

TÜRKÜLERİN İŞLEVLERİ VE ZEYBEK TÜRKÜLERİ*

F. Gülay MİRZAOĞLU**

Özet: Bu çalışmada genel olarak türkülerin işlevleri tespit edilerek, Türk Halk Müziğinin bir alt türü olan ve icra bağlamı açısından ele alınan zeybek türkülerinin bu işlevleri ne ölçüde taşıdığı tartışılmaktadır. Çalışmada, "efeler ve zeybekler diyarı" olarak bilinen Aydın ili ve çevresinde yapılan alan araştırmasından elde edilen verilerden yararlanılmaktadır.

Anahtar sözcükler: Türk halk müziği, türkü, türkülerin işlevleri, zeybek, zeybek türküleri

Abstract: In this essay, generally functions of folk songs are determined and depending on these functions, zeybek songs, one of the sub types of Turkish folk music, are examined from the point of view of the performance. The data based on this essay were collected by field work around the province of Aydın, where is known as "the realm of zeybeks".

Key words: Turkish folk music, folk song, functions of folk songs, zeybek, zeybek songs.

"Türkü" her şeyden önce, tamamıyla yerel özelliklerin birleştiği bir kültür unsurudur ve bütün bir ulusun sesini ifade eder. Esasen, bütün milletlerde ya da kültürlerde türkülerin (halk şarkısının) en yüksek düzeydeki işlevi, ait olduğu "ulusun ortak ruhu" olmaktır. (Başgöz 1992: 7-8). Bu nedenle, bu en genel işlevden hareketle, etnomüzikologlarca, halk şarkısının belli bir kültüre ya da topluma aitlik özelliği temel kabul olarak benimsenmiş, incelenecek alanın daha küçük birimlere ayrılması suretiyle, belirli kültür çevrelerine mahsus olan türküler ile, bu türkülerin doğduğu ve icrâ edildiği topraklarda yaşanan kültür arasında organik bir bağ kurma yolunda, kültürlerarası karşılaştırmalara veya belli bir kültüre dayanan çeşitli çalışmalar yapılmıştır (Seeger 1958; Lomax 1968; Nettl 1964; 1994; Keeling 1992; Ferris 1997).

Türkülerin yalnızca bir tür olarak ele alınarak incelenmesiyle geçen uzun zamandan sonra, 1950'den başlayarak, özellikle de 1960'lı yıllardan itibaren araştırmacılar bu tür üzerindeki çalışmaları, türün icrâsının önem kazandığı, kendi kültür bağlamı (context) içinde tetkik etmeye yönelmişlerdir (Ferris 1997: 87). Çünkü, bütün sözlü kültür yaratımları için geçerli olduğu gibi, her halkın türküsü, ancak ait olduğu kültür içinde bir anlama ve işleve sahiptir. Halk müziği veya türküsü üzerine yapılan "bağlam" esaslı çalışmaların en dikkat çekici yönlerinden biri, türkülerin söz ve ezgi metninin, icrâ ortamının durumu yanında, türkülerin

* Bu çalışma "Zeybek Türküleri ve Dansları" (Mirzaoğlu 2000) adlı doktora tezinin III. Bölümünde (s. 256-276) yer almaktadır.

** Dr., Hacettepe Üniversitesi.

seslendiriliş stildir. Gerçekleşen icrâda söylenen türkünün kendisine ait özelliklerin yanı sıra, onun nasıl söylendiği, icrâcının duruşu, oturuşu, icrânın koro veya solo oluşu, kadın, erkek veya karma söylenişi, ezgiye dans eşliğinin olup olmaması gibi hususlar stili oluştururlar. Bu suretle, halk müziği geleneğini kültürün bir fonksiyonu, ayrılmaz bir parçası ve yansıtıcısı kabul eden bu yaklaşımda, hem türkü, hem ortamın durumu, hem de söyleniş stili gibi unsurlar incelenmekte ve bütün bunların sonucunda, türkülerin ait oldukları toplum veya kültür ile ilişki kurulmakta, bu ilişki yoluyla da kendine özgü bir bütün olan kültür, çeşitli cepheleriyle açıklanmaya çalışılmaktadır.

Zeybek türkülerinin işlevlerine geçmeden önce, yaklaşımları yukarıda ana hatlarıyla açıklanmaya çalışılan, etnomüzikoloji alanındaki araştırmalar sonucunda, türkülerin (halk şarkılarının) tespit edilen genel işlevlerine değinmek gerekir. Bu bağlamda, türkünün işlevi konusunda anlamlı ilk açıklamaları yapan, Charles Seeger'e (1950: 825-827) göre, halk türküsünün başlıca işlevi, kültürü kuşaktan kuşağa taşımaktır. Kazanılan özelliğin muhafaza edilmesi demek olan kültürel gelenek sayesinde kişi "bir önceki kuşağın sona ermesinden yeni bir kuşağın başlamasına kadar geçen zaman aralığında yaşamış insanlarla iletişimi mümkün kılan "zaman birleştirici" (time-binding) bir gelişme elde eder." (Ferris 1997: 87). Seeger, halk türküsünün işlevini, bireyin kültürle ilişkisi açısından şöyle ifade eder:

Muski geleneği kültürün bir fonksiyonudur ve sürekli bir değişim içindedir. Halk türküleri vasıtasıyla birey hem bilinç, hem de bilinçaltı düzeyde kendi kültürünün kökleriyle teması sürdürebilmektedir. Halk türküleri kültürün bütünüyle olan ilişkisinde muhafaza edici (cohesive) bir element olarak rol oynar. Halk türkücüsü ve türkülerindeki mevcut değerler özel bir üslupla yansıtılır ki, bu üslup icrâcının çocukluğundan itibaren içinde bulunduğu sosyal ve kültürel çevresinin etkisiyle kişiliğinde belirginleşen bir eğilimler ve alışkanlıklar bütününden meydana gelir. Türkü dağarcığının oluşturulması bilinçli bir şekilde değil, kendiliğinden, doğal bir şekilde gerçekleşir. Şarkı söyleme üslubu (stil) ise, bu dağarcığın oluşturulmasından sonra gelir (Seeger 1958: 4; Ferris 1997: 87-88).

Halk türküsü ile kültür ilişkisinin esas alınarak, onun kültür içindeki yeri ve işlevinin ortaya konulmaya çalışıldığı bu öncü açıklamalardan sonra, halk müziğinin kültür bağlamına dayalı işlev açıklayıcı çalışmaları yoğunluk kazanmaya başlamış, bu alanda Seeger'den sonra, George Herzog (1958) ve bu iki araştırmacının öncülüğünde yol alan Alan Lomax (1959;1968) önemli adımlar atmışlardır. Halk şarkısının sosyal ortamdaki rolüne dikkat çeken Herzog, bu şarkıların hem içerik, hem de üslubuyla bir topluluğun geçmişteki ve bugünkü durumunu yansıtabileceği görüşünü benimser (Ferris 1997: 88).

Türkü icrâsının üslubu ile kültür arasındaki paralellikleri inceleyen kapsamlı bir çalışmanın sahibi olan Lomax'ın halk şarkılarının işlevi konusunda, elde ettiği verilere göre çıkardığı sonuç özet olarak şöyle ifade edilebilir: Müziğin kültür içindeki işlevi, dinleyicilerin yurtlarına ve mensup oldukları toplumlara karşı besledikleri duyguları kuvvetlendirerek bir güvenlik duygusu oluşturmaktır. "Halk türküleri bir yerli -bir yerde doğan kimse- ile onun kökleri arasında temel bir bağ kuran unsurdur ve kişiyi kendi kültüründeki doğal etkinliklere hazırlar." Bu işlevin gerçek-

leşmesi ise, “zaman birleştirici” (Seeger 1950: 826) olarak tanımlanan süreç ile mümkün olmaktadır. Bu suretle, “halk türküleri birey ile kültürü arasında bağ kurulmasını mümkün kılarak çalışma, tören ve eğlence kalıplarının devamını sağlar” (Ferris 1997: 90). Lomax türkülerin bu temel fonksiyonuna ilâveten, bilinç ve bilinçaltı düzeyde bir fonksiyona da sahip olduklarını kabul eder. Sözgelimi, bu türküler, bilinçaltı fantazilere bir çıkış yolu sağlayarak suçu engelleyici bir faktör teşkil etmektedirler.

Yukarıda ana hatlarıyla belirtilen işlevler, esasen folklorun temel işlevleriyle de örtüşmektedir. Antropolojik bir bakış açısının ürünü olarak ortaya çıkan ve geliştirilen işlev çalışmasında, kültürü, bütünüyle vazgeçilmez kabul ettiği işlevsel bir yaklaşımla, dolayısıyla bağlam içinde ele alan Malinovski'den (1926,1995) sonra, onun temellendirdiği bilgiler ışığında, William Bascom'un ana hatlarıyla tanımladığı “Folklorun Dört İşlevi” (1954: 333-349; 1965: 279-298) kapsamında sayılan işlevler, aynı yaklaşımla (contextual) müzik-kültür ilişkisini inceleyen halk müziği araştırmacılarının tespit ettikleriyle uyum içindedir. Ancak, bunların daha özel bir alandaki ifadeleridir. Bascom'un ana hatlarıyla dört ana kategori içinde saydığı folklorun işlevlerini kısaca belirtmek gerekirse, bunlar, eğlence ve eğlendirme, kültürel değerlerin devamını sağlama, kültürün aktarımı yoluyla eğitim, sosyal ve kişisel baskılardan kurtulma imkânı vererek sosyal kontrolün sağlanması işlevleridir.

Türkülerin genel olarak sayılan bu işlevlerine, zeybek türkülerini açısından bakıldığında neler söylenebilir? Yukarıda belirtilen ana işlevlere icrâ bağlamında zeybek türkülerinin de sahip olduğu söylenebilir. Esasen birbiri içine geçmiş, birbirine bağlı ve icrâ bağlamında eşzamanlı olarak gerçekleşen işlevlerin farklı cepheleleri, zeybek türkülerini açısından şöyle ifade edilebilir:

1. Zeybek türkülerinin başlıca ve en genel işlevi, diğer türkülerde olduğu gibi, içinde yaşanılan mevcut kültürel birikimi kuşaktan kuşağa taşımaktır. Bu kültürün, bu tür içinde, türkülerin içeriklerine ve ilişkili oldukları zeybek tipine de bağlı olarak ifadesini bulan temel unsuru, zeybeklik geleneğidir. Ege bölgesinde, bugün, zeybek kavramı ve kimliği yaşıyorsa, bu türküler vasıtasıyla mümkün olmaktadır. Dünün ve bugünün kuşakları, çeşitli vesilelerle yöresel icrâlarda söylenen türkülerde ifade edilen zeybek kimliğine ait anlatımlar sayesinde, bölgeye damgasını vuran zeybeklik geleneği, zeybeklere özgü yaşam tarzı, Ege'nin ve Aydın'ın sembolü olan efeleri hakkında bilgi sahibi olabilmektedir. Bu kültür birikiminin ve bilginin arkadan gelen nesillere iletilmesi tamamıyla doğal yollarla; Seeger'in “zaman birleştirici” şeklinde ifade ettiği süreç içinde gerçekleşir. Kişi, hiç bir özel çaba sarfetmese de, yöre halkının günlük hayatı içinde, düğünler, bayramlar ve kutlama günlerinde yer alan icrâlarda dinleyici veya izleyici olarak bulunarak, zaman zaman da katılarak, tecrübe yoluyla bilgisine sahip olduğu bu türkülerin ifade ettiklerine aşına olur.

2. Bölgeye özgü kültürün kuşaklar arasında aktarımının sağlanmasında eğitici¹ bir işlev yüklenen zeybek türkülerini, bu bağlamda, Aydın halkı tarafından âdetâ

¹ Kültürel gelenek-eğitim ilişkisi hakkında, geleneği, “eylem açısından bir yeniden üretim süreci” olarak tanımlayan Raymond Williams'ın (1993: 181-188) çalışmasına bakılabilir.

birer tarihi belge niteliğinde kabul edilmektedir. Bugünün Aydınlılarının zeybeklere dair sahip oldukları mâlumat büyük ölçüde bu türkülerde anlatılanlardan ibarettir. Buna ilâveten, zeybek türkülerinde adı geçen efelerin hayatı hakkında herhangi bir bilgi alınmak istendiğinde, başka hiç bir delil olmasa da, türkülerin muhtevalarında anlatılan olayların tasvirinden hareketle kişi, ihtiyaç duyulan bilgiyi kolayca bulup çıkartmakta ve bunun delili olarak da, türkünün metnini göstermektedir. (Arzuhan 1998; Erol 1999; Özkan 1999; Yılmaz 1999; Önder 1999; Özdemir 1999). Bu nedenle, “tarihi birer vesika” (Tenekeci 1999) kabul edilen türkü metinlerinde icracı tarafından yapılan bir “yanlışlık,” türkünün sözlerine daha evvelden âşına olan kişiler tarafından asla kabul görmemekte, türküyü söyleyen kişinin türkü sözlerinin “aslını” bilmediği kabul edilerek, tepki gösteren dinleyicilerce düzeltilmeye çalışılmaktadır.

Zeybek türkülerinin dinleyicileri tarafından sıklıkla ortaya konulan bu tavrın, esasen, türkü türüne ait örneklerin icrâ edildiği farklı kültür ortamlarındaki dinleyicilerde de gösterildiği tespit edilmiştir. Bir ülkenin ya da toplumun tamamından ziyade, yerli halk tarafından bilinen ve söylenen türkülerin ait oldukları yerin yerlileri olan dinleyicilerince, metin açısından “doğru” kabul edilen türkü, ezgi bakımından da “doğru” kabul edilmektedir. (Krappe 1964: 157; Herzog 1984: 1037-1039). İcrada yer alan söz boyutundaki değişiklikler, ortamda bulunanlar ya da dinleyenlerce tepki görürken, söz konusu türküye bağlı ezginin (icrâ sırasındaki) farklılıklarına pek fazla dikkat edilmemektedir. Bu durumun bir sebebi, açıklandığı üzere, esasen “tarihi vesikalar” üzerinde oynanmaması gerektiği ise, bir diğer sebebi de, ezgideki ayrılıkları ya da nüansları ayırd etmenin, sözleri ayırd etmeye kıyasla güçlüğü olmalıdır.

Bu noktada, müzik icrâsında yer alan türkü metinlerinin sözlerinin niteliği ve yoğunluğunun işlevi ve bu işlevin sosyal yapı ile ilişkisi konusunda Lomax’ın (1968) çalışmasında ulaştığı sonuçlardan bahsetmek gerekir. Söz konusu çalışmada (1968) ifade edilen bilgiye göre, bazı kültürlerle ait türkülerin metinleri, sözlerin yoğunluğu ve sözlerdeki anlatımın açıklığı açısından son derece sınırlı iken, bazı kültürlerle özgü türkülerin sözleri bu özelliklere büyük ölçüde sahiptir. Türkülerdeki metin yoğunluğunun, ekonomik ve siyasi gelişme yanında, tabakalaşma ve toplumun büyüklüğü gibi sosyal gelişmişliğin çeşitli yönleriyle ilişkisinin olduğu tespit edilmiştir. Meselâ, gelişmiş kültürlerle sahip toplumlara ait türkü sözleri taşıdıkları bilgi bakımından yoğunluk arz ederler. Buna karşılık, basit sosyal ve ekonomik yapıya sahip toplumların türkülerini taşıdıkları bilgi bakımından zengin değildir. Topluluğu bir arada tutan sosyal ağın genişlemesiyle, her birey türkü sözlerinde daha fazla açıklamaya ihtiyaç duymaktadır. Bu suretle, olayların gerçek ve hikâyevi anlatımı olan ballad tarzı anlatım türkülerinin görünüm ve işlevleri daha anlaşılır hale gelir. Bu stilde türkülerde anlatım ve sözlerin iletildiği mesaj açıklık taşır (Lomax 1968: 118, 128, 132). Anlatım türkülerini olan zeybek türkülerini bu açıdan dikkate alındığında, sözlerin yoğunlukla bulunduğu, tam bir açıklık ve vurguyla telaffuz edildiği görülür. Zeybek türkülerindeki sözler daha önce de işaret edildiği gibi, bilgi vericiliklerinden dolayı tarihi birer vesika olarak kabul edilmektedirler. Bu durum ise, büyük ölçüde türkülerin, tarihi kişilikleri olan belirli efelerin hayat tarzını ve hikâyesini içeren bilgiler taşıyan anlatım türkülerini olmalarından kaynaklanmaktadır.

3. Zeybek türkülerinin bir başka işlevi de iletişim unsuru olmasıdır. Bu ileti-

şimin en çarpıcı yönlerinden biri kuşaklar arası boyuttur. Kültürü bir kuşaktan diğerine taşıyan türküler, söz konusu “zaman birleştirici” süreç içinde, sadece kültürün bilgisini taşımakla kalmaz, aynı etkinlik etrafında bir araya gelen farklı kuşaklar arasında iletişimi de mümkün kılarak onları birbirine yaklaştırır; yakınlaştırır, birleştirir. Günümüzün modern yaşam tarzı içinde, genç kuşakların farklı eğilimleri, zevkleri taşıdığı düşünülürse, toplumca yaşanan geçiş sürecine bağlı olarak yaşanan değişimin yoğunluğu da dikkate alındığında, üç kuşağın bir arada söyleyebildiği, dinleyebildiği bu türkülerin kuşaklar arasında belirli ölçülerde uzlaşmayı sağlayıcı büyük bir iletişim unsuru oldukları görülür. Bunun, açıkça tanık olunabilecek en tipik örneği, üç kuşağa mensup “efeler derneği” üyelerinin, her gösterimde birlikte icrâya katılmalarıdır. Başka koşullarda belki de asla mümkün olmayacak kuşaklar arası iletişim türküler, danslar söz konusu olduğunda en yoğun şekilde gerçekleşmektedir.

4. Zeybek türkülerinin “zaman birleştirici” iletişimi sağlama işlevinin ikinci bir cephesi ise, aynı sosyal gruba mensup kişiler arasında bir birlik duygusu yaratarak, grup kimliğinin oluşmasında ve ifadesinde, bu kimliğin farklı gruplar içinde açıkça sergilenmesinde önemli bir geleneksel ve sanatsal dışavurum yolu olmasıdır. Grup kimliğinin belirginleşmesi ve dışavurumu, birlikte katılımın esas olduğu anlamlı bir etkinliğin gerçekleşmesiyle mümkün olur. Bu grup, bütün Aydın yöresi, hatta Ege bölgesi halkını da kapsayabilir. Bu bağlamda, zeybek türkülerini bütün bir mahalli kültürü birleştiren “mekân birleştirici” bir işleve de sahiptir. Bunun yanı sıra söz konusu grup, efelerle ilgili derneklerin üyelerinden, o yere mensup delikanlılardan, yahut kadınlardan, ya da müzik gösterimine katılan bütün bir topluluktan da oluşabilir. Bu durumda, grubu belirleyici olan faktörler, icrânın gerçekleştiği ortama katılanlara ortak bir kimlik kazandıran bağlayıcı unsur ile katılanların çeşitliliği ve temsil ettikleri kimliklerdir. Bazen aynı ortamı paylaşan başka gruplar da olabilir. Meselâ, düğünlerde, başka bir grubun (başka yerli bir grup) varlığı söz konusu olduğunda, bütün bir grubu oluşturan, zeybeklik kültürü birikimine sahip Aydınlılar, kendilerine ait türkü ve dans etkinliğine katılma ihtiyacını her zamankinden daha fazla hissetmektedirler. Bir sosyal veya kültürel grubun varlığını ortaya koymasını engelleyecek bir dış “tehdit” bulunmadığı hallerde ise, aynı etkinlikler grupta birlik duygusu yaratma ihtiyacı duyulduğunda bir kimlik sembolü olarak işlev görmektedir. Örneğin, Aydın yöresi köylerinden birinde gerçekleşen bir düğünde, icrâ edilen müzik ve dans etkinliği muhtemelen orada bulunan herkesin sosyal kimliğinin bir boyutunu oluşturmaktadır. Daha geniş bir kültür çevresi içinde düşünüldüğünde, Ege bölgesi veya Aydın yöresine mensup birinin, “buralı” olduğunu göstermesi için, bu bölgeye aidiyetin sembolleri haline gelen zeybek türkülerini söyleyebilmesi, daha da ötesi zeybek danslarını bilmesi gerekmektedir.

Yukarıdaki açıklamalardan da anlaşılacağı üzere, homojen topluluklar ya da gruplar içinde yer alan gösterimler ile, yabancıların da yer aldığı ortamlardaki gösterimler arasında farklılıklar olabilmektedir. Eğer grup “kendi” ortamını, yabancı kişiler veya farklı gruplarla paylaşıyorsa, söylenen türküler, yapılan danslar, kendilerine en çok mâl ettikleri, kendilerini en iyi ifade eden geleneksel örneklerden seçilmekte ve bu bağlamda kimlik sembollerinden olan müzik ve dans bir yönüyle grup üyelerine *güvenlik duygusu* verirken, diğer yönüyle de aynı ortamı paylaşan başka gruplarla karşılıklı bir çekişmeye ve ayrılığa yol açmaktadır (Royce 1977: 164;

Çobanoğlu 1999: 228). Ancak, bu ayrılık olgusu da esasen sosyal birliği ve kimliği pekiştirmeye yaramaktadır. Zira, sosyal psikologlar da işaret etmektedirler ki, sosyal gruplar arasındaki çatışma grup içerisinde dayanışma sağlamaktadır (Arkonaç 1998: 326).

Bu noktada sosyal kimliğin ne olduğu ve nasıl kazanıldığı konusunda kısa bir açıklama yapılmalıdır. Benlik kavramı bireysel ve sosyal kimlik olmak üzere alt bölümlerden oluşur. Ortamdan gelen uyaranların özelliklerine göre, benliğin bu farklı yönleri ortaya çıkar. Bireysel kimlik tamamen bireye ait bedensel, zihinsel ve psikolojik özellikleri içine alırken, sosyal kimlik kişinin resmi veya resmi olmayan çeşitli gruplara üyeliklerini, aidiyetlerini ifade eder. Kişinin bu gruplardaki aidiyetleri ile sosyal açıdan özdeşleşmesi ve bu özdeşleşmenin tamamı bize o kişinin sosyal kimliğini verir (Arkonaç 1998: 273). Buna ilâveten, zeybek türkülerinin (ve danslarının) sosyal gruplara kimlik kazandırmasının yanında, bir topluluk içindeki bireylere de kimlik kazandırdığını söylemek mümkündür. Bununla birlikte, Aydın yöresindeki icrâ ortamlarında bu işlevi türkülerden çok, tek kişili oynanan zeybek dansları gerçekleştirilmektedir.

Bütün bu söylenenler esasen, türkülerin, bir sosyal gruba dahil olan (ya da olmayan) kişilere dinamik etkileşim modelleri sağladığını; grup içinde asgari seviyede uzlaşmayı mümkün kıldığını anlatmaktadır. Bu eş zamanlı olgular ise, türkülerin hem icrâ, hem de icrâ bağlamları sayesinde mesaj taşıyan iletişim aracı olması işlevinin sonuçlarıdır (Lomax 1968: 172-173).

5. Zeybek türkülerinin temel işlevlerinden bir diğeri de, dinleyicilerinin ve icrâcılarının kendi memleketlerine, ait oldukları topluma karşı besledikleri duyguları kuvvetlendirmesi ve bu suretle, söz konusu toplumun üyelerinde bir güvenlik duygusu oluşturmaktır. Bu işlevin zeybek müziği ve dansının icrâsı sırasında gözlenmesi mümkündür. Zeybek tarzı türküler memleketine duyulan bağlılık, özlem gibi duyguları kuvvetlendirecek niteliklere sahiptir. Çünkü, bütünüyle “memleket” havası kokan zeybek türkülerinin, bir çoğunun her şeyden önce, yöre halkına hatırlattığı acı dolu bir geçmiş vardır. Türkü söyleyenlerin bu geçmişi hatırlayabilecek yaşta olanları, söyledikleri türkünün ardından genellikle, Aydın efelerinden bahsederek, onların bu memleketin kurtuluşu için gösterdikleri kahramanlıklara ilişkin hikâyeler, anılar anlatırlar. Bu nedenle, zeybek türküleriyle, anlatıları çoğu zaman bir arada yaşamaktadır. Bu duygulanmalar türkülerde anlatılanlar kadar, yerel karaktere sahip bu müziğin ezgisinden, icrâ stilinden ve bu müziğin ayrılmaz bir parçası olan dans eşliğinden de kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla, bütünüyle bir imaj yaratabilecek özelliklerle donanmış zeybek müziği ve türküleri, müziğin kendine özgü seslere dayalı etkileyciliği de hesaba katılırsa, bu ortak imajı paylaşanları duygusal düzeyde de birleştirerek, onlarda bir emniyet duygusu yaratabilir. Birlik ve güvenlik duygusunu oluşturan yalnızca türkülerin içerikleri değil, aynı zamanda, bu türkülerin icrâlarının bağlı oldukları gelenek bağlamıdır. Paylaşılan geleneğin kendisi de bu emniyet duygusunu yaratacak niteliktedir. Bu noktada, halk müziğinin ve türkülerinin yarattığı bu güvenlik duygusunun (Ferris: 1997: 90) gelenek bağlamıyla ilgisi üzerinde kısaca durmak gerekir. Bu yolla yaratılan emniyette olma duygusu, dinleyici için hayati derecede önemli bir duygu mudur? Nasıl bir duygusal sürecin parçası ya

da hangi sosyal dünyaya ait bir duygusal ihtiyacın ürünüdür?

Modern ve modern-öncesi sosyal grupların duygusal ihtiyaç ve eğilimleri üzerinde önemli tespitlerde bulunan sosyolog A. Giddens, bu yolla kazanılma ihtiyacı duyulan güvenlik duygusuna “bölgelenselmiş güven” ya da “yerelleşmiş güven” adını vermekte ve modern-öncesi dünyada “ontolojik güvenlik”in yaratılmasının her zaman güven bağlarına; zaman-uzam içindeki “güvenilir” etkileşimlerin düzenleniş tarzlarına bağlı olduğunu ifade etmektedir. Ona göre, böyle kültürlerde baskın durumda olan güven bağları dört ana unsurdan oluşmaktadır: *Akrabalık ilişkileri*, tanıdık bir ortam sağlayan *yerel topluluk ve yerelleşmiş ilişkiler*, *inanç ve ritüeller*, bugün ile gelecek arasında bağlantı kurma yolu olan *gelenek*. Modernlikte “geçmiş” ve “gelecek”in şimdiki zamandan ayrı birer olgu olarak kendi başına durmasına karşın, geçmişe yönelimi bünyesinde barındıran “gelenek güveni, geçmiş, şimdi ve geleceğin sürekliliği içinde sürdürdüğü ve bu tür bir güveni rutinleşmiş toplumsal uygulamalara bağladığı sürece, ontolojik güvenliğe temel bir biçimde katkı sağlar” (Giddens 1994: 96).

Modern öncesi toplumların yerelleşmiş ilişkileri içinde, geçmişle geleceği anlamlı etkinlikler çerçevesinde (“zaman birleştirici” süreç içinde) birbirine bağlayarak, yerel topluluklar için temel olan güvenlik sağlama işlevini üstlenen geleneğin bu yapısının, bu tür toplulukların gelenekleri içinde icrâ edilen müziğin yapısında da mevcut olduğu ileri sürülmektedir. Bu yapı özelliğinin ise, müzik-toplum ilişkisini inceleyen kimi çalışmalarda, (Toelken 1975: 265-286; Erdener 1992: 98-104) tamamıyla, sürdürülen hayat tarzına bağlı olarak zaman kavramının algılanmasından kaynaklandığı vurgulanmaktadır. Çünkü, modern öncesi tarım toplumlarında yaşayan insanlar zamanı geleceğe akan bir yol değil, geçmişe uzanan bir yol olarak algıladılar. Bunun sebebi ise, üretimin, dönmekte olan bir daire gibi, her yıl belirli zamanlarda geleneksel olarak yinelenen bir biçimde gerçekleşmesidir. Tıpkı hasat zamanı, koç katımı gibi doğal etkinliklerin her yıl aynı zamanda yapılması gibi, bu toplumlarda yapılan müziğin ve dansın yapısı da, üretim biçimindeki bu değişmez yinelenmeyi ifade eden dönen daire esasına dayanır. Böyle toplumlarda danslar çoğunlukla yarım halka şeklinde oynanırken, müzik yapmanın esası da bu özelliği ifade eden tekrarlara dayanır; aynı ezgi dönen bir daire gibi üç, beş kez ya da daha fazla yinelenir. *Tarım toplumlarında* zamanın, tekranın ifadesi olan ve bu suretle insanları *geçmişe bağlayan daire* biçiminde algılanmasına karşılık, *endüstri toplumlarında* zaman *geleceğe doğru akan düz bir çizgi* gibi düşünülür. Dolayısıyla, çizgisel zaman kavramı modeli Batı’da her alanda hakimdir. Meselâ, kentler, köyler arasındaki yolların, bahçeleri birbirinden ayıran çizgilerin düz oluşları gibi, bu toplumların müzikleri de düz bir çizgi gibi akar (Erdener 1992: 98-104).

6. Zeybek türkülerinin bir başka temel işlevi de, icrâ edildikleri toplum mensuplarını kendi kültürlerindeki doğal etkinliklere; tören ve eğlencelere hazırlaması, bu suretle, tören ve eğlence kalıplarının devamını sağlamasıdır. (Ferris 1997: 90). Aydın yöresinde zeybek türkülerinin en fonksiyonel şekliyle yaşadığı başlıca icrâ ortamlarından olan düğünler, bu işlevin gerçekleşmesi bakımından önemli bir rol üstlenmektedirler. Her yaştan, her kesimden, her gruptan insanların bulunmasına müsait ortamlar olan düğünler müzik ve dansa katılımın en yüksek düzeyde olduğu

vesilelerdir. Kişiler bu ortamda çoğunlukla hem icrâcı, hem de izleyici durumunda olup, geleneğin birinci derecede uygulayıcısı konumundadırlar. Bu suretle, çocukluklarından itibaren bu topluluk içinde yetişen kişiler, çocukluk çağından başlamak üzere, mensubu oldukları kültürel çevreye özgü eğlence ve törenlerle ilgili kalıpları, normları, gözlem ve tecrübe yoluyla öğrenip benimseyerek, zamanla bunların taşıyıcısı durumuna gelirler. Böylece, tıpkı bir çocuğun anadilini öğrenmesinde izlediği yol gibi, önce taklit yoluyla kendiliğinden öğrenilen türküler (ve türkü dağarcığı) ve bunların belirli ortamlardaki söyleniş biçimleri, giderek topluluğun mensubu durumundaki kişilerin kendi tarzları ve bir tür ortak varoluş biçimleri haline gelerek, devamlılığına ihtiyaç duyulan etkinlik niteliğini taşırlar. Çünkü, onların varolduğu bir başka biçim ya da tarz artık yoktur. Bu olgu ise, genel anlamda, sosyal ve kültürel kalıpların sürekliliğini sağlayarak, (Seeger 1958: 4) “toplumsal kurumların güçlenip köklenmesine” (Çobanoğlu 1999: 226), dolayısıyla da, söz konusu toplumun varlığını korumasına imkân vermektedir.

Aydın yöresinde düğünler dışında, kurtuluş günlerinde düzenlenen müzik ve dans etkinlikleri, genç kuşakların en fazla etkilendikleri ve büyüklere özenerek onlar gibi olmak istediklerini gösterdikleri ortamlara vesile olmaktadır.² Son iki yıldır gözlenen, kentli köylü bütün Aydınlıları coşkuyla birleştiren yegâne gün olan bu kurtuluş günlerinin her yıl gerçekleştirilen etkinlikleri, her yaştan, her kesimden, her gruptan insanların izleyici ve icrâcı olarak katılmalarına, bu suretle de geleneksel tören ve eğlence kalıplarının genç kuşaklarca benimsenip, sürdürülmesine imkân veren başlıca etkinliklerdendir. Türkülerin ve dansların icrâ ortamlarından olan sünnet düğünleri, pehlivan güreşleri, deve, boğa güreşleri, “gencerler” (bayram eğlenceleri) gibi bütün bu ortamlar, çeşitli ölçülerde bu işlevin gerçekleşmesine imkân vermektedir.

7. Zeybek türkülerinin (ve danslarının) temel işlevlerinden biri de, eğlence ve eğlendirmedir. Bununla birlikte, W. Bascom'un, folklorun genel işlevlerini açıklarken, (1965: 290) işaret ettiği gibi, bu türküler de basit birer eğlence formu olmaktan ibaret değildir; kültürün pek çok detayını yansıtır. Bu anlayıştan hareketle, zeybek türkülerinin eğlendirme işlevini, ortamın detaylarını vererek açıklamaya çalışalım.

Türkülerin en yaygın icrâ edildiği ortamlardan olan düğünlerde, eğlencenin esas unsuru müziktir. Bu müzik gösterimi içinde, türküler de danslar gibi, hemen hemen düğün için belirlenen bütün zamanı kapsayacak kadar önemli bir yer tutar. Ancak, bir karşılaştırma yapılacak olursa, türkü icrâsının daha çok kadınlara mahsus eğlence ortamlarında gerçekleştiği görülür. Erkeklerin düğün eğlencelerinde, davul-zurna, düğünün belli bir saatinden oyuna ara vererek, “oturak havası” tabir edilen “uzun hava” tarzında ezgiler çalar. Zurnanın çaldığı uzun hava tarzındaki türküler,

² Aydın'ın kurtuluş günü olan 7 Eylül günü yapılan tören ve eğlenceler 1997-1998 yıllarında tarafımızdan gözlenmiş, sesli ve görüntülü kayıtları elde edilmiştir. Gözlemi ve kaydı yapılan kurtuluş günü eğlencelerinde, şehrin meydanında “zeybek oynayan” büyüklerden çok çocuk bulunmakta, söylenen türkülere eşlik etmektedirler. Gece de sürdürülen ve pek çok ailenin, grubun katıldığı bu müzik ve dansa dayalı eğlencede, sembolik olarak Aydın efelerini temsil eden çeşitli derneklerin üyeleri olan “zeybeklerin” gösterimleri sırasında, onları görerek meydana etkinlikte katılan çocukların, onları taklit etmeye çalıştığı gözlenmiştir. Hatta, o gece zeybek elbisesi giyiniş ve gelerek meydana dansedip boy gösteren çocuklara da rastlamak mümkündür.

ezginin belirli yerlerinde zurnanın susup, izin vermesiyle dinleyiciler tarafından söylenir. Davul-zurnalı düğünler dışında, ince saz veya bağlamanın çalındığı düğün gecelerinde veya oturak âlemlerinde türküler, mühim bir eğlendirici işlev taşırlar. Böyle ortamlarda türkü, hem dinleyip “çoşmak” (Halat 1999; Tenekeci 1999; Acar 1999), hem de oynamak için söylenmektedir. Erkekler için türkülerin en çok icrâ edildiği yer, onlara mahsus olan oturak âlemleridir. Burada bulunan kişiler hangi türkülerini isterlerse çalgıcı onu çalar, ve isteyen kişi sıklıkla kendisi de türküyü söyler. İnce saz ustalarının icrâları da daima türkülü olur. Düğünlerdeki kadın eğlenceleri ise, tamamıyla türkü icrâsına dayalıdır. Kına gecesi veya “kınalık”ta bir araya gelen kadınlar, başından sonuna, çoğu sırf kendilerine mahsus olan zeybek türkülerini sayesinde eğlenirler. Bu türküler ya çalgıcı kadınlardan biri, ya da kendileri tarafından söylenir.

Zeybek türkülerinin eğlendiricilik işlevinin açıklanmasında, bu noktada önemli görünen bir husus da şudur: İcra ortamının düzenlenmesine neden olan vesilelere ve hitap ettikleri topluluklara göre, esas olarak eğlendirici bir işleve sahip bu türküler, bu işleve bağlı olarak, ikincil bir işlevi de yerine getirmektedirler. Genellikle dinlemek için söylenen türküler icrâ bağlamına göre, oyun havası da olabilmektedir. Aydın yöresinde, erkeklerin oyun havaları hemen hemen bütünüyle sözsüz ezgilerden oluşurken, yörede herkes (kadın ve erkek) tarafından söylenen türkülerin bir çoğu aynı zamanda kadın oyun havalarını oluştururlar. Meselâ, Kerimoğlu zeybeği, yörede, “oturulan” bir ortamda (oturak âlemi veya herhangi bir sohbet meclisinde) türkü olarak söylenirken, aynı zamanda yine sözleriyle icrâ edilen bir kadın oyun havasıdır. Oysa, davul-zurna ile icrâ edildiğinde, aynı parça sözsüz bir erkek zeybek oyun havası durumundadır. Buna ilâveten, icrâ çalgısı davul-zurna olduğunda bu türkülerin bir çoğunun ezgisi sözsüz icrâ edilen birer oyun havası iken, erkeklere ve kadınlara yönelik ince saz icrâsı sırasında hem türkü, hem oyun havası görünümünü alarak türkülü oyun havaları olurlar. Bunun yanı sıra, erkeklerin oyun havası repertuarında hiç yer almayan “Fatma Gelin,” “Güdüşlü’nün Çeşmesi,” “Et Aldım Elim Yağlı” gibi bazı türküler sadece kadın oyun havaları durumundadırlar.

8. Zeybek türkülerini eğlendirme işlevleriyle kültürel bir rol üstlenirken, aynı zamanda icrâ edildikleri sosyal ortamlarda, mevcut sosyal ilişkileri ve rolleri de belirleyici ve pekiştiricidir. Türkülerin icrâcısı ya da dinleyicisi konumunda bulunan kişiler, icrâ sırasında bu özellikleriyle de mevcut toplum içinde bir yer alırlar. Zeybek dansları için de son derece geçerli olan bu işlev orada bulunan kişilere, bir grup olmanın dışında, kişisel anlamda da bir hüviyet kazandırır. Örneğin, türküyü söyleyen doğal olarak o ortamın lideri durumundadır. Müzik eşliğinde rol alan çalgıcılardan diğer kişilere kadar herkes o anda bu doğal liderin yönetimindedir. O anda icrâcı olan kişi isterse, türküyü uzatarak ya da başka bir türküyle devam ederek liderlik konumunu sürdürebilir. Toplum içinde, zeybek türkülerini iyi bilen ya da iyi “zeybek oynayan” kişiler böyle ortamlara her zaman hâkim durumda olduklarından, çevredeki insanlar bu kişinin türkü söylemedeki kabiliyetine, icrâdaki başarısına gıpta ederler. Bu kişinin mevcut ortamdaki hâkimiyetinin ve saygınlığının ölçüsü, orada bulunanlar arasında aynı kabiliyete sahip başka kişilerin ne ölçüde bulunduğuyla bağlıdır. Eğer türkü söylemede en başarılı kişi ise, ondan türkü söylemeye devam etmesi istenecektir. Bu noktada, icrâcının türkü dağarcı da önem kazanmaktadır. Zengin bir

zeybek türküsü dağarcığına sahip olan icrâcı, daha çok talep edileceğinden, ön planda daha fazla yer alabilmektedir.

Erkeklerin türkü söyledikleri eğlence ortamları içinde, bu tür ortamlara örnek olarak oturak âlemleri örnek gösterilebilir. Bu ortam, türkü icrâsına ağırlık verilen ve tamamıyla özel isteklere dayalı bir eğlence tarzıdır. Kadınlar söz konusu olduğunda ise, oyun havası yerine geçen türküler ile kına türkülerinin söylendiği kına geceleri buna örnek teşkil edebilir. Gerçi, kına gecelerinde bu işi çalgıcıların yaptığı ortamlar mevcut ise de, kimi zaman önceden haber verilerek bu iş için gelen bir kadın icrâcı, yada konuklar arasından “en iyi türkü bilen” ve söyleyen kişiler icrâda yer almaktadır. Ayrıca, çalgıcı kadınların bulunduğu durumlar da da bunlara eşlik edilebilmektedir. Bununla birlikte, kına gecesi eğlencesinde lider konumunda olan diğer bir kişi, kınanın yakılması işini düzenleyen ve kına havalarını söyleyen kadın da olabilmektedir. Orada bulunanlar kim olursa olsun, bu kişinin ortamı yönetmesine uyum göstermek durumundadırlar. Çünkü, “gelenek” bunu gerektirmektedir. Dinleyici konumunda bulunan kişilerin rolü ise, icrâcıları dinlemekle onlara destek vermek, saygı ve takdir duygularını göstermektir. Dolayısıyla, türkülerin icrâ ortamları, belirli bir zaman kesiti içindeki ilişkilerin belirlenmesinde önemli bir rol oynamakta, buradaki sosyal tecrübelerin daha ileriye taşınmasına imkân vermekte ve bu suretle belirli ölçülerde toplumdaki sosyal etkileşimlerin yönünü tayin edebilmektedir.

Bu noktada belirtilmesi gereken önemli bir husus, kadın ve erkeğin ortamı yönetme konularında, türkünün icrâ stilinden kaynaklanan bir farklılıktır. Erkek icrâcıları tamamıyla tek başına (solo) türkü söylerken, kadınlar da bu durum değişebilmektedir. Çünkü, kadınların türkü söyleme stili, tek kişinin icrâsından ziyade, birden çok kişinin icrâsına dayanır. Ancak bu tam bir koro değildir. Bir kişinin öncülüğünde, icrâyâ katılarak türkü söyleyen diğer kişiler vardır. Toplulukta bulunan herkes düzenli bir şekilde icrâyâ katılmaz. Bu bağlamda, Lomax’ın, solo stilin sosyal işlevi üzerine açıklamaları dikkat çekicidir. Lomax’a göre, (1968) solo şarkı icrâsı merkezî otoritenin yüksek düzeyde merkezileştiği toplumlarda karakterize ederken, lidersiz icrâlar, basit politik yapıya sahip toplumlarda daha yaygındır. Liderin bulunmadığı koro stili bireyselleşmenin yüksek olduğu kültürlere doğru yayılır (Lomax 1968: IX).

9. “Bir dizi davranış bütünü’nün bir fonksiyonu” (Lomax 1968: 118) olarak tanımlanan ve mevcut kültürel karakterin bir portresini veren türkü icrâ stili, bir kültüre mensup üyelerin ses davranışlarını belirli bir modele uydurdukları bir anlaşma, ittifak unsurudur. Bu bağlamda, türkü icrâ stiline başlıca işlevlerinden biri sosyal uzlaşma (consensus) üretmesidir. Bir müzik gösteriminde bulunan dinleyici grubu türküyü birlikte seslendirebilir veya diğerleri tarafından söylenen türkülerini dinlemekten zevk alabilir. Bu suretle, bir kültürün mensuplarının davranış tarzlarına ve ilgilerine hitap eden içeriği, topluluğu tatmin edici ve toplulukça değerlidir (Lomax 1968: 118). Müzik icrâsına yönelik bu işlevin, zeybek türkülerinin icrâ ortamında da geçerli olduğunu söylemek mümkündür. Birlikte, ortak tarihin ve mahalli kültür birikiminin ifadesi olan zeybek türkülerini söyleyen ve dinleyen bir topluluğun sosyopsikolojik açıdan uyum ve uzlaşma içinde olması türkülerin icrâ ortamlarında gözle-

nebilir bir işlemdir.

10. Folklorun işlevleri arasında sayılan (Bascom 1965: 290) baskı altında tutulan isteklerin ifade edilmesi işlevine, türkülerin de büyük ölçüde sahip olduğu söylenebilir. Müzik-kültür ilişkisini inceleyen çalışmalar (Lomax 1968: 294-299) sonucunda, türkülerin hayâl kırıklıklarının, bilinçaltı fantazilerin, toplumsal baskıların, iç çelişkilerin neden olduğu sıkıntılardan kurtulma yolu sağladığı tespit edilmiştir. Bu noktada, önemli bir soru akla gelmektedir: Bu psikolojik işlev nasıl, hangi yolla yerine getirilmektedir? Türkünün nesi ile ilgilidir? Bu duyguların ifade edildiği hangi türkülerin sözleri, ezgileri ya da icrâsı bu sıkıntıları bertaraf etmektedir? Bu konudaki en iddialı görüşün sahibi Alan Lomax (1968: 294-299) öncülüğünde, iki yüz otuz üç kültürden elde edilen türkü örnekleri üzerinde müzik-kültür ilişkisi açısından yapılan incelemelerden sonra, türkü söyleme stilini oluşturan faktörler tespit edilerek bunlar arasında en önemlisinin bir toplumdaki cinselliğe ilişkin kurallar bütünü olduğu ileri sürülür. (Ferris 1997: 91). Lomax'a göre, dini yaptırımlar yoluyla yasaklanan ve baskı altına alınan bilinçaltındaki istekler ve eğilimler, türkülerin sözlerinin ve ezgilerin icrâ stillerinin "aldatıcı" görünümünü altında incelleme yapılmaktadır. Özellikle de Akdeniz, Yakın ve Uzak Doğu kültürlerine ait türkülerin bir çoğunda söylenen sözler aslında cinsel yasaklamaların neden olduğu gizli anlamları taşımaktadır (Lomax 1968: 297).

Türkü sözlerinin farklı sebeplere dayanan psikolojik baskıları yansıtması mümkün görünmekle birlikte, bu baskıların Lomax tarafından iddia edildiği gibi, bu baskıların kesin bir şekilde bir ana sebebe bağlanması ve söz konusu kültürlere ait türkülerin sözlerinde çok gizli bir biçimde ifade edilmesi iddiasına bütünüyle katılmak mümkün değildir. Çünkü, hangi yöntemle tetkik edilirse edilsin, kültürel yapının durumuna ilişkin açıklamaların bir fen bilim laboratuvarında yapılan deneyin kesin sonuçlarıymış gibi sunulması kültürün tabiatına aykırıdır. Bununla birlikte, sözü edilen çalışmanın taşıdığı kimi fazla iddialı açıklamalar ve örneklere rağmen, türkülerin ve türkü gösteriminin ait olduğu kültürle ilişkisinde, diğer işlevler yanında psikolojik işlevin varlığına işaret edilerek, türkülerin bu açıdan da tetkik edilmiş olması şüphesiz önemlidir.

Bütünüyle duyguların ifadesine dayalı olan türkülerin kişiye, duygusal açıdan en sıkıntılı olduğu zamanlarda, "coğrafi çevresi ve biyolojik sınırlılıklarından kaçıp kurtulma" (Bascom 1965: 290-291) imkânı vermesi mümkündür. Bu sıkıntılar, bilinç düzeyinde yaşanan kişisel ve toplumsal baskılardan kaynaklanabileceği gibi, bilinçaltında bastırılan istekler ve eğilimlerden de kaynaklanabilir. Türkülerin bu konuda bir çıkış yolu sağlaması ise, hem türkülerin sözleri ve ezgilerindeki ifadeler yoluyla, hem de türkü icrâsına, dinleyici veya katılmakla mümkün olabilir.

Söz ve ezgiden ibaret türkü formu açısından bu işlev düşünüldüğünde, zeybek türkülerinin (ve danslarının) bu anlamda, çok özel bir işlevi olduğu söylenebilir. Sözlerinde Ege efelerinin dehşet verici kahramanlık maceralarının acıklı bir dille anlatıldığı zeybek türkülerini dinleyenler (bilhassa erkekler) taşıdıkları zeybeklik kültürü birikiminin etkisi de dikkate alındığında, bu kahraman "zeybek tipi"ne kolayca yakınlık duyar, kendilerini onların yerine koyabilir. Nitekim, bu özdeşliği gösteren örneklere de rastlanmıştır. Yörede kimi erkekler, namılı zeybeklerden bazılarının adla-

rını kendi adlarının önüne koyarak yaşatmaktadırlar. “Denizli Sarayköylü *Kamalı Zeybek* Mustafa Yıldız Efe” şeklinde kişinin kartvizitine de yazdığını bu ad bir örnektir. Efeliğe veya zeybekliğe özel merakı olanlar giysileri, davranış tarzları, anlatımları, türkü ve dansları yoluyla onlarla özdeşlik kurduklarını açıkça ve gururla sergilemektedirler. Bu kişiler zeybek türkülerini söylerken, oyunlarını oynarken ezgilerin de katkısıyla, tam bir zeybek/efe edasını taşırlar. İşte bu türkülerin kahramanlarıyla böylesine özdeşleşen yöre “erkekleri” her şeyden önce bu etkinlik sırasında tamamen kendilerini kaptırır, o anda adeta ünlü efelerden biri olurlar. Ayrıca, kişinin taşıdığı ama bastırmak zorunda olduğu saldırganlık duygularının da bu kahraman “zeybek tipi” imajıyla kurulan özdeşlik yoluyla uygun ifade tarzı bulması, bu psikolojik işlevin işlerliğinin en çarpıcı örneklerindedir. Esasen bütün sanatlar gibi, müzik de bir psikolojik rahatlama mekânizmasıdır. Böylece, türküler kültürel ve sosyal işlevleri yanında, psikolojik bir işleve de sahip olmaktadır.

11. Türkülerin ve zeybek türkülerinin bir başka işlevi de, diğer “sözlü sanat” ürünleri gibi, sanat yaratımına imkân vermesidir (Bascom 1965: 290). İcrası bile özel bir kabiliyete sahip olmayı gerektiren türkülerin, yaratımı da dikkate alındığında, bu işleve sahip olduğu kolayca anlaşılabilir. Türkünün, yaygınlaştığı zamanda anonimleşmiş olması, yaratıcısının adının anılmaması ya da bilinmemesi, form ve anlatım bakımından sanat değeri taşımayan “halk ağzından” söylenmiş alelâde basit ezgili anlatımlar olduğu anlamına gelmemelidir. Onun bir sanat olup olmaması “sanat” yerine “halk” (müziği) sözüyle ifade edilmesine de bağlı değildir. Ancak, kaynağını ayrı sosyal çevrelerden alan bu iki ayrı sanatın ifade tarzları farklıdır. XX. Yüzyılın öncü etnomüzikologlarından G. Herzog türkülerin estetik değeri konusunda, benzer bir görüşü şöyle ifade eder: “Halk sanatı basit değildir, icrâ edilirken estetik elemanın bulunmaması gerekmez; estetik eleman mevcuttur ancak bunu göstermek güçtür.” (Herzog 1950: 1035). Herzog’a göre bu güçlüğün sebebi, türkü icracılarının estetik unsurların ifade edilmesinde yeterli söz dağarcığına sahip olmamalarıdır. Çünkü, bu kişiler bilinçli olarak kazanılan estetik birikimlere pek fazla sahip değildir. Meselâ, bunlar tarafından çok sevilen bir türkü genellikle “güzel” diye tanımlanmaktan çok, “iyi” bir şarkı, diye tercih edilir (Herzog 1950: 1035).

Türkü söyleyicilerin estetiğe ilişkin dağarcıkları hakkında Herzog’un görüşlerine katılmamak mümkün değildir. Gerçekten de yöredeki türkü icracıları -çok azı hariç- yaptıkları işi ya da söyledikleri türkülerini estetik unsurların bilincinde olarak ifade edememektedir. Aslında buna gerek de duyulmaz. Nasıl ki, Türk Halk Müziğinin bu alt türüne adını veren “zeybek” ezgilerine, tanımlama gereği duyulmadığında³ yörede “zeybek” denmiyorsa, türkülerin estetik açıdan tanımlanması için de, estetik ifadelerin kullanılmasına ihtiyaç duyulmamaktadır. Ayrıca, bu tarz anlatım için (bugün modern sanat için anladığımız manada) uygun dağarcığın genellikle bulunmaması da çok şaşırtıcı değildir. Çünkü, geleneğe bağlı zeybek türkülerinin öğrenilmesi, bu geleneğin temel öğretim biçimi olan usta-çırak ilişkisi içinde gerçekleşmektedir. Böyle bir öğretim de teorik tanımlamalardan çok, görerek, duyarak öğrenmeye dayandığın-

³ Yöre halkı, zaten aynı türün icrâ edildiği zamanlarda bu türü tanımlama gereği duymaz. Ancak, sözelimi bir düğünde çalınan hava zeybek değil de, başka tür bir müzik ise, o zaman “zeybek” çalınmasını istediğini ifade etmek için bu sözü kullanabilir.

dan, bu sanatı tanımlayıcı kendine has bir dağarcığa ihtiyaç duyulmamış olabilir. Bununla birlikte, yörede, geleneksel halk müziği icrâcıları içinde icrâ ettikleri sanatın söz dağarcığına büyük ölçüde sahip olan günümüz müzisyenleri de mevcuttur. Ancak doğaldır ki, böyle kişilerin tahsil düzeyleri de genellikle diğerlerinden farklıdır.

Halk müziğinin ve türkülerin estetik değeri üzerine bu kısa tartışmadan sonra, zeybek müziğinin ve türkülerinin sanat yaratımı imkânı vermesi işlevi hakkında neler söyleyebiliriz? Ülkemizin geneline baktığımızda, değişik türkü tipleriyle karşılaşırız. Bunların her bir tipi genellikle kendine özgü bir karaktere sahip olup, ezgi yapıları şu elemanlardan oluşmaktadır: Sesler, seslerin yanyana diziliş esasları, ses aralıkları, ezgi seyri, ezgi seyrindeki başlangıç, duraklama ve bitiş noktaları, ses genişlikleri, süslemeler, seslerin süreleri ve ritmik özellikleri ve diğer icrâ özellikleri. (Tura 1992: 302). Bu elemanların çeşitli ölçülerde bulunmasına göre, ezgi daha kompleks bir yapıda olabilir ve icrâsı da buna bağlı olarak daha fazla kabiliyet gerektirebilir.

Başka türkü gruplarına göre, bu özellikler açısından zeybek ezgilerinin ve türkülerinin en dikkat çekici ve ustalık isteyen başlıca karakteristiği dokuz zamanlı bir ritme geniş ses aralıklarına, ezgi içinde aksaklık veren duraklamalara sahip olmasıdır. Bu özellikleriyle zeybek tarzı müzik, icrâsında kabiliyet (söyleme ve çalma) ve dikkat isteyen bir müziktir. Ritmin dokuz zamanlı oluşu, ezginin genişliği, süslemeler, ölçü başlarındaki (aksaklık oluşturan) duraklar ve bir de türkünün “usulüne uygun” icrâ edilmesi için doğal bir kabiliyetten öte eğitim gerektirir. Farklı çalgıların ustaları olan Aydınli müzisyenlerin tecrübelerinden öğrendikleri bilgiye göre, bu müzik türünün örneklerini mükemmel icrâ edebilmek çok disiplinli bir çalışmayı gerektirir. Zurna sanatçılarından alınan bilgiye göre, bu bölgenin müziğinin icrâsında, ses genişliğine göre, zurnanın yedi deliği de kullanılıyor. Oysa diğer bölgelerin müzikleri çoğunlukla beş deliğin kullanılmasıyla çalınıyor. Zurna ustaları “biz onların çaldıklarının hepsini çalabiliriz, ama onlar bizim yaptığımızı yapamazlar.” (Acar 1999) şeklinde açıklamalar yapmaktadırlar. Bağlama çalan ustalar tarafından da benzer bilgiler verilmiştir. Türkülerin söylenmesi ise, ayrıca, yörenin türkü tavrının bilinmesini gerektirmektedir. Böylesi yetenek ve birikim isteyen bir türün icrâsında görev alan kişiler, her ne kadar bu ünvanla anılmasalar da, gerçekte birer sanatçıdırlar ve zeybek müziği ve zeybek türkülerinin icrâsı onlara sanat yapma imkânı vermektedir. Buna ilâveten, “sanat yaratımı” açısından bakılırsa, esasen her icrâ bir bakıma bir yaratımdır. Ancak, orijinal yaratımlar da kimi müzisyenlerce ortaya koyulmaktadır. Meselâ, bağlama sanatçılarından Emin Tenekeci ve Ali İhsan Özen gençliklerinden beri icrâsını sürdürdükleri zeybek müziği tarzında kendi yaratımlarını ortaya koymaya devam etmektedirler.

Zeybek müziğinin (ve danslarının) sanat yaratımına vesile olma işlevinin bir diğer yönü de geleneğe tamamıyla bağlı kalmadan, ama büyük ölçüde ondan istifade ederek yapılan icrâlardır. Okulların müzik ve dans düzenlemeleri tamamıyla bu türün örneklerine dayalıdır. “Sanatçı” ünvanını taşıyan fertler veya gruplarca Halk müziği, Sanat müziği ve Batı müziği formlarında sürdürülen müzik icrâları hep aynı kaynak-

tan beslenmektedir. Bunların dışında, sinema ve tiyatro alanında⁴, zeybek figürünün ve bunun yanı sıra zeybek müziğinin kullanıldığı bilinmektedir.

12. Bir sanat yaratımı olarak, müziğin felsefi ve estetik boyutunu tartışarak, onun insan için taşıdığı anlam ve işlevi üzerinde duran felsefe alanı araştırmacıları (Goldman 1992: 35-43; White 1992: 25-33; Godlovitch 1993: 573-587; Walton 1994: 47-61; Miller 1994: 215-223; Davies 1994: 235-236) müziğin başlıca rolünün, belli bazı duyguların ifadesi edilmesi olduğunu kabul ederek, duyguların ifadesi olan müziğin insanlar üzerinde yarattığı etkinin yalnızca ezgi, armoni ve ritmden oluşan müzik formundan kaynaklanmadığını, aynı zamanda tecrübenin kendisiyle ilgili olan bu etkinin, gerçekte, müziğin bağlamıyla ortaya çıkabileceğini ileri sürmektedirler (Goldman 1994: 36-37).

Bunlar arasında müzik gösteriminin dinleyici üzerindeki etkisini irdeleyen Walton'un (1994: 49), cevabını aradığı şu soru konumuz açısından anlamlıdır: Edebiyat ve resim sanatının kurgusal dünyaları vardır. Peki müziğin var mıdır? Müzik, armoni, melodi, ritmik motifler içerir ki, bunlar da müziğin kendi materyalleridir, kurgusal özellikler değildir. Ancak, müziğin, kendi başına müzik özelliği olmayan karakterler içeren kurgusal dünyalara sahip olduğu inkâr edilemez. Müziği diğer sanatlardan ayıran en önemli unsur, onun seslerden veya ses yapısından oluşmasıdır. Müzikte esas olan, anlatılmak istenen hikâyeler değil, kendi başına seslerdir. Bununla birlikte, müzik bazen bir şarkıda, dansta veya oyunda olduğu gibi, sözcüklerle ve imajlarla birleşerek bir temsil bütünlüğü oluşturur. Müziğin sunduğu bu kurgusal ya da kurgulanabilir dünyalar ise, gerçekte gösterim sırasında dinleyicilerin muhayyilelerinde oluşturmalarına izin verilen hayâl dünyalarıdır (Walton 1994: 47).

Genel anlamda müziğin tabiatında mevcut olan bu işlev, zeybek müziği ya da türküleri için de geçerlidir. Diğer sanat ürünlerinin belirgin görsel ve edebi tasvirler yoluyla izleyicinin duygu ve hayâl âleminde yarattıkları kurgusal dünyayı, müzik daha soyut ve belki daha çeşitli biçimlerde kurgulanmaya elverişli hayâli dünyalar sunarak gerçekleştiriyor.

Kaynaklar

- ACAR, Besim (1999) Doğum yeri ve yılı Germencik 1955 olan zurna sanatçısı ile 12.3.1999, 13.3.1999 ve 27.3.1999 tarihlerinde Aydın'ın Germencik ilçesinde yapılan görüşme, gözlem ve derleme notları. Derlemenin ses ve görüntü kayıtları F.G.M. arşivindedir.
- ARKONAÇ, Sibel (1998) *Sosyal Psikoloji*, İstanbul: Alfa Yayıncılık.
- ARZUHAN, Talat (1998) Doğum yeri ve yılı Aydın 1928 olan Aydın Efeler Derneği üyesi ile 29.6.1998, 30 Ağustos 1998, 29 Ekim 1998 ve 7 Eylül 1998 tarihinde yapılan görüşme kayıtları. Derlemenin ses ve görüntü kayıtları F.G.M. arşivindedir.
- BASCOM, William (1965) "Four Fonction of Folklore" içinde Alan Dundes (ed.), *The Study of Folklore*, N.J., Englewood Cliffs: Printice-Hall Inc., 279-298.

⁴ Bunlardan en bilinenlerine örnek olarak, Çakırcalı Mehmet Efe'nin hayatını anlatan "Dokuz Dağın Efesi" adlı sinema filmi ile, Orhan Asena'nın "Atçalı Kel Mehmet" adlı tiyatroya uyarlanmış eseri gösterilebilir.

- BAŞGÖZ, İlhan (1992) "Giriş", içinde *Sibirya'dan Bir Masal Anası*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- ÇOBANOĞLU, Özkul (1999) *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*, Ankara: Akçağ Yayınevi.
- DAVIES, Stephan (1994) "Kivy on Emotion", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 52, 2: 235-236.
- ERDENER, Yıldırım (1992) "Çok Sesli Müzikle Endüstrileşme Arasında İlişkiler", içinde Salih Turhan (ed.), *Türk Halk Musikisinde Çeşitli Görüşler*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 98-104.
- EROL, Mustafa (1999) Doğum yeri ve yılı Başçayır Köyü (Köşk-Aydın) 1937 olan çiftçi ve Aydın Efeler Derneği üyesiyle 4.4.1999, 10.4.1999 ve 27.4.1999 tarihinde Başçayır ve Karatepe köylerinde görüşme ve gözlem notları. Derlemenin ses ve görüntü kayıtları F.G.M. arşivindedir.
- FERRIS, Williams (1997) "Halk Şarkıları ve Kültür: Charles Seeger ve Alan Lomax", (Çev. F.Gülay Mirzaoğlu), *Milli Folklor*, V, 34: 87-93.
- GIDDENS, Antony (1994) *Modernliğin Sonuçları*, (Çev. Ersin Kuşdil), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- GODLOVITCH, Stan (1993) "The Integrity of Musical Performance", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51, 4: 573-587.
- GOLDMAN, Alan (1992) "The Value of Music", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 50, 1: 35-43.
- HALAT, Ali (1999) Doğum yeri ve yılı Kocagür köyü (Aydın) 1933 olan emekli zurna sanatçısı ve kahveci ile 24.3.1999 tarihinde Kocagür köyünde yapılan görüşme ve derleme notları. Derlemenin ses ve görüntü kayıtları F.G.M. arşivindedir.
- HERZOG, George (1950) "Song: Folk Song and The Music of Folk Song", Maria Leach (Ed.), *Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend*, New York: Harper and Row Publishers, Inc., 1032-1050.
- KEELING, Richard (1992) "Music and Culture History Among The Yurok and Neighboring Tribes of Northwestern California", *Journal of Anthropological Research*, 48: 25-48.
- KRAPPE, H. Alexander (1964) "The Folk Song", *The Science of Folklore*, New York: Norton, 153-171.
- LOMAX, Alan (1959) "Folk Song Style", *American Antropologist*, 61, 6: 927-954.
- _____ (1968) *Folk Song Style and Culture*, Washington D.C.: American Association for the Advancement of Science, Publication No.88.
- MILLER, Thomas G. (1994) "On Listening to Music", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 52, 2: 215-223
- MİRZAOĞLU, F. Gülay (2000) "Zeybek Türküleri ve Dansları", (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- NETTL, Bruno (1964) *Theory and Method in Ethnomusicology*, London: The Free Press of Glencoe.
- _____ (1994) "Musical Thinking" and "Thinking About Music" in Ethnomusicology: An Essay of Personal Interpretation", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 52, 1: 139-147.

- ÖNDER, Ayhan (1999) Doğum yeri ve yılı Ödemiş 1938 olan memur ve Kuva-yı Milliye İlk Kurşun Efeleri Anma ve Yaşatma Derneği üyesi ile 3.4.1999 tarihinde Ödemiş'te yapılan görüşme notları. Derlemenin ses ve görüntü kayıtları F.G.M. arşivindedir.
- ÖZDEMİR, Alaattin (1999) Doğum yeri ve yılı Cumadere köyü (Köşk-Aydın) 1929 olan çiftçi ile 31.3.1999 tarihinde Cumadere köyünde yapılan görüşmenin notları. Derlemenin ses ve görüntü kayıtları F.G.M. arşivindedir.
- ÖZKAN, Orhan (1999) Doğum yeri ve yılı Mesutlu köyü (Aydın) 1925 olan, Mesutlulu Mestan Efe'nin oğlu ile 30.3.1999 ve 22.4.1999 tarihinde, Mesutlu köyünde yapılan görüşme, gözlem ve derleme notları. Derlemenin ses ve görüntü kayıtları F.G.M. arşivindedir.
- ROYCE, Anya Peterson (1977) *The Anthropology of Dance*, Bloomington and London: Indiana University Press.
- SEEGER, Charles (1950) "Oral Tradition in Music", *Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend II*, (Ed. Maria Leach), New York: Harper and Row. Publisher, Inch.: 825-827.
- TENEKECİ, Emin (1999) Doğum yeri ve yılı Belastina (Bulgaristan) 1948 olan mahalli saz sanatçısı ile 7.3.1999, 14.3.1999, 16.3.1999, 21.3.1999, 27.4.1999, 1.5.1999, 9.9.1999 tarihlerinde Aydın'da yapılan görüşme ve derlemenin notları. Derlemenin ses ve görüntü kayıtları F.G.M. arşivindedir.
- TOELKEN, Barre (1975) "Folklore Worldview, and Communication", içinde Dan Ben-Amos ve Kenneth Goldstein (Ed.), *Folklore, Performance and Communication*. The Hague: Mouton, 265-286.
- TURA, Yalçın (1992) "Türk Halk Musikisinde Makam Hususiyetleri ve Bunların Dayandığı Ses Sistemi", *Türk Halk Musikisinde Çeşitli Görüşler*, (Ed. Salih Turhan), Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 301-307.
- WALTON, Kendall (1994) "Listening with Imagination: Is Music Representational?", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 52, 1: 47-61.
- WHITE, David A. (1992) "Toward a Theory of Profundity in Music", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, ????
- WILLIAMS, Raymond (1993) *Kültür*, (Çev. Suavi Aydın), Ankara: İmge Kitabevi Yayınları: 66.
- YILDIZ, Mustafa (1999) Doğum yeri ve yılı Sarayköy (Denizli) 1909 olan İzmir Ege Zeybeklerini Anma ve Yaşatma Derneği Üyesi ile 8.4.1999 tarihinde İzmir'de yapılan görüşme ve gözlem notları. Derlemenin ses ve görüntü kayıtları F.G.M. arşivindedir.
- YILMAZ, Recep (1999) Doğum yeri ve yılı Seyrekli köyü (Ödemiş-İzmir) olan rençber ve Kuva-yı Milliye İlk Kurşun Efeleri Anma ve Yaşatma Derneği başkanıyla 3.4.1999 tarihinde Ödemiş'te yapılan görüşme ve gözlem notları. Derlemenin ses ve görüntü kayıtları F.G.M. arşivindedir.