten sonra, bu başlığın sonunda eserin genel atmosferi hakkında toparlanmış bilgiye yer verilecektir.

“Yörükler ve Alevi Türkmenler ayıya (Kocaoğlan)derler. Ayının ismini söylersen hücum edermiş. *Merhabagocaoğlan* dersin geçer gider, niyetten anlarmış” (Eröz, 1991, s.32). Kocaoğlan 9/4 lük bir ağır zeybektir. Güngör'ün çalarken elini fiske yaparak sazın gövdesine vurarak çıkardığı seslerden 9 zamanlı bu ezginin 3+2+2+2 kalıbına göre icra edildiğini anlıyoruz. Bu eserde de “kervan” ezgisinde deve çanlarını taklit ettiği düşünülen ritmik kalıplar görülmüştür. Her ölçüdeki son iki dörtlük, eserin karar sesi de olan “d” sesinde kalmaktadır. Birbirini tekrar eden ölçüler haricinde her ölçü bir (giriş, gelişme ve sonuç bildiren) melodik cümleyi temsil etmektedir.

12 ölçülük bir kayıt olan oyunlu bu ezgiyi, Güngör'ün Kalan için kaydettiği CD içerisinde de bulabiliyoruz, aynı melodik yapısını takip ettiği halde finalde diğer ölçülere göre hızlı şekilde çaldığı 5. ölçü ardından biraz yavaşlayarak çaldığı 1. ölçü ve sonunda giderek yavaşladığı 3. ölçü ile bitirmektedir. Zaman mevzusunda diğer incelenen ezgilerde⁸⁴ olduğu gibi “belirli bir bitim noktası yoktur, kimi oyunlarda, örneğin amacın gerçekleşmesiyle ya da oyun kurallarınca belirli bir sayıya ulaşınca oyun sona erer” (And, 2003, s.74). Burada da anlatılan hikayeye göre ezginin tekrarının mümkün olduğunu düşünüyoruz.

Müzik ve dans içinde bulunan “şeylerin” görünür kılınabilmesi için dans transkripsiyonu ile ilgili araştırmalar ve katılan seminerlerin ardından, varolan dans notasyonlarının kullanımı ek zaman gerektireceği anlaşılmıştır. Bu sebeple, dans

⁸³ Url-4 https://www.youtube.com/watch?v=t3p_FVywxFA

⁸⁴ Kervan, Boğaz (Gurbet) Havası, Ağır Zeybek.

hareketlerini ifade edebilmek için tarafımızdan basitçe dans notasyonu oluşturulmuştur. Dansın ya da müziğin ayrıntılı şekilde yazılabilesinden ziyade bu atmosferin nasıl olduğu ortaya koyulmuştur. Bu atmosferin anlamlandırılmasında alan araştırması süresince kazanılan deneyimlerin yanısıra, alanda kaydedilen zeybek oyun ve müzikleri analiz edilerek konu hakkında gerekli birikim sağlanmıştır⁸⁵.

Bu eserdeki dans hareketlerini yazarken yönler ok işaretleri kullanılır “→”, sağ “R” ve sol ayak “L” harfleriyle belirtilmiştir. Gerideki ayak yanına “•” işareti konularak belirtilmiş (Şenel, 1990, s.27). Yere vurulan diz hareketlerini temsil etmek için; “left knee, l.k” sol dizi, “right knee, r.k”⁸⁶ sağ dizi göstermek için kullanılmıştır. Sıçrama işareti olarak: A: her iki ayak üzerinde yapılan sıçramayı göstermektedir (bkz. Ödemiş, 2012, s.176). Dizini kırarak yürümesi “⌂” işareti ile gösterilmiştir (Çizelge 4.2).

Çizelge 4.2 : Kocaoğlan dans notasyonunda kullanılan işaretler.

İŞARET	ANLAMI
⌂	Dizini kırarak yürümesi
→	Hareket ettiği yönleri gösterirken
R	“right” sağ adım
L	“left” sol adım
r.k	“right knee” sağ diz
l.k	“left knee” sol diz
•	Gerideki ayak
A	her iki ayak üzerinde yapılan sıçrama

⁸⁵ Bu konuyu, alanda, kocaarap zeybeğini 3 örnekle sunan Evrim Çetin ile görüştüğümüzde: ilki (Url-5) öğretilmiş, benimsenmiş, yarışmalarda doğrusu bu denmiş dolayısıyla dansçı ve müzikçinin sistemini ezbere bildiği bir dans sergiledi. İkincisinde (Url-6) bu iskelet üzerine doğaçlama bazı hareketler ve üçüncüsünde (Url-7) hissettiklerine dayanarak tamamen doğaçlama bir dans sergiledi. Bunun üzerine üçüncü oyuna kocaarap oyunu diyebilir miyiz sorusuna “kocaarap oyunu diye bir oyun var demek şu sonucu doğurur: burada daha önce düğünlerde kocaarap oynamış hiç yoksa 60 kişi var. 60’ını da çıkarsanız kocaarabı oynayacak anlamına gelmez mi? İşte o yok. Bırak iki kişiyi, bir adam oynadığında, ikincisinde aynı oyunu oynayamıyor. Onun için kocaarap oyunu tabii ki diyebiliriz. Çünkü bu benim hissettiğim, bu benim yorumladığım”. 60 farklı kişinin oynadığı kocaarap oyunun hiç mi ortak noktası olmadığı sorusuna ise “olmaz mı? Ortak olan şey eli, kolu, ayağı, yürüyüşü, adım basımı ortak olan şey bu, tavır dediğimiz genel tavır bunlar” olduğunu belirtmiştir (E. Çetin, kişisel görüşme, Ağustos, 2015). Bu tavrın anlaşılabilmesi için alan araştırması süresince kaydedilen ve daha eski oyunların kayıtları incelenmiştir.

⁸⁶ Tez yazarken önce İngilizce başlanmış daha sonra Türkçe yazılmasına karar verildiği için yazılanlar İngilizce’den Türkçe’ye çevrilmiştir. Analizlerin Türkçe komutlar ile yeniden yazılması ekstra zaman gerektireceğinden mevcut analizlerin kullanılması uygun görülmüştür.

Her iki icracının da oldukça ilerlemiş yaşlarda olduklarını videodan görebiliyoruz. Salondakilerin sahneyi görebilecek şekilde sandalyelerinde kayıt alınırken sessizce oturdukları görülmektedir. Güngör sandalyenin üzerinde, kamera kaydının alındığı yere göre sağda oturmakta ve sol profilini görebileceğimiz şekilde oturur. Oyuncu ise Güngör'ün önünde bulunan boş alanda vücudu kameraya doğru konumlanmış, rahat pozisyonunda, sol ayağı önde başlamak için komut beklemektedir (Şekil 4.9).



Şekil 4.9 : Kocaoğlan zeybeğine başlamadan önce dansçı ve müzisyen salondaki duruşu.

Eserin başından sonuna müziği çalan ve o müzikle oynayan kişilerin birbirlerine bakmadıkları, sadece ilk iki dörtlükte dansçı müzisyene bakmaktadır⁸⁷. Muhtemelen video kaydının başlayıp başlamadığından emin olamadığı için bir tereddütle müzisyene bakmaktadır.

Oyuncu saatin ters yönüne doğru sahnede hareket etmekte ancak tam bir çember çizmekten ziyade farklı yönlerde serbest şekilde gezinmektedir. “Doğu Mançurya’da Şaman, davulunu çalarken, satin ters yönünde bir daire yaparak danseder. Dansı bir çeşit ayak sürümedir; sol ayak hep önce ve sağa göre daha ağır bir ölçüde atılır” (And, 2003, s.95). Oyun salonda değilde ateş etrafında oynanıyor olsaydı muhtemelen oyuncu ateşin etrafında dönerek çember çiziyor olacaktı. Şamanlıkta bu dünya ve diğer dünya birbirinin zıttıdır, belki satin ters yönüne doğru oynanmasının sebebi bu da olabilir. Oynandığı ortama göre şekillenen böylesine bir yapıyı, kontrollü bir alanda, salonda kaydetmek muhtemelen kayıt altına alınan şeyi

⁸⁷ Konservatuarda 6 yıl piyano ile çeşitli sazlara eşlik çaldığım için göz kontağı olmadan kurulan iletişimin nasıl olduğunu anlayabiliyorum.

katletmekten öteye geçemeyecektir⁸⁸. Saatin tersi yönünde oynayan kişinin başka bir canlı gibi görünmeye çalışırken ya da kendiyle kaldığı, transa geçtiği, oynadığı süre boyunca farklı mekan ve zaman dilimindeymiş gibi, mevcut işleyen zamanın dışında hareket ediyormuşçasına bir hava hakimdir.

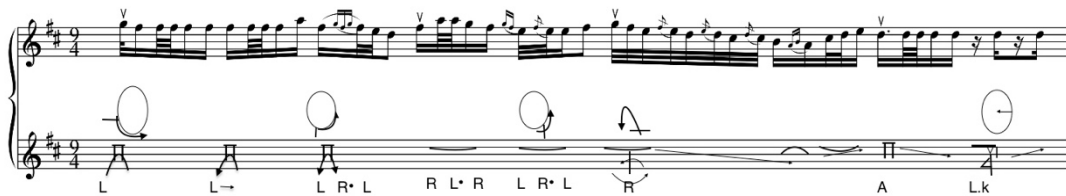
Güngör kameraya dönerek, kaydın başladığı işaretini alır ve çalmaya başlar.

İlk ölçü (Şekil 4.10)

Birinci dörtlük; müzikte duyulan “g-f#-f-f-f”, oyuncu burda esere başladığı pozisyonudadır hala, sol ayak öndedir.

İkinci dörtlükte; müzikte devam eden “f-f-f-f” sonunda “a” sesine ulaşır, oyuncunun öndeki sol ayağını saat yönünün tersine oynadıkları alanda sürükler. Kollarının hala iki yanında rahat bir şekilde konumlandığını görebiliyoruz. Oyuncu müziğin başlamasından bir dörtlük sonra ilk hareketini yapmaya başlar.

Üçüncü dörtlük; müzik henüz “a” ya ulaşmışken “d” ye doğru “f-f-e-d” inici bir hareket gösterir, oyunda sol ayağı sola dışa basar. Öndeki sol ayağını bastığı gibi arkadaki sağ ayağı (R•) ile üçleme yapar gibi sol-sağ-sol adımları ile ilerler. Kollar aynı rahat konumdadır.



Şekil 4.10 : Kocaoğlan 1. ölçü.

Burada ilk üç dörtlükte yer alan “sol, sol, sol, sağ, sol” adımlarını Necip Çetin, askerlikten kalma bir alışkanlık olabileceğini öne sürmektedir (E. Çetin, görüşme, Ağustos 2015).

Dördüncü dörtlük; “f-a-a-g-f” dizinin diğer seslerinde fazla kalmadan yine “f” sesinde kalınmış, oyunda da bir önceki dörtlükteki üçleme gibi ancak bu sefer sağ ayak (R) önde, gerideki sol ayaktan (L•) destek alarak, sağ adım üzerinde kalınır. Kolların omuz hizasında iki yana düz şekilde konumlandığı görülmektedir.

⁸⁸ Alan araştırması verilerine yer verdiğimiz 3. bölümde sorguladığımız konu tartışmasız bu durumdan da etkilenmekteydi.

Beşinci dörtlük; müzikte yine “f” sesinde kalınmış “e-e-e-f”, oyunda kollar her iki yana açık, (L-R•-L) sol-sağ geride-sol adımlarını görürüz.

Altıncı dörtlük: “g-f-e-e-d-d-c-c” aşağı doğru inen melodik hareket, oyunda en son sol ayağın üzerinde kalınmıştı, sağ ayak olabildiğince geniş açılıp⁸⁹ “g-f” sesleri ve müzikçinin elini sazın gövdesine vurarak çıkarttı ritimle yere koyar, vücudu ve kollarıyla sola doğru döndürüp, ayaklarını da vücuduyla paralel olarak kaydirmiştir.

Yedinci dörtlük: “b-a-c-d-e” melodik olarak inişin tamamlandığı ve tekrar yukarı doğru melodik hareketin başladığını görmekteyiz. Oyunda “b-a” ile aşağı devam eden melodiye, sola doğru dönüşünü tamamlayıp, dizlerini hafifçe kırarak, aşağıya doğru kollarını indirmiş ve “c-d-e” sesleri ile her iki ayağının üzerinde vücudunu olabildiğince yukarı hareket ettirerek sıçrama hareketini başlatmıştır.

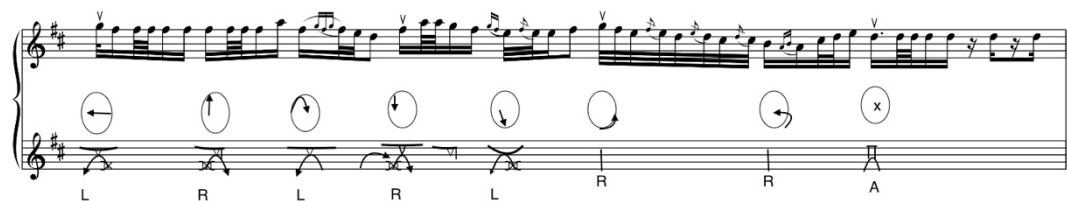
Sekizinci dörtlük: “d-d-d-d-d” seslerinin tınladığı bu bölümde, oyuncu bir önceki dörtlükte başladığı sıçrama hareketini her iki ayağının üzerine düşerek (A) burada sonuçlandırır. Her iki kolunu normal baştaki duruş pozisyonundadır.

Dokuzuncu dörtlük: yine “d” seslerini duyduğumuz son dörtlükte, oyuncu sol dizi ile yere vurmuştur. Bu hareketi yaparken, sol kolunu omuz hizasında düz kaldırırken, sağ elini yere diz vurmak için eğilirken sağ bacağına destek olmak için kullanmaktadır.

Her ölçünün bir cümle olduğundan bahsetmiştik, oyuncu da burdaki oyununu dizini vurarak tamamlamıştır. Belki de birşeyler yakalamış veya onu yaralamaya çalışmaktadır.

İkinci ölçü

Müzikal olarak ikinci ölçü birinci ölçünün tekrarıdır ancak iki ölçüde farklı dans hareketleri gözlenmiştir (Şekil 4.11).



Şekil 4.11 : Kocaoğlan 2. ölçü.

⁸⁹ Oynayan kişinin yaşlı bir erkek olduğunu tekrar hatırlayalım.

Birinci dörtlük: “g-f-f-f-f” oyuncu burda müzikçiden sahnenin ortasına doğru sol ayağıyla bir adım atarken geride kalan sağ ayağının dizini kırarak büyük bir adım attığını, dağa tırmanıyor ya da dağdan iniyormuş gibi bir hareket yapıyor. İki kol da omuz hizasında açık konumda dengesini sağlamaya çalışıyor gibidir.

İkinci dörtlük: “f-f-f-f-a” sesleri ile, oyuncu sahnede “Z” harfi çiziyor gibi, sahnenin içerisine doğru sağ adımını atarken yine gerideki ayağının dizini kırarak ilerleyip, sol kolu havada sağ kolu aşağı indirirken saat yönünde dönüşünü başlatır. Bir şeyin etrafından dönüyormuş gibidir.

Üçüncü dörtlük: “f-f-e-d”, sol adımını atıp, sağ ayağının üzerindeki dönüş hareketi tamamlarken, her iki kolu omuz hizasında açıktır. Dönüşünü tamamladığında yüzü kameraya karşı gelmiştir. Sağ ayağını açabildiği kadar vücudunun sağına doğru açar.

Dördüncü dörtlük: “f-a-a-g-f-“, havaya kaldırdığı sağ ayağını, müzikçinin de elini sazın gövdesine vurarak çıkardığı sesle yere indirir, geride kalan sol ayağının dizi kırık halde yere yakın, kollar iki yana omuz hizasında açıkken sol elini indirir.

Beşinci dörtlük: “e-e-e-f” sol adımını atarken sağ ayağında dizi kırık şekilde, elleri hafif dirseklerden kırılmıştır.

Altıncı dörtlük: “g-f-e-e-d-d-c-c” sol adımının üzerinde saat yönünün tersine sağ ayağının parmak ucundan destek alarak vücudunu döndürmeye başlar. Kollar dirseklerden kırık havadadır.

Yedinci dörtlük: “b-a-c-d-e” sağ adımını tekrar atarak dönüşünü tamamlar, müzikçiye sırtı dönük vaziyettedir. “c-d-e” de parmaklarının üstünde yükselir, yine bir sıçrama hazırlığındadır.

Sekizinci dörtlük: “d-d-d-d” olduğu yerde iki ayağının üzerine, sazın gövdesine fiske vurulmasıyla beraber düşer, kolları başlangıçtaki gibi rahat pozisyonundadır.

Dokuzuncu dörtlük: yerinde dururken ayaklarına bakmak için eğilir bir parça ve ayağının altında yakaladığı ya da yaraladığı şeye bakıyormuş gibidir.

Üçüncü ölçü (Şekil 4.12)

Birinci dörtlük: “d-c-e-e-d-c” inici özellik gösteren ezgiye, oyuncu sağ dizini zemine vurmuş, aşağı inerken sağ eli havada, yine sol eliyle bacağına destek olarak aşağıya eğilmiştir.

İkinci dörtlük: “b-d-d-c-b-a” melodi hala inici karakterdedir. Oyuncu, sağ adımıla ilerlerken geride kalan sol ayağını dizini kırarak ilerler, burada sol eli havaya kalkar, sol dizini zemine vuruğunda, her iki eli aşığadadır.

c dörtlük: ”b-a-g-f” inici karakterli ezgiyi oyuncu yerden yükselerek, ters yönde bir hareketle temsil eder.

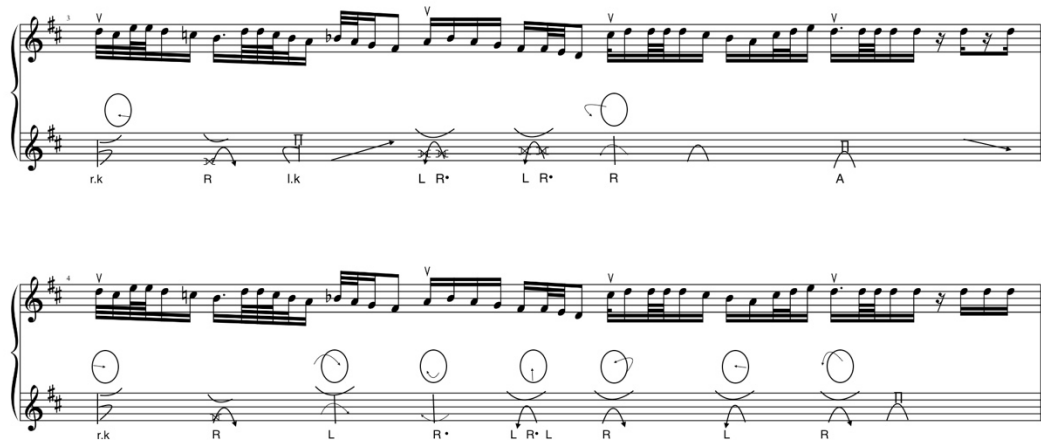
Dördüncü ve beşınci dörtlük: “a-b-a-g” “f-f-e-d”, oyuncu sol ayağı nde sağ ayağı dizden kırık sol ayağın arkasında dizlerini kırıp geri çekerek, elleri havada olacak şekilde oynar.

Altıncı dörtlük: “c-d-d-d-d-c” oyuncu burada tekrar eden “d” sesine karşılık⁹⁰, sol ayağının üzerinde saat yönünün tersine yarım tur dönmüş ve sağ ayağının üzerinde her iki kolu dirseklerden hafif kırık elleri havada, yedinci dörtlükteki “b-a-c-d-e” seslerinde “c-d-e” de ayak parmaklarının ucunda yükselmiştir.

Sekizinci dörtlük: her iki ayağını zemine vurarak kollarını vücudunun iki yanına indirmiştir.

Dokuzuncu dörtlük: “d-d” seslerinde oyuncu da bir sonraki ölçüye hazırlık yapar gibi aşığıya doğru eğilmeye başılar.

İnici karaktere sahip melodiye oyuncu şayet avlanan birini canlandırıyor, dizini vurarak yaralamış olduğu şeyi son anda etrafından dönerek iki ayağı ile yere vurarak etkisiz hale getirmeye çalışıyormuş gibidir.



Şekil 4.12 : Kocaoğlan 3 ve 4. ller.

⁹⁰ Birinci ölçüdeki ”f” sesinde ayağını yerde sürükleyerek yarım çember çizmesi gibi.

Dördüncü ölçü: (Şekil 4.12) üçüncü ölçünün ezgisel tekrarıdır.

Birinci ve ikinci dörtlük: üçüncü ölçüdeki birinci ve ikinci dörtlükle aynıdır. Bir önceki ölçünün sonunda avının etrafında dönmüş ve ayaklarını vurarak etkisiz hale getirmeye çalıştığı şeyi beklemiş, bu ölçünün başında yaptığı son diz vuruşuyla tamamen etkisiz hale getirmiş olabilir.

Üçüncü dörtlük: buradan sonrası, avının etrafında dönerek, eğlence yapıyor veya ruhunun bağışlanması için elleri dirseklerden kırık şekilde havada, döne döne dans ediyor gibidir.

Beşinci ölçü: (Şekil 4.13)

Birinci dörtlük: "d-g-g-f-e" çıkıcı melodileri göreceğimiz bu ölçüde, ezgi önce bir tam dörtlü yukarıya doğru hareketini yapıp, sonrasında inici hareket etmektedir. Oyuncunun bir önceki ölçüden başlayan dönüşleri bu ölçüde de devam ettiğini görmekteyiz. Sol ayağına karşılık sağ kolu havada bir şekilde saat yönünde döner.

İkinci dörtlük: "f-g-a" melodik tırmanışı gördüğümüz bu dörtlükte oyuncu bu sefer sağ ayağı ile dönüşünü yaparken sol kolunu havada ve eli açık pozisyonda bir dönüş daha yapar.

Üçüncü dörtlük: "a-g-f" inici özellik gösteren ezgisel harekete karşılık, sol ayağı ile birinci dörtlükte başladığı dönüşünü tamamlar, her iki koluda serbest şekilde yanlara açıktır.

Dördüncü dörtlük: "a-g-b-b-a-g" çıkıcı ezgi karakterinin yanında bu eserdeki en tiz sese olan sol anahtarındaki birinci ek çizgi üzerindeki "b" tınlatılır. Oyuncu burada da dönüş hareketlerine devam etmektedir. Sağ ayağı ile dönüşünü yaparken sol ayağının dizini kırarak büyük bir adım atıyormuş gibi belkide eserdeki en tiz sese ulaşmanın, ya da o tiz sesin temsil ettiği en yukarılara, göğe ulaşmanın ne kadar zorlu olduğunu temsil ediyordur.

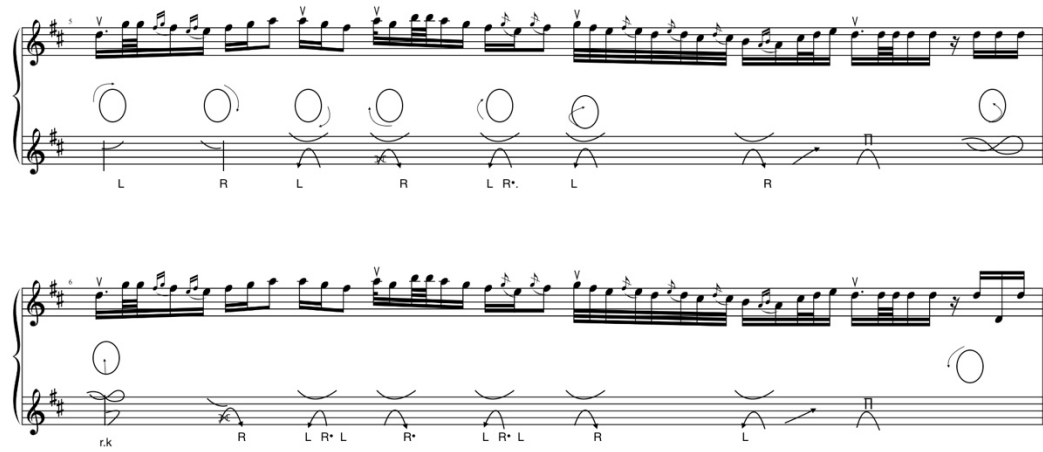
Beşinci ve altıncı dörtlük: "f-e-f" "g-f-e-e-d-d-c-c", ezgisel olarak "f" ve civarında seyreden hareketlere, oyuncu hala saat yönünde devam eden dönüşlerini yapmaktadır. Burada oyuncunun ritimde bir parça geriye düştüğünü görebiliyoruz. Kasıtlı olabileceği gibi, oyuncunun ilerlemiş yaşından dolayı, bu denli etrafında dönmesi, dengesini kaybetmesine sebep olmuş olabilir. Sol ayağı önde, dönerken sağ ayağı ile geriden destek alıp her iki ayağı üzerinde kalarak dönüşünü tamamlar.

Yedinci dörtlük: “b-a-c-d-e” bu ezgi kalıbında, “b” sağ ayak önde, “a” sol ayak sağ ayağın yanımıda konumlanıyor, “c-d-e” yukarı doğru vücudunu hareket ettirir.

Sekizinci dörtlük: “d-d-d-d” müzikal bir cümlenin sonunu temsil eden ezgide, oyuncu vücudunu, havadaki kollarla yere doğdu düşer.

Dokuzuncu dörtlük: “d-d-d” bir sonraki ölüye hazırlık, oyuncu sola doğru bir dönüş başlatırken, dizlerini kırarak yere yakınlaşmış kollarını her iki yana açık aşağı yukarı hareket ettirerek dengede kalmaya çalışıyor gibidir.

Bu lde, eserin en tiz bölgesindeki sesler alınmaktadır, belkide göçü temsil etmektedir. Oyuncu ise, bir önceki ölüden başladığı dönüş hareketlerini burada da devam ederek belkide gök yüzüne yükselip, affedilmeyi umut ediyordur.



şekil 4.13 : Koca Oğlan 5 ve 6. Ölüler.

Altıncı l: (şekil 4.13) melodik olarak beşinci ölünün aynısıdır. Oyuncunun kameraya arkası dönük bir şekilde ileriye doğru adım adım hareket etmektedir.

Birinci dörtlük: bir önceki ölünün sonunda başlanan dönme hareketi tamamlanır, sağ diz yere vurulurken kollar yine her iki yana açık dengesini bulmaya çalışıyormuş gibi hareket ettirir.

İkinci dörtlük: “f-g-a” da oyuncu sağ ayağı ile ilerlerken sol ayağı dizden kırık geride sol eli havadadır.

Bu ölünün diğer dörtlüklerinde melodik olarak beşinci ölünün aynısı olsa da oyuncu belkide affedildiğini anlar ve sakin adımlarla ilerlemektedir. l başında yapılan kol hareketleri ile belki de gökyüzünden yere inişe geçtiğini göstermektedir.

Yedinci ölçü: (Şekil 4.14)

Birinci dörtlük: “d-c-e-e-d-c” inici özellik gösteren ezgiye, oyuncu sol adımı ile ilerlerken sağ ayağı dizden kırık bir şekilde, kolları her iki yana dengesini bulmaya çalışıyor gibidir.

İkinci dörtlük: “b-d-d-c-b-a” melodi hala inici karakterdedir. Oyuncu, sağ adımla ilerlerken. Hala kolları ile dengesini bulmaya çalışıyor gibi, ve kollarını iki yana indirmiş ve dengesini sağladığını gösterir.

Üçüncü dörtlük: “b-a-g-f” inici karakterli ezgiyi oyuncu yerden yükselerek, sol, sağ ayak arkada ve adımları ile ilerlerkeni kolları artık iki yana açık dengeli şekilde ilerlemektedir. Belki burada yere indiğini, adımları ve kol hareketleri ile temsil eder.

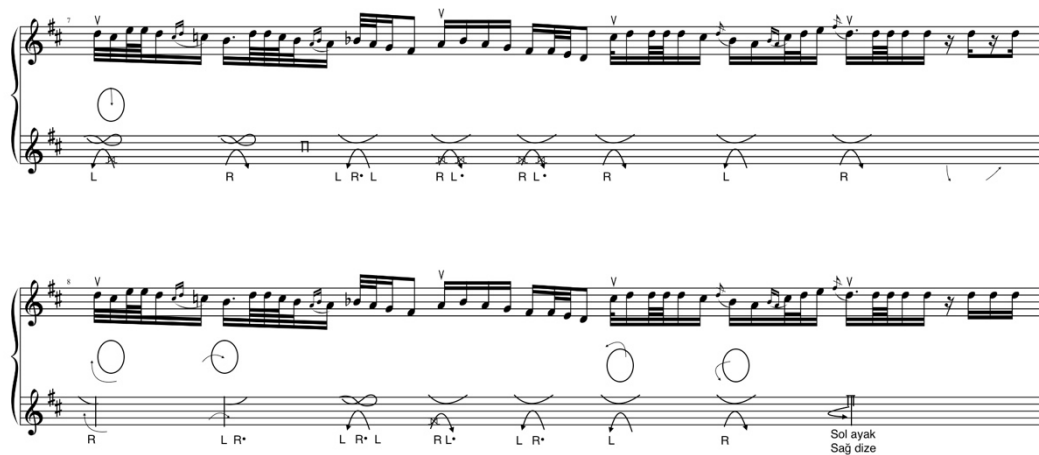
Dördüncü ve beşinci dörtlük: “a-b-a-g” “f-f-e-d”, oyuncu sağ ayağı önde sol ayağı dizden kırık sağ ayağın arkasında dizlerini kırıp geri çekerek, elleri havada olacak şekilde oynar⁹¹.

Altıncı dörtlük: c-d-d-d-d-c” oyuncu sağ adım atar.

Yedinci dörtlükte: “b-a-c-r-d-e” seslerinde sol adım atar.

Sekizinci dörtlük: “d-d-d-d-d” sağ ayağının parmak ucunu yere vurup, parmak ucu zemini gösterecek şekilde sol dizine kadar kaldırır.

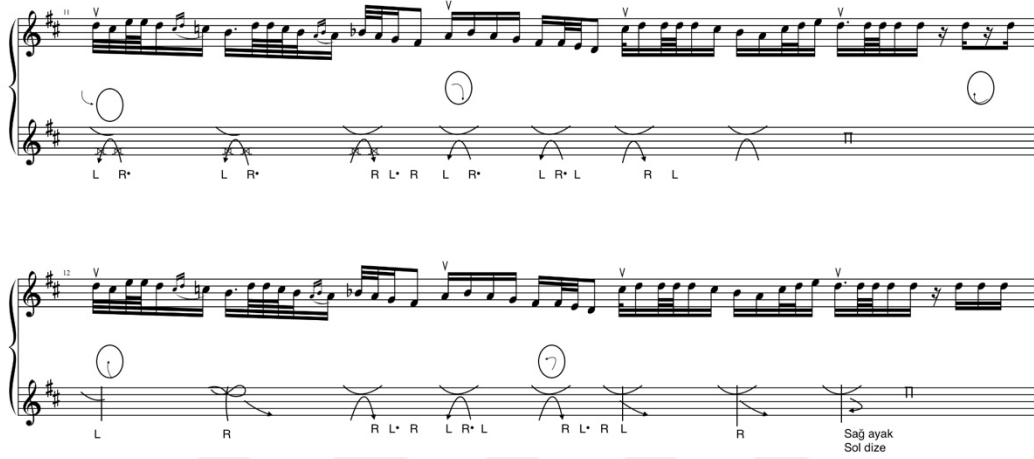
Dokuzuncu dörtlük: “d-d” sesleri, ile havadaki ayağını sol ayağının önünden sola ve daha sonra sağa doğru uzatır.



Şekil 4.14 : Koca Oğlan 7 ve 8. ölçüler.

⁹¹ 3.ölçüde sol ayak önde olacak şekilde aynı motif oynanmıştır

Onbir ve onikinci ölçüler: (Şekil 4.16) üç-dört ve yedi-sekiz ile aynı melodik hareketlere sahiptir. Oyuncunun bu eserde üçüncü kez yorumladığı bu ezgide ayakların kelebek şekilde dizlerden kırılarak oynandığını, dengeyi sağlamak için her iki kolunda biri aşağıdayken diğerrinin yukarıya hareketlerini ve ayağını dizine vurduğun görebiliyoruz.



Şekil 4.16 : Koca Oğlan 11 ve 12. ölçüler.

Eserde karşılaşılan form yapısı üzerine yapılan bütün ayrıntılı incelemeleri bir arada sunulacaktır. Strauss'a göre müzikal formlar gerçekte icat edilmemiş, bilinçsizce mitin yapısından ödünç alınmıştır (Strauss, 2015, s.22). Böyle olduğu içinde kolektif düşünce izlerini taşıdığı düşünülmekte ve bunun da Şamanizm geleneğinden beslendiğini varsaydığımızda, bu oyunlu müziğin genel atmosferinde görülebilecektir.

Kocağlan'ın bir ayı⁹² olduğu ve bu tema üzerine oynandığı düşünülürse, ayı yı taklit eden oyuncu, kendisinin ne kadar korkunç/güçlü olduğunu gösteriyor olabilir.

1. ölçü daha çok gezinme ve av arayışı olarak, sonunda ayaklarını ve dizini yere vurulması ile avı ürkütmüş veya yaralamış olabilir. Bu hamleden sonra 2. ölçüde de gezinme devam etmekte, dizleri kırarak atılan büyük adımları, dağa tırmanıyor ya da dağdan iniyormuş gibi adımları ile avını takip ettiğini düşünebiliriz. 3. ölçüde avını yakalamış 4 te ruhunun bağışlanması için döne döne göğe yükselmışti, 5 te gökyüzünde dönerken, 6 da yeryüzüne inişe geçtiğini, 7 de artık indiğini, dizlerini kırarak büyük adımlar attığından anlayabiliriz. 8. ölçüde, sol ayağını sağ dize vurarak

⁹² “Ayı, yaşam ritmi (ör. Uzun kış uykusu) esas itibariyle ay tarafından belirlenen bir hayvandır” (Roux, 2012, s.44).

bitirmiş, sanki avını yakalamasında yardımcı olan uzvunu ödüllendiriyor ya da onu tanıtıyor/onore ediyor gibidir. 9 ,10, 11 ve 12. ölçüler gezinme yapılan işin onore edilmesi, hikayenin anlatılması, avını nasıl yakaladığını gösterir gibi diz darbesini göstermek için belki ayağı ile dizine vurduğu hareketleri görmekteyiz, eğlencesini yaparken parmaklarını çırpıtığını görebiliriz.

Bir diğer senaryo da şu şekilde olabilir, av peşinde değil de göğe yükselmeyi tasfir ettiğini düşünürsek, yer yüzünde gezinirken ayaklarını ve dizlerini vurmasını bedeninden ayrılmasını, bedeninin yere düşüp ruhunun gök yüzüne ulaşmasını anlatıyor olabilir. Gök yüzünde döne döne dans etmesinin ardından sol ayağı sağ dize sonra da sağ ayağı sol dize vurarak bedenine tekrar bağlandığını gösteriyor olabilir.

Koca oğlanda göğe yükseldiğini düşünmemizin sebebi dört ve yedinci ölçüler arasında yaptığı hareketlerin başlangıç ve finaldeki hareketlerden farklı olmasıdır. Müzikte ise birbirini tekrar eden melodik yapılara rağmen tekrar etmeyen beş ve altıncı ölçülerin olmasıdır. Üç melodik hatta sahip ezgide üçüncü melodi sahip olduğu tiz sesler ile gök yüzünü temsil ediyor olabilir. Diğer iki melodi başta ve sonda birbirinin aynısıdır ancak, oyuncunun hareketleri ile birlikte baktığımızda başta oynadığı hareketler ile sondakiler arasında bir fark olduğu görülmektedir. Üçüncü melodi ile gökyüzünde dolaştığı için finalde böyle bir farklılığa sebep olmuş olabilir.

Kocaoğlan'da gördüğümüz göğe yükselme temasının “şamanlığın yaptığı, yapacağı bütün faaliyetler, bütün oyunlar, müzikler, ilahiler, yırlar, sazlar hep nihai hedef olarak Gök Tanrı huzuruna çıkabilmek amacıyla icra edilirdi. Huzura kabul edilen şaman da, Gök Tanrı'ya dileklerini sunar ve Tanrı'nın rızasını alıp halk içine dön”mesi ile ilgili olabileceğini düşündürmektedir (Güven, 2013, s.4). Her bir ölçüde tamamlanan 9 zaman ile göğe tırmanırken, her basamakta farklı bir hareket sergilediğini görürüz. Bununla her katmanda farklı bir eğitime tabi tutulan şamanı canlandırıyor olabilir. Bir başka açıdan, bedeninden ayrılan oyuncu ölümü ve ardından dirilişini bu oyun ile sergilemiş olabilirdi. Çünkü “ölüp dirilme, Şaman olmanın ana teması, ana hattıdır...Hiçbir Şaman ikinci kez doğmadan Şaman olamaz” (Bayat, 2013, s.50). Kocaoğlandaki ölüm, bedenden ayrılma, göğe yükselme ve yeniden halka karışma durumu ile belki Şaman olma hikayesini anlatmaktaydı.



5. SONUÇ

Müziğin kolektif düşünce temsilindeyi yerine odaklanan çalışmamızda sosyal olay olarak incelenen düğünler ile müziğin, ritmin ve dansın işlevlerine odaklanılmıştır. Elde edilen verilerin kolektif düşüncelerin şehir yaşamına adapte olunan bölgelerde yok olmaya yüz tuttuğunu göstermiştir. Sosyal çevresini değiştiren insan doğa ile olan bağlarını unutmuştur. Dolayısıyla müziği ve dansı üzerinde doğa ile bağlarına dayanan kolektif düşünceler ile şekillenen kodlarda yeni jenerasyon için anlaşılmaz olmuştur.

Silifke'deki düğünde oynayanlar müziği ve ritmin farkında ama daha çok dansların sürekliliği ve ağırdan hızlıya giden ritmin etkisinde oldukları anlaşılmıştır. Müzik tamamen ikinci planda gibi gözükse de müzikçi ve müzik yönlendirici konumundadır.

Germencik'deki düğün, eski kervancılığın bir temsili olarak düşünülebileceği gibi tamamen çök-kalk merasimi ile şamanizmle de bağlantılı olabilir. Böylece müzikçi çök-kalk merasiminde şamanın üstlendiği görev gibi yönlendiren konumundadır.

Germencik'de, Güngör'ün de temsil ettiği Ağır Zeybekler hakkında hatırı sayılır bilgilere ulaşılmıştır.

- Bu müziği temsil ederken duyulan demin, kaba zurna ve davulu bastırabilecek bir sese sahip olan Ağustos böceklerinden kaynaklanabilirdi.
- Oyunlarda karşılaştığımız adımların, zor arazi şartlarının yörüklerle kazandırıcı bir davranış olabilirdi.

Alan araştırması süresince anladığımız kadarı ile müzik bir amaçtan ziyade araç konumundadır. Görevi, icra eden ve edildiği yere göre değişiklik gösteriyor. İletişim kurmak için Boğaz Havaları, hikaye anlatmak bir nevi müzikli tiyatro tadında ancak alkolün etkisiyle oyuncuda göğşe yükseliyormuşçasına hareketler yapmasına olanak sağlayan Ağır Zeybekler, eski günleri yaad etmek için çalınan uzun havalar (Kervan Uzun Havası) gibi..

Güngör'ün hayatına dair araştırmamızda ulaşılan sonuçlar:

- Çocukken annesinin aldığı sazla başlayan bu macera, geçirdiği kaza yüzünden, yıllar içinde koltuk değnekleri ile dahi yürüyemez hale gelen Güngör'ü bu müziği yapmaya mecbur bırakmış olabilir.
- Sakatlandığı zamandan itibaren, köyde yaşanan tatsızlık dolayısıyla yerini değiştirmesi haricinde bir yere gidemediğini düşündüğümüz Güngör'ün, araştırmacılar tarafından keşfedilene kadar kendi halinde bir hayat sürdürmüş olabilir.
- Marangozluğunun yanı sıra, saz tamiri veya yapımı için yanına gelenler, eskiden köy düğünlerine beraber çaldığı, delbekçiler ve çingene kızlarından etkilenmiş olabilir.

Bu müzikler, danslar, kalıplar, müzikal kodlar zaman içerisinde toplumlar tarafından kolektif düşünceye göre örgütlenmiş ve taşıyıcıları tarafından farklı hallere bürünerek günümüze ulaştırılabilmektedir. Bilinen en eski dinlerden biri olarak yüz yıl öncesine kadar varlığını sürdürebilmiş olan şamanizm, doğrudan veya dolaylı olarak pekçok şeyin özünde kendini gösterdiğini düşündüğümüz için bu çalışmaya ilham vermiştir.

Kervan ezgisi ile, yörüklerin hayvanları ile göçtükleri yollarda duydukları sesleri müziklerinde nasıl temsil ettiklerine, melodik olarak kısıtlı bir cümle yapısına sahip olsa da, yörüklerin kervanları ile geçirdikleri o anlardan kalan ruhu ezginin içerisinde bulabiliyor olmamız açısından örnek bir ezgidir. Ancak Şamanik düşünce olarak sunulabilecek bir veriye rastlanılmamıştır.

Boğaz havaları yörüklerin iletişim kurmak için geliştirdikleri, belki de bu sebeple oldukça çeşitli melodik kalıpları barındıran, zengin bir yapı olduğunu görmekteyiz. Boğaz havaları ile karşılaşılan 9 zamanlı aksak yapılar, göç yollarında da sıkça karşılaştıkları çingene/romanlardan etkilenmiş oldukları için ortaya çıkmış olabilir. Bu ritmi kendilerince yorumlayarak, ağırca kullanmış olabilirler. Aynı şekilde çingene/romanlar da göçebe oldukları için şamanizmden etkilenmiş olabilir. Kolektif düşüncenin bir temsili olarak Şamanizm de sürekli karşılaşılan 9 sayısı ile bu müziklerde karşılaşılan 9 zamanlı yapıların bağlantısı olabilir. Ancak kesinlikle bu sebepten olduğunu kanıtlayamıyoruz. Hayvanlar, dağ veya taş ile boğaz havaları aracılığıyla konuşabiliyor olmaları Şamanizm ile ilişkilendirilebilir ancak yine

kesinlikle şamanizle olan bağlantılarından böyle olduğunu kanıtlıyamıyoruz. Ağır (Fethiye) zeybeği ile oyunlu müziklere giriş yaparken, oyunu müzikle beraber nasıl tasvir edilebileceğimiz üzerine bir deneme olarak, alanda kaydedilen zeybek videolarının analizinden elde edilen veriler ışığında, tahmini bir kareografi tarifi yapılmıştır.

Son olarak oyun ve müziğe ulaşabildiğimiz “Kocoğlan”ı tarafımızdan geliştirilen basit dans notasyonu ile oyun ve müziğin ilişkisi analiz edilmiştir. Müzikçi kadar dansçının da kolektif faaliyetler sonucu ortaya çıkmış kodların taşıyıcısı olduğu, bu sebeple müzikle beraber dansın da analiz edilmesi ile iki farklı perspektiften olayı görmemizi sağlamıştır. Dansın ya da müziğin ayrıntılı şekilde yazılabilesinden ziyade bu atmosferin nasıl olduğu ortaya koymak için kullanılmıştır.

- Zeybeğin analizinde karşılaşılan diz vurma, etrafında dönme, ayak parmaklarının üzerinde yükselip yere düşmesi analiz edilen diğer oyunlu zeybeklerde de mevcuttur. Dolayısıyla her oyuna özel bu davranışların kullanılarak anlatacağı, göstereceği kareografi oynayan kişinin aklında canlandırdığı bir hikayenin ürünü olabilir.
- 9 zamanlı zeybekte, her bir oyun figürün melodik cümle içindeki hareketlerle paralellik göstermektedir.
- Her oyun cümlesi, melodik cümlenin bitişi ile son bulmakta veya sonlarındaki 3 zamanlı bölgede bir sonraki ölçü için hazırlık mahiyetinde kullanılmaktadır.

Kocaoğlanı incelerken bir av hikayesine, şamanın göğe yükselmesi, şamanın ölümü ya da her bir ölçüde tamamlanan 9 zaman ile göğe tırmanırken, her basamakta farklı bir hareket sergilemesiyle şamanın eğitimini temsil etmesi gibi farklı temalar bu eserin üzerine rahatlıkla oturmaktadır.

100 yıl kadar önce baskılar sonucu şamanlığı bırakmalarına rağmen, bir sonraki formuna⁹³ dönüşerek devamlılığını sürdürmesi gibi, bu müzik te çok önceden başlayan serüveni Güngör’ün üç telli icrası ile belli bir noktaya ulaşmıştır. Dolayısıyla müziğin kolektif düşüncelerin taşınmasında ve temsil edilmesinde bir nevi anahtar görevi gördüğü anlaşılmaktadır. Tıpkı taşıyıcıları tarafından,

⁹³ Post Şamanizm (bkz. Bayat, 2013, 17.bölüm) .

bulundukları bölgelere göre çeşitlilik göstermesi gibi Güngör'ün ölümünden sonra da bu geleneği temsil edenler, kendi içlerinde farklılık gösterebilirler de bu izleri bir sonraki adıma taşıyacaklardır. Güngör, Yörükler ve Şamanizm hakkında kaynaklara ulaşabiliyor olsa da mevcut veriler bu karşılaştırmadan kesin bir sonuç çıkarılabilmesi için yeterli olmamıştır. Alanda gözlenen yörüklerin yaşantılarında, şamanizme dair kesin bulgulara rastlanılmamıştır.

Müziği ve dansı kağıt üzerinde deşifre ettiğimizde bir kanıt ulaşılmaya çalışılsa da bütün bu ezgilerin veya dansların kesinlikle şamanizm düşüncesinden kaynaklandığını kanıtlayamıyoruz. Şamanizme dair anlatılan verilerin çoğu, doğayı taklit ettiklerinde de zaten aynı yere çıkmakta, yöntemi farklı olsada benzer sonuçlara ulaşılabilir.

Sosyal bilimlerin ışığında konu pek çok açıdan değerlendirilmesine rağmen kesin değerlere ulaşamamıştır. Umuyoruz ki bu tez ile konuya farklı bir bakış açısı kazandırabilmişizdir.

KAYNAKLAR

- Akıncı, R. E.** (2009). *Moğolistan Tsengel Tuvaları'nda Şamanizm, Şaman olma ve Kozmoloji İlişkisi*. (Doktora tezi). Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- And, M.** (2003). *Oyun ve Büyü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Avcı, A.H.** (2004). *Zeybeklik ve Zeybekler Tarihi*. İstanbul: E yay.
- Ayyıldız, S.** (2013). *Teke Yöresi Yörük Türkmen Müzik Kültüründe Yerel Çok Sesslilik Özellikleri*. (Yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Bayat, F.** (2013). *Ana Hatlarıyla Türk Şamanlığı*. (3. Basım). İstanbul: Ötüken yayınları.
- Becker, H. S.** (2013). *Sanat Dünyaları*. (E. Yılmaz Çev.). İstanbul: Ayrıntı yayınları.
- Berger, H.** (2000). *Çingene Mitolojisi*. (M. Y. Sağlam Çev.). Ankara: Ayraç yayınları.
- Bohlman, P. V.** (2008). Returning to the Ethnomusicological Past. G. Barz, T.J. Cooley (Edit.). *Shadows in the Field*. (İkinci Baskı, ss.246-270). Oxford University Press.
- Büyüksahin, F. Gül Güneş.** *Geleneksel Ekolojik bilginin önemi, Sarıkeçili örneği* <http://www.sdergi.hacettepe.edu.tr/makaleler/FerhatBuyuksahinGulGunes.pdf> adresinden 12.11.2017 tarihinde ulaşılmıştır.
- Cribb, R.** (1991). *Nomads in Archaeology*. Cambridge: Cambridge University Pres.
- Çolakoğlu, G.** (2008). *Anadolu'dan Balkanlara Armudi Biçimdeki Kemençeler: Tarih, Teknik ve Geleneksel İcrasına İlişkin Karşılaştırmalı Bir Analiz*. (Doktora tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Durkheim, E.** (1995). *The Elementary Forms of Religious Life*". (Karen E. Fields Çev.). New York: The Free Pres.
- Durkheim, E.** (2014). *Sosyolojik Yöntemin Kuralları*. (Ö. Doğan Çev.). Ankara: Doğubatı yayınları.
- Eker, G. Ö.** (1999). Karakeçililer aşiretinde eski türk inançlarının izleri. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, *Türk Kültüründe Karakeçililer Uluslararası Bilgi Şöleni Bildirileri*. (s. 107-116). Şanlıurfa: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Ekici, S.** (1993). *Ramazan Güngör ve Üç Telli Kopuzu*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Eröz, M.** (1991). *Yörükler*. İstanbul: Türk dünyası araştırma vakfı.

- Feld, S.** (1987). Dialogic Editing: Interpreting How Kaluli Read Sound and Sentiment. *Cultural Anthropology*. (Vol.2, No.2. ss. 190-210). American Anthropological Association.
- Günay, E.** (2011). *Müzik Sosyolojisi: Sosyolojiden Müzik Kültürüne bir Bakış*. (2. Baskı). İstanbul: Bağlam Yay.
- Gündüz, T.** (2009). *Bozkırın Efendileri*. İstanbul: Yeditepe Yayınları.
- Güngör, F. R.** (1997). *Üç Telli Bağlama*. [CD] İstanbul: Kalan Müzik.
- Güray, C.** (2012). *Anadolu'daki İnanç ve Müzik İlişkisinin Semâ-Semah Kavramları Çerçevesinde İncelenmes*. (Doktora tezi). Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Güven, M.** (2013). *Türk Halk Oyunlarının Şamani Kökleri*. Erzurum: Fenomen yay.
- Halbwachs, M.** (1992). *On Collective Memory*. (Lewis A. Coser Çev. Ve Ed). Chicago: University of Chicago Press.
- Kocadağ, B.** (1998). *Alevi-Bektaşî Tarihi*. İstanbul: Can yay.
- Kurtişoğlu, B.** (2008). *Göçmen Kimliği Açısından Boşnak Müzikleri: Trakya ve İstanbul Örneği*. (Doktora tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Kurtişoğlu, B.** (2010). Türk Halk Oyunları Hareketleri ve Kimlik. *Porte Akademik, Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, Sayı 1. Müzikte temsil/müziksel temsil 1. Kongresi bildirileri.
- Merriam, A.P.** (1964). *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press.
- Okdan, H. Y.** (2012). *Batı Anadolu'da Yörük Müziği ve Kadın İcraları*. (Doktora tezi). Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimleri Enstitüsü, İzmir.
- Ödemiş, S.** (2012). *Halk Oyunları Notasyon Sistemi Denemesi Hareket Portesi*. (Yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Öğüt, E. H.** (2015). Müzik Göçmenin Ne İşine Yarar. *Birikim Dergisi. Mülteciler ve göç*. (ss. 72-77). Aralık 320.
- Öztürk, O. M.** (2006). *Zeybek Kültürü ve Müziği*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Potapov, L. P.** (2012). *Altay Şamanizmi*. (M. Ergun Çev.). Konya: Kömen yayınları.
- Reinhard, K-U.** (2007). *Türkiyenin Müziği*. Ankara: Sun Yayınevi.
- Roux, J-P.** (2012). *Eski Türk Mitolojisi*. Ankara: Bilge Su yayıncılık.
- Seyirci, M.** (2000). *Batı Akdeniz Bölgesi Yörükleri*. İstanbul: Der.
- Seyirci, M.** (2003). *Ege Yörükleri*. İstanbul: Derin.
- Seyirci, M.** (2007). *Batı Akdeniz Bölgesi Tahtacıları*. İstanbul: Derin yay.
- Small, C.** (1998). *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Hanover: University Press of New England.
- Strauss, C. L.** (2005). *Myth and Meaning*. Taylor&Francis e-Library. (ISBN 0-203-16472-5).

- Şenel, S. E.** (1990). *Hareket Notasyonu Halk Oyunları Yazımı*. İzmir: Levent Müzik Evi yayınları.
- Thomson, K.** (2004). *Mozartın Yapıtlarındaki Masonik Örgü*. (2. Baskı). (M. H. Spatar Çev.). İstanbul: Pencere yayınları.
- Titon, J.T.** (2008). Knowing Fieldwork. G. Barz, T.J. Cooley (Edit.). *Shadows in the Field*. (İkinci Baskı, ss.25-41). Oxford University Press.
- Tohumcu, Z. G. G.** (2012). *Kültürel Üretim, Bedensel Değişim, Kimliksel Dönüşüm: Türkiye'nin "9/8lik" Roman Dansı*. (Doktora tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Url-1**<<https://www.youtube.com/watch?v=r-cOxJ4dnOE&list=PLjJ5VFps8T7oBJ4ZKsc4aGcjh3fJhVebZ&index=1>>, erişim tarihi 05.05.2016.
- Url-2**<<https://www.youtube.com/watch?v=NTXXWm-EjMM&list=PLjJ5VFps8T7oBJ4ZKsc4aGcjh3fJhVebZ&index=4>> erişim tarihi 05.05.2016.
- Url-3**<<http://www.trtarsiv.com/izle/126121/bizim-eller-3-bolum>> erişim tarihi 15.10.2017.
- Url-4**<https://www.youtube.com/watch?v=t3p_FVywxFA> erişim tarihi 10.10.2017.
- Url-5** < https://www.youtube.com/watch?v=lkG6N_QPpik> erişim tarihi 11.08.2015.
- Url-6**< <https://www.youtube.com/watch?v=SbC0ocYj-SA>> erişim tarihi 11.08.2015.
- Url-7**< https://www.youtube.com/watch?v=u3_axoVNwwo> erişim tarihi 11.08.2015.
- Wagner, R.** (1981). *The Invention of Culture*. London: The University of Chicago Press.
- Yalman (Yalgin), A. R.** (1993). *Cenupta Türkmen Oymakları*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Yılmaz, Z.** (2013). *Yörüklerde Boğaz Çalmanın Anlamı ve Tekniklerinin Analizi*. (Yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

KİŞİSEL GÖRÜŞMELER

- Aydın, A. F.** (2015). Kişisel görüşme. Ağustos, Aydın.
- Büyükkara, Y.** (2015). Kişisel görüşme. Ağustos, Antalya.
- Cler, J.** (2016). Kişisel görüşme. Mayıs, elektronik posta aracılığıyla.
- Çetin, E.** (2015). Kişisel görüşme. Ağustos, Aydın.
- Diri, G.** (2015). Kişisel görüşme. Ağustos, Antalya.
- Diri, G.** (2015). Kişisel görüşme. Ağustos, Antalya.
- Eser, M. G.** (2015). Kişisel görüşme. Ağustos, Aydın.
- Güray, C.** (2015). Kişisel görüşme. Ağustos, Aydın.
- Karabıyık, H.** (2015). Kişisel görüşme. Ağustos, Aydın.

- Kırca, O.** (2015). Kişisel görüşme. Ağustos, Antalya.
- Kozan, A.** (2015). Kişisel görüşme. Ağustos, Aydın.
- Kozan, M.** (2015). Kişisel görüşme. Ağustos, Aydın.
- Okdan, B.** (2015). Kişisel görüşme. Ağustos, Aydın.
- Okdan, H. Y.** (2015). Kişisel görüşme. Ağustos, Aydın.
- Özen, M. A.** (2015). Kişisel görüşme. Ağustos, Aydın.
- Özen, N.** (2015). Kişisel görüşme. Ağustos, Aydın.
- Özyol, S.** (2015). Kişisel görüşme. Ağustos, Aydın.
- Sarı, D.** (2015). Kişisel görüşme. Ağustos, Aydın.
- Sarı, M.** (2015). Kişisel görüşme. Ağustos, Aydın.
- Şahin, E.** (2015). Kişisel görüşme. Ağustos, Aydın.
- Taş, G.** (2015). Kişisel görüşme. Ağustos, Antalya.
- Ulutaş, A.** (2015). Kişisel görüşme. Ağustos, Antalya.
- Ülker, Z.** (2015). Kişisel görüşme. Ağustos, Antalya.
- Ünlü, C.** (2015). Kişisel görüşme. Mayıs, İstanbul.
- Yedek, H.** (2015). Kişisel görüşme. Ağustos, Antalya.
- Yıldız, M.** (2015). Kişisel görüşme. Ağustos, Aydın.

