

DELIORMAN TÜRK SÖZEL KÜLTÜRÜNDE MÜZİK GELENEĞİ

Zehra KADERLİ*

Özet: Bu çalışmada, Bulgaristan'ın kuzeydoğu bölgesinde yaşayan Deliorman Türk sözel kültüründe "Müzik Geleneği" üzerinde durulmaktadır. Deliorman müzik geleneği, tarihî süreç içinde, geleneğin icrâ yapısı ve unsurlarında değişim ve dönüşüm meydana getiren çoklu sosyo-kültürel şartlar bağlamında incelenmektedir.

Anahtar sözcükler: Sözlü kültür, Deliorman Türk sözlü kültürü, gelenek, müzik geleneği, icracılar ve repertuvar.

Music Tradition in Deliorman Turkish Oral Culture

Abstract: In this study, Deliorman Turkish music tradition, performed in the North-Eastern part of Bulgaria, has been examined in the total context of living Turkish oral culture. The aim of this study is to reveal what sorts of changes and transformation have happened to occur in the performance, structure and the elements of musical tradition related to what sorts of socio-cultural conditions in the period from the past to the present.

Key words: Oral culture, Deliorman Turkish oral culture, tradition, music tradition, performer and repertoire.

I. Sorunun Teorik Çerçevesi

Gelenek, geçmişe göndermeler yaparak "şimdi"nin içinde anlam kazanan, isnâd edilen bir yorumlama sürecidir. Kültürel gösterimler, bu süreçte kendilerinden önceki gösterimlere gönderme yapar, ya da onları bütünüyle içine alır. Bu yönüyle bakıldığında, "şimdi", "geçmiş" ile birlikte bir sürekliliğe sahiptir (Handler-Linnekkin 1984: 16-17). Dolayısıyla, geleneğin devamlı bir yorumlama süreci olarak ortaya koyduğu bu yapı, folklorik gösterimleri eşzamanlı ve çokzamanlı boyutta birer icrâ ve süreç olarak değerlendirmeyi gerektirir. Geleneksel gösterimlerin icrâları, eşzamanlı boyutta kültürün "şimdi" içinde var olmayı başaran yapısını ve muhtevasını ortaya çıkarır. Çokzamanlı boyutta ise, bu gösterimlerin icrâları, içinde

* Araş. Gör., Hacettepe Üniversitesi.

yer aldığı kültürün evrimini veya folklor formlarının zaman içinde geçirdikleri değişim ve dönüşümleri yansıtır(Çobanoğlu 1999: 308).

Deliorman Türk sözel kültüründe yer alan müzik geleneği de, burada, yukarıda vurgulanan bağlamda, geçirdiği değişimlere ve dönüşümlere bağlı olarak, eşzamanlı ve çokzamanlı boyutta bir sorun olarak ele alınıp incelenmeye çalışılacaktır. Deliorman müzik geleneği, hem geleneğin kendi yapısından gelen yeni ve doğal şartların ve hem doğan ihtiyaçlar karşısındaki dinamik sürekliliğinin ve hem de, yapay ve güdümlü şartlar altında geleneksel-temel elementlerle¹ ilgisi olmayan “icâd edilmiş” yapıların gözlemlenmesi bakımından çözümlemesi ilginç sonuçlar ortaya çıkaracak özgün bir sorun oluşturur.

Deliorman müzik geleneği, somut bir coğrafi alanın tabii özelliklerine göre belirlenen bir yaşam tarzının, etnik ve dinî kimlik özelliklerine göre şekillenmiş bir sosyo-kültürel yapının ürünüdür. Bu özellikler yörede oluşan müzik geleneğinin temel elementlerini oluşturmaktadır. Ancak bu elementler değişen siyâsi, ekonomik, sosyal ve kültürel şartlara bağlı olarak devinimli bir süreç içinde yeni yapılar şeklinde, yeni bağlamlarda yeni işlevler yüklenirler. Şüphesiz, bir “öteki-yabancı” diye belirlenen bir siyasi ve sosyal olgu içinde müzik geleneğinin daha karmaşık bir değişim yönü göstermesi doğaldır. Mevcut yapının ve değişim yönünün ortaya konulması bakımından Deliorman müzik geleneği, inceleme boyunca özellikle 1950 öncesi ve sonrası olarak eşzamanlı ve çokzamanlı icrâ bağlamları içinde ele alınmıştır.

II. Çoklu Sosyo-Kültürel Bağlam

Deliorman bölgesi, tamamen ormanlarla kaplı bir coğrafi yapı ile çevresinde bulunan yörelerden kendini ayırmış durumdadır. Bu durum, geçmiş dönemlerden beri yörenin çevre yörelerle bağlantısını ve iletişimini engellemiş ve yörenin çevreden soyutlanmış bir biçimde yaşamasına neden olmuştur. Özellikle bölgenin verimli topraklara sahip olması doğrudan bölge insanının hareket, duyuş ve düşünce şeklinde kalıplaşmış hususiyetler meydana getirmiştir. Dolayısıyla, bura insanı, bağımlı olduğu toprak ve tabiat şartları karşısında kaygı duymayan, toprağa ekdiği her şeyi fazlasıyla temin edebilen, bolluk ve bereketi çok fazla çaba göstermeden doğal olarak elde eden bir ilginç karakter olarak kendi kendine yeten bir insan tipi çizer. Ulaşım zorluğu nedeniyle iletişim ve etkileşim yoluyla her türlü yeni unsurun yöreye geç ulaşmasına ve yayılmasına neden olmuştur. Dolayısıyla, doğal şartların yarattığı bu durum, yöre insanı için zamanı yavaş ilerleyen bir süreç gibi

¹ Söz konusu “temel elementler”, bir milleti millî olan bütün özellikleriyle birlikte bir bütün varlık olarak ortaya koyan ve gelecekte gerçekleşecek olan gelişmelerin kendisine dayanma zorunluluğu gösteren bir temel meyiller ve özellikler dizisidir (Handler-Linnekin 1984: 8).

algılamasına yol açmıştır. Onlar için zaman kavramı, toprağın ekilmesi ve hasat edilmesine bağlı, aynı döngü içinde değişmeden sürekli tekrar edilen bir eylem gibi var olmuştur. Toprağa hükmeden Deliorman insanı, bu zaman kavramına ve ilerlemesine bağlı olarak ağır hareket eden, çok az ve çok yavaş konuşan biridir. İşlere bağlı biçimde yaşanan hayatta ve her türlü ihtiyacın karşılandığı bu zamanın hızlı hareket etmesine ihtiyaç yoktur. Bu durumda zamanın, hayatın akışına bağlı biçimde yürümesi doğal bir olgudur.

Sosyalist siyâsî yönetimin iktidara gelmesine ve dolayısıyla köyler arasında düzenli yolların açılması sürecine kadar, bölgenin coğrafi soyutlanmışlığı, aynı zamanda burada yaşanan Türk kültürünün geleneksel yapısının korunmasını sağlamış; onun üretiliş, yayılış ve tüketiliş biçimlerinin değişmesini engellemiş ve onların sözlü kültür ortamında ve kendi gelişim ve ilerleme boyutu içinde iletişim, biçim ve araçlarıyla icrâ edilmesini sağlamıştır.

Coğrafyanın şekillendirdiği bireysel yapı, aynı şekilde bireyler arasındaki ilişki ve iletişimi de etkileyerek sözlü iletişimden ziyade, sözsüz iletişim tarzının gelişmesini sağlamıştır. Toplum hayatında yaygın iletişim tarzı olarak konuşmadan ziyade, dinlemenin hakim olduğu, müziğin bir eylem olarak tanımlanmasında da ortaya çıkmaktadır. Deliorman insanı için müzik: “dinlenir-Deliorman yerel deyişle: seslenir”(Kaderli, Z. 2004).

Deliorman Türk toplumunun yapısı hem coğrafyanın zorunlu kıldığı şartlar ve hem de bu coğrafya içinde ortaya çıkan muhafazakâr tavır, aynı ölçüde hem etnik ve hem de dinî kimlik unsurlarının belirlediği bir duyuş, düşünüş ve eylem şeklidir. Bu durumun açıklanması ise, doğrudan yöre insanının yaşadığı mekân üzerinde kendi etnik ve dinî kimliğini nasıl tanımladığı ve gördüğüyle ilgilidir. Bunlardan ilki, Deliorman Türklerinin, yaşadıkları soyutlanmış coğrafyada kendilerini kimseyle karışmamış ve kültürlerini olduğu gibi muhafaza etmiş tarihî bir Türk topluluğu olarak görmeleri; bu açıklamalarını diğer bölgelerle iletişim içinde bulunmadıkları gerçeği ile desteklemeleridir. Kimlik ve tarihî geçmiş bilinci, uzun bir süreçte pek çok unsurun güçlü bir biçimde devam ettirilmesinde ve korunmasında oldukça önemli bir rol oynamıştır. Bu kimlik bilinci ve direnci nedeniyle, Deliorman Türkleri, 1950 yıllarından sonra Bulgaristan’da uygulanan güdümlü kültür politikasının etnik toplulukları “kimliksizleştirme” plânı uygulanması sürecinde devlet için bir sorun ve zorluk yaratmıştır. Bu süreçte devlet, müziği bir yönlendirme silahı olarak kullanmayı düşünmüş, devlet için, sosyalist ideallerin partizan kahramanlarını anlatan ve öven şarkılarını, “Osman Paşa” destanı yerine benimsetmeye çalışmış; ancak bu yolda büyük bir direnç ile karşılaşmıştır.

Deliorman toplumunun İslami inancı esas alan dini kimliği, özellikle “Osmanlılık” miti ve yörenin Osmanlı hakimiyeti sürecinde biçimlenen koyu bir dini yapı çerçevesinde oluşmuş bir dini muhafazakarlık olarak kendini yansıtır.

Dolayısıyla, Deliorman Türk toplum yapısı ve bu yapı içinde biçimlenen yaşam şekli ve bireyler arası ilişkileri belirleyen temel unsur, bu dini anlayıştır. Bu anlayış, herşeyden önce Deliorman toplumu içinde cinsler arası ilişki ve iletişimi birbirinden ayırmaktadır. Kadın ve erkeğin yaşam alanları, “kaçarlı olma”² anlayışı ve eylemi çerçevesinde tamamen ayrıdır. Cinsiyete dayalı hiyerarşilerin egemenlik ilişkilerini oluşturduğu ve simgelediği (Baily 1988; Stokes 1998: 143) Deliorman toplumunun kültürel unsurlarının neredeyse tamamı, cinsiyet ayrımı esasında, ayrı icrâ ortamlarında ve icrâ töresi içinde yaşatılmaktadır. Söz konusu toplum yapısına bağlı tüm icrâlar içinde müzik, bu durumda mevcut yapıyı onaylama, kalıplaştırıp güvenlik altına alma işlevi görmüştür.

Bulgaristan’da sosyalist yönetim 1946 yılında iktidara gelmesi ve her alanda olduğu gibi, eğitim sistemini denetim altına almasından önce, Deliorman Türk yaşantısı içinde eğitim mahalle mekteplerinde sürdürülen dört yıllık temel dinî eğitim şeklindeydi. Paylaşılan bilgi ve birikim açısından bakıldığında, maddi ve manevi olarak aynı somut ve soyut unsurları paylaşan, tam bir bütünlük ve benzerlik içinde yaşayan bir toplum özelliği gösteren Deliorman Türkleri için müzik, mevcut ekonomik, sosyal ve kültürel yapı ile uyum içinde gerçekleşen bir icrâ süreci hüviyetindedir.

Deliorman müziğinin yapısı, gelenek bağlamında yeni değişim ve dönüşümler geçirmeye ve yaşamaya başladığı 50’li yıllara gelinceye kadar homojen bir toplum yapısı içinde sözlü ve birebir iletişim kullanılarak ekonomik ve sosyal hayatın belirlendiği zaman süreci içinde, cinsiyet ayrımına göre şekillenmiş icrâ ortamlarında geleneksel yapısını oluşturmuş ve sürdürmüştür. Ancak bu yıllardan sonra, önce siyâsî sistemin değişmesi ve buna bağlı olarak ekonomik yapının değişmesi, Deliorman müzik geleneğini de yeni zorunlu şartlara ve ihtiyaçlara bağlı olarak karmaşık bir değişim sürecine girmeye zorlamıştır.

Sosyalist sistem, öngördüğü ideal devlet, birey ve toplum modelini gerçekleştirmek amacıyla önce ekonomik yapıyı hedef almış ve somut bir devrim hareketi olarak “Kooperatifleşme” sürecini başlatmıştır. Köylerde kurulan kooperatiflerin çalışma sistemi içinde, önceden toprağın sahibi halk, bu kez devletin toprağını işleyen işçi konumuna girmiştir. Bu sisteme göre, geçimini temin etmek isteyen her aile, kooperatif bünyesinde çalışmak zorunda bırakılmıştır. Yeni ekonomik sistemi aracılığıyla devlet aynı zamanda cinsiyeti denetim altına almış ve bu yolla oluşturmak istediği ideal toplum için zemin hazırlamıştır. Çünkü, “Cinsiyet

² Cinslerarası “kaçarlı olma” durumu, kadının helal dairesi içine girmeyen bütün erkeklerden sakınması, bedenini tamamıyla örtmesi, yabancı erkeklerle konuşmaması kurallarını içermektedir (Kaderli, S. 2004). Bu anlayış, yaşam alanı olarak evlerin mimari yapısını da belirlemiştir. Evlerin sokağa bakan cepheleri yüksek duvarlar ya da avlular ile çevrilidir. Evlerin iç kısımları da, “haremlik-iç avlu” ve “selamlık-erkek odası” biçiminde cinsiyet unsuruna bağlı düzenlenmiştir.

toplumsal ve siyasî düzenin bir sembolüdür ve cinsiyetin denetimi de o düzeni denetlemenin bir aracıdır”(Ortner 1974; Stokes 1998: 142).

Yeni ekonomik sistemin belirlediği yaşam şekli içinde kadın ve erkek geçimini sağlamak için mecburen aynı ortamı paylaşmak zorundadır. Kadın ve erkeğin aynı ortamda eşit şartlar altında birincil bir iletişimde bulunarak çalışması, eşitlikçi bir yaklaşımla bakıldığında olumlu bir gelişme gibi görülebilir. Ancak, Ardener’in belirttiği gibi: “etnisiteler şüphesiz olarak içeriden görülmeyi talep ederler”(Ardener 1989: 111; Stokes 1998: 129) değişme ve gelişmelerin niteliği ancak onlar açısından bakıldığında anlamlıdır. Deliorman toplumu açısından değerlendirildiğinde, bu durum, geleneksel unsurların çöküş sürecini başlatmıştır. Sanatsal dışavurumlarının tamamını eski yapıda, ekonomik faaliyetlere göre düzenlemiş olan Deliorman toplumunda, çalışılan ortamın, çalışma şeklinin ve çalışma zamanının değişmesiyle, her şeyde olduğu gibi müziğin icrâ zamanında, yerinde ve şeklinde de değişmeler meydana gelmiştir.

Sosyalist devlet anlayışı içinde düzenlenen bir diğer sistem de, eğitim olmuştur. Ülke genelinde bütün okullar devlet denetimine alınmış ve eğitim müfredatının tamamıyla sosyalist ideolojiye bağlı düzenlenmiştir. Bu durum, özellikle Deliorman toplumu içinde yeni ve yönlendirilmiş dünya anlayışına göre yetişen, yeni zevkler edinen ve yeni ihtiyaçları olan, gelenekten kopuk bir yeni genç neslin ortaya çıkması tehlikesini yaratmıştır. Yeni sistemin ideal birey, toplum ve devlet modelini oluşturması hedefinin temelinde etnik ve dinî kimliklerden arındırılmış tek bir millet yaratma “Edinna Natsiya” anlayışı yatar. Toplum üyeleri, sistemin devamlılığını esas alan “emek kardeşi” kimliğinde birleştirilmeye çalışılır. Etnik, dinî ve geleneksel temel özellikler yeni model yapı içine yerleştirilerek sonuç alınmaya gidilir. Etnik ve dinî kimlik unsurlarının kullanımıyla toplumda, yeni bir “partizan” kimlik bilinci yaratılmaya çalışılır.

Sosyalist devlet, sistemin benimsetilmesi ve devamlılığı açısından bütün kültürel faaliyetleri denetim altında tutmuştur. Bu denetim ve müdahalede medya sistemleri ve özellikle “müzik” bilinçli bir şekilde kullanılmıştır. Stokes’un belirttiği gibi: “hakim sınıflandırmaların yaygınlaştırılmasında müzik yoğun bir biçimde kullanılır. Müzik dünyanın gelişmekte olan bölgelerindeki yeni devletlerin, daha doğrusu yeni toplumsal oluşumların biçimlendirilmesinde en fazla çıkarı olan sınıfların elinde tutup kullandığı bir araç olmuştur. Bu kontrol temel olarak, üniversitelerin, konservatuarların ve arşivlerin devlet denetimi ya da devlet etkisi altında tutulmasıyla yaşama geçirilir, devletin medya sistemleriyle de yaygınlaştırılır”(Stokes 1998:132).

Devletin özellikle müziği bir denetim aracı ve silah gibi seçmesi önemlidir. Çünkü, devlet müziğin, her durumda insanları müzisyen, dansçı ya da dinleyici olarak özel biçimlerde bir araya getiren toplumsal bir faaliyet olması gerçeğinin

farkındadır. Dolayısıyla, toplumsal birlikteliklerin kurulmasında “müzik yoluyla ‘ayar’, içinde toplumsal kimliğin tam olarak somutlaştığı güçlü bir duygusal deneyim sağlayabilir. Müziğin harekete geçirdiği ilişkiler bütün cemaati kapsayabilir ve müzikal deneyimler bütün cemaatin bir araya geldiği ender durumlardır”(Stokes 1998: 134). Aynı şekilde “devletler, sahip oldukları teknoloji ve teknolojinin karşıt sistemleri sansürleyerek dışlayabilme gücü aracılığıyla, medya sistemlerini denetim altında tutarlar”(Stokes 1998: 133). Müziğin cemaat özelliği gösteren bir toplum içindeki işlevleri ve onu harekete geçirme gücü farkedilerek, iletişim araçlarının yetersiz olduğu bir ortamda, bütüne en hızlı biçimde ulaşma imkânı tanıyan medya teknolojisi sosyalist devlet tarafından son derece verimli şekilde kullanılmıştır. Dönemin yeni ve etkili iletişim aracı olarak “radyo”, politize edilmiş kültür politikasının en güçlü silahı olmuştur. Devletin radyoyu en etkili şekilde kullanması ise, ulusal “Sofya Radyosu”nu kurması ve elektronik bir âlet olarak çok sayıda radyo üretip köylere yayması ile gerçekleştirilmiştir.

Radyonun köy hayatına girmesi ile sözlü iletişim ortamında icrâ edilen geleneksel müziğin üretiliş, yayılış ve tüketiliş süreçleri değişim ve dönüşümlere uğrar. Bu yeni iletişim aracı, geleneksel müziği çift yönlü etkiler. Devlet, radyo yayınlarından yararlanmak üzere onu toplumda yaygınlaştırırken aynı zamanda radyoyu kendisine muhalif iletişim kanallarına da imkân tanıdığını gözden kaçırmıştır. Radyonun tanıdığı bu yeni teknolojik iletişim ortamı sayesinde Türkler, farklı frekanslardan Türkiye radyolarını dinlemeye başlamışlardır. Bu gerçek, devletin radyo üzerinde güçlü bir müdahale ve yasaklama koyduğu zaman ortaya çıkmıştır. İlk yıllarda, Sofya Radyosu yayınlarında çeşitli yörelerden derlenmiş, içeriği sisteme uygun türküler yayınlanır. Fakat, 70’li yıllardan sonra, devlet tavrı değiştirir; asimilasyon politikası uygulamaya başlar ve Türkçe ile yayın yapılmasını tamamen yasaklar ve sadece Bulgarca şarkılar yayınlanmasına izin verir.

Devletin geleneksel müzik üzerindeki müdahalesi başlangıçta yalnızca radyoda yayınlanacak türkülerin içerikleri ile ilgiliyken, zamanla türkülerin icrâ yapısının değiştirilmesi haline dönüşmüştür. Ezgilerin ve türkülerin müzikal yapıları, armonileri ve sazları değiştirilmiş, birçok yeni enstrüman kullanılarak, türküler çok sesli icrâlara uygun yeni hüviyetlere sokulmuştur. Müziğin büyük topluluklar ve çok sesli orkestralar eşliğinde icrâ edilmesi, aynı zamanda “milletin politik ve kültürel harmonisini simgeliyordu ve emekçilerin birliği imajının güçlendirilmesi amacıyla kullanılıyordu”(Silverman 1983: 58).

Grup ve topluluk müziği açısından bakıldığında solo icrâyı esas alan Deliorman müziği için, bu yeni durum sosyal yapı ile uyumsuzluk gösteriyordu. Dolayısıyla yeni durum, geleneğin dönüşmesinden ziyade başkalaşması anlamı taşıyordu. Deliorman türkülerinin radyo icrâlarında solo yerine grup olarak söylenmesi ve hatta piyano, kontrbas gibi yabancı ve birden fazla enstrümanlarla çalınması, bir süre sonra devletin radyo ile hedeflediği amacı ters bir sürece sokar. Çünkü

geleneğin yapısı gereği, geleneksel toplum kendisine tanıdık ve anlamlı gelmeyen, dönüştüremediği unsurları reddeder ve böylece yeni olanları, muhalif bir farklılığı vurgulamak ve bu farklılık içinde kendisini yeniden konumlandırmak için kullanır. Stokes'un belirttiği gibi: "modernleşmekte olan ulus-devlet bağlamında, devlet projesiyle özdeşleşmeyen bölge ve cemaatler için müzik ve dans, çoğu zaman; muhalif bir farklılığı vurgulamanın elverişli ve ahlâki olarak uygun yollarıdır. Müzikal icrâ hakim toplumsal değerleri harekete geçirip somutlaştırdığı gibi, toplumsal örgütlenmeye dair rakip ilkelerini de güçlü ve etkili biçimde harekete geçirebilir"(Stokes 1998: 133-135). Deliorman müziğinin kendisini yeniden tanımlama sürecinde, radyo, gelenek açısından tanıdık unsurlar içeren yeni bir kaynağa yönelme imkanı tanımıştır. Deliorman Türkleri Sofya Radyosunu dinlemek yerine Türkiye Radyolarını dinlemeye başlamış ve değişen şartlar karşısında müziğini dönüştürürken Türkiye Radyo müziğini referans almıştır.

Müziğin içeriği ve icrâ şekli üzerinde sosyalist devlet Radyo ile yeterli denetimi ve yönlendirmeyi başaramadığını anlar. Bu kez, icrâ bağlamları üzerinde müdahale etme kararı alır ve geleneksel tören kalıpları ve icrâ ortamları dışında, icrâ yapısı ve muhtevâsını doğrudan tayin edebileceği yeni "icâd edilmiş" icrâ bağlamları meydana getirir. Buna göre dinî ve etnik amaçlı törenlerin tamamı yasaklanacak, bu içeriğe sahip olmayanlar dönüştürülecek ve yeni amaç ve anlamlar için yeni bayram, tören ve kutlamalar icâd edilecektir. Örneğin Türklerin "Hıdrellez Bayramı-Töreni", Bulgarların aynı mahiyetteki "Georgyovden-Aziz Georgi Bayramı", "Çoban Günü" olarak dönüştürülmüştür. Türklerin tamamıyla etnik anlam taşıyan ve Bulgarların da daha çok dinî anlam yükledikleri bu geleneksel bayram günleri, çok sistemli ve güdümlü bir yapıya dönüştürülmüştür. Burada "seçilmiş bir muhafazakârlık" söz konusudur. Çünkü, yeni Çoban Günü'nün kutlama biçimi ve içeriğinde esas alınan, Bulgar inancındaki Aziz Georgi'nin çoban kimliğidir. Ancak, bu dönüşüm, Bulgarlar için kutlamanın din dışı haline getirilmesi iken, Türkler için bambaşka bir şey, icâd edilen bir kutlama anlamını taşıyordu.

Devletin yeni bayramlar ve kutlamalar icâd etmedeki hedefi, neredeyse her günün bir anlam etrafında kutlama ve bayram haline getirilerek, halkın geleneksel kutlamalarına imkân vermemek, onları unutturmak ve böylece istediği kutlama biçimini yerleştirmektir. İşçi Bayramı, Parti Günü, Hemşire Günü, Partizan Günü, Çiçek Toplama Günü... gibi "icâd edilmiş" kutlama günleri, "icâd edilmiş müzikal bağlamlar" olmaları açısından önemlidir.

Deliorman müzik geleneğinin oluşumunu ve dönüşümünü etkileyen bu sosyo-kültürel şartlar bütünü, gerçekten karmaşık özellikler göstermektedir ve geleneğin günümüzde geldiği yerin anlamlandırılması ve değerlendirilmesi açısından önemlidir. Bu oluşum ve dönüşüm, müzik geleneğinin yapısı, bu yapı içinde yer alan yaratıcıları, icrâcıları, icrâ ortamları, repertuarı, dinleyici çevresi ve işlevleri bağlamında değerlendirilebilir.

III. Topluluğun Müzik Algılaması ve Tanımlaması

Martin Stokes'un belirttiği gibi: “müzik, o topluluğun müzik olarak gördüğü şey neyse odur”(Stokes 1998: 127). Bütün kültürel unsurlar gibi müzik de, ait olduğu toplumun dünya görüşü, değerler sistemi ve yaşantısına bağlı bir anlam ve işlev kazanır. Dolayısıyla, Deliorman toplumunun sosyo-kültürel yapısından hareketle müziğini ve müziğinden hareket ile de bu yapıyı oluşturan temel unsurları görme imkânı vardır.

Daha önce de belirttiğimiz gibi Deliorman Türk yaşantısı, kaynağını muhafazakâr bir dinî inanıştan alan cinsiyet temelli sınırlar tarafından belirlenmiştir. Ekonomik, sosyal ve kültürel faaliyetlerin tamamı kadına ve erkeğe özgü yaşam alanları içinde, cinsiyete bağlı kalıplaşmış yapılar içinde sürdürülmektedir. Bu toplumsal yapı ve yaşantı içinde müzik de, cinsiyet unsurunun belirlediği duyuş, düşünüş ve eyleme bağlı bir anlam ve işlev kazanır. Erkek egemenliğini destekleyen yapı içinde müzik, ona hizmet eden bir araç gibi algılanmaktadır. Çünkü, müzik, içinde haz unsuru barındırmaktadır ve haz bu bağlamda sadece erkeğe mahsus bir duygu imiş gibi algılanmaktadır. Ancak, erkeğin müzik algısı, yerel insan tipinin karakteristiğine özgü bir özellik gösterir. Deliorman insanların tabiat karşısındaki “hâkim” ve güvenli tavrı, müziğe karşı takındığı tavır ile aynıdır ve bu nedenle, onlar için müzik sadece “dinlemeyi ve seyretmeyi” ifade etmektedir. Bütün icrâ bağlamlarında, dinleyiciler için esas olan, tek kişinin(hizmeti sunan ve dinleyen kişi karşısında kimliksiz kabul edilen kişi) söylediği, ya da çaldığı şeyi dinlemektir.

Kadınlar için müzik, neredeyse “günah” kavramı ile özdeşleşmiştir. Yine de yalnızca kadınların bulunduğu ortamlarda duygusal bir dışavurum ve en önemlisi bir “terbiye” aracıdır. Ancak, Deliorman erkeği her ortamda bir dinleyici konumunda bulunduğu ve icrâyaya katılım göstermediği halde, kadın kendi icrâ ortamında, sözlü ve bedenen icrâyaya katılım göstererek müziğin psikolojik işlevinden daha çok faydalanır. Toplumsal anlayış ve yaşantı içinde kadınların sahip olduğu “legal” müzik ortamları yoktur; ancak, kadınlar, toplum tarafından onaylanmış bir müzikal ortamda, “düğün töreni” sırasında, hem sözlü hem de bedenen icrâyaya ve icrâ ortamına katılımda bulunarak erkeklerden daha yoğun ve verimli bir şekilde müziği “yaşarlar”. Bu nedenle küçük yaşlardan itibaren kızlar ve kadınlar için müzik yalnızca düğün töreni içinde icrâ edilen ve icrâ edilmesi normal olan bir eğlenme aracıdır. Düğün töreni dışında türkü söylemek ve dans etmek, toplumda, “terbiyesizlik” ve “hafifmeşreplik” anlamına gelir. Çünkü, diğer bütün dışavurumlar gibi müzik de kabul gören, onaylanmış kadın modeline ters düşmemek zorundadır.

Cinsiyete özgü davranış kalıplarını belirleyen en önemli unsur olarak dinî inanışın belirlediği dünya görüşü, Deliorman insanının müziği algılamasında ve tanımlamasında oldukça etkili olmuştur. Bu muhafazakâr dinî inanışa göre, “çalğı ile uğraşan, türkü söyleyen kişi, dünyanın sonu geldiğinde yoldan geçen ve

gürültülü bir şekilde davul çalan Deccal'i ilk duyan kişi olacak ve müziğin sesine kapılarak dışarı çıkacak ve cehennemlik olacaktır. Müzikle uğraşmayan kişi ise, o sırada namaz'da bulunacak ve bu sesi hiç duymayacaktır”(Kaderli, Z. 2004). Bu söylem, dünyaya gelen her çocuğa empoze edilerek, onun müzikle ilgili duygu, düşünce ve davranışları denetim altına alınır.

IV. Müzik Geleneğinin Yapısı

A. Yaratıcılar ve İcrâcılar

Deliorman toplumunda müziğin yaratıcılarının ve icrâcılarının kimlik özellikleri ve konumları, dinî inanç ve cinsiyet hiyerarşisine dayanan bir müzik algısına bağlı biçimde değerlendirilmektedir. Yaratıcı ve icrâcı kimliğine verilen değer ve anlam, zamanla ekonomik, siyâsî ve sosyal şartların değişmesine, eğitim seviyesinin yükselmesine ve dünya görüşünün değişmesine bağlı olarak 1965 yıllarından sonra farklılaşmıştır. Ancak, bu sürece kadar icrâcı, toplum içinde değersiz bir birey olarak görülmüştür.

İcrâcı kimliği, cinsiyet unsuruna bağlı da farklı özellikler göstermektedir. Erkekler için müzik, onların eğlenmesi için yapılan özel bir gösterimdir. Bu nedenle, icrâcı da, eğlence hizmetini karşılayan bir kişidir, ancak, kendisine hizmet edilen değil de, hizmeti veren kişi olduğu için değersiz biridir. Ayrıca, bir erkeğin onaylanmış davranış kalıplarının dışında davrandığı için “adam olma-erkek olma” vasfına sahip olmayan kimliksiz bir kişidir. İcrâcı, neredeyse her akşam bir yerde insanları eğlendirmekle meşgul olduğu ve yaptığı işin sabit bir mekânı ve zamanı olmadığı için yaşantısını ve işlerini düzenli sürdüremeyen biridir. Sabaha kadar insanlara müzik yapan bir kişinin günlük işlerini sürdürmesi ve bu yolla toplum içinde olumlu bir konuma kavuşması mümkün değildir. Müzik, dinleyicinin günlük faaliyetlerini aksatmaz; ancak, müzisyenin bütün yaşantısını kesintiye uğratır.

Kadınlar arasında icrâcı kabul edilen kişiler, “ilâhici” kadınlardır. Burada, “ilâhî”, yörede kadınların müzikal olarak icrâ ettikleri ve yarattıkları bütün ürünleri kapsayan ve genel olarak müziğin kadınlar tarafından nasıl bir dünya görüşüne bağlı olarak algılandığını gösteren bir terimdir. İlâhî terimi hem yaratılacak olan ürünün muhtevasını ve hem de onu yaratacak olan kişinin kimliğini tayin etmektedir. Kadınlar arasında “ilâhî düzen-yaratan” ve onu icrâ eden kişiler sıradan insanlar olmamakla birlikte, bu kişilerin yaptıkları şey de sıradan bir müzikal yaratım ve gösterim olarak kabul edilmez. İlâhî söyleyen kadın, geçmişinde acı olaylar yaşamış ya da bu olayların etkisiyle kendisini dine vermiş olan kişidir. Her iki unsur da onların eser yaratmasına meşrûluk kazandırmakta, eserlerinin dinlenmesini, benimsenmesini ve yayılmasını kolaylaştırmaktadır. Sıradan ya da çok kötü olan bir

durum ya da olay, ilâhici kadın tarafından, ilâhi formunda anlatıldığında ibret alınacak bir anlatıya ve etki mekanizmasına dönüşür. Sıradan bir kişi olmuş olaylar üzerine ilâhi oluşturmak istese dahî, kimliğinin yarattığı sıradan etki dolayısıyla eser olarak kabul edilmez, reddedilir.

Yaşanan gerçek olayların “ilâhici” adı verilen kadınlar tarafından “ilâhi” şeklinde icrâ edilmesi ve bu eserlerin yaratıcıları dolayısıyla neredeyse “kutsal” kabul edilmesi, zamanla kötü ya da acı bir olay yaşayan ailelerin ilâhici kadınlardan ölen yakınlarını anlatan ilâhiler talep etmelerine neden olmuştur. Kaybettikleri yakınlarını ilâhi söyleyerek ya da dinleyerek anmak isteyen aileler, bunun için ilâhici kadınları evlerine çağırarak, onlardan icrâ etmelerini istemişlerdir. Bu durum, yazılı kültür ortamının iletişim biçimini sözden yazıya değiştirmesi sürecine kadar, kadınlar arasında hem icrâci kimliğinin toplum içindeki değerini ve hem de sözlü icrânın önemini desteklemiştir. Ancak eğitim düzeyinin yükselmesinden ve köy halkının neredeyse tamamının okuma-yazma öğrenmesinden sonra ilâhiler yazılı metinler şeklinde yayılmaya başlamıştır. Metinler, icrâcılarında ayrı olarak yayılmaya başlamıştır ve canlı ilâhi icrâları ortadan kalkmıştır. Bir kaynak kişi söz konusu değişimi şu şekilde anlatmaktadır: “Anam, eskiden bubasının ölümü için düzülen ilâhiyi dinlemek için aşağı mahallede yaşayan ilâhici kadını çağırırdı ve onu dinleyerek ağlardı. Ama yazmayı öğrendikten sonra anam, ilâhiyi kendi kendine söylemeye başladı”(Kaderli, Z. 2004).

Eğitimin, 60’lı yıllarından sonra yaygınlaşması ile Deliorman toplumunda icrâci kimliğinin ve yaptığı işin algılanmasında değişimler meydana gelmiş ve “mektepli, okumuş” icrâci kimliği ortaya çıkmıştır. Buna bağlı olarak müziğin okumuş biri tarafından uğraşmaya değer bir şey olarak görülmesi ve okumuşların da müzisyen olması, geleneksel icrâci kimliğinin algısında büyük bir değişim yaratmıştır. Artık, müzikle uğraşan kişiler, toplum açısından sıradan kişiler değildir. İcrâcının değer kazanması, icrâci kimliğinin ve sanatının pazarlanması sürecinde ve stratejilerinde yeni kurallar ortaya çıkarmıştır. Bundan sonra icrâci belirli kuralları ve talepleri olan kişidir. Önceden, icrâ etmesi istenen zamanda çağırılan icrâci, artık, randevu alınan, icrâ etmesi için yalvarılan ve ancak, istediği-seçtiği ortamlarda icrâ eden kişidir.

Deliorman toplumu içinde değişim sonucu ortaya çıkan yeni icrâci, artık, yeni imkânlar ve eğitim sonucu birikimlerle sanatını icrâ eden ve her fırsatta yeni şeylerle halkı şaşırtabilen kişi olarak görülmeye başlanmıştır. Özellikle, Radyo’nun yaygınlaşmasından sonra, Deliorman türkü repertuarının birdenbire zenginleşmesi ve çeşitlenmesi, yeni rekabet ortamında icrâcılarının talep edilen kişi olmak için geliştirdikleri stratejiler sonucu olmuştur denilebilir.

B. Sözel Ortam İcrâları ve Müziğin İşlevleri

a. Kadınlar Arasında Müzik İcrâları ve Bağlamları

Deliorman kadınlarının yaşantısı içinde müzik, özellikle erkeklerin bulunmadığı mekânlarda icrâ edilmektedir. Müzik, iş yapılan açık mekânlar dışında, tamamıyla kapalı ortamlarda kısmî bir gizlilik içinde icrâ edilmektedir. İcrâ ortamlarını genel olarak: mahalle oturmaları, kapalı ve açık ortamda yapılan imeceler ve düğün törenleri şeklinde sıralayabiliriz.

Kadınların imeceli iş yapmak amacıyla bir araya geldikleri ortamlarda türkü söylemek, yapılan işin hızını arttırmak, kişileri canlı ve uyanık tutmak ve işin yapılmasına belirli bir ritim kazandırmak amacını taşımaktadır. Dolayısıyla iş yapılan ortamlarda daha çok canlı ritimli türküler söylenmektedir. Ayrıca seçilen türkünün kolay söylenebilir olmasına, işin yapılması sırasında kişiyi yormamasına dikkat edilir. Evin ve işin sahibi, müziğin harekete geçirici özelliğini bildiği için, işin devamlılığını denetleyecek bir kişiyi önceden görevlendirir. “Cazgır” adı verilen bu kişi, işin gidişatını takip eder ve işin hızının düştüğü, kadınların yorulduğu yerde, tempoyu hızlandırmak ve ortamdakileri motive etmek için türkü söylemeye başlar.

En çok türkü söylenen ve kadınların sınırsız bir serbestlik içinde eğlendikleri ortamlar özellikle “Hasır Dokuma” imeceleridir. Kış mevsiminde ve kapalı ortamlarda yapılan bu imecelere daha çok genç kızlar ve eğlenceyi seven orta yaşlı kadınlar katılır. Bu ortamda öncelikli amaç, işin yapılması değildir. Hasır, birkaç kişi tarafından dokunur ve diğer kişiler türkü söylerler. Bu ortam genç kızlar için psikolojik rahatlama yaşadıkları, bedenlerini istedikleri gibi oynatabildikleri ve istedikleri gibi ses çıkarabildikleri işlevsel bir ortamdır. Bu ortamda türküler, genç kızların gizli duygularını dışa vurdukları sembolik araçlardır. Hasır dokuma imecelerinin bir diğer özelliği de, genç delikanlıların bu mekânın cam altlarına gelerek kızları görmeye çalışmalarıdır. Genç kızlar da bunun farkında oldukları için, kendilerinin burada olduğunu bildirmek amacıyla, yüksek sesle türkü söylerler. Kızların bu sırada söylemek için seçtikleri türküler, dışarıda bulunan delikanlılara mesaj verici içeriktedir. Türkünün sözleri yoluyla genç kızlar, günlük yaşamın her aşamasında ve ortamında gizledikleri duygularını açığa vururlar. Bu iletişimin farkında olan yaşça büyük kadınlar ortamda bulunan kızları utandırmak ve bu yolla eğlence oluşturmak amacıyla, türkülerde geçen kişi adlarının yerine içeride ya da dışarıda bulunan gençlerin adlarını koyarak söylerler.

Müziğin kadınlar arasında en ciddî ve kalıplaşmış yapı içinde icrâ edildiği ortamlar, özellikle yaşlı kadınların bulunduğu “Mahalle Oturmaları”dır. Buna göre kadınlar, ya el işi yapmak ve sohbet etmek, ya da yalnızca sohbet etmek amacıyla

bir kişinin evine gelirler. Mahalle oturmaları, kadınların sosyalleşme ortamlarıdır. Kadınlar köyde ne gibi olayların olduğunu bu ortamda öğrenirler. Kadınlar dünyasına ait bütün iletişim burada gerçekleşir. Yaşlı kadınların katıldıkları bu ortamlarda daha çok yaşanmış kötü olaylar, ölen kişilerle ilgili hatıralar ve dinî konulardan bahsedilir. Ölüm ve din, en çok üzerinde konuşulan konulardır. Bu iki kavram, Deliorman kadınının dünya görüşünü ve yaşam şeklini tayin eden denetim mekanizmasını oluşturur. Bu bağlamda kadınlar, anlatı içinde ve sürecinde cinsiyete özgü duyuş, düşünme ve hareket kalıplarını ve onların içeriğini, ölüm ve din kavramları çerçevesinde sözlü olarak tanımlarlar. Bir kadın ya da genç kız bu anlatılar çerçevesinde ne olması, ne yapması, nasıl düşünmesi ve ne olmaması gerektiğini öğrenir. Bu durum, hem ortamda anlatılan olaylar, konuşulan konular ve söylenen ilâhiler yoluyla ve hem de ortamı yönlendiren kadınların davranışları, tepkileri ve yorumlamaları ile gerçekleşir. Bir genç kız için ortamda yaşlı kadınların hangi konuları konuştukları, hangi olayları anlattıkları, bunları nasıl bir tavır ve yorumla değerlendirdikleri çoklu bir mesaj sürecidir. Gerçek olaylar ve bunların sanatsal anlatımı olan ilâhilerin bu ortamlarda anlatılması ve söylenmesi, cinsiyete özgü kimlik özelliklerini öğrenme sürecinde olan genç kızlar için etkili bir eğitim şeklidir. Kişi, toplumun kabul gördüğü ve belirlediği kimlik özelliklerini, icrâ içinde aktarılan model’de görür ve aynı süreçte eşzamanlı olarak bu modeli yaşar. Stokes’un ifade ettiği gibi: “müzik, genelde cinsiyete bağlı davranış kalıplarının öğretilmesinde ve toplumsallaştırılmasında temel bir araçtır”(Stokes 1998: 143).

Kadın ortamlarında “ilâhiler”, “aynı sosyal gruba mensup kişiler arasında, geleneğin paylaşımı sonucu birlik duygusu yaratması ve bu kimliğin ifade edilmesinde geleneksel ve sanatsal dışavurum yolu olması”(Mirzaoğlu 2003: 68) bakımından son derece önemli bir anlama ve işleve sahiptir. İlâhi, Deliorman müzik geleneği içinde, “seslere dayalı bir anlatım türü, bir olayın nakledildiği söyleyiş tarzı”(Mirzaoğlu 2003: 6-7) olarak hem gerçek bir olayın anlatımı ve hem de bu olayın değişmeyen tek bir ezgiyle nakledilmesi anlamına gelmektedir. Kadınların müziği tanımladıkları ilâhi terimi içinde, hem bu terimi besleyen referanslar sistemine ve hem de topluluğun kendisini ve kimliğini oluşturan değerler sistemine gönderme vardır ve daha başından, topluluk icrâ ettiği şeyin ne olarak değerlendirilmesi gerektiğini ortaya koyar.

İlâhilerde gerçek olaylar anlatılır ve bu olayların konusu ya ölümdür ya da dinî bakımdan ibret alınacak bir olgudur. İlâhiler ağlamaklı ve aynı ritimde devam eden bir ezgiyle söylenirler. Yörede yaratılan bütün ilâhilerin ezgisi aynıdır. İlâhilerde esas olan olayın bir örgü içinde anlatılmasıdır. Ezgi olayın ses ile dramatize

edilmesinde yardımcı unsurdur. İlâhiler, olayların uzunluğuna bağlı olarak, kısa ya da çok uzun olabilirler.³

İlâhilerin icrası sırasında, anlatılan olayın trajik yapısını duyurmak ve olaydaki kişi ile empati kurmak esastır. İlâhinin söyleniş stili bu etkinin yaratılmasında destekleyicidir. İcrâcı, icraya başlarken oturma şeklini değiştirir ve dik bir konuma gelir; ardından, başörtüsünü yüzüne doğru çeker; elini ağzına götürür; başını eğerek, eline mendilini alır ve gözlerini kapatarak ağlamaklı bir ses çıkarır. İcrâsını bitiren icrâcı, son olarak, “demiş” kalıbı ve sözünü söyler. Bu “demiş” kalıbı, hem eserin bir yaratıcısı olduğunu ve hem de, eserde anlatılan olayın ilk yaşanma ânına tanık olunarak ve ona karşılık olarak, söyleniyormuş, anlamını verir. İcrânın bitiminden sonra, kısa bir sessizlik olur ve ardından, ortamda bulunan bir kadın bu olayın vermek istediği mesajı bir cümle içinde yorumlayıp anlatır.⁴

Kadınlar için birer iletişim alanı olan toplanma ortamları ve burada söylenen ilâhiler, gerçek olayları anlattıkları için sözlü iletişimin yaygın olduğu Deliorman toplumunda, bilgilendirme ve bilgilendirme işlevini görürler. Çünkü bir olayın ilâhisinin “düzülmesi” olayın etkisinin canlı olduğu ve hatırlandığı ilk bir sene içinde gerçekleşir. Sözlü kültür ortamında ilâhilerin yayılması sık sık tekrar eden canlı icrâlarda kadınların metinleri ezberlemesi ve bir başka icrâ içinde aktarmaları şeklinde gerçekleşmiştir. Ancak okuma ve yazmanın yaygınlaşmasından sonra, ilâhiler, kadınlar tarafından, icrâlar sırasında kağıda yazılmaya başlanmıştır. İlâhi metinleri, kadınlar tarafından “Mushaf”⁵ların arkasına yapıştırılarak muhafaza edilmiştir. Ancak, yazıya geçirme doğrudan kişinin isteğine ve seçtiği ilâhiye bağlı olduğu için, pek çok ilâhi metni zamanla unutulmuştur. Metinlerin yazıya geçirilmesinden sonra kadınlar, istedikleri zaman metinleri okuyabildikleri için, herhangi bir icrânın özel icrâsına gerek duymamaya başlamışlardır. Bu durum, zamanla, ilâhilerin canlı gösterimlerini ve icrânının varlığını ortadan kaldırmış, geride yalnızca yazılı bir metin ve okuyucu kalmıştır.

³ Yörede kadınların repertuvarına yerleşmiş olan ve günümüzde de hatırlanabilen ilâhiler: Muhacir İlâhileri, Veremli Kız İlâhileri, Din ilâhileri, Uşak(çocuk) İlâhileri, Gelin İlâhileri, Asker İlâhileri, Muharebe İlâhileri’dir.

⁴ Araştırmamız sırasında katıldığımız bir icrâ ortamında, başka bir köyde yaşanan gerçek bir olayın ilâhi olarak anlatılmasının ardından şu ifadenin kullanıldığı tarafımızdan tespit edilmiştir: “Gördünüz mü, karı bir başka karının üstüne nikâhlanmaya kalkmış da neler olmuş, elâlem senin ilâhini düzüverir işte böyle. Başka bir karı da, kapı komşusuna evlenmiş de nasıl geçinememişler, onun da ilâhisi vardı”(Kaderli, Z. 2004).

⁵ “Mushaf”, yörede Kur’an-ı Kerim için kullanılan bir adlandırmadır. Özellikle kadınlar, askere giden oğullarının, ölmüş aile fertlerinin ya da Türkiye’ye göç etmiş olan yakınlarının fotoğraflarını ve yazıya geçirdikleri ilâhi metinlerini mushaf içine koyarak saklamaktadırlar.

Günlük yaşamın çeşitli icrâ ortamları dışında, Deliorman kadınları için müziğin özel bir gösterim kabul edildiği en önemli ortam, “Düğün Törenleri”⁶dir. Çünkü, kadınlar için gerçek anlamda enstrüman sesinin duyulduğu, geleneksel türkülerin söylendiği ve oynamak/dans etmek eyleminin normal kabul edildiği yer, düğündür. Düğün töreni, çeşitli kalıplaşmalar içinde müziğin devamlılığını; müzik de, “kuşaklar arasında tören ve eğlence kalıplarının devamını sağlar”(Ferris 1997: 90; Mirzaoğlu 2001 a: 82-83).

Kadınlar, düğün töreninde erkeklerden ayrı, evin iç avlusunda oturur; törenin çeşitli aşamalarında oluşturulan “alay” içinde kutlamalarda bulunurlar. Düğün töreninde kadınlar, “Kına Yakma” ve “Dünüşü Alayı” adı verilen aşamalarda türkü ve ilâhi söyleyerek dans ederler. Kına Yakma töreni, kız evinin iç avlusunda yalnızca kadınların katılımıyla icrâ edilir. Kına Yakma töreninde hakim olan duygu, hüzündür ve bu nedenle, bu ortamda söylenen türküler, “ilâhi”lerden ve özellikle “Kına Yakma İlâhileri”nden oluşmaktadır. Ancak kadınların eğlenebildikleri ve erkek tarafının kadınları tarafından yönlendirilen ve icrâ edilen “Gelin Alma-Dünüşü (kayınvalide) Töreni” oldukça farklı bir duygu ve hareket yapısına sahiptir. Bu tören, düğünün son gününde erkek tarafının kız evine gelerek kalıplaşmış uygulamalar çerçevesinde gelini almasını ifade etmektedir. Erkek tarafından gelen türkücü kadınlar ve türkü söylemek isteyen genç kızlar, hareketli türküler söyleyerek eğlenceyi başlatırlar. O sırada söylenen türküler, yörenin geleneksel “döne döne” dansına uygun bir ritimde olmak zorundadır. Bu bağlamda şunu belirtmek gerekir ki, sosyo-kültürel şartların değişmesine bağlı olarak, zamanla, Deliorman müziğinin doğal icrâ ortamları ve buna bağlı icrâ repertuarı da ortadan kalkmış veya unutulmuştur. Ancak, günümüzde devamlılığını sürdüren türküler, yalnızca düğün ortamında geleneksel dans eşliğinde söylenen türkülerdir.⁷

⁶ Deliorman Düğün Töreninin geleneksel icrâ yapısı ve bu yapıyı oluşturan unsurların tarihsel süreç içindeki dönüşümleri ve değişimleri hakkında daha fazla bilgi için bkz. Kaderli 2004.

⁷ Düğün töreninin kalıplaşmış yapısı ve bu yapı içinde dans tarafından fiilî olarak desteklenen türküler, zamanın ve mekânın değişimine rağmen, bugün yaşamaya devam etmektedir. Örneğin, “Şimşir Pınarı” türküsü yalnızca “döne döne” dansının icrâsı sırasında söylenen bir türküdür ve dans da, yalnızca düğün ortamı sırasında kalıplaşmış bir bağlamda icrâ edilemektedir. Düğün töreninin devamlılığı, dansın ve aynı şekilde, “Şimşir Pınarı” türküsünün devamlılığını sağlamıştır. Günümüzde Deliormanlılara, hangi türkülerini hatırladıklarını sorduğumuzda, hatırladıkları türkülerin “döne döne” dansının ritmine uygun ve onunla birlikte söylenen türküler oldukları ortaya çıkmıştır. Dansın ve dansın ortaya koyduğu ritmin, türkülerini kalıplaştırma ve devam ettirme gücü son derece etkili olduğu anlaşılıyor.

Sözlü türkülerin pek hatırlanmamasına karşılık dansa eşlik eden sözsüz “hava”ların hatırlanıyor olması, sözlü kültür ortamında, “ses” ve “hareketin” iletişimi sağlama ve devam ettirme işlevini koruduğunu ortaya koymaktadır.

“Gelin Alma” töreni sırasında müziğin kalıplaşmış bir yapı içinde icrâ edildiği bir aşama da “kaynana ile gelinin oynaması”dır. Ortamda bulunan genç kızlar, oyunu başlatmak için, “kaynana türküsü”nü söylemeye başlarlar. Türkünün başlamasından sonra, önce gelin ve ardından kaynana alaya çıkararak karşılıklı şekilde, “döne döne” oyununu oynarlar. Aslında, “kaynana türküsünün” içeriği ve sözleri oldukça komik ve kaynanayı kızdıracak niteliktedir. Hayatın başka hiçbir aşamasında dile getirilemeyen “kaynana düşmanlığı ve eleştirisi”, serbest bir şekilde burada dile getirilmektedir. Bu yönüyle, bu türkünün bu bağlamdaki sembolik işlevinden bahsetmek mümkündür. Merriam’ın ifade ettiği gibi: “sembolik anlatım yoluyla müzik, günlük konuşma içinde doğrudan söylenemeyen konular hakkında mesaj iletilmesini sağlayarak, toplumda yaygınlıkla kabul gören dolaylı iletişimi gerçekleştirir”(Merriam 1964; Mirzaoğlu 2003: 68).

Deliorman düğün töreni sırasında kadınların icrâ ettikleri müziğin, yapısal olarak,“çalgıcı müzisyen gruplarının” ortaya çıkması ve müziğin onlar tarafından icrâ edilmeye başlanmasıyla değiştiği söylenebilir. Erkeklerden oluşan bu müzisyen gruplarının, Deliorman toplum yaşantısına göre, kendilerine mahrem sayılan bir cinsiyet grubuna müzik icrâ ediyor olmaları, oldukça ilginç bir durum meydana getirmiştir. Stokes’un ifade ettiği gibi: “müzisyenler, sosyo-müzikal alanın akışını denetim altında tutma anlamında nezaret ederler; bu durum da onların toplumun bütünü nazarında güçlü, aynı zamanda sorun arzeden kişi haline getirir. Bu sorunun büyüklüğü, bir toplumun müzisyenlerin cinsel kimliklerinden arındırmak için gösterdiği çabada da görülebilir”(Stokes 1998: 143).

Deliorman toplumunda da, müzisyen grupları, erkek olmalarına rağmen, düğünün icrâ ortamında “cinsiyetsizleştirilmektedir”. Erkeğin girmesi yasak olan ortama müzisyen, cinsiyet kimliğinin dışında tutularak, icrâcı kimliği ile ortama rahatlıkla kabul edilir. Deliorman kadınları başlangıçta, bu grupların, ortamlarında bulunması fikrini kabullenememişlerdir. Müzik grubu ile kendileri arasında bir sınır koyarak onların sokak kapısının dışında, kadınları göremeyecekleri şekilde çalmalarına izin vermişlerdir. Ancak, zamanla sözünü ettiğimiz “cinsiyetsizleştirme” gerçekleşerek, onlar, zararsız kişi olarak algılanacak ve yeni bir kimlik içinde bu çalgıcılar, kadınların bulunduğu yere getirilecektir. Aykırı bir durum gibi gözükse de, Stokes’a göre, “bir toplumdaki cinsiyetçi kurallara karşı koyan müzisyen imgesinin, aynı zamanda, temel bir ideolojik denetim işlevi sahibi olduğu da unutulmamalıdır. Müzisyenlerin kültürel olarak cinsiyetsizleştirilmesi, bu denetimi sağlamasının bir yoludur”(Stokes 1998: 143).

b. Erkekler Arasında Müzik İcrâları ve Bağlamları

Deliorman erkeklerinin müzikal icrâları, aynı zamanda onların yaşama mekânı sayılan “Oda”larda ortaya çıkmaktadır. Oda ve yerel tanımıyla “Adam(erkek) Odası”, her evin giriş kapısının yanında bulunan ve erkeğin konuklarını ağırladığı mekândır. Her Deliorman erkeğinin evinde bu amaçla kullandığı bir odası vardır. İş yapılan zamanlar dışında erkekler bütün zamanlarını, gerek sohbet etmek, gerekse müzik dinlemek için bu odalarda geçirirler. Odalar, erkekler için bir eğlence ortamı olmanın ötesinde birer muhabbet ve kimlik mekânlarıdır. Bu ortamlarda yapılan her şey “erkek/adam” kimliğini dışı vurmaktadır. Oda’nın başlı başına bir icrâ töresi vardır. Erkeklerin oda içine girme, selâm verme, oturma, kahve içme ve konuşma şekilleri kalıplaşmış bir yapı ve onaylanmış bir anlam ve işlev içerir.⁸ Bu bağlamda müzik icrâsı, söz konusu bütün bu özelliklerin sanatsal bir dışavurumu olarak birinci derecede önem kazanmaktadır.

Müzik icrâsı, oda ortamlarında düzenlenmiş veya organize edilmiş, yahut doğal olmak üzere iki çeşittir. Düzenlenmiş icrâlar, dinlenmek istenen bir icrâcının önceden dâvet edilmesiyle gerçekleşir. Doğal icrâlar, oda muhabbetlerinin belirli aşamasında topluluğun talebine bağlı olarak geleneksel icrâcı kimliği taşımayan kişilerin türkü söylemesi, ya da çalgı çalması şeklinde gerçekleşir. Özel icrâların zamanı ve icracısı önceden belli olduğu için, ortamda muhabbet ikinci plândadır ve daha çok icrâcının gösterimi dinlenir. Oda ortamında icrâ edilen müziğin dinleyici topluluğu son derece ciddi ve çoğunluğu yaşlılardan oluşan bir topluluktur. Erkeğin türkü söylemesi, oynaması ve icrâyâ katılması tabu sayıldığı için, bu ortamda icrâcı olarak “maharet göstermek ve beğenilmek çok zordur”(Kervancı 2004). Geleneksel repertuarı bilmeyen ve yaşlılar tarafından onaylanan davranış kalıplarından haberi olmayan bir kişinin bu ortamda müzik yapması mümkün değildir. Bu ortamların dinleyici topluluğu, geleneksel repertuarı bilen ve icrâ içinde onu denetleyebilen bir topluluktur. Ancak, bu durum, 1950 yıllarından sonra eğitimin yaygınlaşması ve müzisyenlerin “okumuş” kişiler olması, niteliklerinin verdiği imkân çerçevesinde hem repertuar ve hem de icrâ şekli olarak kendilerini geliştirmesi, yeni şeyler sunabilen kişiler olarak görülmeye başlamasından sonra eski tutumlar değişmiştir. Okumuş ve değerli kişiler olarak görülmeye başlayan icrâcılar karşısında, yaşlılardan oluşan dinleyici denetimi zayıflamıştır.

Yaşlıların katıldıkları önceden belirlenmiş bir icrânın yapısı, çeşitli unsurlara bağlı olarak gelişir. Bir icrâcıyı bu noktada yönlendiren en önemli unsur, ortamda yaşlıların sayısıdır. Çünkü bu, hem söylenen repertuarı ve hem de onun icrâ sırası ve şeklini etkilemektedir. Yaşlıların bulunduğu bir ortamda icrânın hedefi

⁸ Deliorman Türk toplumunun sosyo-kültürel yaşantısı içinde “oda” son derece işlevsel bir kurumdur ve müstakil bir konu olarak oldukça geniş bir kapsama sahiptir. Bu nedenle, araştırması tarafımızdan devam ettirilen “oda” konusu ile ilgili ayrıntılı malzemeye bu çalışmada yer verilmemiştir.

yaşlılardır. İcrâcı, önce onların sevdikleri türkülerini söyler. Gençler, yaşlıların ortamdan gitmesinden sonra icrâcıdan türkü talebinde bulunabilirler. Oda, bir muhabbet ortamıdır ve müzik dahî olsa muhabbet kesintiye uğratılmamalıdır. İcrâcı, yaşlıların konuştuğu sırada icrâyaya başlayamaz. “Gerçek icrâcı, yaşlıların konuşmalarını önce dinler ve muhabbeti destekleyecek bir repertuar düzenler kafasında. Yaşlıların sözlerini bağlayacakları sırada, çalgısını eline alır ve bağlantılı olarak türküsüne başlar. Yaşlılar da, ‘Ha şöyle ba!’ diyerek onu motive edip dinlemeye koyulurlar. Oda muhabbeti kutsaldır ve bunun bozulması, oda töresini bozmak anlamı taşır”(Kervancı 2004).

Deliormanlı erkek kimliğinin, hem duygu ve hem de eylem plânında yaşandığı bu oda ortamında, söylenen türküler de, bu kimliği anlatarak bireylerin kendilerini bu kimlik çerçevesinde anlamlı ve güvenli hissetmelerini sağlamaktadır. Osmanlı'nın Deliorman toprakları üzerindeki efsânevi tarihî geçmişi ve şekillendirdiği erkek modeli, erkeğe özgü davranış kalıplarının ifade edilmesinde temel bir kaynaktır. Dolayısıyla türküler, Deliorman erkeğinin üzerinde mitolojik bir etki yaratarak kendisini, geçmişteki ideal modele göre denetleyip yeniden tanımlamasını sağlamaktadır. Bu nedenle, oda ortamlarında talep edilen türküler, bu mitolojik etkiyi yaratan “Osman Paşa” ve “Köroğlu” gibi kahramanlık destanlarıdır. Destanlarda kahramanların çoğunun gerçek şahsiyetler oluşu, dinleyenlerin bunlarla kendilerini özdeşleştirmeleri yoluyla, gösterilen ideal modeli benimsemelerine katkıda bulunur.

Kahramanlık destanları ve göç olgusunu anlatan ağıtlar olarak “Muhacir İlahileri”, tarihî geçmişin bilgisi içinde etnik, dinî ve cinsî kimliği tanımlayarak grubun kendi içinde anlamlı bir “birleştiricilik”(Çobanoğlu 1999: 228) işlevini yüklenirler ve tehlike arzeden karşıt kimliklere karşı direnci pekiştirirler. Tarihsel süreç içinde Bulgarların uyguladığı baskı karşısında bir şey yapamayan birey ve toplum, destan içinde “Osman Paşa” ile kurduğu özdeşlik yoluyla manevi bir rahatlamaya kendini erdirtir. Osman Paşa destanının Türk halkı üzerindeki etkisi, sosyalist Bulgar devleti tarafından anlaşılması ve destan'ın söylenmesi yasaklanmıştır.

Odalarda müzik, hem bir eğitim aracı ve hem de bir eğlence aracıdır. Eğitim, yaşlıların sevdiği türküler; eğlence de, gençlerin sevdiği türküler yoluyla gerçekleşir. Bu bağlamda, sevda türkülerini ve müstehcen içerikli türküler, tamamı erkeklerden oluşan bir grup için, günlük süreçte ideal erkek kimliği altında bastırılan duygu ve isteklerin “sembolik ve dolaylı” biçimde yaşanma ve ifade edilmesi diye tanımlanabilir. Lomax'ın belirttiği gibi: “dinî yaptırımlar yoluyla yasaklanan ve baskı altına alınan bilinçaltındaki istekler ve eğilimler, türkü sözlerinin ve ezgilerin icrâ stillerinin aldatıcı görünümü altında incelikle ifade edilmektedir”(Lomax 1968: 297; Mirzaoğlu 2001 a: 86).

DELIORMAN TÜRK SÖZEL KÜLTÜRÜNDE MÜZİK GELENEĞİ

Türlere uygulanan baskıların ve yasaklamaların 1970'ten sonra artması, Türkçe'nin yasaklanması ve nihâyetinde Türk adlarının değiştirilmesinden sonra müzikal icrâlar, yalnızca kapalı ortamlarda büyük bir gizlilik içinde yapılabilmektedir. Türklerin içinde buldukları bu durum, oda ortamlarında icrâ edilen müziği de etkilemiştir. Akşamleyin odada toplanan erkekler bu süreçte yaşı ve konumları ne olursa olsun, "Muhacir İlahileri"ni dinlemişlerdir. Muhacir İlahilerini dinlemek yanında, ilâhi düzmek(oluşturmak), bu süreçte Deliorman Türkleri için bir başa çıkma yolu olmuştur. İlahici olmayan kişiler ve hattâ erkekler bile, bu süreçte ilâhi yazmışlar ve söylemişlerdir.

Deliorman erkeklerinin müzikal ortamlarından bir diğeri de, "Düğün Törenleri"dir. Düğün töreninde erkekler, kadınlardan ayrı, düğün evinin "erkek odası"nda kutlama yaparlar. Müziğin icrâ edildiği ortam aynıdır, ancak icrâ edilen müziğin yapısı farklıdır. Önceki dönemlerde erkeklerin düğün sırasında kutlama yapması yaygın değildi. Düğün kutlaması kadınlara özgü ve ayrı bir ortamda gerçekleşirdi. Ancak, zamanla anlayışın değişmesiyle birlikte, erkekler de düğünü özellikle çalgıcı gruplarının müzikal bir icrâsı çerçevesinde kutlamaya başlamışlardır.

Düğün çalgıcılarına Deliorman yöresinde "Davullar" denilmektedir. Çalgıcılar icrâlarına ilk olarak düğünün ilk aşaması olan "Keşkek Dövme" merasiminde başlarlar. Erkek tarafının gençleri ve damattan oluşan grup müzik eşliğinde keşkeğin dövüleceği yere gelirler. Bu sırada çalgıcılar düğünün açılış havası olan ve köy halkına törenin açıldığını duyuran "Sofular Havası"nı⁹ çalarlar. Keşkek müzik eşliğinde dövmeye başlanır. Bu sırada da yaygın olarak "Arabamın Tekerleği Dönmesin Boşa" türküsü çalgı eşliğinde söylenir. Düğünün ikinci gününde çalgıcılar önce köyün dışından gelen konukları müzik eşliğinde karşılarlar. Köyün kenarına gelen konuklar hususiyetle burada çalgıcıların kendilerini müzik eşliğinde karşılamasını bekler. Konukların karşılanmasından sonra çalgıcılar "Güveyi Traşı Merâsimi" için damat ve delikanlılarla birlikte köy berberine giderler. Güveyi Traşı, müzik eşliğinde yapılır. Bu sırada yaygın olarak "Arzu ile Kamber" türküsü çalınır. Düğünün ikinci gününün akşamında, "Güveyi Takısı" töreni yapılır. Törenin başlamasından önce çalgıcılar, köyün bütün erkek odalarını dolaşarak erkekleri müzik eşliğinde dâvet ederler. Tören, çalgıcıların geleneksel "Dakı (takı) Havası" nı¹⁰ çalmasıyla başlar. Bu hava, bir duyuru niteliği taşır. Bunu duyan herkes tören yerine gelir.

Düğünün üçüncü ve son gününde "Gelin Alma" töreni için kız evine gelen erkek tarafı konvoyunun en başında çalgıcılar bulunur. Çalgıcılar, kız evinin köyüne, ya

⁹ "Sofular Havası"nın canlı icrâsı sırasında derlenmiş olan ses kaydı, Z.K. arşivinde bulunmaktadır.

¹⁰ "Dakı Havası"nın canlı icrâsı sırasında derlenmiş olan ses kaydı, Z.K. arşivinde bulunmaktadır.

da mahallesine girilmesinden sonra arabadan inerler ve icrâya başlarlar. Kız tarafının delikanlıları çalgıcıların önünü keser ve onları “rehin alırlar”. Rehin alınan çalgıcılar, gelinin kız evinden çıkarılmasına kadar, delikanlıların istedikleri her türküyü çalmak ve söylemek zorundadırlar. Merâsimin sonunda, gelinin, gelin arabasına binmesiyle birlikte, çalgıcılar geleneksel “Gelin Bindirme Havası”nı¹¹ çalmaya başlarlar. Bu hava, oldukça ağır bir ritme ve hüzünlü bir ezgiye sahiptir.

Deliorman erkeklerinin müzik dinledikleri ortamlar ve bağlamlar, özellikle 1960 yıllarından sonra çoğalmıştır. Önceden yalnızca sohbet amaçlı toplantılarda, oda ortamlarında müzik dinlenirken, zamanla basit ve kişisel nedenlere bağlı olarak yapılan kutlamalarda müzik dinlenmeye başlanmıştır. Bu yeni bağlamları şu şekilde sıralayabiliriz: asker uğurlama, doğum günü kutlaması, erkek evlâdın dünyaya gelmesi, asker arkadaşının misafiriğe gelmesi, ineğin buzağılaması, avcı köpeğinin yavrusu ve avcılarının kutlama yapması, otobüs şoförlüğü ehliyeti almak, traktörist tayin edilmek, yeni yıl kutlamaları, Çoban Günü kutlaması, Parti toplantıları, resmî bayramlar, gölcük paklamak (gölün temizlenmesi), devlet tarafından düzenlenen Sabor kutlamaları (köy şenliği) gibi.

Erkeklerin müzik dinledikleri bu yeni ortamlar dışında, aynı süreçte ortaya çıkan bir eğlence mekânı ve bağlamı olarak köylerde devlet tarafından açılan içkili “Restoranlar”dır. Bunlar, Deliorman erkeklerinin geleneksel sosyalleşme alanı olan odaları ve onların işlevlerini oldukça olumsuz şekilde etkilemiştir. Devlet açısından, kontrol edilemeyen ve kendisine muhalif işlevler gören bir mekân ve kurum olarak odaların ortadan kaldırılması gereklidir. Bunun için de, odaların haz unsurlarını saf dışı edecek yeni bir ortam oluşturmak gereklidir. “Foucault’un belirttiği gibi, hazların ne olduğunun tanımlanması ve bunlara izin verilip verilmeyişiyle ve diğer taraftan da bu denetime direnme yollarıyla, haz, belirli bir politik deneyim sahası ve denetim odağı haline dönüşür”(Stokes 1998: 134).

c. Politik ve İdeolojik Müzikal İcrâ Bağlamları

Sosyalist sistemin 1946’da kurulmasından sonra, devlet, sosyalist ideolojinin öngördüğü “tek bir millet olma-Edinna Natsiya” idealini gerçekleştirmek amacıyla yeni bir kültür politikası oluşturmuştur. Bu politikanın temelinde, Bulgaristan’da yaşayan bütün etnik ve dinî grupları yeni kimlik içinde eritip onları “emek kardeşliği” kimliğinde tek bir bütün olarak birleştirmek yatar. Ancak bu eritme süreci, kısa sürede ve doğrudan gerçekleştirilemeyeceği için, önce bu topluluklara, kendi kültürel unsurları çerçevesinde bir “grup-topluluk bilinci” kazandırılmasına gidilmiştir.

¹¹ “Gelin Bindirme Havası”nın canlı icrâsı sırasında derlenmiş olan ses kaydı, Z.K. arşivinde bulunmaktadır.

Devlet, amacını gerçekleştirmek için, “Kollektif” adı verilen amatör köy müzik toplulukları oluşturmuştur. Kollektiflerin üyeleri köylü halktan oluşmaktadır. Deliorman köylerinde oluşturulan kollektiflerde üyelerin giydikleri kostümler geleneksel-yöresel Türk kadın ve erkek giysilerinden oluşuyordu. Çalınan enstrümanlar da, geleneksel çalgılardan oluşuyordu. Topluluklar, istedikleri türkülerini, çok sesli olmak koşuluyla söyleyebiliyorlardı. Dikkat etmeleri gereken tek şey, söylediklerinin sisteme aykırı düşmemesi, etnik ya da dinî unsurlar içermemesiydi. Aslında bu kural, daha baştan geleneksel repertuarı saf dışı ediyordu. Devletin koyduğu bir diğer kural da, toplulukların yalnız kendi köylerinin repertuarını değil, aynı zamanda diğer köylerin ve yörelerin repertuarını söylemeleridir. Bu da, bütünlük idealine hizmet edecek bir kuraldır.

Kollektiflerin birincil icrâ ortamları, festivaller ve şenlikler olmuştur. Festivaller, bölgesel, şenlikler ise, köyler arası kutlamalardır. Türk kollektifleri Deliorman bölgesinde daha çok Sabor adı verilen köyler arası şenliklerde icrâ etmişlerdir. Saborlarda güreş müsabakaları ve at koşuları yapıyordu. Saborun özel gösterisini kollektiflerin icrâsı oluşturuyordu. Ancak, devletin müdahalesi gecikmemiş ve kollektiflere sistemi destekleyen Türkçe sözlü şarkıların yanında eşit sayıda Bulgarca şarkı söyleme zorunluluğu getirilmiştir. Önce eşit sayıda Bulgarca şarkı söylemek şeklinde başlayan müdahale, zamanla yalnızca Bulgarca şarkı söylemek şekline dönüşmüştür. Aynı şekilde, müziğin icrâsında kullanılan enstrümanlar da değiştirilmiştir. Türklere kıyâfet yasağının getirilmesiyle birlikte, kollektiflerin kostümleri de Bulgar kostümleriyle değişmiştir. Neticede, kollektiflerde Türk kültürüne dair hiçbir unsur kalmamıştır. Aslında kollektif müziğinde değiştirilen ve yerine konulan unsurlar, doğrudan Bulgar kültürünü esas alan ve ona hizmet eden özellikler göstermez. Kollektif müziği, Bulgar halk müziğinin, Batı formları içinde dönüştürülmüş bir şeklidir. Bulgar köylerindeki kollektif müziği, çoklu ses ve enstrüman grupları için düzenlenmiş melodilerden oluşuyordu ve bu yapı, geleneksel Bulgar müziğini değil; başka bir şeyi gösteriyordu. “Batı müzikal düzenlemelerinin gelişi, halk müziğinin geleneksel formlarından bilinçli bir şekilde uzaklaştırılarak, Avrupa klasik müziğinin çok sesli koral dokusuna yönlendirilmesi olarak görülebilir. Birçok Bulgar halk müziği bestecisi ve düzenlemecisinin bu süreçte Sovyetler Birliğine giderek klasik müzik eğitimi alması da bu yönlendirme gerçeğini desteklemektedir”(Silverman 1983: 58-59).

C. Sözel Ortam İcrâlarında Repertuar

Entomüzikolog Charles Seeger, “kültürün bütünü ile olan ilişkisinde türkülerin muhafaza edici (cohesive) bir unsur gibi rol oynadığını belirtir ve türkülerdeki mevcut değerlerin özel bir üslûpla yansıtıldığını vurgular. Bu üslup, icrâcının çocukluğundan başlayarak içinde bulunduğu sosyal ve kültürel çevrenin etkisiyle kişiliğinde belirginleşen bir eğilimler ve alışkanlıklar bütününden meydana gelir.

Ona göre, türkü dağarcığının oluşturulması bilinçli bir biçimde değil; doğal bir şekilde gerçekleşir (Ferris 1997: 87-88; Mirzaoğlu 2003: 61). Bu bağlamda, Deliorman müzik repertuarının da, gerek dinleyici ve gerekse icrâcı repertuarının da, sosyo-kültürel çevrenin etkisiyle, doğal bir süreçte oluştuğu söylenebilir.

Deliorman yaşantısı içinde bir bireyin müzikal repertuarı, küçük yaşlardan itibaren, önce yaş unsuruna, sonra da cinsiyet unsuruna bağlı olarak oluşur. Cinsiyeti ne olursa olsun bütün bireylerin müzikal söz ve ezgi ile tanışması, ilk olarak bebeklik döneminde annelerinin söyledikleri “ninniler” ile gerçekleşir. Ninnilerin ezgisi ile çocuklarda bir müzik kulağı oluşur. Bebekliğin sona erip, çocukluk çağının başlamasından ergenlik sürecine kadar bütün çocuklar annelerinin buldukları “kadın ortamlarında” icrâ edilen müziğe tanık olurlar ve böylece geleneksel repertuarı öğrenmeye başlarlar. Deliorman yaşantısı içinde erkek çocukları, yetişkin erkeklerin muhabbet ortamları olan odalara kabul edilmezler. Oda üyesi olmak için öncelikli şart, yetişkin bir erkek olmaktır. Odalar, bu bağlamda, çocukluktan yetişkinliğe geçişin somut olarak onaylandığı mekânlardır. Bu nedenle yetişkin erkek olma sürecine kadar bütün erkek çocukları annelerinin bulunduğu kadın ortamlarında sosyalleşir ve kültürlenirler. Bu noktada dikkat çekici en önemli unsur, bütün bireylerin önce kadın ortamlarında ve bu ortamlarda icra edilen müzikal ürünler çerçevesinde müzik repertuarlarını oluşturduklarıdır.

Kadın ortamlarında oluşmaya başlayan müzik repertuarı, bireylerin yetişkinliğe adım atmasından sonra cinsiyete bağlı olarak gelişir ve zenginleşmeye başlar. Deliorman toplumunun müzik repertuarı, bu repertuarın üretiliş, yayılış ve tüketiliş süreçlerini belirleyen iletişim araçlarına bağlı bir değişim ve dönüşüm göstermiştir. Sözlü kültür ortamında dinleyici topluluğu, geleneksel repertuarı bilen, icrâ sırasında onu denetleyebilen bir topluluktur. Türkülerin geleneksel repertuara girmesi canlı icrâlar sırasında kabul görmesine ve ondan sonra yayılmasına bağlı olduğu için, repertuar içindeki türküler yeni ve yabancı değildir. Repertuarın tamamı, yaşanan yörenin yaratımlarıdır. Deliorman yöresinin çevreden soyutlanmış coğrafi yapısı göz önüne alındığında, bu yöre repertuarının 1950 yıllarına kadar diğer yörelerden etkilenmediği ve diğer yörelere yayılmadığı söylenebilir. Ancak 1950 yıllarından sonra yazılı ve elektronik iletişim araçlarının çok hızlı bir şekilde devlet tarafından halkın hayatına sokulmasıyla geleneksel repertuar çeşitlenmeye ve dönüşmeye başlamıştır. Bu bağlamda, repertuarın üretiliş, yayılış ve tüketiliş biçimindeki değişimin önce eğitimin yaygınlaşması ve halkın okuma-yazma öğrenmesiyle başladığını söyleyebiliriz. Bundan önce insanlar arasındaki söz konusu bütün unsurlar sözlü olarak ve birebir iletişim içinde aktarılıyor ve yayılıyordu. Herkesin okuma-yazma öğrenmesinden sonra özellikle türküler yazıya dökerek üretilmeye ve yazılı metinler olarak yayılmaya başlamıştır. Okuma-yazma öğrenen kişiler, bundan önce dinlemek istedikleri türkülerini bir icrâcı çağırarak dinlerken, zamanla bu türkülerini yazıya geçirerek icrâcıya ve icrâyaya gerek

duymadan bireysel olarak okumaya başlamışlardır. Bu durum geleneksel icrâcının aktarıcı rolünü ortadan kaldırmıştır.

Yazı teknolojisinden sonra, repertuara etki eden ikinci iletişim aracı da “taş plâklar” ve “pikaplar” olmuştur. Taş plâklar aracılığıyla başlayan Türkiye müziği tutkusu, dinleyicinin talebini değiştirdiği için icrâcıların repertuarlarını bu çerçevede yenilemelerini zorunlu kılmıştır. Artık neredeyse değerli icracı, yeni bir Türkiye türküsü söyleyebilen kişi olarak görülmüştür.

Repertuar üzerindeki en köklü değişim süreci ise, Sofya Radyosu’nun kurulması ve Radyo’nun halk arasında yaygın olarak dinlenmesiyle başlamıştır. Sofya Radyosu ilk yayınlarına başladığında, günün belirli saatlerinde yalnızca Türklere özel türkü programları yayınlamaya başlamıştır. Türküler, önce denetimden geçiriliyor, içeriklerinde ve sözlerinde sosyalist sisteme aykırı düşen unsurlar çıkarılıyor, ya da değiştiriliyordu. Sisteme karşıt dinî, ya da etnik unsurlar içeren türküler eleniyordu. Ancak, devletin, türküler üzerinde uyguladığı bu sansür bir yanıyla oldukça trajedi-komiktir. Türkülerde tehlikeli bulunan sözlerin nasıl değiştirildiğine dair, Sofya Radyosu türkü derleyicisi olan Fehim Kervancı’nın şu anlattıkları oldukça kayda değerdir: “Radyoya iki türkü götürmüştüm ve denetimi yapan Bulgar’a bunları gösterdim. Türkünün birinde şu sözler geçiyordu:

Ayva sarı nar sarı
Ayvaya konar arı
Kızını bana vermiyor
Kirli gömleklî karı

Bulgar, bu sözlerdeki ‘kirli gömleklî karı’ sosyalizmle ters düşüyor, dedi. Bunu, ‘temiz gömleklî karı’ yapacağız dedi. Diğer türküde de, ‘dreden geçti...’ gibi bir ifade vardı. Neymiş, sosyalizmde ne deresi, olsa olsa bu ‘barajdan geçti’ olurmuş”(Kervancı 2004).

Sofya Radyosunun Deliorman müzik repertuarı üzerindeki tek olumlu etkisi, yöre halkının Deliorman dışındaki bölgelerin türkülerini dinleyerek dağırcılığını zenginleştirilmesi olmuştur. Yeni türküler talep eden dinleyici topluluğu karşısında, radyo’da yayınlanan diğer yöre türkülerini, icrâcılar için hazır bir repertuar kaynağı olmuştur.

Sofya Radyosunda Türkçe yayınların kaldırılması ve Türkçe müziğin her türlü icrâsının yasaklanmasından sonra, Türkler, Türkiye Radyoları yayınlarını dinlemeye başlamışlardır. Bu süreç Deliorman Türklerinin türkü repertuarını bir yandan zenginleştirirken, bir yandan da yerel yaratıcılığı kesintiye uğratmıştır. Yöre türkülerini, Türkiye türkülerinin yanında değersiz ve anlamsız görülmüyordu. Bu durum, “icrâcılar açısından bir yandan kolaylık sağlarken, diğer yandan zorluk oluşturuyordu. Eğitimli icracılar için radyodan türkü dinleyip, deşifre etmek ve öğrenmek çok kolaydı ve yeni bir yaratımı gerektirmiyordu. Ancak eğitimli olmayan icrâcılar için türkülerin sözlerini deşifre etmek, eşliğinde çalınan çalgıyı

öğrenmek çok zordu. Değerli kabul edilen ve icrâları istenen kişiler, çok sayıda Türkiye türküsü bilen ve her icrâsında yeni bir türkü söyleyebilen kişilerdi. Bu süreçten sonra icrâ repertuarını belirleyen ve denetleyen, dinleyici değil, doğrudan icrâcının kendisi olmuştur”(Kervancı 2004).

Elektronik kayıt ve dinleme teknolojisinin sunduğu imkânların da Deliorman müziğinin tüketiliş süreci üzerinde etkileri olduğu söylenebilir. Özellikle devletin ucuza mal ederek piyasaya sunduğu kasetçalarlar ve teypler, müziğin geleneksel mekân'dan bireysel mekân içinde ve bireysel tercihe bağlı bir zaman diliminde tüketilmesine neden olmuştur. Tören bağlamlarında söylenen türküler dışında günümüzde Deliorman Türkleri arasında geleneksel türkülerini bilenlerin sayısı yok denecek kadar azdır. Türkiye'ye 1989'da göç etmiş Deliorman Türkleri arasında yeni bir tutkunun oluştuğundan söz edilebilir. Deliorman'da yaşarken varolan “Türkiye türkülerini tutkusu”, şimdi “Deliorman türkülerini tutkusu”na dönüşmüştür. Göçmenler arasında oluşturulan her müzikal ortamda “öteden-Deliormandan” türkü söyleme, ya da söyletme isteği söz konusudur. Çünkü, şimdi özlemi duyulan yer, “orasıdır” ve yeni mekânda, Deliormanlıların kendilerini konumlandırma ve anlamlandırma sürecinde tutunulacak tek kaynak orayı anlatan türkülerdir.

V. Sonuç

Sonuç olarak, Deliorman Türk sözel kültüründe müzik geleneği, geçmişten günümüze çeşitli sosyo-kültürel değişimlere bağlı olarak etkilenmiş ve dönüşmüştür. Müzik geleneği üzerinde dönüşüm gerektiren unsurlar önce ekonomik, siyasal ve toplumsal yaşantının 1950 yılından sonra belirgin şekilde değişmesiyle birlikte, geleneksel icrâ ortamlarını ortadan kaldırmıştır. Ancak, en önemli değişim, yeni iletişim biçim ve araçlarının ortaya çıkması yanı sıra, müziğin üretiliş, yayılış ve tüketiliş biçimlerinin değişmesidir. Önceden sözlü iletişim çerçevesinde canlı olarak icrâ edilen ve sözlü aktarım ile yayılan müzik, yazı, radyo, taş plâklar ve kasetçaların iletişim aracı olarak kullanılmasıyla yazılı metinlere dönülmüş ve radyodan, bireysel dinlenir ürünler haline gelmiştir. Özellikle Türkiye radyolarının dinlenmeye başlaması geleneksel üreticiliği sınırlamış ve aynı zamanda geleneksel repertuarın çeşitlenmesini sağlamıştır. Radyo türkülerinin icrâ sırasında talebi, zamanla geleneksel Deliorman türkülerinin yalnızca düğün töreni çerçevesinde devam etmesini ve geçmişte icrâ bağlamına göre üretilen ve tüketilen türkülerin unutulmasına neden olmuştur. Neticede, Deliorman müziği, ne günümüzdeki icrâlarından hareketle anlaşılabilir, ne de yalnızca geçmişteki sınırlı icrâlardan hareketle açıklanabilir. Gelenek, uzun bir zaman sürecinde çoklu sosyo-kültürel unsurlara bağlı biçimde etkilenmiştir. Bütün bunların anlaşılır bir açıklamaya kavuşturulması ise, geçmiş ve günümüz arasında bulunan ilişkileri üzerinde yapılacak anlamlı çözümlere bağlıdır.

Kaynaklar

- ARDENER, E.W, (1989), "Social Anthropology and Population". *The Voice of Prophecy and Other Essays*. (Ed. M. Chapman). Oxford: Basil Blackwall.
- BAILY, J. (1988), "Amin-e Diwaneh: The Musician as Madman". **Popular Music**, 7, 2: 133-146.
- ÇOBANOĞLU, Özkul, (1999), *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- , (2000), *Âşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- DINEF, Dimitir, (1965), *Çocuklara Şarkılar*. Sofya: Narodna Prosveta.
- DINEKOV, Petir, (1977), "Folklorut v İstoričeskata Sudba na Bılgarskiya Narod". **Folklor i Obstestvo**, Sofya: Narodna Prosveta.
- FERRIS, William R, (1997), "Halk Şarkıları ve Kültür: Charles Seeger ve Alan Lomax". (Çev. F. Gülay Mirzaoğlu), **Milli Folklor**, 5, 34: 87-93.
- GIDDENS, A, (1990), *The Consequences of Modernity*, Cambridge: Polity.
- HAFİZ, Nimetullah, (1990), *Bulgaristan Türk Halk Edebiyatı Metinleri I*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- HALİL, Müsebbiye, (2004), Doğum yeri ve yılı Bulgaristan 1940, dört yıllık eğitimi olan kaynak kişi ile Kasım ve Aralık 2004 tarihleri arasında Bulgaristan-Aydoğdu'da yapılan görüşme notları Z.K. arşivindedir.
- HANDLER, Richard, Linnekin Joselyn, (1984), "Tradition, Genuine or Spurious", **Journal of American Folklore**, 97, 385: 273-290.
- HAWES, Bess Lomax, (1974), "Folksong and Function". **Journal of American Folklore**, 87: 140-148.
- İDRİZ, Fatme, (2004), Doğum yeri ve yılı Bulgaristan 1927, dört yıllık eğitimi olan kaynak kişi ile Kasım ve Aralık 2004 tarihleri arasında Bulgaristan-Aydoğdu'da yapılan görüşme notları Z.K. arşivindedir.
- KADERLİ, Zehra, (2004), *"Deliorman (Bulgaristan) Türk Sözel Kültüründe Geçiş Törenleri"*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- KADERLİ, Sebile, (2004), Doğum yeri ve yılı Bulgaristan 1953, mesleği anaokul muhasebecisi olan kaynak kişi ile Kasım ve Aralık 2004 tarihleri arasında Bursa'da yapılan görüşme notları Z.K. arşivindedir.

- KADERLİ, Zehra, (2004), Doğum yeri ve yılı Bulgaristan 1934, dört yıllık eğitimi olan kaynak kişi ile Kasım ve Aralık 2004 tarihleri arasında Bursa'da yapılan görüşme notları Z.K. arşivindedir.
- KERVANCI, Fehim, (2004), Doğum yeri ve yılı Bulgaristan 1948, mesleği müzisyenlik olan kaynak kişi ile Kasım ve Aralık 2004 tarihleri arasında Bursa'da yapılan görüşme notları Z.K. arşivindedir.
- LOMAX, Alan, (1968), *Folk Song Style and Culture.*, Washington D.C.: American Association for the Advancement of Science, Publication No: 88.
- MARKOFF, Irene, (1983), "The Turkish Saz Family and Its Balkan Counterparts In Bulgaria and Yugoslavia: A Comparative View", *II. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri*, 3: 177-184.
- MERRIAM, Alan P, (1964), *The Anthropology of Music*, Evanston: Northwestern University Press.
- MİRZAOĞLU, F. Gülay, (2000), "Müzikal Ses ve Hareketin Gücü: Zeybek Danslarının İşlevleri", *Folklor/Edebiyat*, 4, 24: 255-266.
- , (2001 a), "Türkülerin İşlevleri ve Zeybek Türküleri", *Türkbilig/Türkoloji Araştırmaları*, 2: 76-91.
- , (2001 b), "Yapısal ve İşlevsel Açından Atma Türkü İcâ Geleneği", *Folklor/Edebiyat*, 7, 28: 41-54.
- , (2002), "Gelenekselden Küreselleşmeye Doğru Halk Müziği Gösterimlerinin Yapısı", *VI. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi, Küreselleşme ve Geleneksel Kültür Seksiyon Bildirileri*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları: 2928: 229-236.
- , (2003), *Çukurova Bozlağı*, Ankara: Binboğa Yayınları.
- ONG, Walter J, (2003), *Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözü'nün Teknolojileşmesi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- ORTNER, S, "Is Male to Female as Nature is to Culture?", *Woman, Culture and Society*, (Ed. M. Rosaldo, L. Lamohan), Stanford: Stanford University Press.
- ÖZTÜRK, Ali Osman, (2002), "Konya Türkülerinin Kimlik Tanımı Bağlamında Sosyal İşlevi", *Folklor/Edebiyat*, 4: 267-274.
- PETROV, Petır, (2000), "Mejdu Hristiyanstvo i Sotsiyalizım-Sinkretiçni Tendentsii v Ritualna Kultura", *Bılgarski Folklor*, 3: 72-82.
- SILVERMAN, Carol, (1983), "The Politics of Folklore in Bulgaria", *Anthropological Quarterly*, 2, 52: 55-61.
- STEFANOF, Konstantin, (1965), *Sevilen Şarkılar ve Halk Türküleri*, Safya: Narodna Prosveta.

DELİORMAN TÜRK SÖZEL KÜLTÜRÜNDE MÜZİK GELENEĞİ

- STOKES, Martin, “Etnisite, Kimlik ve Müzik”, **Dans Müzik Kültür/ Folklor Doğru**, 63: 123-148, Bođaziçi Üniv. Folklor Kulübü Yayını.
- TATARLİYEF, İbrahim, (1960), *Antologiya: 9 Eylül 1944’ten Sonra Bulgaristan Türklerinin Edebiyatı*, Safya: Narodna Prosveta.
- VAKARELSKİ, Hristo, (1977), *Etnografya na Bılgarya*, Sofya: İzdatelstvo Nauka i İzkustvo.
- YILDIRIM, Dursun, (1998), “Orta Asya Bozkırlarından Urumeli’ne Türk Sözlü Şiir Sanatının Yayılması Üzerine”, *Türk Bitiđi/Araştırma İnceleme Yazıları*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- YILMAZ, Rahmiye, (2004), Doğum yeri ve yılı Bulgaristan 1939, dört yıllık eğitimi olan kaynak kişi ile Kasım ve Aralık 2004 tarihleri arasında Bursa’da yapılan görüşme notları Z.K. arşivindedir.

Ek Metinler:

KINA YAKMA İLÂHİSİ

Evlerim evlerim âh yüksek evlerim
İnerim pinerim âh gönül/gönlüm eylerim
Ah ben ağlamayıp ta kimler ağlasın
Beni sevenler karalar bağlasın

Ben bir şâhin kuş idim âh uçtum yuvadan
Gözünüze çok göründüm âh çıktım
aradan
Gözlere diken oldum çıktım aradan
Ah ben ağlamayıp ta kimler ağlasın
Beni sevenler karalar bağlasın

Giderim giderim âh yolum üremez
Yollarım bitmez-uzar-tükenmez
Döner ardıma bakarım âh kimseler
gelmez
Ah ben ağlamayıp ta kimler ağlasın
Beni sevenler karalar bağlasın

Evimin önünde âh sıra erikler
Arkasına döşenmiş âh sıra pelikler
Ah ben ağlamayıp ta kimler ağlasın
Beni sevenler karalar bağlasın¹²

VEREMLİ KIZ İLÂHİSİ

On beş yaşında bir melek
Veremli bir sarı çiçek
Örtü döşek dar geliyor
Nasıl kıydı zalim felek

Penceresi kara perde
Nasıl düştüm ben bu derde
Ben bu dertten ölüsem
Nasıl yatam kara yerde

Her gün doktor gelir gider
Herkes onu merak ider
Doktor der ki zavallı kız
Yaprak dökümünü bekler

İğne iplik verin bana
Çıkayım şu ağaçlara
Dikeyim şu yaprakları
Siz de yardım edin bana

İğne iplik bulamadım
Ağaçlara eremedim
Sevdiğime kavuşup ta
Gençliğime doyamadım

Pencereden kar geliyor
Dünya ona dar geliyor
Açtım yorganımı baktım
Veremli kız can veriyor¹³

UŞAK (ÇOCUK) İLÂHİSİ

Bir sabah namazı üstü bora
Yüreğime düştü yara
Çıkın dostlar yavrumsu arar
Unutmam körpe yavrumsu

¹² Metin, (Halil 2004; Kaderli, Z. 2004; Yılmaz 2004)'den derlenmiştir.

¹³ Metin (Kaderli, S. 2004)'den derlenmiştir.

DELİORMAN TÜRK SÖZEL KÜLTÜRÜNDE MÜZİK GELENEĞİ

Kalemi destime aldıkça
Gözlerim yaş ile doldukça
Şu cihanda ömrüm oldukça
Unutmam körpe yavrumu

Önü dailer(dağlar) ardı dailer
Acep yavrum nerde ayler(ağlar)
Esen yeller doğan günler
Unutmam körpe yavrımı(yavrumu)
Üşütmesin körpe yavrımı

Anası derdi ki bubasında
Bubası(babası) derdi ki anasında
Yavrım kalmış arasatta(arada)
Unutmam körpe yavrımı
Unutmam körpe kuzumu¹⁴

MUHÂCİR İLÂHİSİ

Besmele ile başlayalım söze
Şanımız sözümüz beyan olsun size
Biz kurtulduk siz de yardım edin
birbirinize
Biz ağlamayıp ta kimler ağlasın

Ağlar sızlar yerimizden ayrıldık
Mustapaşa (Slivengrad) denen yerde
simsiyah yandık
Bir haftada yerimize varacağız sandık
Biz ağlamayıp ta kimler ağlasın

Palatkayı (çadırı) kurduk kibleye karşı
Görmedik bir yeri ne Pazar ne şarşı
(çarşı)
O palatkayı bekler bir karavıt
çavışı(Bulgar askeri)

Biz ağlamayıp ta kimler ağlasın
Yoktur palatkamda ne kapı ne baca
Uyuturuz uşakları (çocukları) kalırız
ikimiz karı koca
Ağlarınız ağlarınız deriz bize imdat ey yüce
Biz ağlamayıp ta kimler ağlasın

Kaşıkçılar gibi çadırları kurduk
Biz ne hal olduk diye ağlayıp durduk
Salavatı kesmeyip Allah huzuruna
durduk
Biz ağlamayıp ta kimler ağlasın

Palatkanın önünde toz ile toprak
Hiçbir komşu olmaz mı mala mülke
yanmak
Kırk günde görmedik hiçbir saat uykular
Biz ağlamayıp ta kimler ağlasın

Palatkamın önünde ufacık taşlar
Oraya toplandık hep dindar kardaşlar
Sıra geldi urbalarımızı ısladı gözyaşlar
Biz ağlamayıp ta kimler ağlasın

Her mâcurun (muhacir) palatkasına
taktılar nişan
Orda olanın aklı oldu perişan
Olanların yarasına mehlem oldu Celal
Bayar padişah
Biz ağlamayıp ta kimler ağlasın

Kadınlar palatkada uşak doyurur
Kadın var palatkada küçük doğurur
Hasta var palatkada can vermeye hazır
durur
Biz ağlamayıp ta kimler ağlasın

Tirenin düdüğü bağırır yanık yanık
Yoktur palatkamda ne direk ne kazık
Hristiyanlar bile dediler bunca
Müslümana yazık
Biz ağlamayıp ta kimler ağlasın

¹⁴ Metin (Yılmaz 2004)'den derlenmiştir.

Kusura bakma kardeşim tiren yanaştı
vakit yakın
Böyle iş tutacaksan iyi düşün sakın
Kırk günün kırk ta gecesi oldu seksene
yakın
Biz ağlamayıp ta kimler ağlasın

Pindik tirene anavatan göründü uludağ
Biz de bıraktık Bulgaristan'da ana ve
buba
Haydin komşular bizim size sizin bize
olsun hakkınız elveda¹⁵

ARZU İLE KAMBER TÜRKÜSÜ

Karşiki dağlar kayındır
Beyler benim dayımdır
İnsaf eyle ey Kamber
Seni görmek payımdır

Anasının adı Gülgülistan
Babasının adı Hacı Mustan
Dinleyin ağalar beyler
Öksüz Kamberli destan

Elkeri pınara daldırdım
Dolu diye kaldırdım
İki gözüm hey Kamber
Bileziğimi ben aldirdim

Ben çeşmeye vardıydım
Elimi yüzümü yunduydum
Çeşmenin taşının üstüne

(Bileziğimi taş üstüne koyduydum)
Kol bileziğim koyduydum
(Görmedin mi ey Kamber)

Arap atlar satılık
Koç kurbanlar kesilik
Bileziği bulana
Arzu kendisi hediyelik

Arzum pınara varmadım
(Ben bu sabah çeşmeye varmadım)
Elimi yüzümü yunmadım
İki gözüm kör olsun hey Arzu
(Çeşmenin taşının üstünde)
(Ah iki gözüm bir Arzu)
Kol bileziğin ben almadım
(Kol bileziğin görmedim)

Hamdolsun leylek hamdolsun
Çite de bilezik bulana
Geçtiğim yollar toz olsun
İki gözüm ey Kamber/ Arzu

Yaman ey Kamberim yaman
Yolları bürüdü duman
Önünde bir nefret var
Altı koyu üstü saman

Geri dur bey oğlum geri dur
İmân ile comatı (cemaati) getir
İkimizi bir kabre yatır
Uyan Kamberim uyan
Uyan da gül yüzüne yandıgım uyan¹⁶

¹⁵ Sözlü kültür ortamında yetişmiş bir yöre icrâcısı olan Saltıklarlı Kara Nazif tarafından oluşturulan bu metin, (Kervancı 2004)'dan derlenmiştir.

¹⁶ Deliorman Türkleri için özel türkü olarak kabul edilen Arzu ile Kamber Türküsü, sözel icrâ ortamlarında hem kadınlara ve hem de erkeklere özgü müzikal icrâlar içinde mutlaka söylenen bir türküdür. Metin yörede

KÖROĞLU DESTANI

Bugün bu yerlerin harmanı mıdır,
harmanı mıdır
Şu karşıdan gelen Ermeni midir, Ermeni
midir
Şu yolun başını vermeli midir, vermeli
midir

Ver yolun bacını gel geç Ermeni hey
Yedi bin altını say geç Ermeni hey

Hey hey hey, hey hey hey!
Ben bir Köroğluyum dağda gezerim,
dağda gezerim
Çalıya çırpıya kelle dizerim, kelle
dizerim
Senin gibi Ermeni'yi ben de ezerim, ben
de ezerim

Hey hey hey, hey hey hey!
Ben bir Ermeniyim fisatnım telli,
fistanım telli
Kestiğim kelleler yedi yüz bin elli, yedi
yüz bin elli
Senin gibi körden dönmem ben geri,
dönmem geri

Çekil Kör yolundan geçsin kervânım
(Havuç köy yolundan geçsin kervânım)
Alırım kelleni şân benim olur
Alırım kelleni şân benim olur hey!

Köroğluyla Ermeni cenge durdular
Birbirlerine hamle kurdular

Kılıçlar karıştı kanlar boşandı
Ermeni de Kör'e yedi yara açtı hey!

Yetiş Ayvaz'ım yetiş gitti şânımız
Çamlıbel düzündü aktı kanımız
(Yeşil çimen üstüne aktı kanımız)

Şu karşıki dağda bir duman belirdi
Dumanın içinde Ayvaz gelirdi
Ermeni'yi görünce hepten delirdi

Ayvaz pindi atına indi alana, indi alana
Sağ kolunu verdi Ayvaz timara
Yedi kez Ermeni geldi imâna¹⁷

GELİN KAYNANA OYUNU TÜRKÜSÜ

Sergene sepet koydum
İçine kopek koydum
Ben kaynamın adını
Zincirli kopek koydum

Sergene filcan(fincan) koydum
İçine mercan koydum
Ben kaynamın adını
Kuyruklu sıçan koydum

Lüp lüp kayna hop hop kayna
Biz oğlunla yanyana sen dışarı kayna

Kaynamın suçuna
Kırmızı biber kışına
Akıl verin piçine
Sıçiverim içine

Kayna karı suya gitse
İki ayağı birden kaysa
Bakırları bana kalsa

uzun süre bu tüküyü icrâ etmiş olan
(Kervancı 2004)'dan derlenmiştir.

¹⁷ Metin (Kervancı 2004)'dan
derlenmiştir.

Hop hop kayna lüp lüp kayna
Biz oğlunla yanyana sen dışarı kayna

Kaynam kopek gibi
Kaynatam(kayın peder) dibek gibi
Oğlunu sorar ise
Çekilmiş ipek gibi¹⁸

MELİHAM

Karşıda yeşil yonca Meliham
Gel öpeyim doyunca
Öpmenin faydası yok
Sarılıp yatmayınca
Meliham Meliham aman aman

Karşıda yeşil yonca Meliham
Dur bakayım doyunca
Bakmak karın doyurmaz el ense
yapmayınca
Meliham Meliham aman aman

Dama verdim arkamı Meliham
Dala attım urganı
Yalnızlıktan usandım
Yırtarım bu yorganı

İndim bahçeye durdum Meliham
Küflü bir para buldum
Yeter artık nazlanma
Bekarlıktan kudurdum¹⁹

TAVAN TAVAN GEZERSİN

Tavan tavan gezersin aman Sülbiyem
Süpürgeyi ezersin
Şu üç günlük dünyada sürmeli Sülbiyem
Niye beni üzersin

Saatimin gümüşü aman Sülbiyem
Muhtar bize dünüşü(dünür)
Opuştuna(belediye binası) içinde sürmeli
Sülbiyem Bitirelim bu işi

Saatimin sinciri aman Sülbiyem
O yar beni çimdendir(çimdikler)
Mısır soyma mecisinde (imecesinde)
Sürmeli Sülbiyem Sancılarım dindir²⁰

¹⁸ Metin, (İdriz 2004; Kaderli, S. 2004)'den derlenmiştir.

¹⁹ Metin (Kervancı 2004)'dan derlenmiştir.

²⁰ Metin (Kervancı 2004)'dan derlenmiştir.