



**T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**YÜKSEK
LİSANS
TEZİ**

**MACARİSTAN BALAD ÖRNEKLERİYLE
TÜRK HALK MÜZİĞİ ÖRNEKLERİNİN
KARŞILAŞTIRILMASI**

SUNA KAKICI

**TÜRK HALK BİLİMİ ANABİLİM DALI
TÜRK HALK BİLİMİ BİLİM DALI**

TEMMUZ 2015



**MACARİSTAN BALAD ÖRNEKLERİYLE TÜRK HALK MÜZİĞİ
ÖRNEKLERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI**

Suna KAKICI

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
TÜRK HALK BİLİMİ ANABİLİM DALI**

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

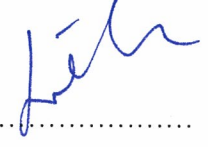
TEMMUZ 2015

Suna KAKICI tarafından hazırlanan “Macaristan Balad Örnekleriyle Türk Halk Müziği Örneklerinin Karşılaştırılması” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ ile Gazi Üniversitesi Türk Halk Bilimi Anabilim Dalı Türk Halk Bilimi Bilim Dalı’nda YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Yrd. Doç. Dr. Dilek Türkyılmaz

Türk Halk Bilimi, Gazi Üniversitesi

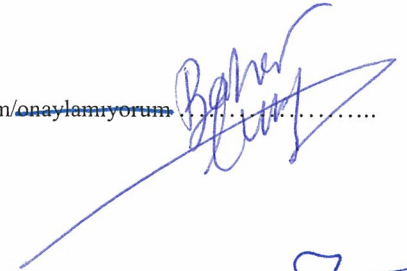
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/~~onaylamıyorum~~



Başkan : Yrd. Doç. Dr. R. Bahar Akarpınar

Türk Halk Bilimi Anabilim Dalı, Hacettepe Üniversitesi

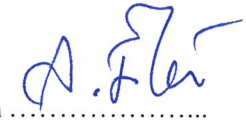
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/~~onaylamıyorum~~



Üye : Doç. Dr. Armağan Coşkun Elçi

Türk Halk Bilimi, Gazi Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/~~onaylamıyorum~~



Tez Savunma Tarihi: 15.07.2015

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Yüksek Lisans Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.



Doç. Dr. Nihat YAZILITAŞ

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdür Vekili

ETİK BEYAN

Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu,

bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Suna KAKICI
15/07/2015



MACARİSTAN BALAD ÖRNEKLERİYLE TÜRK HALK MÜZİĞİ
ÖRNEKLERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI

(Yüksek Lisans Tezi)

Suna KAKICI

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Temmuz 2015

ÖZET

Bu çalışmada karşılaştırmalı halkbilimi kuramından yola çıkarak çoğulcu yaklaşımla ele aldığımız Macar halk baladları ile türküler motif, tema ve biçim yönünden benzer ve farklı yönleriyle karşılaştırılmıştır. İşlevsel kuram ve kültürel bellek kapsamında değerlendirilen Macar baladları ile türküler örnekleri tezin ilk bölümünde örnek metinlerle açıklanmıştır. Elde edilen bulguların değerlendirilmesi sonucunda, metinlerde tarihsel süreç, edebi değer, yapı ve içerik bakımından benzer ve farklı yönlerinin bulunduğu tespit edilmiştir. Bu araştırmada amaç müziğin insanlar üzerindeki ruhsal ve psikolojik etkisinden çok işlevsel yönü, yani ezgi, ritim ve armoniyle örülü bir metnin formlara bürünerek vücut diliyle vermek istediği mesajı bağlamsal kalıplarla açıklamaktır. Modernleşen dünyada tek tipleşen toplumların kültürlerinden farklı olarak belirli kalıp davranışlar çerçevesinde tekrarlanan halk inançları müziğin işlevsel gücünden yararlandığı görülmüştür. Kültürel bellek aracılığıyla kendi değerlerini ileti olarak geleceğe aktaran baladlar ve türküler geleceğin dinamik ürünleri olarak halk dimağında her daim yaşayacak ve yaşatılacaktır.

Bilim Kodu : 310

Anahtar Kelimeler : Balad, türküler, kültürel bellek, ezgi, halk dansları.

Sayfa Adedi : 204

Tez Danışmanı : Yrd. Doç. Dr. Dilek TÜRKİYILMAZ

COMPARİSON OF TURKISH FOLK MUSIC OF HUNGARY BALAD EXAMPLE
EXAMPLE

(M. Sc. Thesis)

Suna KAKICI

GAZİ UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF EDUCATIONAL SCIENCES

July 2015

ABSTRACT

In this study, starting from the theory of comparative folklore pluralistic approach that we have dealt with the Hungarian folk ballad motifs, themes and formats in terms of similarities and differences are explained with sample text. The evaluation of the data obtained as a result of historical processes in the texts, literary value, in terms of structure and content of the similarities and differences have been identified. In this study, spiritual and psychological effect of music on people that are very functional melodies, rhythms and interwoven with Armour, assuming the form of a text message that you want to give your body language to explain the context to die. Modernizing the world's only typified societies culture unlike certain mold behavior in the context of repeated folk beliefs of the music functional leveraging the power of folklore elements and transmit to future generations cited as instrumental in the ballads and songs of the future dynamic products as people say mağında always live and will live.

Science Code : 310

Keywords : Ballads, folk songs, cultural memory, songs, folk dances.

Number of Pages : 204

Thesis Advisor : Assist. Prof. Dr. Dilek TÜRKYILMAZ

TEŞEKKÜR

Araştırmamın düzenli ve sağlıklı bir biçimde yürümesi için bana her türlü desteği veren sevgili danışmanım Yrd. Doç. Dr. Dilek Türkyılmaz'a; araştırmama gerekli kaynakları sağlamada yardımını esirgemeyen sevgili hocam Julia Bartha'ya bulgularımın düzenlenmesinde bana fikirlerini sunan Doç. Dr. Gülin Öğüt Eker'e, İbolya Takatcs'a, Merih Yılmaz, Saniye Yaman'a; yazım aşamasında desteğini esirgemeyen sevgili arkadaşlarım: Gülveren Temizer'e, Dilaver Ercan'a; kardeşim Nazlı Kakıcı'ya; manevi destekleri ile her zaman yanımda olan annem ve babama sonsuz teşekkürler...

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET	iv
ABSTRACT.....	v
TEŞEKKÜR.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİLLERİN LİSTESİ	x
RESİMLERİN LİSTESİ	xi
HARİTALAR LİSTESİ	xii
1. GİRİŞ.....	1
2. BALADLAR ve TÜRKÜLER.....	3
3. MACARİSTAN HALK MÜZİĞİ	23
3.1. Macaristan	23
3.1.1. Macarlar ve Türkler'in tarihi kültürel ilişkileri	24
3.1.2. Macar halk müziğinin gelişimi	27
3.1.3. Macar halk müziğinin oluşumu	29
3.1.4. Macar halk müziğinin sınıflandırılması	32
4. MACAR HALK BALADLARI VE TÜRK DÜNYASINDAKİ TÜRKÜ ÖRNEKLERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI	35
4.1. Macar Halk Baladları ile Türkiye Sahasındaki Türkülerin Terimsel Olarak Karşılaştırılması.....	35
4.2. Macaristan'daki Tören Baladları.....	40
4.2.1. Betlehem.....	43
4.2.2. Regöles	46
4.2.3. Hejgetes Uralos	51
4.2.4. Kantalas	54
4.3. Türkiye'deki Tören Türküleri	55

Sayfa

4.3.1. Kalandar	55
4.3.2. Mayısın Yedisi.....	63
4.3.3. Nevruz Bayramı.....	64
4.4. Macaristan Halk Baladı Örnekleri ile Türkü Örneklerinin Motif-Tema Yönünden Karşılaştırılması	68
4.5. Macar Halk Şarkıları İle Türk Halk Müziği Örneklerinin Karşılaştırılması	87
4.5.1. Ninniler (A legkisebbek zeneje).....	87
4.5.2. Asker baladları (katanadolak) ve asker türküleri.....	93
4.5.3. İş baladları (munkadal); çarşı baladları (arusak, vasari kikialtok) ve iş türküleri	98
4.5.4. Dilenci baladları (koldusenek)	105
4.5.5. Çoban baladları ve çoban türküleri.....	106
4.5.6. Düğün baladları (parasito lakadolam) ve düğün türküleri.....	108
4.5.7. Ağıtlar (siratok)	121
5. MACAR HALK DANSLARI ve TÜRK HALK DANSLARI.....	129
5.1. Zincir ve Halka Dansları (Körtanc).....	133
5.2. Paros Tancok (Çiftli Danslar)	138
5.2.1. Yavaş ve tek biçimli çiftli danslar	138
5.2.2. Hızlı ritimlerle yapılan çiftli dans.....	139
5.3. Ugros Tancok (Sıçramalı danslar)	141
5.4. Dıramatikus- Pantomimikus Tancok (Dramatik- Pantomimli Danslar)	142
5.5. Hajdutance (Aletli Çoban Dansları).....	144
5.6. Seprütanc (Sopalı ve Süpürgeli Danslar)	148
5.7. Verbung Dansı	149
5.7.1. Verbuvalos (asker toplama dansı)	150
5.7.2 Kuman Verbung (Kun Verbung).....	151
5.7.4. Halka Verbung.....	152

Sayfa

5.8. Csardas	154
5.9. Macar Halk Dansları ile Türkiye’deki Halk Danslarının Kültürel Bellek ve İşlevsel Kuram Bağlamında Değerlendirilmesi.....	155
5.9.1. Halk oyunlarının eğitim işlevi	156
5.9.1.1. Halk oyunlarının eğlence işlevi	158
5.9.1.2. Halk oyunlarının iletişim işlevi	160
5.9.1.3. Halk oyunlarının toplumsal işlevi.....	162
6. SONUÇ.....	167
KAYNAKÇA.....	173
EKLER.....	189
EK-1. Örnek 63	190
EK-2. Örnek 64.....	191
EK-3. Örnek 65.....	192
EK-4. Örnek 67.....	195
EK-5. Örnek 68.....	196
EK-6. Örnek 69.....	197
EK-7. Örnek 70.....	198
EK-8. Örnek 71	199
EK-9. Çarşı baladı.....	200
EK-10. Örnek 74.....	201
EK-11. Örnek 75.....	202
EK-12. Macar Gelin Ağıt Örneği.....	203
ÖZGEÇMİŞ	204

ŞEKİLLERİN LİSTESİ

Şekil	Sayfa
Şekil 2.1. Kültürel sistem içindeki ilişki ağı	8

RESİMLERİN LİSTESİ

Resim	Sayfa
Resim 4.1. Kalandar Eğlencesi 1	61
Resim 4.2. Kalandar Eğlencesi 2	61
Resim 4.3. Macaristan ağıt haritası.....	123
Resim 5.1. Zincir ve halka dansı.....	134
Resim 5.2. Sinsin Oyunu	136
Resim 5.3. Macaristan çiftli danslar örneği	138
Resim 5.4. Çayda Çıra Oyunu	140
Resim 5.5. Macaristan Lapa dansı	141
Resim 5.6. Macaristan Dramatik pantomimli dans.....	143
Resim 5.7. Bıçak Oyunu 1	146
Resim 5.8. Bıçak Oyunu 2	146
Resim 5.9. Bıçak Oyunu 3	147
Resim 5.10. Sopalı çoban dansı	149
Resim 5.11. Macaristan Verbung dansı	150
Resim 5.12. Macaristan Szolo Verbung dansı	152
Resim 5.13. Kılıç kalkan dansı	153
Resim 5.14. Csardas dansı	154
Resim 5. 15. Bar oyununda açık duruş ve ellerin kenetlenişi.....	159

HARİTALAR LİSTESİ

Harita	Sayfa
Harita 3.1. Macaristan haritası	23
Harita 4.1. Macaristan halk şarkılarının bölgelere göre diyalektik haritası	38

1. GİRİŞ

Toplumun ortak duygu ve düşüncelerini yalın, samimi, duygulu, coşkulu ve içli ezgilerle anlatan köklü bir müzik sanatı olan “halk müziği” ulus olma bilincinin yanı sıra kültürel öğelerle örülü metin yapısı ile halk ürünleri içerisinde önemli bir yere sahiptir. “Türkü” her şeyden önce, tamamıyla yerel özelliklerin birleştiği bir kültür unsurudur ve bütün ulusun sesini ifade eder. Esasen, bütün milletlerde ya da kültürlerde türkülerin (halk şarkılarının) en yüksek düzeydeki işlevi, ait olduğu ulusun ortak ruhu olmaktır.” (Başgöz, 1992: 7, 8).

Ortak bir tarihin kahramanları olarak adından söz ettiren Türkler ve Macarlar, yıllarca birbirleriyle iletişimde bulunarak ortak kültürel bir dil oluşturmuşlardır. Batı’nın Orta Çağa dayanan balad geleneği Macaristan’ın kendi kültürel dairesinde yeniden şekillenirken, Türk kültürünün izleri ile örülü konu ve motif yapısı bu çalışmanın temelini oluşturmaktadır.

Çalışmamızda halk türküleri ile baladların kültürel ilişkileri esas alınarak, müzik ve kültürün evrensel dili karşılaştırmalı halkbilimi kuramı kapsamında incelenecektir. Macar balad ve türkü örnekleri ile halk danslarının motif, doku, tema özellikleri dikkate alınarak; Bascom’un dört ana madde ile sınırlandırdığı folklorun işlevleri: “Eğlence ve eğlendirme, kültürel değerlerin devamını sağlama, kültürel aktarım yoluyla eğitim, sosyal baskılardan kurtulma...” bu çalışmanın amacına ulaşmada izleyeceği ana yolu belirleyecektir.

Çalışma, giriş ve sonuç bölümleri dışında üç bölümden oluşmaktadır. Giriş bölümünde; incelenen konunun önemi ve araştırmanın gayesi, kapsamı yer almaktadır. Avrupa kültüründe balad kavramının Türk kültüründeki “türkü” kavramıyla karşılıklı olarak incelendiği birinci bölümde Macarlar ve Türkler’in ortak kültürel tarihine yer verilmektedir. Halk müziğinin oluşum evreleri göz önünde bulundurularak baladlar ve türkülerin hem terimsel hem de halk kültürü bağlamındaki tanımları açıklanmaktadır.

İkinci bölümde ise halkbilimi yöntem ve kaynaklarından hareketle Macar baladları ile türküler motif, tema yönünden karşılaştırılmaktadır. Bu bölümde çalışmamızın temelini oluşturan karşılaştırmalı halkbilimi kuramı kapsamında balad metinleri ile türküler benzer yönleriyle ele alınırken birbirlerinden ayrılan yönlerine de ayrıca yer verilecektir.

Halkbiliminin bağlamsal kuramları kapsamında iki farklı kültürün kendi kültürel kodlarıyla oluşturdukları metinler ile bu metinlerin icraları sırasında, metin (ürün), icracı ve alıcı üçlemesi de karşılaştırılarak halk ürünlerinin geleneksel dokusu analiz edilecektir. Çalışmamızda, yer alan balad örnekleri ve türkülerde işlenen temalar ve sık kullanılan motifler bu konuda araştırma yapmış müzikolog ve halkbilimcilerin, asli kaynaklarından tespit edilerek örneklendirilecektir. Bütün bunlara ek olarak, balad ve türkü türleri edebî ürünlerde doğrudan veya dolaylı olarak temas etmektedir. Tarihî süreç içerisindeki yaşanan olumlu ve olumsuz hadiselerle değinen baladlar ve türküler, o günün şartları içerisinde değerlendirilmeye çalışılacaktır.

Son bölümde ise Macar halk şarkıları ile türkülerimiz içerisinde genel alt başlıklarla sınıflandırılan ninni, ağıt... gibi türlerle karşılaştırılarak Macar halk şarkıları ile türküler arasındaki farklılıklara dikkat çekilecektir. Ayrıca genel başlık altında iki ülkenin halk oyunları ve halk dansları hakkında bilgi verilecektir. Hareketin dili olarak tanımlanan halk dansları, ilk bölümde ele aldığımız balad ve türkü geleneğine benzer şekilde halkbiliminin işlevsel kuramı kapsamında değerlendirilecektir.

2. BALADLAR ve TÜRKÜLER

Balad kelimesi Latince ve İtalyanca “ballata” (ballare=dansetmek) kelimesinden gelmektedir. Balad, müzik ve dansın iç içe olduğu, halkın arasında söylenen lirik bir, anlatım içeren türkü ya da şarkıdır (Encyclopedia, 1970 99).

Balad, Ortaçağ’da üç bentten oluşan bir şiir türüdür. Batıda belirli danslara eşlik eden bir tür şarkı olarak tanımlanmaktadır. (TDK Sözlüğü,) Bir efsaneyi, tarihi bir olayı, bir aşk hikâyesini ya da bir kahramanlık öyküsünü anlatan kısa şiirdir. İçinde sık sık bir koro yer alır ya da tekrar edilen dizelerden (nakarat) oluşur. Bir hikâye anlatan yazarı belli olan ya da kimin tarafından yazıldığı bilinmeyen basit anlatısal lirik bir şiirdir (The World Book Encyclopedia, 2. Cilt, USA, s.35).

Balad, Fransız kültüründe bir şiir ve müzik formu olan Ballade ile 14. yüzyıl İtalyan müziğinin ballata terimlerinden kaynaklanan Orta Çağda Avrupa’da ortaya çıkan bir halk şarkısıdır. Bu özelliğinden dolayı bu tür anlatı şarkısı (narrative song) özelliği taşımaktadır. Geleneksel balad bir hikâyesi olan, geleneğe bağlı, icra ortamında terennüm edilen, hikâye konusu ve yapısı basit anonim şarkılar olarak kabul edilmektedir (Mirzaoglu, 2003: 9, 21).

Yazarı, söyleneni belli olmayan ve kulaktan kulağa aktarılarak yayılan bu edebi tür, Akdeniz ülkelerinde özellikle de İtalya’da ortaya çıkmıştır. Pantomimlerde çoğunlukla aşk sahnelerine eşlik eden ve dans şarkısı anlamına gelen "balad türü" nün (Pinar, 1997: 188) sözlü olanlarına popüler balad adı verilmektedir.

Hece ölçüsüyle yazılmış ve halk ezgileriyle bestelenmiş manzume (TDK Sözlük 2,1998:1504) hece vezniyle yazılmış halk ezgileriyle bestelenmiş nazım şekli (MEB Sözlük, 4: 2952) türkü olarak tanımlanmaktadır.

Pertev Naili Boratav, halk edebiyatı üzerine yaptığı çalışmalarında türküyü şu şekilde tanımlar: “Türkiye’nin sözlü geleneğinde, bir ezgi ile söylenen halk şiirlerinin her çeşidini göstermek için sözlü olarak icra edilen ve ezgiyle söylenmiş âşık şiirleri de dâhil en çok kullanılan ad türküdür.” Boratav: “Halk edebiyatı türü olarak âşık şiirlerini, manileri, tekerlemeleri bu kavramın dışında bırakırken, ninni ve ağıtları bu tür içinde değerlendirdiğini” belirtir. “Düzenleyicisi bilinmeyen, halkın sözlü geleneğinde oluşup

gelişen, çağdan çağa ve yerden yere içeriğinde olsun, biçiminde olsun değişikliklere (zenginleşmelere, bozulmalara, kırılmalara) uğrayabilen ve her zaman ezgiyle koşulmuş olarak söylenen şiirleri (türkü)” olarak tanımlayan Boratav, türküyü şekil ve yapı özelliklerinin dışında belirleyen en önemli özelliğinin ezgi olduğunu vurgular. (Boratav, 1969: 162)

Türkü kelimesinin menşei hakkında, birçok araştırmacı birbirine benzer görüşler öne sürmüşlerdir. Bu tanımların ortak noktasını şu şekilde ifade edilebiliriz: Türkü kelimesinin Türk’ten doğduğu ve Türklere has bir ezgidir. Hem Farsça’ da hem de Arapça ’da nispet eki olarak kullanılan ‘i’ nin, Türk kelimesine eklenmesiyle meydana gelen “türki” Türk’e has, Türk’e özgü, Türk’le ilgili anlamındadır. Bu kelimenin sonunda ünlü, ağızlarda zamanla yuvarlaklaşmış ve ‘türkü’ biçimine girmiştir (Çetindağ, 2005: 8).

Ali Yakıcı, “Halk Şiirinde Türkü” adlı çalışmasında, Türk edebiyatı alanında yapılan türkü tanımlarından yola çıkarak, türküyü şu şekilde tanımlamaktadır: “ Duygu, düşünce, hayal ve birey ya da toplum olarak doğumdan ölüme kadar yaşanan, insan ve toplumda iz bırakan bütün olayları dile getiren sevinçli ya da üzüntülü zamanlardaki coşku ve heyecanı yansıtan, kaynakları genellikle ozan, türkü yakıcı ve söyleyicisi kişilerden oluşan, hangi edebiyat şubesine ait ya da hangi biçimde ve türde ortaya çıkmış olursa olsun halka mal edilerek anonimleşen, şölende, düğünde, toplantıda ve her türlü icra ortamında dillerden düşürülmeyen, icrası, icra ortamı ve konusuna göre kendisine has bir ezgiyle söylenen manzum ürünlere türkü denir.” (Yakıcı, 2007: 15).

Baladlar ve türküler kültürden kültüre farklı kavramlarla anılıp, farklı içerikler taşıyıcılar da yaşadıkları coğrafyaların ortak şarkı tipleri olarak tanımlanmaktadırlar. Baladlar, Avrupa’da şu şekilde isimlendirilmektedir: “Danimarka’da vise, İspanya’da romans, Rusya’da bylina, Ukrayna’da dumy, Sırp kültüründe junacke pesme’dir” (Leach, 1950: 106, 107).

Türküler ise Türk kültürü ve Türk Dünyasında şu şekilde isimlendirilmektedir: Azeri Türkleri’i ‘mahni’; Başkurtlar ‘halk yırı’; Kazaklar ‘türki’, ‘türik halik anı’; Kırgızlar ‘eldik ır’, ‘türkü’, Özbekler ‘türki’, ‘halk koşığı’; Tatarlar ‘halk cırı’; Türkmenler ‘halk aydımı’; Uygur Türkleri’i de ‘nahşa’, ‘koca nahşisi’ demektedir (Karşılaştırmalı Türk Lehçeleri Sözlüğü, 1991: 908, 909).

Balad terimi Fransa’da ‘ballade’ sarayın dans şarkısı olarak 12. yüzyılda kullanılmaya başlanmıştır. 14- 15 yüzyıllarda İngiltere’de popüler olmuştur. Balad, Kraliçe I. Elizabeth döneminde tüm lirik şiir türlerini içine alan aşk, ölüm, kahramanlık gibi temaları işleyen anlatısal şarkı olarak görülmüştür. 17. yüzyılın sonu ve 18. yüz yılın başlarında sokakta çalınıp söylenen yaygın bir şarkı türü olarak adlandırılmıştır (Şahin, 2003:75). Sade bir dille söylenen sözlü baladlar en büyük yankıyı 15. yüzyılda oluşturmuştur. Çoğunlukla kahramanlık, macera, aşk, savaş gibi temaların işlendiği halk baladları, toplumun yüreği ve sesi olmuştur.

Avrupa’da halk ağzındaki anonim lirik şiirler ve şarkılar, zamanla gelişerek bugün çok yaygın bir nazım biçimi olan baladı meydana getirmiştir. İngiliz sokak balad geleneği, en eski örnekleri 14. yüzyıla kadar giden (Hodgart,1962:72) ”minstrel” adı verilen profesyonel halk şairleri tarafından sözlü kültür ortamında üretilen ve büyük bir çoğunluğu zamanla anonimleşen sözlü kültür ortamı balad geleneğinden çıkmıştır. Balad geleneği belli bir fikri veya olayı manzum olarak ve müzik eşliğinde tahkiye etme esası üzerine bina edilmiştir (Wilgus, 1986: 7). 17. yüzyılın ilk yarısında yaygınlaşan sokak baladları bir şehir geleneğidir. (Bold, 1979: 18).“Tek yaprak bir kâğıdın bir yüzüne basılan baladlar “balladmanger” tabir edilen balad yazıp bastırılanlarca, insanların kalabalık olduğu herhangi bir köşe başında yüksekçe bir yere çıkarak yahut başka bir açık veya kapalı mekânda dikkat çekmeğe müsait bir pozisyon alarak, ezgiyle okunmak suretiyle gelip geçenin dikkatini çekmeğe ve etrafına toplananları etkileyip, satın almaya ikna etmek suretiyle satıyorlardı” (Wüzbach,1990: 18; Çobanoğlu, 1997:). Özkul Çobanoğlu: “Kırım Savaşı’nın İngiliz ve Türk Kaynaklarına Göre Halk Edebiyatına Yansıması” adlı makalesinde baladları rekor sayıda satılarak geniş kitlelerin okuması ve etkilemesi yönüyle “best seller” kavramsallaştırmasının ilk örnekleri arasında değerlendirir. Çobanoğlu, popülerlikleri ve hitap ettikleri sosyo-kültürel çevrelere yönelik olarak kitlesel iletişim ve üretim (mas medis/ mas production) ölçütleri göz önünde bulundurulduğunda popüler kültürün en eski dönemlerine göre en yaygın ürünleri olarak sokak baladları ile Türk âşık yazılı kültür ortamı destanların” olduğunu söyler (Çobanoğlu, 2004: 24).

Türkünün tarihi gelişimi ile ilgili olarak da şunları söyleyebiliriz: Türkülerin doğuşu Orta Asya Türklerinin yaşadığı dönemlere kadar indirgenmiştir. Fuat Köprülü türkülerin Türk kültüründeki ilk oluşumunu şu şekilde açıklar: “En eski Türk şairi olarak Tonguzların ‘şaman’; Moğal ve Buryatların ‘bo’ veya ‘bugue’; Yakutların ‘oyun’ (ouioum); Altay

Türkleri'in 'kam'; Samaitlar'in 'tadibei'; Kırgızlar'ın 'baksı- bakşı'; Oğuzlar'ın 'ozan' dedikleri şairler olduğunu belirterek, ilk tarihi örneklere de Atilla devrinde (V. yüzyıl) Atilla'nın zafer ve kahramanlıklarını anlatan, onun ölümü üzerine söylenen şiirler ve ağıtlardır." (Köprülü, 2004: 57, 157, 158).

XI. yüzyılın en önemli eserlerinden biri Divan ü Lügat-it Türk'te (1072-1074) Kaşgarlı Mahmud, yedili, sekizli ve on ikili hece ölçülerinden oluşan eserlere yer vermektedir. Ir, yır terimlerinin kullanıldığı bu eserde (Atalay, 1992: 3) Arat, 'ır' teriminin, koşma, türkü düzmek, şarkı söylemek, manzume yapılmak, şiir düzülmek, karşılığında kullanıldığını belirtmektedir (Arat, 1986: 15). Türkü karşılığında kullanılan bu terim, XIV yüzyıldan itibaren bu anlamı korunmak suretiyle nağme, hava karşılığında Türk boylarında kullanılmıştır (Çetindağ, 2003: 6,7).

Anonim halk şiirinin en eski türlerinden biri olan 'türkü' terimine Doğu Türkleri arasında XV. yüzyılda rastlanılsa da Anadolu'da Türk edebiyatında en eski örnekleri XVI. yüzyılda ortaya çıkmaktadır. Hikmet Dizdaroğlu, Fuat Köprülü, Türk Saz Şairleri, Nihat Atsız... gibi araştırmacılar biçim bakımından türkü olarak ilk metni Öksüz Dede'nin verdiğini söylemişlerdir (Şahin, 2003: 84).

TÜRKÜ

Gül budamış dal dal olmuş
Menekşesi yol yol olmuş
Siyah zülfün tel tel olmuş

Biz şu yerlerden gideli
Gurbet illere düşeli

Gül menekşeyle karışmış
Küskün olanlar barışmış
Taze fidanlar yetişmiş

Biz şu yerlerden gideli
Gurbet illere düşeli

Öksüz Âşık der bu sözü
 Hakka çevirmiştir yüzü
 Öldü zannettiler bizi

Biz şu yerlerden gideli
 Gurbet illere düşeli

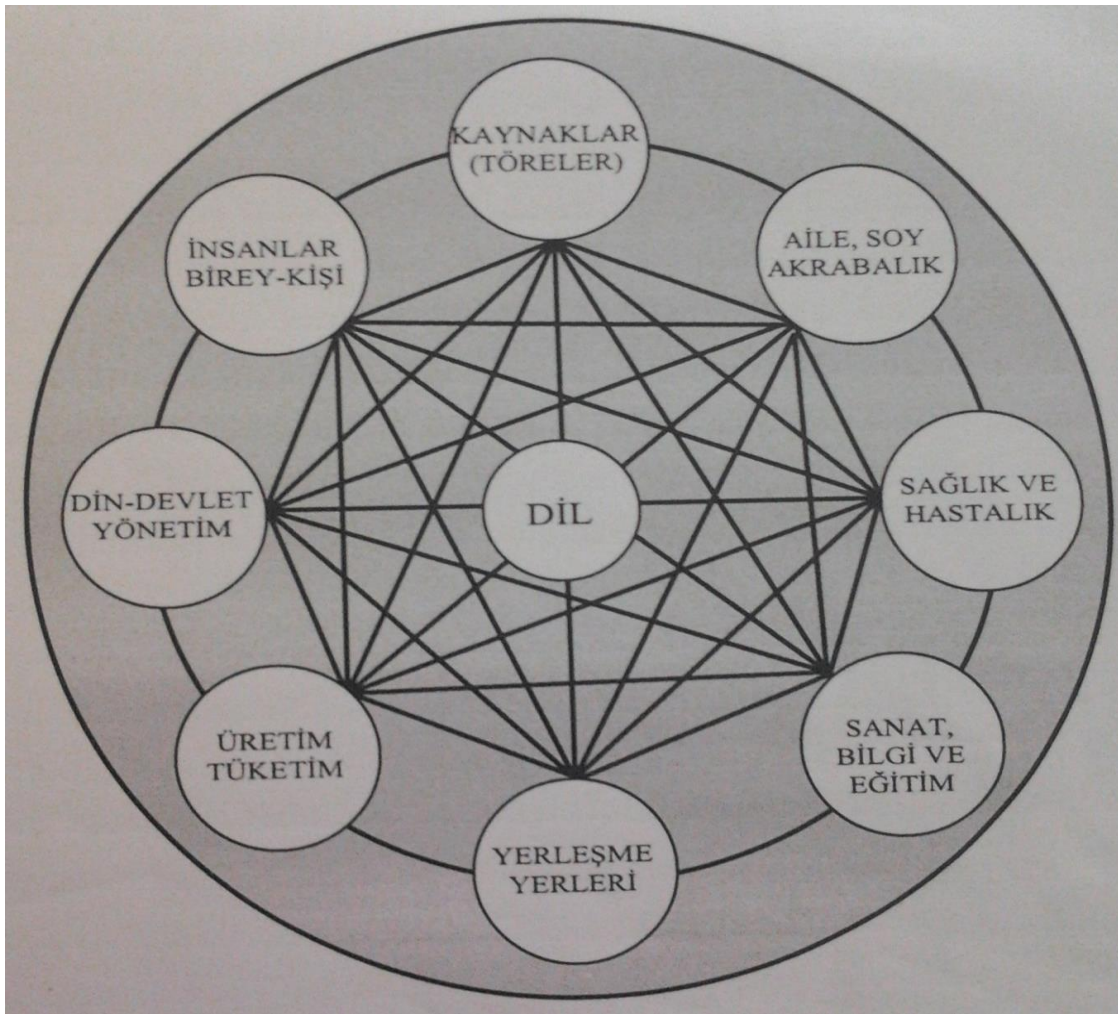
(Köprülü, 2004: 85)

Yukarıdaki metin Öksüz Dede'nin yazmış olduğu ve Türk edebiyatındaki İlk türkü örneğidir. Hece ölçüsünün sekizli kalıbıyla yazılmış olan bu türkünün bentleri üç, bağlantıları ise iki dizeden oluşmaktadır. Türkünün ezgi tarafını karşılamak için de “küğ” sözü kullanıldığı görülmektedir.

Günümüzde olduğu gibi eskiden halkın sesi olan ozanlar, kopuzlar eşliğinde kahramanlık olaylarından, doğal afetlere; ölüm olaylarından milli sevinçlere kadar çeşitli konuları ele almışlardır. Ozanlık geleneğinden, âşıklık geleneği ile şekillenen sözlü kültür ürünleri XVI. yüzyılda düğünlerde ve çeşitli eğlence yerlerinde sazlarıyla-sözleriyle aynı şekilde eski geleneği devam ettirmişlerdir. “tıpkı eski baladları canlandırmaya çalışan XVII. ve XVIII. yüzyıl İngiliz ve İskoç yazarları, özellikle ministreller (âşıklar-ozanlar) gibi halk ozanlarımız da eski anonim ürünlerini yaşatmaya çaba göstermişlerdir. Özellikle kahramanlık, doğa, aşk, ölüm, ayrılık temaları işlenmiştir (Şahin, 2003: 81).

Müzik birbirinden uzak toplumları ortak bir kültür dairesinde buluşturma özelliğinin yanı sıra, geniş kitleleri harekete geçirme, toplumsal örgütlenmeyi güçlü etkili kılma özellikleri ile de önemli işlevlere sahiptir. Ulusal kimliği ön planda tutan devletler için önemli bir kültürel silah olarak kabul edilen müzik, bu özelliği ile birçok toplumun bir olma bilincine rehber olmuştur. Toplumsal dinamiklerin yenilenmesin de ve modernleşen hayatta toplumsal değişimin aracı olarak kullanılan “baladlar ve türküler” ortak işlevsel yönleriyle müzik tarihinde önemli yer tutarlar. Sözlü kültürel ürün olarak edebiyat dünyasında ortaya çıkan baladlar ve türküler “kamuoyu oluşturma veya propaganda da son derece işlevsel bir enstrüman olarak Orta Çağ ve XX. yüzyılın son çeyreğine kadar yaygın olarak kullanıldığı görülmüştür.” (Çobanoğlu, 2004: 24) .

Sosyoloji ile kültürün bir ayağı olan ‘müzik’ toplumun bir üyesi olarak insanoğlunun, genel kültürünün yanında kazandığı müzik sanatına ilişkin bilgi, beceri, tutum ve davranışlar ile müzik ortamlarında geçerli ahlak kuralları, gelenekler ve benzeri diğer yetenek ve alışkanlıkları kapsayan karmaşık bir bütündür. (Özden, 2013: 9) İnsanların duygusal ihtiyaçlarının gereği ile şekillenen müzik, heyecan, coşku, sevgi, keder, beklenti vb. bilişsel durumlar içerisinde türlere ayrılmıştır. Oluşturulduğu toplumun belleğinden beslenen ‘türkü ve baladlar’ toplum bireylerinin kendilerine ait duygu, gelenek, örf, adetlerine bezenerek yeniden şekillenmişlerdir. Böylece modernleşen dünyada kendine edebi bir yer edinen türküler ve baladlar sözün büyüsel gücünü kullanarak ezgi eşliğinde gelecek kuşaklara edebi bir üslupla aktarılmıştır. Özelde birey, genelde kendi düzenini oluşturmak isteyen toplumlar müziğin iç dinamiklerinden faydalanırlar. Fertlere aile, toplum, sosyal düzen, hiyerarşi, kişiler arası iletişim, etkileşim bilgileri müzik kanalı kullanılarak aktarıldığı görülmüştür..



Şekil 2.1. Kültürel sistem içindeki ilişki ağı (Kaplan, 2005: 62).

İnsanın kendini var etme süreci olarak tanımlanan bellek, toplumsal inşa olarak “ben”i çerçevelemektedir. Bellek, kimliğin kurucu bileşenlerindendir. İnsan hatırladığı şeydir; hatırladığı şey yaşadığı toplumsal yaşamın içine demirlemiştir; dilsel, kültürel, dinsel, politik, ekonomik, duygusal, kurumsal, tarihsel angajmanları ve ilişkileri ile insanın biyografik geçmişi, o kişinin kimliğini tanımlar. (Depeli, 2011: 6)

Hem sosyal hem de zaman boyutunda birleştirici ve bağlayıcı olan “baladlar ve türküler” ortak deneyim, beklenti ve eylem mekânlarında “sembolik anlam dünyası” yaratarak birleştirici ve bağlayıcı gücüyle güven ve dayanak imkânı sağlayarak insanları birbirine bağlarlar. (Assman, 2001: 21). Bireyin içinde bulunduğu ruhsal duruma ses olan baladlar ve türküler, kimi zaman ayrılığın habercisi olurken kimi zaman da mutluluğa açılan bir kapı olarak dinleyicinin karşısına çıkmışlardır. Pek çok türkü icra bağlamında ele alındığında eğlenme ve eğlendirme işlevinin ön planda olduğu görülmüştür. Kültür aktarıcıları olarak halk belleğinde önemli işlevlere sahip olan balad ve türküler, yöresel özellikleri belirtmede tarihsel olayları anlatmada metinlerdeki imgesel dil olan motifleri kullanmaktadır. Türküler bu motifler aracılığıyla gelecek nesillere, bir önceki neslin kültürel kodlarını öğretir ve aktarır. “Bu eğitimde, edebi sanat kullanımı ile sözlü yaratıcılık ve edebiyat eğitimi, ezgi kullanımı yoluyla da müzik eğitimi vardır” (Ekici, 2011: 49). Baladlarda ve türkülerde toplumsal düzene ve haksızlığa karşı çıkma işlevi dikkat çekmektedir. Edebi sanat ve ezginin dilini kullanarak toplum kurallarına dikkat çeken baladlar ve türküler, kendi olma bilincine sahip bireylerin toplumsal harekette yer almalarına yardımcı olurlar.

İsmail Parlatır “Türküler” adlı şiirinde, edebi bir tür olarak türkülerin işlevlerini şu şekilde dile getirir:

Ah bu türküler
Türkülerimiz,
Ana sütü gibi candan,
Ana sütü gibi temiz,
Türkülerde tüter dağ dağ, yayla yayla,
Köyümüz, köylümüz, memleketimiz
Ah bu türküler, köy türküleri,
Dilimizin tuzu biberi

Memleket ahvalini onlardan sor,
 Kitaplarda değil, türkülerde ara,
 Yemen'i öleni, kalanı gidip gelmeyi...
 Ben türkülerden aldım haberi,
 Ah bu türküler, köy türküleri,
 Mis gibi insan kokar, mis gibi toprak...

(Parlatır, 2003:114, 116)

İnsana tarihselliğini kazandıran, duyumsatan eleştirici niteliğiyle türküler, ontolojik varlık alanı (Korkmaz, 2008: 129) olarak müziğin büyüsel gücünün de etkisiyle bireye kozmosu yani ilk yaratılışı hatırlatmayı sağlar. Yaşanmışlığın hikâyesini anlatan türküler ve baladlar, farklı coğrafyalarda, farklı kültürel öğelerle beslenseler de müziğin evrensel dilini kullanarak toplumların belleğinde yeniden can bularak varlıklarını korumuşlardır. “Müzik eserleri sadece bir ses sistemi değil, etnolojik bir yapıya bağlı sosyal davranışlara dayanır. Pek çok müzik ürünü, bir toplumun kimliğini oluşturan kültürün, simgeler ve davranış biçimiyle dışa vurumdur.” (Kaplan, 2005: 61).

Kişi bir toplumda yaşadığı ve kendi biyografik tarihini kurduğu gibi yine o toplumdaki iletişime katılır ve iletişimini müzikle sürdürür. Önemli bir edebi iletişim aracı olan baladlar ve türküler bireyin topluma bağlı bir vatandaş olarak yaşaması için kendilik değerlerini içeren birçok kültürel unsuru müzik, ezgi ve kimi zaman da oyun tekniğini kullanarak toplumsal sürekliliğe ortak olmuşlardır. “Türkülerin bu yaşatıcı ve eriştirici niteliği, metinle yüzleşen her alıcıyı, farklı zamanlara ait yeni bir okuma düzlemine taşır. Okuma zamanında alıcı, vaka zamanı ile uzak geçmişe ait mitik zamanı aynı izleksel kurguda bütünler” (Korkmaz, 2000: 42).

Müzik belleği ile kendi kültürel belleğini harmanlayan bireyin, kendi belleği nasıl başkalarıyla yapılanmışsa, o da başkalarının belleğine müzikle dâhil olur. Sosyal yaşamdaki bellek aktarımına katılır. Kendi kimliğini sağlayan sosyal yaşam alanının sürekliliğini sağlamakta rol oynar. Müzik aracılığıyla ben bilincinden bizlik fikrine ve duygusuna giren birey, “bir toplumun üyesi olmak yanında, bir kuşağın, bir tarihsel dönemin üyesidir/temsilcisidir. Birey içinde bulunduğu toplumun biyografik sürecine müzik ile eklenir” (Depeli, 2011: 3).

Mirzaoglu, “Macar Baladlarında Türk İmgesi” adlı makalesinde, balad araştırmacılarından Edward Leach, Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend adlı çalışmasından baladların özellikleri ile ilgili sistematik şekilde sıralar: “Halk şarkısının belirli özelliklerini zaman ve yere bağlı olarak önemli şekilde çeşitlenmiştir. Baladların değişmeyen özellikleri şöyle sıralanabilir.

1. Balad bir hikâyedir.
2. Balad ezgiyle terennüm edilir.
3. Balad içerik, üslup ve düzenleme açısından halka aittir.
4. Balad tek bir olay üzerine odaklanır.
5. Balad tek bir şahsa bağlı değildir, metinde anlatılan olayın gelişimi diyalog yoluyla gerçekleşir ve olay hızlıca sona erer (Leach, 1950: 106, 107; Mirzaoglu, 2003: 11).

Baladlar gibi türküler de genellikle bir olay etrafında oluşturulur. Bazen bu olaylar bir aileyi, bir bölgeyi ya da bir coğrafi alanı kapsadığı gibi tüm yurdu ilgilendiren niteliklerde de olabilmektedir. Aşağıdaki metinde ulusal kimliğine müzikle seslenen bir ulusun, Macarların var oluş mücadelesini anlatan bir balad metni yer almaktadır:

ULUSAL TÜRKÜ “TALPRA, MAGYAR”

Ayağa kalk Macar, yurttur seni çağıran

Vakit geldi, ya şimdi, ya hiçbir zaman.

Özgür olalım yoksa esir?

Soru şu, seçmemiz gerekir.

Yemin ederiz

Macarların tanrısına

Yemin ederiz

Tutsak olmayacağımıza

Şimdiye kadar tutsaklık

Dedelerimiz perişanlar,

Özgür yaşayıp ölmüşken

Esir toprakta uyumazlar

Yemin ederiz

Macarların tanrısına

Yemin ederiz

Tutsak olmayacağımıza
 Rezil, namussuz insandır
 Gerekirse ölmekten korkan
 Yurdun namusundan
 Hayatını daha değerli sayan.
 Yemin ederiz
 Macarların tanrısına
 Yemin ederiz
 Tutsak olmayacağımıza
 Kılıç zincirden daha parlak
 Elimize daha yakışır.
 Gene zincirde miyiz?
 İşte elimiz kılıca sarılır!
 Yemin ederiz,
 Macarların tanrısına
 Yemin ederiz
 Tutsak olmayacağımıza
 ‘Macar’ ismi gene güzel olacak,
 Eski ününe layık kılacağız,
 Yüzyılların üzerine sürdüğü
 Utanç lekesini sileceğiz.
 Yemin ederiz,
 Macarların tanrısına
 Yemin ederiz
 Tutsak olmayacağımıza!
 Ve mezarlarımıza
 Torunlarımız kapanacaklar,
 Aziz adlarımızı,
 Şükran duasıyla anacaklar,
 Yemin ederiz,
 Macarların tanrısına
 Yemin ederiz
 Tutsak olmayacağımıza!

(Çev: Edit Tasnadi)

Yukarıdaki Macar halk baladında kısa bir öykü anlatılmaktadır. Balad metnindeki öykünün dikkat çekici bir etki yaratması için üsluba özen gösterilmiştir. Baladda yer alan gergin anları canlı kılabilmek ve duygusal havayı yoğunlaştırmak amacıyla metinde çeşitli

anlatım araçlarından yararlanılmıştır. En çok başvurulan yöntem olarak bazı anahtar sözcük, dize ya da deyimlerin sık sık yinlendiği görülmektedir. Örgüde ortaya çıkabilecek her hangi bir kuruluk, bu çarpıcı retorikle büyük ölçüde giderilmeye çalışılmıştır.

Baladların genel özellikleri içinde en çok vurgulanan ‘olay’ unsurudur. Beste, geleneğe bağlı olarak ortaya çıkar. Konu çoğunlukla dolaylı biçimde anlatılır; karakterler ise genellikle bireysel olarak henüz gelişmemiş tiplerdir. Bu unsurlar arasında en önemlisi ve en etkileyici olan olay çoğunlukla dramatiktir (Leach, 1950:106, 107; Mirzaoglu, 2003: 11).

Baladlar okuryazar olmayan insanlar arasında geliştiği ve yorumlanışta bellekten yeniden yaratıldığı için hem metin, hem de ezgi olarak sürekli değişime uğramıştır. Gelenekler, baladları sabit edebi metin türü olmaktan korumuş, yeniden yaratma yoluyla baladların kültürel bellekte yaşatılmasına zemin hazırlamışlardır. Prof. Dr. Sargut Sölçü "Didaktik Edebiyat ve Diyalektik" adlı makalesinde baladların özelliklerini şu şekilde özetler: "Baladın en kısa tanımı küçük kapsamlı manzum epik olarak yapılabilirse de hayli eksik kalır. Her şeyden önce balad, lirik ve epik unsurların yanı sıra, dramatik unsurlardan da yararlanır. Hatta monolog ve diyalog, bu şiir türünde gerilimin en üst düzeyde olduğu yerde kullanılır. Balad günlük hayat içinde yepyeni şeyler öğrenen, çatışmanın içinde bulunan ve böylece yeni değerlere varabilen insanı anlatır. Bu yanıyla balad didaktik edebiyata yaklaşır " (Sölçün, 2012: 5-6).

Mirzaoglu, baladların mutlaka bir ezgiyle söylendiğini ve her kültürde geleneksel bir çalgı ile balad icrasının gerçekleştirildiğini ifade eder. Balad ezgileri de sözleri gibi geleneksel bir yapıdadır ve muhtemelen sözler kadar eskidir. Bununla birlikte baladda esas olan ezgiden ziyade hikâyenin kendisidir. Sözlerdeki anlamın çok önemli olmadığı ve sonuçta müziğe tabii olduğu lirik şarkıların aksine, baladlarda daima ezgi sözlere tabidir. Zaman içinde, baladın biçim ve içeriğinden çok, müziğinde değişimler meydana gelir (Mirzaoglu, 2003: 98).

Türküler de baladlar gibi konu ve ezgi birlikteliği olmadığı görülmektedir. Türkü alanında araştırma yapan birçok araştırmacı türküyü ezgi ve konu birlikteliği olarak ayrı sınıflandırmıştır. Türkünün Türk edebiyatı içerisinde “tür” mü ”biçim” mi sorusu tartışılmış bu konu da birçok tanımlama oluşturulmuştur. Öcal Oğuz, “Tür, Şekil ve Makam” adlı çalışmasında bu konuyla ilgili şu bilgileri aktarmaktadır:“ Anonim halk

şiiirleri arasında yer alan türküyü ele aldığımız zaman kafiye örgüsü, nazım birimi, vezin ve hacim gibi dış unsurlar bakımından belirli bir şekilde karşılaşmaktayız. Aynı şekilde türkülerde türlerin belirlenmesinde bir ölçü olarak kullandığımız” konu ve ezgi” birlikteliği yoktur. Bu bakımdan türkünün de ‘Türkmani, Varsağı, Bayatı, Şarkı’ kelimeleriyle birlikte değerlendirip izahının yapılması kaçınılmaz olmaktadır” (Oğuz, 2001: 19). Oğuz yine bu çalışmada “türkünün ezgi olarak anılmasından yana olduğunu vurgulamakla birlikte, şekil ya da tür tercihini yapılması durumunda türkünün tür olduğunu belirtmekte; fakat ezgi ve konu ağırlıklı biçimde ikiye ayırdığı türlerden birincisine, yani ezgi ağırlıklı türler içine türküyü dâhil ettiği” görülmektedir (Oğuz, 2001: 19).

Konu çeşitliliğine rağmen günümüzde birçok yazar türkülerini hemen hemen benzer şekillerde sınıflandırmaktadır. Hikmet Dizdaroğlu türkülerini ezgileri, konuları ve yapıları bakımından üç grupta ele almaktadır:

A. Ezgilerine Göre Türküler:

Ezgilerine göre türküler usullüler ve usulsüzler olmak üzere ikiye ayrılır.

- Oyun havalarının yer aldığı usullü türküler:

Usullüler belli bir usul ile çalınan, ezgisi ve ritmi belli olan, belli bir düzen ve ölçüdeki türkülerdir. Oyun havaları olarak da bilinen bu türküler “kırık hava” biçiminde de adlandırılır ki şehir ve bölgelere göre “Bar, Dattiri, Horon, Karşılama, Kırık, Oturak, Şıkutım/ Şıkıltım, Zeybek vb. adlar almaktadır. Kırık hava: 2/ 4’ lük düzenli ritimler olabileceği gibi 4/4, 7/8, 9/8, 9/4’ lük ezgi şeklinde olabilir. Vuruşlar çoğu zaman ↑↓ ↑↓ ↑↓ şeklinde olur.

- Bozlak, hoyrat, divan, koşma gibi adlarla anılan usulsüz türküler...

Uzun havalar olarak da bilinen usulsüz türkülerin nota değerleri bakımından belli bir düzeni ve usulü yoktur. Uzun havayı belirli kılan mellisima hece veya nota üzerindeki süslemedir (süsleme gırtlak motifleriyle yapılır). Belli usul ile değil her sanatçının bağlı olarak çalınabilen, belirli bir şekil ve kararlılık göstermeyen bu türküleri icra edildikleri bölge ve şehirlere göre “Bozlak, Çukurova, Divan, Eğin, Hoyrat, Kayabaşı, Kerem, Koşma, Maya, Müstezat, Türkmani” vb. adlar verilmektedir (Yakıcı, 2007: 242).

Bazı müzikologlar Türk halk müziğinde sadece kırık ve uzun havanın olmadığını hem kırık hem de uzun havayı barındıran “ karma ezgilerin” olması gerektiğini vurgularlar. (karma ezgi= uzun hava+ kırık hava)

B. Yapılarına Göre Türküler:

- a) Mani kıtalarından oluşan türküler...
- b) Dörtlüklerle Kurulu türküler...
- c) Bentlerle, yani iki mısralı olan türküler (baladlarda da iki mısralı ürünlere sıkça rastlanmaktadır)

C. Konularına Göre Türküler:

- a) Lirik Türküler: Aşk, gurbet, ölüm gibi temaların yer aldığı türkülerdir. Ninniler ve ağıtlar da bu gruba girmektedir. (Yüksek Yüksek Tepelere Ev Kurmasınlar)
- a) Hiciv (Yergi) Türküleri: Taşlamaların, mizahi özelliklerin sıkça kullanıldığı türkülerdir. (Horozumu Kaçırdılar; Tepside Tepsi Fındıklar)
- b) Olay Türküleri: (Yemen Türküsü, Sarı Zeybek)
- c) Tarihi Türküler: Destansı özellikler gösterirler. (Koroğlu, Genç Osman)
- d) Tören ve Mevsim Türküleri: (Bugün Bayram Günü Derler, Yaz Gelirse)
- e) İş ve Meslek Türküleri: (Türkmen Kızı, Hey Buğdayım Buğdayım)
- f) Pastoral Türküler: (Kınalı Keklik, Geyik Türküsü)
- g) Didaktik (Öğretici) Türküler: (Horoz Destanı, Tembel Destanı..)
- h) Oyun Türküleri: (Çorum Halayı, Kafkas Türküsü, Çekin Halay Düzülsün)
- i) Serbest Konulu Türküler: (Bebek Türküsü, Evlerinin Önü Mersin)

(Dizdaroğlu, 1969: 102, 107)

Zengin bir konu dağarcığına sahip baladlar konularına göre şu şekilde sınıflandırılmıştır:

Doğa Baladları: Komedi içeriklidirler. En ünlüleri arasında popüler bir destan olan “Robin Hood” baladı bulunmaktadır.

Tarihi Baladlar: Tarihteki ünlü kişiler ya da olaylar üzerine yazılmış baladlardır.

Aşk Baladları: Aşkı konu alan baladlardır.

Nükteli Baladlar: Komik olmalarının yanı sıra düşündürücü öğeler içeren baladlardır.

Dramatik Baladlar: Kişisel sorunlara yer veren özellikle kralların yaşamını ve üst düzeydeki insanların halkı üzerinde bıraktıkları etkileri dile getiren trajik baladlardır.

Doğaüstü Baladlar: Şeytanların, cinlerin, perilerin, ruhların, hayaletlerin büyü sarayların, efsanevi canavarların vb. yer aldığı korku özelliklerinin ağır bastığı balad türüdür. “Thomas Rymer”, “the Wife of Usher’s Well” ve “Sweet William’s Ghost” gibi baladlar örnek gösterilebilir.

Sınır Baladları: “Captain Car (Edam Gordon)”, “Bonnie George Comphell” önemli İngiliz ve İskoç baladlarıdır.

Edebi Baladlar: Anonim olmayan yazılı baladlardır. (S.T Coleridge’nin “the Rime of the Ancient Mariner”i günümüzde hala popüler olan bir edebi baladdır).

Destansı Balad: Hikâye baladları olarak da isimlendirilmektedir. “King Orfeo” ve “The Bruce” destansı nitelikler göstermektedir (Şahin, 2003: 78, 79).

Balad icralarıyla türkü icraları karşılaştırıldığında ortak noktaların oldukça fazla olduğu görülmektedir. Avrupa balad geleneği üzerine yapılan araştırmalar incelendiğinde, icracıların cinsiyeti dikkat çekicidir. Balad icracılarının büyük çoğunluğu kadınlar olduğu belirtilmiştir. (Seeger,1950; Leach,1950; Bold, 1979) Bunlar tarım işçileri, sütçüler, çocuk bakıcıları gibi toplumun her hangi bir kesiminden bireyler olabilir. Ancak broadside ballads (yazılı sokak baladları) söz konusu olduğunda âşıklar veya usta icracılar ön planda olmuştur (Bold, 1979: 3; Mirzaoğlu, 2003: 20).

Türküler ise genelde üç tarzda icra edilir. Çalgı eşliği olmadan terennüm edilerek, Kopuz, saz, kabak kemane, tor, tef, kaval gibi çalgı eşliğinde, türkü dans eşliğinde çalınır ve söylenir. Bu icra genellikle davul zurna veya saz eşliğinde gerçekleşir (Özbek, 1998: 33). Türkü icralarında: “Evinde halı dokuyan ya da nakış işleyen bir genç kız işini yaparken, mutfakta bulaşık yıkayan ev kadını ya da ev erkeği bulaşığını yıkarken, dağda

sürülerini otlatan çoban koyunlarını güderken, fabrikada çalışan işçi tezgâhının başında işini yaparken, tarlasında çalışan çiftçi tarlasını sürerken, harmanını savururken türkü söyler” (Yakıcı, 2007: 243).

Balad coğrafyası genel olarak, Kuzey, Batı, Orta ve Doğu Avrupa’yı içine alır. Mirzaoğlu: “Danimarka, Fransız, İngiltere, Alman, İngiliz, Macar, Slav, (Doğu Slav: Sırp, Bulgar, Rus; Batı Slav: Çek, Slovak, Leh, Sloven ve Hırvat) ve Macar balad geleneğini belirleyen üslup (stilistik) özellikleri, kültürlerin birbirleriyle etkileşimleri dikkate alınarak önemli veriler ortaya konduğunu...” ifade eder (Mirzaoğlu, 2011: 98).

Baladları yapılarına göre değerlendirdiğimizde genel olarak şu bilgilere ulaşmaktayız: “Balad, genellikle üç tam ve bir yarım kıta ya da iki dördlük ve on altı ölçüden oluşur. Kıtaları altılı ya da sekizli olanları vardır. Çoğunlukla çapraz kafiye kullanılmakta, örgülü kafiyelere de yer verilmektedir. İngiltere, İskoçya, ABD, İrlanda, Fransa, Danimarka, Almanya, Rusya, Yunanistan ve İspanya gibi ülkelerde önemli bir balad geleneği vardır. Biçim özellikleri bölgeden bölgeye değişir. Örneğin: İngiliz ve ABD baladları her zaman uyaklıdır ve kıtalara bölünmüştür. Rus baladları”byling” uyaksız ve kıstasızdır. İspanyol “romansları” ve Danimarka “viselerinde” tam uyaktan çok yarım uyak bulunur. Fransız baladı kıta ve sona eklenen daha kısa bir ağırlamadan meydana gelir. Aynı uyak düzeni tüm kıtalarda hâkimdir ve son dize nakarattır (Şahin, 2003: 79).

Balad şarkısı ölçü arttığı heceleri (hypermetric syllables) oturmak için yardımcı notalar ekleyebilir; vurguyu sağlamak için notaları uzatabilir. Macar baladları, Fransız baladlarından etkilenmiştir. Bu baladların genel özelliği üç kıta ve sona eklenen daha kısa ağırlamadan (A) oluşur. Bütün kıtalar aynı ayak düzenini izler ve her kıtanın son dizesi nakarat (N) biçimindedir. Baştaki üç kıtanın her biri üç bölümden oluşur. İlk iki bölümü uyak düzeni aynıdır. Baladın ayak düzeni şöyle gösterilebilir.

I	II	III	A
aabN	aabN	aabN	bN

Sonda yer alan ağırlamaya prens (envoi) adı da verilir. Çünkü bu sözcük genellikle bu kıtanın ilk sözcüğünü oluşturur (Şahin, 2003: 85, 86).

Türkülerin yapısı için şunları söyleyebiliriz: "Türküler içerisinde bentleri bir, iki, üç, dört dizeden oluşanlar olduğu gibi kavuştukları bir, iki, üç, dört dize olanlar vardır. Ayrıca her dörtlüğün son dizesi kavuştuktan oluşan türküler de vardır. Bazı türkülerde ise kavuştak yer almaz." (Gözaydın, 1989: 2) yapılarına göre türküler iki genel başlık altında sınıflandırılmıştır:

A. Yapılarında Kararlılık Gösteren Türküler (Düzenli Biçimler)

- a. Bentleri dört dizeli türküler
- b. Bentleri üç dizeden oluşan türküler
- c. Bentleri iki dizeli türküler
- d. Mani dörtlüklerinden oluşan türküler

B. Yapılarında Kararlılık Bulunmayan Türküler (Düzensiz Biçimler)

- a. Sayışlı türküler
- b. Söyleşme biçiminde türküler (efsane konulu türküler)
- c. Oyun havaları
- d. Ne ölçüsüyle ne de kafiye düzeniyle hiçbir kararlı, kurallı biçime ve "düzensiz tipler"den hiçbirisine uymayan bazı metinler. (Aktarılış sırasında eksik hatırlamalar sonucunda bu durum söz konusu olmaktadır.)

Türkülerde ölçü ve uyak incelendiğinde: Türküler, "bent" denen 2–4 dizelik bölümlerden oluşur. Çoğu zaman bu bentler, ezgisi ve sözleri değişmeden tekrarlanan ve "kavuştak" denen dizelerle birbirlerine bağlanırlar. Kavuştaklar çoğunlukla 1–4 dizeden oluşurlar. Türküler daha çok 7'li, 8'li ve 11'li hece ölçüleriyle söylenir. Kavuştaklar genelde kendi aralarında uyaklı olurken, bent uyaklanışında değişiklik görülebilir.

Örnek:

	Başı bölük bölük dumanlı dağlar ___ a
Bent	Duman eylenir mi kar olmayınca ___ b
	Bana derler güzel gönlünü eyle ___ c
	Gönül eylenir mi yar olmayınca ___ b

Dağlar yakışığı kar olmayınca __ b
Kavuştak Eller yakışığı yar olmayınca __ b

Çeşmenin başına inmez mi sandın __ d
Beni ağlattın da gülmez mi sandın __ d
Bent Seni sevdiğime güvenmeyesin __ e
Senden başkasını sevmez mi sandın __ d

Dağlar yakışığı kar olmayınca __ b
Kavuştak Eller yakışığı yar olmayınca __ b

Her sabah her sabah esen ruzigar __ f
Kısmetim sıradan kesen ruzigar __ f
Bent Yarın yanağından bir gül koparıp __ g
Getirip bağrıma basan ruzigar __ f

Dağlar yakışığı kar olmayınca __ b
Kavuştak Eller yakışığı yar olmayınca __ b

6+5 duraklı, 11 'li hece ölçüsüyle yazılan bu örnekte de görüldüğü gibi, bent aralarında tekrarlanan bu iki dizeli kavuştaklar, kendi aralarında uyaklıdırlar.

Bir hikâyeye etrafında şekillenen halk baladlarında geçen karakterler üzerinde durulmaz, sadece olayların ezgiyle anlatıldığı görülmektedir. Baladlarda temalar genellikle evrenseldir. (Aşk, dostluk, kardeşlik, özgürlük, ölüm gibi...) Günlük yaşamın her anının konu edildiği baladlarda öznel olaylara fazla yer verilmediği görülmektedir. Sevinçler, acılar, ölümler, cinayetler, kanun kaçakları, iyi-kötü, güzel-çirkin... gibi her şey melodilerle bestelenebilir. Halk milli duygulara yer veren efsanevi-tarihi olayların anlatıldığı baladlara daha düşkün olduğu için baladların çoğu yiğitlik, kahramanlık, vatan sevgisi gibi konularda işlenmiştir (Şahin, 2003: 80)

Türküler önce bir “türkü yakıcı” tarafından çeşitli olaylara (deprem, savaş, ayrılık, ölüm, sevgi vb.) bağlı kalınarak yakıldığını, toplumu yakından ilgilendiren daha birçok konu türkülerde dile getirilmiştir. Bunlar arasında beşikten (ninniler), mezara (ağıtlar)

kadar çeşitli zaman ve olaylara bağlı olarak çocuk türküleri, iş türküleri, tören türküleri, karşılıklı konuşmaları içeren türküler önemli yer tutmaktadırlar (Aça, 2004: 273).

Baladların en önemli özelliği olarak vurgulanan ‘hikâye’ anlatma geleneği türkülerde de yer aldığı görülmüştür. Boratav, bu tip türküler “türkü hikâye” şeklinde adlandırmaktadır ve bu tip türkülerde ‘şiir asıl mühim unsuru teşkil etmektedir’ bilgisini verir. İsmail Görkem, Çukurova’da hikâyeli türkü söylemenin önemini vurgulayarak, hikâyesiz türküler bölgede ‘yoz türkü’ ya da ‘tekleme’ adının verildiğini belirtmiştir (Yakıcı, 2007: 98).

Baladlar, günlükler ve el yazmalar sayesinde korunmuş günümüze ulaşmışlardır. Örneğin: Percy derlediği baladları bulduğu bir günlükten toparlamıştır. Çeşitli araştırmalar sonucu baladlar ve türkülerin birçok çeşitlemeleri derlenip bir araya getirilerek eski gelenek eserlerde yaşatılmıştır. Yazılı olanlarını ise ministreller (âşıklar) kendilerine göre yorumlayıp, besteleyerek ya da doğrudan kendileri yeni bir ürün yaratarak çeşitli şölenlerde söylemişlerdir (Şahin, 2003: 80).

Halk şiirinin diğer türlerinde olduğu gibi türküler konusunda yazma kaynakların başında cönk, mecmua, dergi, gazete, gibi yazılı kaynaklar önemli yer tutmaktadır. Sözlü kültür içerisinde doğan türkülerin kaynak kişisi olarak ozanlar kabul edilmektedir. “Ozanlar, asırlar içinde uzanan tarihi süreçte türkü taşıyıcısı oldukları türkülerin değişerek ve gelişerek köyden köye, ilden ile bölgeden bölgeye, toplumdan topluma, insandan insana taşınmasında etkili oldukları, adına ozan/âşık denilsin ya da başka bir adla anılsın bu kaynak kişilerin eski gücünde olmamakla birlikte bir türkünün ve yayılmasındaki etkileri bakımından günümüzde de bu görevlerini sürdürmektedirler.” (Yakıcı, 2007: 75).

Farklı coğrafyalarda üretilen baladlar ve türküler motif yapısı bakımından da birbirlerine benzerlik göstermektedir. En çok kullanılan motifler: Koyun-kuzu ve çoban motifi, avcı-geyik motifi, felek, gönül, silah, sınır-mayın, renk, zulüm, çiçek motifleri, gurbet-sıla gibi bağımsız motifler; doğa, kuş, ölüm, motifi, ulaşım ve iletişim araçları(tren, mektup, telefon) motifleriyle yiğitlik-kahramanlık motifleridir (Şahin, 2003: 84-85).

Mirzaoğlu, genel olarak tür özellikleri, icra biçimi, icracı ve dinleyici çevresi ve türün örneklerinde işlenen konular açısından Avrupa baladları ile Türk halk türkülerini

arasında bazı ortak niteliklerin bulunduğunu ifade eder: “Söz/şiir metnine müzikal bir metnin çalgıyla eşlik etmesi, bazı tarihi ve efsanevi olayların, yaşanmış veya hayali aşk öykülerinin balad veya türkü türünün kurgusal özellikleri doğrultusunda belirli bir üslup içinde ifade edilmesi, icracıların cinsiyet özellikleri ve toplumsal kimlikleri ile her iki gelenekte de benzerlikler veya ortak hususlar olduğuna dair bilgiler vardır.” (Mirzaoğlu, 2003: 98).

Aşağıda “ölüm motifini işleyen balad ve türkü” metinleri farklı iki coğrafyada üretilen iki farklı türün ortak duyguda işlenişini göstermektedir:

Örnek 1

There lived a wife at Usher’s Well,
And a wealthy wife was she;
She had three strout and stalwart sons,
And sent them oer the sea.

Türkçesi:

Marangozun karısı yaşardı üç oğluyla
Üç gürbüz delikanlı, hepsi yiğit ve kahraman
Bir kış günü denize yolcu etti onları,
Yanık yüreğiyle bakakaldı kapıdan.

“The Wife of Usher’e Well’de (Marangozun Karısı) Üç oğlunu savaşta kaybeden bir annenin ağıt içerikli badadı (Şahin, 2003: 85).

Örnek 2

Ali Paşa adına yakılmış bir ağıt...

.....

“Üç atım var biri binek,
Arkadaşlar kalkın gidek,
Ali paşayı vurdular
Yavrusuna haber vererek.

Paş giyer iki kürkü
Biri samur biri tilki
Ali paşayı vurdular,
Harap oldu Van'ın mülkü.

(Özbek, 1975: 268).

3. MACARİSTAN HALK MÜZİĞİ

3.1. Macaristan



Harita 3.1. Macaristan haritası

Orta Avrupa'da Karpatlar 'da Kurulu olan ve denize kıyısı olmayan bir ülkedir. Komşuları batıda Avusturya ve Slovenya, kuzeyde Slovakya, doğuda Romanya ve Ukrayna, güneyde Sırbistan ve Hırvatistan'dır. Başkenti Budapeşte'dir. Ülkedeki resmî dil, Fin-Ugor dillerinden olan ve Avrupa Birliği'nin yirmi üç resmî dilinden biri olan Macarcadır. Macarların atalarının büyük bir çoğunluğu Fin-Ugor kavimlerinden olan Ugor kavimleridir. Daha sonra bu Ugor kavimlerine Onogurlar ve Hunlardan bazı boylar karışmıştır. Karışan bu üç kavim, Hazarların egemenliğini kabul etmiştir. Daha sonra Hazar Kağanlığındaki iktidar kavgalarında yenilen ve iktidarla ters düşen üç Hazar boyu Macarlara karışmış, bugün bulundukları yere göçmüşlerdir. Sonuç olarak toplamda dört kavimden meydana gelen Macarların üç kavmi Türk'tür. Türk olanlar: Onogurlar, Hunlar ve Kavar Hazarlarıdır. Türk olmayanlar ise Ugorlardır. Ancak ilk dönemlerde nüfus bakımından en büyük grubun Ugorlar olduğu; yönetimde etkili grubun ise Kavar Hazarları olduğu görüşü yaygındır. (Gergely, 1991: 165,168).

Nüfusun büyük çoğunluğunu oluşturan Macarların kökeni IX. Yüz yılda Doğu Avrupa steplerinden göç ederek Karpat havzasına yerleşen topluluklara dayanır. Etnik bakımından son derece homojen bir yapı gösteren Macarlar, Ural dil ailesinin Fin-Ugor dilleri öbeğine bağlı bir dil konuşurlar. Macarca Avrupa’da konuşulan büyük dillerden yalnızca Fince ve Estonca ile bazı yakınlıklar taşır. En büyük etnik azınlık toplam nüfus içindeki oranları yüzde 1,6’yı bulan Almanlardır. Öteki küçük etnik topluluklar arasında Slovaklar, Güney Slavları ve Rumenler sayılabilir. Macar toplumu içinde özgün bir yer tutan Çingenelerin sayısı 1970’lerin başlarında 180-185 bin olarak tahmin edilmekteydi. Çingenelerin dörtte biri ana dilleri Romaniyi konuşurlar. 1980 verilerine göre nüfusun yüzde seksen üçü Hristiyan’dır. Katoliklerin oranı üçte ikiyi geçer; Protestanların bir bölümü Lutherci, bir bölümü Kalvencidir. II. Dünya Savaşı’ndaki sürgünlerle sayıları önemli ölçüde azalan Yahudiler başlıca azınlığı oluşturur. (Doğan, 2007: 3).

3.1.1. Macarlar ve Türkler’in tarihi kültürel ilişkileri

Türkler ’in ve Macarların ilk kökenleri araştırmalara göre Asya’ya dayanmaktadır. İlk Türk, Macar ilişkileri Asya’da doğmuştur. “Asya kökenli Türk-Macar kültür ilişkileri köklü geçmişe sahiptir. Bu ilişkilerin başlangıcı eldeki bilgilere göre tarihin derinliklerine gider. İlk dolaylı kökleri Ural-Altay dönemlerine dayanır. Bu derin ve köklü ilişkiler çerçevesinde genel olarak tarihleri boyunca Türklerin Macarlara. Macarların Türklere doğal, toplumsal ve kültürel bir yakınlığı olmuştur. Bu yakınlık öyle boyutlar kazanmıştır ki sık sık ‘Türk-Macar akrabalığından’ söz edilir (Baştav, 2001: 59-65). Hatta bu bağlamda Avrupa Hunların, Türklerin ve Macarların ortak atası olduğu görüşü etkin bir kabul görür. (Öztürk, 2002: 85).

Ortak bir kültüre ve tarihe sahip olduğumuz Macarların ulusallaşmasında önemli katkılar sağlayan Türkler, bu ulusun ‘Macarlar’ yani ‘Magyar’ adını almasında etkili olmuştur.

“Bütün Ural halklarının ismini iki şekilde tanırız: Kendi deyişleriyle ve diğer halklar tarafından verilmiş adlarıyla. Macarlara diğer halkların verdiği isim ise Türkçe kökenlidir, Avrupa’da neredeyse her dilde Türkçe on + ogur şekliyle karşılaşıyoruz ve bu Doğu Slavlar tarafından kelime başına eklenmiş bir h-ile yapılmıştır: Hongroise, Hungarian vb. Macarlar’ın kendi dillerinde kendilerine verdikleri isme ilk kez; Fin-Ugor dil akrabalarından ayrıldıktan sonra M.Ö. 5. asırda, Macarların ortaya ilk çıkışlarından yüzyıllar sonra, Müslümanlar tarafından yazılmış Arapça ve Farsça yazılı kaynaklarda, rastlıyoruz. Onları ilk önce Ural dağlarının güney-batısında

görürüz. Bozkırın bu bölgesinden gelip geçen Arap ve Farisî seyyahlar-satıcılar gördüklerini not etmişlerdir.” (Csakı, 2004: 4).

Macarların bugünkü ülkelerinde yurtlanmaları kuzeyden ilerleyerek 986’da bu topraklara gelip yerleşmeleri ile başlar. Bu nedenle bugünkü Macarlar 9. Yüz yılı Orta Avrupa’daki tarihlerinin başlangıcı olarak kabul ederler. Macaristan Devleti ise Macarların bu topraklara gelişlerinden tam 104 yıl sonra 1000 yılında kurulmuştur.” (Çetin, 2000: 82). Macarlar yeni yurtlarına gelip yerleştikten sonra Hristiyanlığı kabul etmişlerdir. Müslümanlığı seçen Türkler ise Anadolu’da iskân etme politikasını güderek buraya yerleşmişlerdir. Türkiye Türkleri 1263’ten itibaren Avrupa kıtasına geçer ve Balkanlar’da hızlı ilerleme kaydederler. Bu ilerlemem Macarlar ile Türkleri birbirine yakınlaştırır.”1429 yılında Macaristan Osmanlı İmparatorluğuyla sınır komşusu olur.” (Yusufoğlu, 2001: 25, 37). Macaristan 1526’dan sonra Osmanlı himayesi altında krallık olarak tarihte yer alır. 1718 yılında Osmanlı egemenliğinden çıkan Macarlar, Türklerle çok uzun bir süre aynı çatı altında yaşarlar. Kimi zaman gönüllü kimi zaman da zorunlu olarak bir arada kalan Macarlar ve Türkler her şekilde birbirleriyle dayanışma ve yardımlaşma örneği göstermişlerdir. “Bütün bu süreçlerin de bir sonucu ve ürünü olarak Türk ve Macar kültürleri ve halk müzikleri arasında çok belirgin ortak nitelikler, benzer özellikler görülür. Bu ortak nitelik ve benzer özellikler varlıklarını, canlılıklarını ve etkinliklerini yüz yıllardır korur ve sürdürür, belli eder. Bu durum iki ulusun ortak kültürel geçmişini bilenler için ise son derece şaşırtıcıdır. İki ulusun tarih çağlarındaki köklü kültürel ilişkileri ve ortak kültürel geçmişi karşılaştırmalı Türk- Macar halk müziği araştırmalarının ana gerekçesini, temelini ve öz kaynağını oluşturur.” (Uçan, 2005: 27).

Türk Macar kültür ilişkilerinin tarihsel çağı köklü bir geçmişe sahiptir. Ortak bir dil ailesine (Ural-Altay) sahip iki farklı ulus farklı coğrafyalarda karşılaşarak birbirleriyle iletişime geçmişlerdir. “Eski Türkler ile Önmacarlar arasındaki ilk doğrudan ilişki milattan önceki bin yıllarına rastlanmaktadır. Bu yıllarda Türkler ‘in bir kısmı Batı’ya yöneldiler. Batı’ya doğru ilerlediler ve Türkler ‘in Batı koluna oluşturdular. Önmacarlar ilkin Ural Irmağı ve Batı Sibiry’a da Türkler ‘in Batı kolunu oluşturan Bulgar Türkleri ile doğrudan ilişkide bulundular. Batı Türkleri Önmacarları egemenlikleri altına alıp kendi kültürlerine kazandılar ve böylelikle onları büyük bir kültür değişimine uğrattılar. Bu değişile ‘Türk-Macar kültür akrabalığı oluşur.” (Baştav, 2001: 59).

Kimi etnologlara göre uzun süre Türk budunları topluluğu içinde yaşayan Macarlar, Türklerle kaynaşarak "Türk-Macar akrabalığı" olduğu görüşünü savunurlar. Bu akrabalığı ırksal akrabalık ve kültürel akrabalık olarak ikiye ayrılır. Bela Bartok : "Kendisini Asyalı bir halkın çocuğu olarak tanır. 1900'lü yılların başlarında kendisine yöneltilen bir anket sorusunu yanıtlarken, 'biz Macarlar Fin-Ugor kökündünüz. Belki de biraz Kuzey Türkleri ile akrabalığımız vardır" der. (Janos, 2005: 23). Bartok'a göre, Macarlar 1000-1500 yıl öncesinden beri dilde, müzikte ve uygarlığın diğer alanlarında çokça meydana gelen belli Türkleşme süreçlerinden geçerek Türklerin adeta yarım kardeşleri olmuşlardır. Yine Bartok'un değerlendirmelerine göre, Macarların soy olarak Türk'e yakın olmaları gerekir (Bartok, 1991: 271).

Prof. Dr. Ali Uçan, Türkler ile Macarların tarih çağlarındaki ortak kültür çevrelerini zamana yayarak şöyle sıralar:

- 1) Ural-Altay Dil/ Kültür Çevresi (İlk Çağ'da)
- 2) Hun Kültür Çevresi (İlk Çağ Sonlarında/ Orta Çağ Başlarında)
- 3) Kuzey Karadeniz Kafkasya Kültür Çevresi (Orta Çağ'da)
- 4) Ortadoğu Avrupa Kültür Çevresi/Osmanlı Kültür Çevresi (Yeni Çağ'da)
- 5) NATO Kültür Çevresi (Yakın Çağ'da)
- 6) AB- Avrupa Birliği Kültür Çevresi (Yakın Çağ'da)

(Uçan, 2005: 26)

Uzun zaman birbirleriyle kültürel etkileşim içinde bulunan Macarlar ve Türkler, evrensel bir dil olan müzikte de birbirlerinden etkilenmiş ve etnografik olarak yaşayış tarzlarını müziğe aksettirmişlerdir. Asya kökenli bu iki toplum, Doğudan Batıya göç etmişler ve uzun yıllar süren bir birliktelik yaşamışlardır. Avrupa müzik kültüründen etkilene bu iki toplum; Doğu-Batı ve Kuzey-Güney müzik kültürleri arasında bir köprü, merkez görevi üstlenmişlerdir. Macar edebiyatında, Türklere ilk kez "tarihsel şarkılarda" yer verildiği görülmüştür. XVI. ve XVII. yüzyılda epik şiirler arasında yer alan bu şarkılar, gezgin şairler ya da Latin kültürüne sahip kimselerce lavta (citera) eşliğinde çalınıp söylenirdi. Bu şairler olayın geçtiği yerde halkla konuşur, savaşa katılmış askerleri dinler sonra bunu manzum hikâye haline getirirlerdi (Yıldırım, 1987: 459).

Yıllarca burun buruna savaşan Macarlar ve Türkler arasında gelişen bir savaş edebiyatı oluşmuştur. “Şiir, menkıbe, müzik...” gibi kültürel ürünlerle oluşturulan edebi akrabalık bugün bile canlılığını korumaktadır. "Macar saz şairleri ve kemancıları ile herhangi bir milletin okuyucuları arasında bir kıyaslama yapmak istersek, ancak bizimle birlikte yaşamış, aramızda düşüp kalkmış ve böylece hayatımızın safhalarına tesir yapmış bir millet seçmemiz gerekir. Böyle bir millet ise aynı zamanda akrabamız, istilacımız, dostumuz ve düşmanımız olan Türk milleti” (Takats, 1999: 217).

Müziğin heyecanlandırıran, coşkuyu dile getiren işlevselliğinden yararlanan uluslar, müziği savaş meydanlarında halkın ortak milli duygusunun dile getirilişi olarak görmüştür. “Türk tarihçi Peçevi'ye göre, Ostorgam'un Muhasarası sırasında hafızlar savaşçıları heyecana getirmek kahramanlık destanları ve türküler okumuşlar, harp ve lavta çalmışlardır. Peçevi, Macaristan'ın uç kalelerinde Eğri savaşçıları üzerine söylenmiş: 'Yoktur sizinle viremiz/Eğrili gidi Eğrili!' nakaratlı bir türkünün öteden beri ağızlarda dolaştığını ifade etmektedir." (Takats, 1999: 220).

Olayın geçtiği döneme ait, kroniklerden ve tarihsel eserlerden yazılarak oluşturulan bu şarkıların içerisinde en eskisi "Szabacs Viadala (Bogürdelen'in Alınması)dır. Bogürden Kalesinin 1476 yılında Kral Matyas tarafından Türkler'in elinden geri alınmasını anlatan anonim halk şarkısı, Türklerin konu olarak ilk defa Macar edebiyatında yer aldığı ilk eser olarak kabul edilir. Bu tarihten sonra Macar epik şiirinde sürekli olarak Türkler'i görmek mümkündür. " (Yıldırım, 1987: 459).

Savaş halindeki bu iki toplum o dönemde müziğin işlevsel gücünden yararlanarak kendilerine ortak bir kültürel müzik arşivi oluştururlar. “Birbirlerinin adetlerini istemeyerek olsa da benimsemişler ve zamanla bu adetler iki taraf için gözetilmesi mecburi örfler haline gelmiştir. Bunlar üzerine hiçbir zaman oturup görüşülmemiş de olsa, örflerin mecburi hükümlerini zımnen kabullenmişlerdir." (Takats, 1999: 218).

3.1.2. Macar halk müziğinin gelişimi

Toplumun ortak duygu ve düşüncelerini yalın, samimi, duygulu, coşkulu ve içli ezgilerle anlatan halk müziği Macaristan'da çok geniş bir müzik arşivine sahiptir. Köklü bir geçmişe sahip olan Macar halk müziği, Bela Bartok, Kodaly, Zoltan, Lajtha Lazlo...

gibi müzik adamlarının çalışmaları ve derlemeleriyle sistemli bir şekilde bilim dünyasında yer almaktadır.

Klasik müzik alanında çalışmalar yapan Bela Bartok, Macar halk müziğini Liszt ve Brahms'ın tanımlamasına göre “ ingene Müziğinden” olduğunu düşünmekteydi. 1904 yılında “Lili Dosaé adlı bir köylü kızından dinlediği halk şarkısı ile ulusal müziğe yönelen Bela Bartok, Macar halk müziği alanında dikkat çeken çalışmalara imza atmıştır. Bela Bartok ulusal müziği keşfetmek için hem Macaristan topraklarında hem de komşu halklar Romanya, Bulgaristan ve Yugoslavya'daki köylerde derlemeler yapmıştır. Bu alışmalar sonucunda Bela Bartok Macar halk müziği ile şu genel yargıyı ifade eder: “Arap, Türk, Asya ve Kuzey Afrika müziklerinin doğu Avrupa müziğiyle ortak özellikleri vardır.” (Janos, 2009: 36).

Bela Bartok'un, Kodaly Zoltan ve Ballendar ile Anadolu'da yaptığı halk müziği derleme çalışmaları sonucunda ise yukarıdaki genel ifadesine benzer veriler elde eder: "Macar halk müziğindeki kimi tarihsel katmanlar üzerinde Türk müziği etkileri vardır. Pentatonik ezgi grubu eski Türk müziği etkisi taşır." (Doğan, 2005: 3). Müzikal etkinin varlığına dikkat çeken bir başka araştırmacı etnomüzikolog Katalin Paksa'dır. Paksa " Macarlar, bir Fin-Ugor ve Türk kavmi olarak Karpatlar Havzasına Doğu müzik kültürünü getirmiştir, burada ise daha değişik türde 'Slav, Alman, Latin' bir ezgi dünyasıyla ilişkiye girmiştir." (Takats,1999: 41). İki farklı toplumun müzik karşılaştırması kapsamında ezgi birlikteliğini araştıran Macar etnomüzikolog Laszlo Vikar ve dilci arkadaşı Gabor Bereczki ise kaydettikleri yaklaşık dört bin ezginin kaynağında, Volga-Koma yöresinde Türk ve Fin-Ugor tabakalarının ayırt edilmesinin imknsız olduğuna dikkat çekmişler ve genel, ortak unsurlarını en basit ezgi stillerinden en karışığına kadar bulmanın mümkün olduğunu belirtmişlerdir (Janos, 2009: 4).

Bela Bartok'un yolundan giden ve günümüzde de Macar halk müziği ile Türk halk müziği alanında çalışma yapan ve bu alana kaynak oluşturan Macar etnomüzikolog Janos Sipos: "Macar ve Türk halk müziğinin eski tabakasının birbirine çok benzediğini söyler. Janos, bu alanda en önemli keşfinin Macar ağıtları ile Türk ağıtlarının en genel şekliyle neredeyse aynı olduklarıdır. Bunun nedeni olarak da ağıtlar değişikliğe dayalı en eski üslup olduğunu ifade eder." (Janos, 2009: 4). Halk kültürünün kendi iç dinamikleri vasıtasıyla çok eski ve köklü geçmişe sahip olan bu halk şarkıları doğal dokularını kaybetmemiş

günümüzde de ilk oluşturuldukları dönemim özelliklerini korumuşlardır. Usul ve dil yönünden incelenen halk şarkıları tarihsel olarak katmanlara ayrılarak ele alınmıştır. Bartok, 1924 yılında “Magyar Nepzene” (Macar Halk Müziği) adlı çalışmasında Macar türkülerini tiplere ayırarak sınıflandırmıştır. Üç gruba ayırdığı Macar halk türkülerini şu şekilde sıralar:

- 1) Eski Usul Macar Halk Şarkıları,
- 2) Yeni Usul Macar Halk Şarkıları,
- 3) Karışık Usul Macar Halk Şarkıları,

Eski usul ile yeni usul olarak ayırdığı halk şarkıların da Macar melodisinin gelişiminin yakından görülebileceğine dikkat çeken Bartok, üçüncü gruptaki “karışık usul” halk şarkılarında ise “yabancı” melodilerin hissedildiğini ifade eder. Kodaly Zoltan ise 1937 yılında yayımladığı A Magyar Nepzene (Macar Halk Müziği) adlı çalışmasında Macar Halk müziğinde yer alan melodileri tarihsel karşılaştırma yöntemiyle “filoloji” bakımından sınıflandırır. A Magyar Nepadatipusak (Macar Türkü Tipleri) adlı çalışmasıyla Jordanyi Pal Macar halk müziğinde yer alan yeni melodi tarzını sistemleştirerek açıklamaya çalışmıştır. 1975 yılında Szendrei Janko ve Dobszay Lazslo; Bartok ve Kodaly yöntemlerini göz önünde bulundurarak Macar halk müziğinde yeni bir tip kavramı oluşturmaya çalışmışlardır. İki grup olarak adlandırdıkları bu tip kavramında: “Birinci grup: Bartok ve eski karışık usullü melodiler/ İkinci grup: Yeni usullü melodiler... Olarak belirlerler.” (Bartok, 1956: 24).

3.1.3. Macar halk müziğinin oluşumu

Macar halk müziğinin oluşumunda etkili olan unsurlar şu şekilde sıralanabilir:

- a) Kilise Müziği
- b) Halk müziği dışında kalan şarkılar,
- c) Macaristan’ın komşu halklarının müziği
- d) Dans müzikleriyle, Batı’nın etkisi, (Bartok, 1956: 25).

a) Kilise müziği

Gregoryen melodisinde (Eski Kilise Müziği) yer alan belli başlı unsurlar Macar halk müziğinin gelişiminde etkili olmuştur. Kilise müziğinin melodileri “hem dini hem de din dışı unsurlar” olarak Macar halk müziğinde yer almıştır. (Bartok, 1956: 25).

b) Macar halk müziği dışında kalan şarkılar

Macar halk şarkılarının kapsamına girmeyen ama benzer unsurlar taşıyan bu şarkılar XIX. yüzyılın sonundan I. Dünya Savaşı dönemine kadar Macaristan topraklarında etkisini göstermiştir. Bu halk şarkılarının çoğunun melodisi ve metni Macar halkı için yabancıdır. Soyluların duygularını dile getiren bu şarkıların konusu genelde ölüm üzerinedir. Bestecileri ve yazarları eğitim görmüş olan şarkıların Macaristan’da tanınması Macar halk müziğinin gelişimi açısından iki şekilde etkili olmuştur:

- Daha önceden 6 ila 12 arası dize sayısından oluşan Macar halk türkülerinin dize sayısında artış görülmüştür.
- Macar halk müziğinin içerisine dur (majör) ve moll (minör) girmiştir.

Macar halk müziği, kendi halk müziği dışında kalan bu şarkılardan etkilense de kendi formundan hiçbir şey kaybetmez. Türküler sözel dokusunu korur (Bartok, 1956: 24).

c) Komşu halkların müziği

Macar halk müziğinin hem oluşumunda hem de zenginleşmesinde komşu halkların müziğinin etkisi büyüktür. Macar türkülerinin tarihte ilk etkileşimi Orta Çağ döneminde diğer zengin ve soylu konakları ziyaret eden yabancı sanatçıların söylemiş oldukları şarkılardır. Karşılıklı olan bu etkileşim komşu halkların müziğinde de görülmüştür:

“Szeretnek szontani (Çift Sürmek İsterdim)/Debrecene Debrecene kene menni (Debrecene gitmek gerekli)... gibi melodiler günümüzde hem Macar halk müziğinde hem de Macaristan’a komşu halkların müziğinde yer almaktadır.” (Bartok, 1956: 26).Yeni dönem Macar halk müziği melodilerinin ortaya çıkış zamanında Slovak halk müziğinin etkisi büyüktür. Macaristan’a çalışmaya gelen Slovak işçilerin (cam-tel işçileri)uzun süre Macaristan’da kalmaları müzik alanında kültürel etkileşimin yaşanmasına sebep olmuştur.

Uzun bir dönem savaşlarla örölü Macaristan'ın tarihinde müzik alanında asker şarkılarının da etkisi büyüktür. XIX. yüzyılın ikinci yarısında Macar halk müziğinde etkili olan tempolu ve ritimli şarkıları daha çok askerler icra etmişlerdir. Askerler aracılığıyla Mova (Çek Cumhuriyeti) ve Galiçya'ya kadar uzanan bir bölgede Macar halk şarkıları etkili olmuştur (Bartok, 1956: 26).

Aynı coğrafyada yer alan Karpat, Ukrayna, Ruzsin halk müziğinden etkilenen Macar halk müziğinde:” Ruzsinlerin ‘kolomejka’ şarkıları, Macar halk şarkılarında ‘Domuz Çobanı Şarkıları ve Verbunk dansının’ müziği olarak yer almıştır. Romen müziğinin etkisi ise daha çok Romanya’da Macarların yaşadığı Erdel bölgesinde görülmektedir. Romenlerle hem geçmişte hem de günümüzde yaşayan Macar halk şarkıları birbirlerine benzediği görülmüştür (Bartok, 1956: 26).

d) Dans müziği ve evleri

Macaristan halk dansları açısından çok zengin bir ülkedir. Macar halk müziğinde önemli bir yere sahip olan Csardas, Verbunk... gibi Macar halk danslarının kendi müzikleri, Macar halk müziğinin gelişmesinde ve zenginleşmesinde etkili olmuşlardır.

1982 yılında “Sebo, Ferenc, Novak Ferenc, Halmas Bela ve Martin György’nin katkılarıyla Macaristan’da Macar halk dans evleri açılır. Yeni halk dansçıları, müzisyenler, koreograflar... gibi gruplar halk dans evleri etrafında toplanmaya başlar. Dans evi hareketi Macaristan’da çok hızlı ve etkili biçimde yayılır. Bu dans evi hareketi etrafında profesyonel kişiler ile gönüllüler halk müziği alanında derlemeler yaparlar. Macaristan sınırını aşan bu hareket USA, Avusturya, Kanada, Arjantin, Batı Avrupa, Honkok, Japonya... gibi büyük ülkelere kadar ulaşmıştır. Bu ülkelerinin dans gruplarının üyeleri genellikle Macar asıllı kişilerden oluşmuştur (Bartok, 1956: 27).

1989 yılından sonra Macar eğitimi içerisinde yer alan Macar halk dansları, Macar halk müziği ürünleriyle birleşerek zengin bir Macar halk müziği repertuarının oluşuma yardımcı olmuştur.

e) Batının etkisi

Macar halk müziğinin oluşumu ve zenginleşmesinde Batı'nın etkisi Orta Çağ döneminden başlayarak XVIII. Ve XIX. yüzyılla kadar uzanır. Macar halk müziğinin şekli dört dizeden oluşur ve bu dizelerin birinci ve dördüncü sırası aynıdır. Bu dizelerin şeklinde etkili olan Batı müziğinin etkisi Macar halk müziğinde varyantlaşmalara neden olmuştur (Bartok, 1956: 28).

• Örnek
 _____ A
 _____ A
 _____ 5A
 _____ 5A

• Örnek
 _____ A
 _____ 5A
 _____ B
 _____ A

• Örnek
 _____ A
 _____ B
 _____ B
 _____ A

• Örnek
 _____ A
 _____ A
 _____ B
 _____ A

Macar halk müziğinde yenilenen şekil ve tür Batı'nın etkisiyle “melodi” sayısında da görülmüştür. En eski Macar halk müziği tabakasının 200 melodisi varken yeni dönemde bu sayı (Varyantları göz önünde bulundurulmadan) 800'e çıkmıştır (Bartok, 1956: 30).

3.1.4. Macar halk müziğinin sınıflandırılması

Macar halk müziği kendi içinde iki şekilde sınıflandırılmıştır. Birincisi Macar halk müziğinde yer alan türkülerin olaya ve nedene göre; İkincisi usule nazaran Macar halk müziği... Bu gruplandırmada kendi içinde şu şekilde ayrı ayrı ele alınmıştır:

Macar Halk Müziğindeki Türküleri “Olaya ve Nedene “Göre Sınıflandırılması:

Olayların olanaklarıyla ilgili melodiler: Regösenekek, Betlehemes Şarkıları, Düğün Melodileri, Ağıtlar, İşçi Şarkıları (İş yaparken söylenen şarkılar)... gibi

Dans melodileri: Verbunk, Csardas gibi...

Olayla ilgisi olmayan şarkılar: Epik veya lirik metinli şarkılar

Sadece olaylarla ilgili melodiler Macaristan'daki bütün müzik melodilerin yaklaşık%5 ve %6'lık kısmını oluşturmaktadır.

Usule Nazaran Macar Halk Müziği

Dörtlüklerden oluşan Macar halk şarkılarının iki farklı ve önemli grubu vardır.

Eski usullü Macar Halk Şarkıları: 1980 yılından önce oluşmuş bütün melodiler bu grubun içerisinde yer alır. En eski melodiler “diatonikus ağıtları”dır. İki usul (eski-yeni)de Orta Çağ'dan önceki ortak Avrupalı müzikten kaynaklanır. Pentaton yani beş dereceli inen ve kubbeli yapıma sahip olan melodiler eski Türk müziğiyle bağlantılıdır. Orta Çağ ve Yeni Çağ Avrupalı müzik akımıyla ilgili tarihsel şarkıların yanı sıra okul ve kilise şarkılarında eski usullü melodilerin izlerini görmek mümkündür.

Yeni usullü Macar Halk Şarkıları: XIX. yüzyılda Karpat havzasında yeni bir müzik üslubu oluşmuştur. Bu müzik şekil bakımından çok zengin ve homojen bir yapıya sahiptir (Bartok, 1956: 35).

4. MACAR HALK BALADLARI VE TÜRK DÜNYASINDAKİ TÜRKÜ ÖRNEKLERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI

4.1. Macar Halk Baladları ile Türkiye Sahasındaki Türkülerin Terimsel Olarak Karşılaştırılması

Kahramanlık ve savaş tarihi şarkılarından sonra, Fransız etkisi altında Fransız Vallon göçmenleri tarafından yaygınlaştırılan balad geleneği XVI. yüzyılda edebiyat alanında kendini hissettirmiştir.

Macar etnomüzikolog ve Macar baladları üzerine çalışma yapan Vargyas Lajos, incelemiş olduğu Macar baladlarının dilinden ve konusundan hareketle bu ürünlerin XVI. ve XVII. yüzyılda oluşturulduğu kanaatine varır. “Julia Szép Leany (Julia Güzel Kız) baladı Hristiyanlık öncesi dönemdeki şairane tasvirlerle dikkat çekmektedir. Rönesans dönemini yansıtan Két Kiralygyermek (İki Tane Kral Çocuğu); Kis Julia (Küçük Julia)adlı iki baladda antik dönemi anlatan konularla karşılaşmıştır.” (<http://mek.oszk.hu>).

XVIII. yüzyılın sonlarında oluşan baladlar ise yeni usul Macar baladı olarak kabul edilir. Eski usul baladlar üç türden oluşmuştur: Lirik, epik ve drama... Yeni usul baladlar ise trajik, komik ve şarkılı baladlar olarak sınıflandırılmıştır. XIX. yüzyılda oluşan yeni usullü baladlar daha homojen bir yapıya sahiptir. En homojen olan balad “beytar (eşkıya/efe) konularının işlendiği balad olarak kabul edilmektedir. Bu baladlar gerçekten yaşamış olan eşkıyaların yaşamlarını, yaşadıkları hayatları hikâye eder. (History of Balad) Bu tür baladlar bu yönüyle Türk edebiyatındaki Köroğlu’nda yer alan hikâyeli türkülere benzer.

XIX. yüzyılda Reform ve Rönesans’ın etkisiyle yeniden şekillenen Avrupa edebiyatı yeni değişim ve gelişimlere açık olmuştur. Avrupa edebiyatının bir parçası olan Macar edebiyatında da önemli değişim ve gelişimin yaşandığı gözlenmiştir. Bu gelişmelerden biriside şöyledir: Macar gençleri baladların basıldığı yayın evlerinin çevrelerinde toplanıp balad okuma geleneği oluşturmuştur. Bu okumaların yaygınlaşmasıyla balad geleneği de gelişmiş bu alanda birçok yeni balad üretilmiştir. Sözlü şiir geleneğinin Macaristan’da önemini yitirmesine neden olan balad okuma geleneği, savaşlarda halkın duygusunu, coşkusunu dile getiren halk şarkılarıyla birleşerek Macar edebiyatında yeni bir dönemin

başlamasına neden olmuştur. Yayın organlarının da etkisiyle daha geniş alanlara ulaşan balad geleneği, ünlü şairlerin dikkatini çekmiştir.

“1896-1898 yılları arasında Macar şair ve düşünür Janos Erdely tarafından üç ciltlik halk şiiri koleksiyonu basıldı. Bu tarihi bağlamda, Szekely popüler/ halk baladının keşfiyle ve sosyal yaşama etkisi olup olmadığı tartışmasıyla bütün ülke kendini bir balad tutkusu içinde buldu; öyle ki bazı şairler art arda popüler baladlar yazdılar. Bu baladlar hem edebiyat, hem de halk şiiri araştırmalarında pek çok sorunun araştırılması için bir fırsat yaratmıştır. Kolozsvar rahibi Janos Kriza, Szekely halk şiirinin en güzel örneklerini topladı ve bunları Transilvanya’da yayımladı. Bağımsızlık savaşının yenilgisinden sonra bütün ülke halkı edebi ifade ihtiyacı içindeydi. Halkın eski kahramanlık epiğinin uzantısı olan kayıp ulusal epiğin işlevini yerine getirecek halkın umudunu besleyecek halk şiiri/balad bu görevi üstlenecekti.” (Kriza, 1980: 2; Mirzaoglu, 2011: 99).

XIX. yüzyılın sonlarında Macaristan’da balad geleneği daha sistemli bir hale bürünerek edebiyatta kendine yer bulur. Yerel koleksiyonların en göze çarpanı, Vargyas, Szeged ve Temesvar çevrelerini içine alan Büyük Macar Ovası’nın güneyine ait olan baladlardır. Bu baladlar Lajos Kalmany tarafından yedi cilt olarak yayımlanmıştır. Söz konusu veriler, balad çalışmalarına büyük bir hız kazandırdı ve akademik düzeyde bilimsel araştırmalar başlatılmış oldu (Kriza, 1980: 1, 2; Mirzaoglu, 2011: 99).

Macar halk müziğinin kökenlerine baktığımızda tarihi şarkılarla epik şiirlerle karşılaşmaktayız. Macar baladlarının kökenine dair araştırmacılar farklı iki tez ileri sürerler:” Birincisi: Kahramanlık destanları (heroic epics)ve tarihi türkülerin parçalarıdır. İkincisi ise: Balad yalnızca Avrupa toplumlarına ait bir türdür ve sadece bu coğrafyada bulunabilir (Kriza, 1980: 5; Mirzaoglu, 2011: 100).

Macar etnografya sözlüğünde ise balad geleneğinin ortaya çıkışı üç başlık altında ele alınır: 1.Epik şiirlerden sonra (Anlatımlı/epik kahramanlık şiirlerinden sonra oluşturulmuştur.) 2. Uygun sosyal ve kültürel şartların oluşmasıyla ‘balad’ yazma geleneği başlamıştır.3. Balad belirli bir halk tarafından yaratılmış ve oradan yaygınlaşmıştır. “Esas olarak balad, birey ve toplum arasında, belirli bir gelişme seviyesi sonucunda ortaya çıkan çelişkiyi yansıtır. Bu gelişme seviyesi topluluğun talep ettiği yeni bir halk şiiri türünü; baladı yaratmıştır.” (Kriza, 1980: 5).

Macar halk baladlarının konusu genelde sosyal yaşamı ele almaktadır. Macar baladlarında bireyler arası ve birey-toplum arasında çelişkiler; buna bağlı olarak da günah ve ceza sık rastlanan durumdur. Feodal toplumun bu durumu onaylaması, baladların çok çeşitli biçimlerde yansıttıkları sosyal çelişkileri derinleştirmişlerdir. Balad çelişkiyi, insanın trajedisi olarak, bireyin bakış açısından yansıtır (Kriza, 1980: 6; Mirzaoglu, 2011: 100).

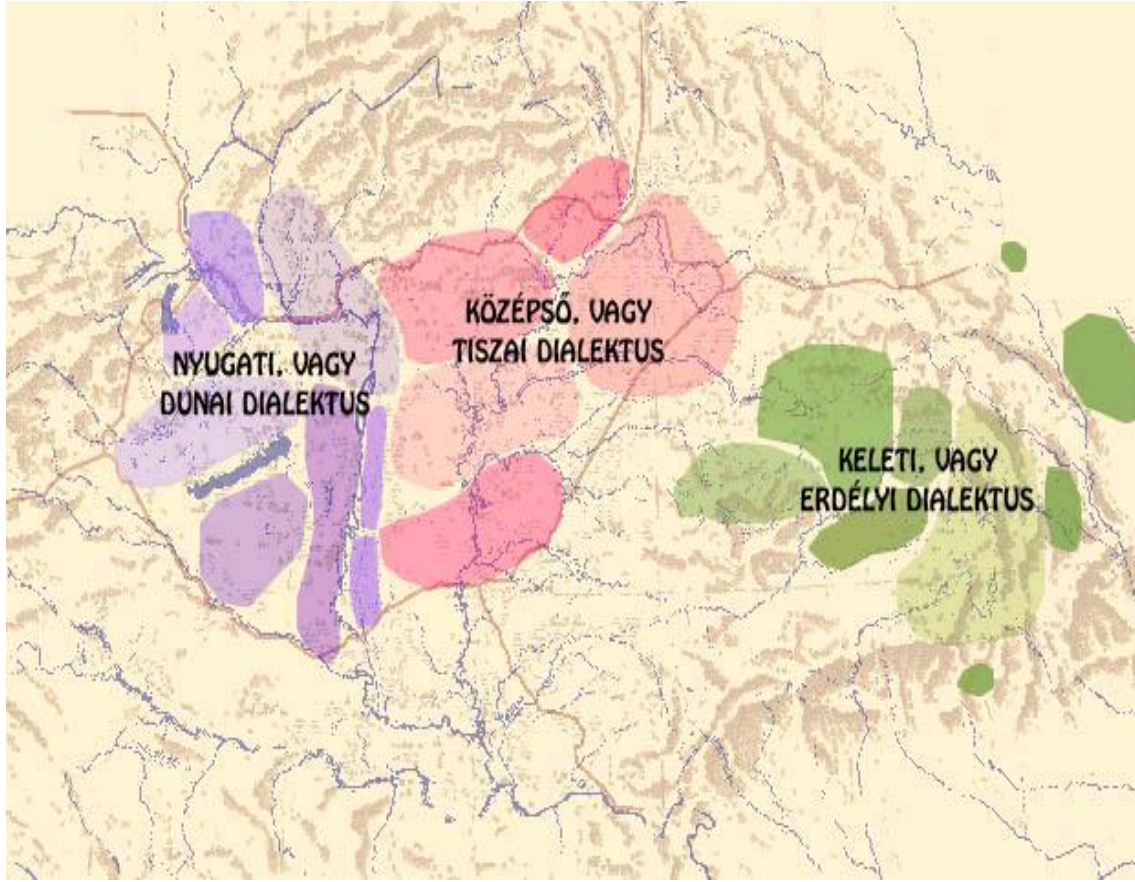
Baladların içeriği incelendiğinde aile hayatına dair, çelişki ve çatışmayı görmek mümkündür. XIX. yüzyılla birlikte yeni usul olarak karşımıza çıkan baladlarda ise konu yeniden şekillenmiştir. Eski usul baladlarda “aşk ve aile” konuları işlenirken; yeni usul baladlarda “trajik, komik ve eşkıya” konularına işleyen baladlara geçiş olmuştur.

“Yeni usul baladların içerisinde yer alan, cinayetleri ve felaketleri anlatan eserler girmiştir. Bu baladlarda genellikle ölümle sonuçlanan bir olay vardır. Bu tür baladların sanatsal değerleri diğer türlere göre daha azdır. En yeni baladlar arasına (asker baladları, hastane baladları, göçmen baladları) “ağıt baladları” farklı bir grup oluşturur. Bu baladlarda kahramanlar ölümlerinin nedenlerini birinci şahıs olarak kendi ağızlarından anlatırlar.” (<http://mek.oszk.hu>).

Yeni usul baladlarda sadece içerik değişmemiş şiirsel anlatım (söyleyiş özellikleri) açısından da yeni özellikler ortaya çıkmıştır. Eskiye nazaran daha kısa, öz ve hızlı anlatım stili geliştiren bu baladlarda icracısı ne hissederse hissetsin duygular yeterince ifade edilmemektedir. Bu göz ardı etme, şiirsel anlatımın güzelliği konusunda da göze çarpmaktadır (Kriza, 1980: 7, 8; Mirzaoglu, 2011: 100).

Baladların kendine özgü melodi ve melodi usulü yoktur. Bir metni çeşitli melodilerle söylemek mümkündür. Baladın icra ediliş şekli bölgelere ve zamana göre farklılıklar gösterebilir.

Macaristan’ da bu bölgeler müziğin diyalektiğine göre beşe ayrılır:



Harita 4.1. Macaristan halk şarkılarının bölgelere göre diyalektik haritası

- **Duna ötesi:** Tuna’nın sağ kıyısında olan Macarları ve Slovenya’ daki (bugünkü Doğu Hırvatistan) Macar halklarını içerir. Bu bölgenin Türk usulü, eski usule özgü olan diyalekt görülmektedir (Bartok ve Kodaly, 1973: 195, 250).
- **Kuzey bölgesi:** Tuna ve Tisza’nın yukarı parçasından daha kuzeyde yaşayan Macarları kapsar. Bu bölgede halk müziği alanında hem Türk hem de Ugor ve eski usul melodi tarzı zengin şekilde yaşar (Bartok ve Kodaly, 1973: 195, 250).
- **Büyük Macar ovası:** Macaristan’ın merkezinde yar aldığından bu bölge diyalektiğinde tarihsel ve toplumsal koşullar nedeniyle yabancı etki daha fazla hissedilir. (Almanlar, Slovaklar, Sırp, Hırvatlar, Ukrayna’ da yaşayan Karpat halkının) (Bartok ve Kodaly, 1973: 195, 250).

- **Erdely, Bukovina:** Macar ovasının doğusunda ve çoğunlukla Romanya’da yaşayan Macarları içerisine alan bölgedir. Erdel ve Bukovina diyalekti Macar halk müziğinin en zengin en karakteristik özelliğini taşır (Bartok ve Kodaly, 1973: 195, 250).
- **Gyimes ve Moldova:** Erdel, Bukovina’dan daha arkaik gelenekleri koruyan ve bunun yanında komşu halkların müziğinden alınmış unsurları kullanan şimdiki Romanya alanında yaşayan Macar nüfusunu oluşturur. Bu bölge diyalektiğinde askerlik sırasında Erdel ve Macar delikanlılarından öğrenilen yeni usul melodiyi kendi melodilerini birleştirerek bölge diyalektiğinin zenginleşmesinde etkili olmuştur. Asimetrik ritimler ve ritim türleri diğer Macar diyalektlerine nazaran en canlı şekilde bu bölge de hissedilir.

Macaristan’ da baladlar her türlü toplantılarda (düğünler, iş şarkıları olarak mısır toplamada, el tezgâhlarında, cenazelerde vb.) icra edilir (Bartok ve Kodaly, 1973: 195, 250).

XV. yüzyıldaki İskandinav kaynaklarına göre baladlar kilise bahçelerinde dans ederek icra edilirdi. XVII. yüzyılda ise baladlar felemek ünlü şarkıcılar tarafından icra edilmiştir. XIX. ve XX. yüzyıl Macar kaynaklarına göre baladı icra eden icracının (sert duruşu) tavrı önemlidir. Balad içerisindeki duyguyu dinleyiciye bırakan icracı, kendi öznel duygularını icra sonrasında ifade edebilir. Macar baladları her türlü toplantıda (düğün, mısır kabuklarının soyulması... gibi) icra edilebilir. Belirli bir melodiye sahip olan (bilhassa yeni usullü) baladlar ise genelde birlikte icra edilir (<http://mek.oszk.hu>).

Macar baladlarının biçim özellikleri, geleneksel baladlarda olduğu gibi dörtlük esasınca dayanmaktadır. Bu biçim özelliği yoğun bir metin ve yoğun bir ezgi ile bütünleşir. Baladın sanatsal nitelikleri aynı zamanda uyak, aliterasyon gibi üslupbilim gereçlerle de arttırılır. Şiirsel açıdan önemli kabul edilen ve mesaj olarak vurgulanması gereken kısımlarda bu tip ses tekrarları sıklıkla kullanılır. Macar baladlarında uyak her zaman kullanılan bir özellik değildir. Ancak fikirlerin vurgulanması için, uyak, aliterasyon gibi ses tekrarlarının kullanılması bir biçim, söyleyiş özelliğidir (Kriza, 1980: 8; Mirzaoglu, 2011: 101).

Balad lirik, dramatik ve epik özelliklerin bir arada bulunduğu özgün yaşayan bir türdür (Mirzaoğlu, 2011: 101). Baladların edebiyat tarihine çıkışları çok eski dönemlere kadar dayanmaktadır. Eski tarihi şarkılar, çeşitli gelenekler çevresinde gelişip günümüzde yeniden şekillenen baladlar Macar edebiyat tarihinin içinde önemli bir yere sahiptir. Farklı iki coğrafyada üretilmiş kimi zaman ortak kültürel öğelerle buluşan kimi zaman da tamamen birbirinden farklı duygular ve imgelerle üretilen Macar halk baladları ve türküler bu bölümde motif, icra ediliş, tema gibi folklorik unsurlarla ele alınıp “Karşılaştırmalı Halkbilimi Kuramı” çerçevesinde değerlendirilecektir.

Macar halk müziğinin temelini oluşturan ve balad örneklerinin işlendiği çeşitli törensel ayinler Macaristan sahasında farklı isimlerle anılsa da Türk sahasında baharın gelişi, geleneksel kutlanan festivaller ve köy seyirlik oyunlarının içerisinde icra edilmektedir.

4.2. Macaristan’daki Tören Baladları

Mitik anlamda geçmişin kutsal ve örtük öyküsünü günümüzde de canlı bir şekilde yaşatan tören baladları ve tören türküleri, belirli ritüellerle ve kalıp davranışlarla toplumların belleğinde yeniden can bulmaktadır. Var oluşun öyküsünü dile getiren baladlar ve türküler kültürel unsurların aktarımının yanı sıra, yaşadıkları toplumun olaylara bakışını ve yorumlayışını ortaya koymuşlardır. "Mikro kozmik anlamda ait olduğu kavmin kolektif bilinçdışı ve bilinçaltının aynası olan türküler, kendi topraklarının öyküsünü anlattıkça kozmosun-insanın-mitik öyküsüne yeniden göndermelerde bulunmaktadır" (Şahin, 2003:105).

Mitsel dönemin ruhunu, değerlerini, bilgeliklerini günümüze aktaran baladlar ve tören türküleri, sınır ve zaman kavramını ortadan kaldırarak kişinin "kendi olma bilinci"ne ışık tutmaktadır. Fuat Köprülü, Türk Edebiyatı Araştırmaları adlı kitabında tören türkülerini şu şekilde özetlemiştir: "Başlangıçta efsanevi bir raksın tamamlayıcı parçalarını teşkil eden terennümler, onları irticalen söyleyen geniş muhayyeleli nesillerle beraber, mazinin karanlık girdaplarına karıştı; yalnız, onlar arasında umumî bir şey ifade eden bazıları, az çok değişikliğe uğramakla beraber canlı kalmıştı. Zamanın te'siri kelimelerden bir takımının mânasını gizlemiş, fakat o meçhûl şeyi, o muammâyı büsbütün yok edememişti. Bestenin te'sirli ahengi sayesinde o meçhûlün ifade ettiği hala anlaşılıyor,

fakat bu esrarlı karanlık altında garip, ilâhi, yüksek bir mâhiyet alıyordu. Edebiyat tarihlerinin ve bilhassa medeniyet tarihinin tetkikleri ispat etmiştir ki efsanevi şarkılar önceleri sihirbazca bir mâhiyeti hâiz oldukları halde, bu dini his yavaş yavaş yükselmiştir. Hulâsa edebi tekâmül, dini mevzulardan dini olan mevzulara doğru bir cereyan tâkib eder"(Köprülü, 2004: 52).

Bu bağlamda geçmişle gelecek arasında organik bir bağ kuran tören baladları ile türküler; günümüzde farklı coğrafyalarda yaşayan; fakat ortak bir tarihe ve geçmişe sahip olan halkları zaman ve mekân açısından iletişime geçirmektedir. Dünya'nın varoluşundan günümüze kadar gelen bu süreçte toplumlar zamanı anlamlandırabilmek için, yaşayışlarını, hareketlerini ve işlerini belirli bir gün çerçevesinde sınırlandırmışlardır. Bunu yaparken de doğadan yardım almışlardır; güneşin bir yıl içerisindeki durumu, yıldızların görünümü, iklim olaylarının yıl içerisinde değişimi... gibi. Bunlardan faydalanarak her toplum kendine göre bir takvim oluşturmuştur. "Yılın ilk günü ve ayı, her toplum için farklıdır. Bu başlangıç, toplumların hayatında yer alan çok önemli bir tarihi hadise veya dini inanç ve eyleme bağlı olarak belirlenmiş olabileceği gibi, o toplumun iş ve hareket durumuna göre veya iş ve hareket zamanına en uygun gece/gündüz dengesine göre seçilmiştir" (Yıldırım, 1997: 2).

İşte bu takvim çerçevesinde oluşturulan belirli günler, halk bilgisi ile harmanlanıp "görsel, işitsel ve maddi ürünlerden oluşan" halk yaratmaları olarak yılın belirli dönemlerinde ayinler, törensel kutlamalar şeklinde icra edilmektedir. "Bayram, varlığımızın günlük yaşamda göz ardı ederken arka planını aydınlatır ve tanrılar normalleşerek unutulmuş ve bozulan düzenlerini tazelerler. Bayramların asıl hedefi aksi bir kutsal zaman yaratmak değil, zamanı bölümlere ayırmaktır. Bayramlar zamanın akışına ritim ve yapı kazandırdıkları için, günlük zamanın da ifadesini bulduğu bir genel zaman düzeni yaratırlar "(Assman, 2001: 61).

Yapısında söz, ezgi, eylem(oyun) olan tören baladları ve türküler toplumun değerlerini ve özelliklerini ortaya koyan konular çerçevesinde şekillendiği görülmüştür. Metin And, ritüel ve törenlerde eylemin(oyun) sözden daha işlevsel olduğunu vurgulayarak, eylemin işlevselliğine karşı söz unsurunun eylemi kalıcı, yüceltici, yorumsal ve anlamsal tamamlayıcı unsur olarak değerlendirmek gerektiğine dikkat çekmektedir (And, 2003: 52).

Tören baladlarının ve türkülerinin icraları sırasında birey öğrenme ve iletişim sürecine dolaylı olarak katılmaktadır. Alkışlamak, türkülere eşlik etmek... gibi davranışlar bireyin icraya dolaylı katılımını göstermektedir. Öğrenme sürecinde tekrarlanan, kalıplaşan bu tutumlar geleneksel bir boyuta ulaşmıştır. Gelenekselleşmiş olan hiçbir kültürel unsur, kendi başına nedensiz ve boşlukta yaratılmamıştır. Bu nedenle işlev, bir türün ya da bir metnin içeriğini, ne işe yaradığını, nasıl bir algı yarattığını, neden kabul gördüğünü açıklamaktadır.

Villiam Bascom'un "Folklorun Dört İşlevi" başlıklı çalışmasında sıraladığı:

- 1.Hoş vakit geçirme ve eğlendirme,
- 2.Değerlere, toplum kurumlarına ve törelere destek verme,
- 3.Eğitim, yani gelecek kuşaklara aktarma,
- 4.Toplumsal ve kişisel baskılardan kurtulmak için bir kaçıp kurtulma mekanizması (Ekici, 2007: 124, 125) bağlamında değerlendirildiğin de tören baladları ve türküler önemli icra alanları olarak günümüzde de işlevlerini korumaktadırlar.

Sosyal yaşamın ve hayatın pek çok unsuru ile ilgili bilgi ve davranışlar tören baladları ve türkülerinde yer almaktadır. Tecrübeler dayanan bilgiyi bir sonraki kuşağa aktaran tören türkülerini ile baladlar hayatın kolaylaştırıcı işlevlerine sözün gücüyle ulaşmışlardır. Tören baladlarında ve türkülerinde yer alan birçok ifade zamanla toplumların belleğinde kodlanarak kültürel imge haline dönüşmüşlerdir. Zamanla toplumda karşılaşılan yeni, farklı veya alışlagelen durumları ifade etmeye yarayan bu kültürel imgeler edebi olarak önemli görevler üstlenmişlerdir. Toplumsal yaşamın kurallarını insanlara hatırlatan baladlar ve türküler, tecrübe ve deneyimlerin rehberliğinde geçmişle ilgili pek çok unsuru günümüze taşımışlardır. Tören baladları ile türküler "kaydetme, çağırma ve iletme" ya da "şiiirsel biçim, ritüel sunuş ve toplumsal katılım ile grup kimliğini koruyan insanlara yardımcı olmuşlardır. “Bayramlar ve ritüeller, düzenli tekrarları ile kimliğini koruyan bilginin iletilmesi ve devredilmesi böylece kültürel kimliğin yeniden üretilmesini sağlarlar” (Assman, 2000: 6).

Macaristan geleneklerini ve göreneklerini bünyesinde barındıran, Macar halkının günlük yaşayışını müzik eşliğinde dinleyiciye sunan baladlara tören baladları denir. (Noel, Pascalya, Ölüler Bayramı vb.) Belirli kalıplar ve davranışlar şeklinde icra edilen bu

törenler; dini özellikler göstermelerinin yanı sıra halk inançlarının icra edildiği, toplumsal birlikteliğin sağlandığı, kültürel belleğin canlandırıldığı mekânlar olarak da önem arz etmektedirler.

4.2.1. Betlehem

Macaristan'ın çeşitli bölgelerinde icra edilen Betlehem oyunu, Hz. İsa'nın doğumunu ve onu ilk olarak ziyarete gelenleri anlatan hem dini hem de geleneksel öğeleri bünyesinde barındıran bir halk törenidir. Noeli selamlayan Macaristan'ın en önemli, en tanınmış geleneklerinden birisi olan Betlehem oyununun kökeni bütün Avrupa'da yaygın olan içinde giz, sır oyunlarından kaynaklandığı düşünülmüştür. Betlehem Macaristan'da çiftçi dramatik oyunu ya da çoban oyunu olarak da kabul edilir. XIX. ve XX. yüzyıllarda çiftçi Betlehem oyunları merkezinde Betlehem'li çobanların diyaloglu baladları (şarkıları)ve dansları çekicidir. Betlehem oyununun en önemli parçası "yemlik veya kilise şeklindeki İsa'nın doğum yerinin maketidir" (Balint, 2003: 138).

Betlehem oyunun en önemli özelliği oyundaki belirli figürlerde kutsal ve mitsel kökenin bulunmasıdır. Çünkü insanlar daima var oluşu, o kutsal anı canlı tutmak, o günleri yeniden yaşamak için törenler düzenlemişlerdir. Betlehem oyunu da bu törenler etrafında oluşturulmuş ve günümüzde de yaşatılmaya devam ettirilmiştir. Bu törenlerde oyun aracılığıyla toplum bireyleri duygu ve düşüncelerini gerçekleştirmeye çalışmışlardır. Kutsal bir oyun olarak icra edilen Betlehem oyunu zamanla değişerek, dönüşerek bugünkü konumuna gelmiş bulunmaktadır. Toplamların üretim biçimlerine paralel olarak gelişen kültürel yapıları, o toplumsal yapıya uygun oyun biçimini de oluşturmaktadır.

Macaristan'da "Betlehem Oyunları" iki şekilde icra edilir:

- 1) Canlı oyuncularla icra edilen 'Betlehem'...
- 2) Kuklalarla oynatılan 'Betlehem'...

Betlehem oyunu Hz. İsa'nın doğumunu ve onu ilk olarak ziyarete gelenleri anlatan hem dini hem de geleneksel öğeleri bünyesinde barındıran bir halk oyunudur. Betlehem oyununun en önemli kişisi "sağır ve yaşlı çobandır." Sağır ve yaşlı çoban oyunda her söyleneni yanlış anlayarak yorumlaması; oyunda komik sahnelerin yaşanmasına neden

olur. Çobanlar oyununda kaval çalarak, dans ederek baladlar söyler. Oyun, oyuncuların birinin bağış toplamasıyla sona erer (Balint, 2003: 138).

Araştırmacı Benedek Andros oyunun metinlerine göre 'Betlehem'i çeşitli gruplara ayırır. En sade şekliyle, formunu korumuş Betlehem oyunu olarak Erdel bölgesinde icra edilen Betlehem oyununu kabul eder (Balint, 2003: 139).

Erdel bölgesinde icra edilen Betlehem oyununun oyuncuları "on beş tane çocuk ya da delikanlılardan oluşturulur." Oyunda: Herados Kralı, Aziz Jozef, Hz. Meryem, Melek, Çobanlar ve kralın iki süvarisi yer almaktadır. Macaristan'ın Erdel bölgesinde icra edilen bu gelenekte oyuncular kapı kapı dolaşarak "Noel Halk" şarkılarını, halk baladlarını icra etmektedirler. Kapılarını çaldıkları ev sahipleri, oyunculara Betlehem oyununu icra etmeleri için izin verirse, oyuncular eve girer ve ilk olarak kral ev halkını selamlar. Bu selamlamada belirli kalıp sözler icra edilir. Daha sonra Betlehem oyuncularının amacını açıklayan kral rolündeki oyuncu "İsa'nın doğumunu temsilen yaşatılmasını ister. Oyuncular ve ev halkı bulundukları odayı İsa'nın doğduğu ahır gibi düşünerek dini içerikli şarkılar söylerler. Çoban kılığındaki oyuncular o dönemin zorluğunu ve fakirliğini belirtmek amacıyla temsili olarak bebek İsa'ya "koyun, peynir... gibi" yiyecekler hediye ederler. Kaval eşliğinde, şakalı baladlar söyleyerek dans eden oyuncular yine ev sahibinin söylediği baladlar ile yolluklarını alır, oradan ayrılırlar (Balint, 2003: 139, 140).

Betlehem oyununun farklı bir tipi de Bukovinalı (Romanyalı) Szekelerin yaşadığı Duna (Tuna) ötesinde icra edilen Betlehem oyununa Csabanalos (çabanla ilgili bir oyun) adı verilir. Bu oyunda çobanlara Antik Çağ "Maksus, Karidan, Titirus" isimleri verilir. İyilik-kötülük, zenginlik-fakirlik... gibi karşıt durumlar bu bölgenin Betlehem oyunlarının temasını oluşturur (Balint, 2003: 141).

Betlehem oyunu içinde yer alan ve bölgelere nazaran varyantları görülen çoban baladı örneği:

Csardapasztorak (Sığır Sürüsü Çobanları)

Erdel bölgesi

Sığır sürüsü çobanları

Örnek 63

1-Betlehemde gece kırdı
 Sürüyü korudukları zaman
 Gece kırdı
 Gece kırdı
 2-Tanrı' nın melekleri
 Onların önüne geldiler
 Büyük korkuyla
 Kalpleri doldu
 Kalpleri doldu (Çev: İbolya Takacs)

Macarcası

Csardapazstarok
 1-Midön betlehembe
 Csar-dat örizenek
 Ejjel a mezöbe
 Ejjel a mezöbe
 2- isten angyali
 Jövenek elejök
 Es nagy fe'lelemmel
 Telek meg ö szivök
 Telek meg szivök (Balint, 2003: 138)

Bireysel ve toplumsal bellek açısından Macar halkının yaşamında özel bir yere sahip olan "Betlehem Oyunu" sözün ve davranışların büyümlü gücü ile canlılığını bugün de aynı şekilde koruduğu görülmüştür. Sosyal yaşamın ve hayatın pek çok unsuru ile ilgili bilgi ve davranışların yer aldığı Betlehem oyununda tecrübeler dayanan bilginin bir sonraki kuşağın hayatını kolaylaştırıcı işlevi ön plandadır. Geçmiş ve gelecek arasında bir köprü görevi üstlenen "baladlar ve türküler, dil aracılığı ile gizli anlaşmalar sistemi oluşturmaktadır." (Mirzaoğlu, 2001: 76)

Betlehem baladlarını oluşturan metinler anlamsal alt yapılarıyla bir müddet sonra ait olduğu toplum için seçici ve ayırt edici, grup üyelerinin kimliğini temsil edici hale geldiği görülmüştür. Bu süreçte "iletişim sistemi ileti ve bilgilerini koruyabileceği dıştan gerçekleşen bir alan, aynı zamanda bunları depolayacak(kodlama), kaydedecek ve yeniden devreye sokacak bir sistem geliştirmek zorundadır."(Assman, 2001: 27)

4.2.2. Regöles

Güneş dönümü zamanında yapılan ve eski bolluk büyüünü anımsatan geleneğe Macaristan'da "Regöles" adı verilmektedir (Balint, 2003: 141). Köylerde düzenlenen törenlerde evden eve giderek şarkılar söyleyen gençlere Macarca 'regös' ismi verilir. rege, regel, regöl ve regös kelimeleri Macarcanın en eski Fin- Ugor kelimeleri arasında yer alır. Macarcanın tarihi-etimolojik sözlüğüne göre rege kelimesi eski kayıtlarda: "Tamamen güvenilir olmayan, aptal, bunak, insanların sözleri; tamamen güvenilir olmayan ruhsal durum; çılgınlık, eski sözlü gelenekten kalma anlatı, şarkı, mucizevi unsurları da içeren anlatı şeklinde zikrediliyor" (Doğan, 2005: 5).

Macar etnomüzikologları bu Regös şarkılarının (regösenek) bazı arkaik unsurlar barındırdığını ortaya çıkarmıştır. Dilbilimsel ve etnolojik araştırmalar (şarkının) içerisinde Fin-Ugor mirasının büyü gücüne haiz nakarat kısmı "Haj regö, rejtem/rajta, dehoreme-romavs, olduğunu ve bunun bir zamanlar şamanın vecd haline geçmesine, şarkılarla yapılan büyüye eşlik ettiğini gösterir." (Paska, 1999: 64; Doğan, 2005: 5). Macaristan'da bu geleneğin Şamanizm dininin kalıntıları olarak da kabul eden birçok araştırmacı vardır.

Macarların Hristiyanlığı kabul etmeden önceki inanç sistemi 'Şamanizm'dir. Uzun bir dönem bu inanç sistemini korumaya çalışan Macarlar, kilisenin baskısı ile karşılaşmışlardır. Halkın geleneksel yaşayışının temellerini oluşturan Şamanizm müzik kültüründe de etkisini göstermiştir. Çin'in kuzeyindeki çeşitli Türk ve Moğol kökenli kavimler arasında araştırmalar yapan Çinli etnomüzikolog Du Yaxiong burada hala Şamanist inançlarını sürdüren bu toplulukların müziğiyle Macar halk müziği arasında paralellikler bulmuştur (Doğan, 2005: 4).

XX. yüzyılda bu gelenek Macaristan'ın iki bölgesinde icra edilirdi. Biri Duna ötesinin batısı, diğeri Szekely topraklarının batısıdır (Balint, 2003: 139-140). Bugün ise Rusya'nın kuzeybatısında yaşayan Macarların akrabaları Hantiler ve Manşiler icra etmektedir. Şaman seremonileri içeren bu gelenek bölgede tüm baskılara rağmen günümüze kadar korunmuştur (Paska, 1999: 6; Doğan, 2005: 5).

Macaristan'da bu geleneği erkekler icra eder ve özellikle bekâr delikanlılar bu görevi üstlenmişleridir. Duna (Tuna) ötesinde icra edilen Regöles geleneğinin olmazsa olmaz iki

müzik aleti: Zincirli sopa (lancos) ve küçük duda (kocsogduda)'dır. Bu müzik aletlerinin yanı sıra "çan, melodi çalan kaval, ya da klarnette" Regöles geleneğinde icra edilir. Regöles geleneğinde kullanılan "zincirli sopa ve duda gibi müzik aletleri" 1900'lü yıllarda Sebestyen Gyula'nın yaptığı derlemelerde elde ettiği bilgiye göre büyü niteliği taşımaktadır." Genç kızı olan anne ve babalar evlerine uğrayan "Regöles icracılarının" ellerindeki zincirli sopayı evlerinin toprağına vurduklarında çıkan toprak miktarına göre aile kızlarının zengin ya da fakir biriyle evleneceğini düşünürler (Balint, 2003: 141). Bereket ve verimliliği arttırmak amacıyla icra edilen bu törenler ile birey topluma karşı sorumluluklarını yerine getirip yaşamlarını daha az sorumlu kılmak istemektedir. Böylece nesnel bir işlevi yerine getirme, doğayı evcilleştirme, bazen avına karşı üstünlük, bazen de totemin doğaüstü güçlerinden yararlanmayı törenlerinde amaç olarak gören birey tören esnasında kullandığı kutsal araçlar ile kutsal sözler onun bu dünyadaki varoluş hikâyesinin gizli sırrının ritüeller aracılığıyla kutsandığı, korunduğı en önemli yardımcı öğeleridir.

Regöles müziğini Kodaly Zoltan çocuk şarkılarının kardeşi olarak kabul etmektedir. Regös müziğinin basit dur (major) hexachard melodisi genellikle birbiriyle gevşek bağlanmış ve tekrarlanmış ritimli çiftlerden oluştuğunu dile getirir. Kodaly bu oluşumun çocuk oyunlarında söylenen tekerlemelerde görüldüğünü vurgular (Balint, 2003: 141).

Aşağıdaki örnek metinde çocuk şarkısı içerisinde yer alan tekerlemeye yer verilmiştir:

Macarcası

Golya, golya, gilice
Mitöl veres a labad
Török gyrek megvagta
Magyar gyrek gyogyitja,
Sippal, dobbal,nadi hegedüvel
Csicsigatja, babusgatja,
Töba,töba, martogatja

Türkçesi

Leylek, leylek, kumru
Neden ayağın kanda

Seni Türk çocuğu kesti,
 Macar çocuğu iyileştirdi,
 Keman, boru ve tef yardımıyla.
 Okşar durur, sallar durur,
 Göle batırır, göle batırır (Hoppal, 2008: 7).

(Genelde bu tekerlemeler Leylekler ana yuvalarına dönerken söylenir.)

Regös şarkıları (baladları) kendi içerisinde "büyü" özelliği taşıyan sözcükler içermektedir. Yukarıdaki tekerlemede de eski Türk inancıyla bağdaşan "tef" Macar halk şarkısında da yer almaktadır.

Örnek Metin 2

Macarcası

- Adj istenem csendes esöt
- Mossa össze mind a kettöt
- Szita, szita pentek
- Szerelem csütörök,
- Dob szerda,

Türkçesi

1. Tanrım hafif yağmur ver
2. Bu ikisini yapıştır,
3. Elek, elek, Cuma
5. Aşk, Perşembe,
6. Tef, Çarşamba

Metin içerisinde yer alan elek, hastalığı; hastalığı çağıranın kim olduğunu öğrenmek için kullanılan ritüel bir araç olarak Macaristan halk inançlarında yerini almıştır. Macaristan'da kadın iyileştiriciler eleğe tahta kaşıkla hastanın üzerinde vurarak gezdirirler (Hoppal, 2008: 115). Toplumsal sağaltma işlevi olarak icra edilen bu edebi ürünler müziğin büyüsel gücünden yararlanarak kimliğimizi oluşturan kültürün, simgeler ve davranış biçimleriyle dışavurumudur.

Regös şarkıları hem Szekely bölgesinde hem de Tuna ötesinde icra edilirken melodi sonunda ses yukarıya kvint sesine çıkar ve buna regöz kvint adı verilir. Regös şarkılarının metni iyi dileklerden oluşmuştur. Bu iyi dileklerin sıralanışında bereket büyüsü ile dilek büyüsü yer alır. Evlenmek isteyen genç çiftlerin isimleri Regös baladları içinde söylenerek onların bir araya gelmeleri için dilekte bulunur. "Dilek büyüsünün de işlendiği Regös şarkıları eski Türk inancıyla örtüşen birçok geleneği günümüzde de canlı bir şekilde yaşatmaktadır ” (Balint, 2003: 140).

Regös icracılarının ziyaret ettikleri evlerde bereket büyüsü kapsamında ev halkının o yıl birçok ürünü, mahsulü bol olsun; hayvanları bol bol üresin diye şarkılar söylerler. Bunun karşılığında ev halkının yiyecek isterler. Alınan yiyeceklerin birazı icra anında tüketilir, gerisi heybelere konulup yanlarında götürülür. Regöles yılın son haftası Szent Istvan (Aziz Istvan) 26 Aralık ile 1 Ocak tarihleri arasında kutlanılmaktadır.

Regöles geleneğinin bir varyantı Kolinda (Colinda)adıyla Romenler tarafından icra edilir. Macar Regös şarkıları "mucizevi geyik oğul veya mucizevi başlı geyik hikâyesini anlatırken put peres dönemindeki hayvan oyunlarını taklit eder biçimde icra edilir. Romen Kolinda şarkılarıyla akrabalık gösteren Regöles şarkıları arasında benzerlik oldukça fazladır. Her iki gelenekte icra edilen bu şarkılarda "Deheremeromen veya haj rego rejtem"nakaratları yar alır (Balint, 2003: 142).

Regös şarkılarını icra eden delikanlılar, şarkıları icra ederken tıpkı bir savaşçı gibi davranırlar. Şarkıların melodilerinde süsleme yapmazlar.

Örnek Metin 64

- Parka karlar yalvarıyorlar De horeme
- Tavşanlar tilkiler oynuyorlar De horeme
- Köye kadar takip ettik
- Sandor Mozes’ in avlusuna
- Orada yapılmış bir ev gördük
- İçinde hazır bir yatak gördük
- Dışarıda dindar ev sahibi yatıyor
- İçeride zayıf hanımı yatıyor
- Aralarında Paris çocuğu yatıyor

- Annesini babasını uyandırıyor
- Çünkü regöles yapanlar geldiler
- Anne baba kalk
- Eski yasa büyük kırmızı öküz
- Onun yarım parçası regöles yapanlarındır
- Onun boynuzu kızartılmış simitle dolu
- Onların yarım parçası regöles yapanların
- Kulağı bozuk parayla dolu
- Onun yarım parçası regöles yapanların
- Onun üstünde altmış tane sucuk
- Onun yarım parçası regöles yapanların
- Poposu fındıkla dolu
- Bu ev sahibinde kalsın
- Göbeğinde şerbet içiyordu
- Bu ev hanımına kalsın

(Balint: 2003;140). (Macarcası EK-64).

Sonuç olarak, yeni yılın ilk günü, yılbaşı kutlamaları çerçevesinde kutlanan "Regöles" geleneği, her bir toplum için farklı anlamlar ve kutluluk anlayışı taşır. Türkiye'de kutlanan "Kalandar, Nevruz..." gibi törenlerle benzerlik gösteren "Regöles" geleneğinin, işlevsel özellikleri bakımından tören türküleriyle benzer etkilere sahip olduğu görülmüştür. Bu benzerliğin nedenini Fuat Köprülü, Türk Menşei kitabında şu şekilde açıklar: Macarlarla ırk yakınlığı iddialarından yola çıkarak bir dönem, "Türklerle ırk yakınlıkları olan Finovaların en eski edebiyatını tetkik edecek olursak, onlarla da hemen aynı hali görürüz: Şifahî milli edebiyat uzun müddet din ve sihir ile şiddetle alakalıdır. Runoja denilen halk şairleri, tietojoe denilen bakıcı yani sâhirler, satuniekka nâmındaki hikâyeciler, umuni şarkılar, büyü tekerlemeleri, milli hikâyelerle edebiyatı yaşatıyorlar ve vücuda getirdikleri eserle tabii dini-sihirkârâne bir mâhiyeti haiz bulunuyordu... (Köprülü, 2004: 56).

Özellikle, inanç merkezli kültürler arasında bu tür değişimlerin, alışverişlerin, ödünçlemelerin, uyumlaşmaların tarihi süreç içinde cereyan ettiği görülmüştür (Yıldırım, 1997: 3). Regöles geleneği, evrenin saklı bilgelikleri ve erdemi, yaşamın kutsal öyküsünü baladlar aracılığıyla dile getirmektedir. Kültürel bellek mekânı olarak Regöles geleneği

simgelerin diliyle "kökeni örnekler" (Linqs, 2003: 12) ve köken hakkında bilgi verir. Evrenin taşıyıcı ve aktarıcı bilinci olan insan, içinde taşıdığı köken örneklerin yardımıyla bir başkasına dönüşmek- öteki olmaktan kurtulur. Temel ontolojik güvenliğini (Loing, 1993: 41) sağlayan ve kendi benliğini tanıyan birey, kendiyle yüzleştikçe, kendini keşfettikçe geçmişine anlam katar. Atalar ruhunun keşfedilmeye çalışıldığı Regöles metinlerinde, çeşitli büyüsel ve mitsel öğelerle buluşan icracı ve dinleyici kendini ve kendi olma bilinci yolunda taşıdığı imgelerle yüz yüze gelmiş olur.

Yukarıda örnek olarak yer verdiğimiz Regöles tören baladlarında görüldüğü gibi dünyanın büyülü ve iyileştirici işleve sahip olan sözlerde tören baladları, fenomolojik açıdan insanın dünya üzerinde kurduğu, oluşturduğu tedavi yöntemlerini ele alır. Bireysel varoluşun gerekliliğine dayandırılan "halk inançları" bu baladlarda şekil değiştirilerek (modernleştirilerek) icra edilse de vermek istediği mesaj milli bilincin uyanık kalmasıdır. Macarların ve Türklerin törensel oyunları canlandırmaktaki asıl amacı bugün gizlenmiş olsa da, antik dönemde bereket kültürünü gerçekleştiren insanların amacıyla aynıdır. Bu oyunları oynarken, birey daha önce aynı topraklar üzerinde yaşamış olan toplulukların yaptığı gibi doğayı büyüleyerek tarlasının ve bağının bereketini artırmaya çalışmaktadır.

4.2.3. Hejgetes Uralos

Moldovyalı Macar köylüleri eski yılı uğurlayan, yeni yılı kutlayan geleneğine Hejgetes adı verilmektedir. Bu geleneği icra edenler genellikle köylerdeki delikanlılardır. Hejgeto ya da Uralo olan delikanlı bika (boğa sesi çıkaran) çalgının eşliğinde hikâye içerikli baladı (halk şarkısını) icra etmişlerdir. Bu müzik aletinin yanı sıra "kavas, kamçılı kırbaç, çan ve kaynana zırlıtısı" sesi çıkaran müzik aletleri de bu geleneğin en önemli araçlarıdır.

Hejgetes geleneğinde okunan metinde buğdayın ekmek oluncaya kadar geçirdiği aşamalar anlatılır. Şarkının nakarat bölümünde Hejgeto dışında kalan delikanlılar "haho haho" şeklinde bağırarak ellerindeki kırbaçlarla büyük bir gürültü çıkarırlar (Balint, 2003: 141). Bu törenlerde icra edilen "baladlarda edilen dualar genelde bekâr kızın ya da erkeğin evlenmesi üzerine kurgulanmıştır.

Örnek 65

1. Kak ev sahibi kalk Tanrı senin evine geldi
2. Sırasıyla, ordusuyla, kanatlı melekleriyle
3. Kurulmuş safrasıyla, dolu bardağıyla
4. Kırmızı öküz eski yasa Haj, regörejtem
5. Tanrımız onun için bize izin verdi ki
6. Ay'ın masası bizim masamız olsun
7. Ay'ın kıyafeti bizim peçetemiz olsun
8. Aziz kadeh bizim bardağımız olsun
9. Kırmızı öküz eski yasa Haj, regörejtem
10. Gökte orada bir çimenlik oluşuyor
11. Onun içinde mucizevi geyik oğlu oturuyor
12. Bir tane ayın mumu yakılmadan alev alsın
13. Söndürmeden sönsün
14. Kırmızı öküz eski yasa Haj, regörejtem
15. Bu ev sahibine Tanrı dört tane öküz
16. İki tane güzel ırgat versin
17. Daha büyük ırgata altınlı kırbaç sopası
18. Daha küçük ırgata altınlı saban sopası
19. Kırmızı öküz eski yasa Haj, regörejtem
20. Tanrı versin bu ev sahibine yarım hektar toprak
21. Yüz yığın buğday versin
22. Yarım hektar kırdı yüz araba (atlı) kuru ot versin
23. Kırmızı öküz eski yasa Haj, regörejtem
24. Tanrı versin bu kadına
25. bir kaz altında yüz tane kaz yavrusu
26. Bir tavuk altında yüz tane tavuk yavrusu
27. Kırmızı öküz eski yasa Haj, regörejtem
28. Güzel bir delikanlıyı burada tanıyoruz. Onun adı Janos
29. Güzel bir kızı orada tanıyoruz. Onun adı Eva
30. Tanrı onu hiçbir zaman almasın, kucağında saklasın
31. Kucağına kısırarak alsın, içeriye-dışarıya çeksın
32. İçeriye bassın tilkikuyruğu gibi hatta ondan da daha çok
33. Ayaklarımızı sürterek içeriye yürüyoruz çingırağımız demir tencere

- 34. Çarığımız meşe ağacının kabuğu, sopamız gül ağacı
- 35. Kapının yanında kopçalı cüzdan
- 36. Onun içinde 200 Forint var
- 37. Bunun yarısı regöles yapanların, yarısı parçası ev sahibinin
- 38. Kırmızı öküz eski yasa Haj, regöreitem

Jezus Krisztus! Bir övülün

Ev sahibinin cevabı: Ebediyen sonsuzluğa dek (Balint, 2003: 141, 142, 143, 144).
(Macarcası EK-65)

Yukarıdaki balad metninde toplum tarafından unutulması istenmeyen pek çok geleneğin (paylaşım, toplumsal birliktelik gibi) yeniden aktarıldığı ve yaşatıldığı görülmektedir. Balad metinleri aracılığıyla zaman içerisinde kültürel bellekte kodlanan imgeler, modernleşen dünyada karşılaşılan yeni, farklı veya alışlagelen durumları ifade eden formüllere dönüştüğü görülmüştür. "Bu şekilde sosyal yaşam içerisinde karşılaşılan durumlarla ilgili çözüm önerileri sunulmakta; bir anlamda toplumsal yaşamın kuralları insanlara tekrar tekrar hatırlatılmaktadır"(Çetinkaya, 2013: 219).

Toplumsal yapının sürekliliğinde önemli rol oynayan tören baladları ortak belleğe ait öğelerin hatırlanması ve bir disiplin çerçevesinde tekrar edilme esasına dayanarak icra edilmektedirler.. Tören baladlarının metin yapısı ile icra sırasında ön plana çıkan ritüeller hatırlatma işlevini yerine getirmektedir. Tarihsel anlatılar olarak da değerlendirebileceğimiz bu metinler, kültürel belleğin geleneklerin devam etmesine, değer yargılarının kökleşmesine yardım ederek birtakım kültürel unsurları ayakta tutar, bireyleri bir araya getirir, bireyler arasındaki toplumsal bağı güçlendirir, toplumdaki türlü ortaklıkları pekiştirir.

Macaristan'da icra edilen Hejgetes Uralos "baladlarında" güncellik ön planda olduğu görülmüştür. Zengin tarihi, sosyolojik, psikolojik, kozmolojik ve dini veriler taşıyan baladlarda icracı, realist bir anlayış içinde "kendi dileklerini" ezgi bütünlüğü içinde dile getirmektedir. Hejgetes ve Uralos baladlarında toplumun ilk ve temel birimi olan ailenin yapısına ve kadın-erkek ilişkilerinde egemen olan geleneksel kurallara dikkat çekildiği görülmüştür. Baladlar, sözel içeriği ve kültürel değerler açısından ele alındığında zengin motiflere sahiptir. İnsanın dış dünyayla, onu çevreleyen doğayla ritmini, bütünlüğünü dile getiren baladlar sadece yaratıldığı çevrede, toplumda, zümrede, dini ortamda kalmayıp

farklı coğrafyalarda yaşayan halkların da önemli bir kültürel ögesi olarak yaşatıldığı görülmüştür. Milli kimliğin ve ulusal bilincin nesilden nesile aktaran ve yayan "baladlar ile türküler" geçmiş ile gelecek arasında organik bir bağ kurarlar. Toplumsal bir olgu olarak kabul edilen belleğin inşasında müzik önemli görevler üstlenmektedir. "Bireysel hafızanın birikimli olarak oluşabilmesi için (geçmiş, şimdi, gelecek sürekliliği, anılar birikimi) bir toplumsal bağlam ve üyelik (aidiyet-iyelik) gerekir. Mutlak bir yalnızlık içinde yaşayan kişinin sosyal hafızası olmaz. Kendi tarihini/biyografisini oluşturan kişi bunu ancak diğer kişilerle olan iletişiminden, bağından hareketle yapar." Anadolu coğrafyasında yakılan türküler gibi, büyük Macaristan ovasında hikâye edilen baladlar; daima örtük olanı, söylenmemiş olanı ve ima edileni anlatmak istemişlerdir. Müziğin ezgisel gücünden beslenen şiirsel söylem, kimi zaman uçan bir kuşun yüreğinde kimi zaman da esen bir yelin öyküsünden beslenerek mekânın poetikasına siner. "Beraberce dinlenen türküler kişileri, farkında olmadan derin bir yapıda birbirine ve geçmiş zamanların tinsel varlığına bağlar. İnsan böylece çoğalmış ve bütün zamanlara yayılmış/yansımış olur." (Korkmaz, 2000: 48).

Toplumun ortak mirası olarak kabul edilen baladlar ve türküler, oluşturuldukları coğrafyanın genel özelliklerine bürünerek, toplumun yaşayış tarzı, eğitimi, estetik zevki gibi halk kültürüne şekil veren temel öğeler ile yoğrularak gelecek nesillere geçmişle ilgili hatırlatma, geçmişi yeniden inşa etme imkânı sağlarlar. "Yaşayan, etkileyen, etkilenen ve yaratan insanın ürünleri olan türküler, bu özellikleriyle birer 'hatırlatma' ve hatırlama figürü haline gelmektedir. Hatırlatma figürlerinin üç özeliği bulunmaktadır. Bunlar: zamana ve mekâna bağlılık, gruba bağlılık ve yeniden kurulabilmedir." (Assman, 2001: 42). Macaristan'da icra edilen tören baladları icra edildikleri mekânlar açısından da önemli bir işleve sahiptir. Kiliselerde, evlerde ve köy meydanlarında icra edilen baladlar, bu mekânlar aracılığıyla hatırlama, hatırlatma, aktarma ve öğretme işlevini yüklenirler. İnsanların anlam yüklediği bu mekânlar, "okunabilen ve saptanabilen bir anlamlar bütünü" (Çetinkaya, 2013: 219) yaratarak kültürü yaratır, taşır, aktarır.

4.2.4. Kantalas

Macaristan'da bayramlardan önce arife akşamı uygulanan bir gelenek olan Kantalas'ta gruplar kapı kapı dolaşarak bayramlarla ilgili iyi dileklerini müzik eşliğinde şarkılı metinlerle dile getirirler. Kantalas baladlarının yapısı çok çeşitli olabilir. Bu

metinler recitativ (ahenkli) şekilde icra edilir. Bu baladların metni şiir tarzında olabileceği gibi karşımıza nesir biçiminde de çıkabilir (Balint, 2003: 141).

4.3. Türkiye'deki Tören Türküleri

Türk insanının sosyal ve kültürel hayatında mitolojik dönemden günümüze çok sayıda tören yer almaktadır. Törenlerin vazgeçilmezlerinden birisi de türkülerdir. Türküler törene katılanları hem coşturmak hem de eğlendirmek amacıyla yakılsa da törende yer alan türküler yaşanan hayatın gizli formel dilini gelecek kuşaklara aktarır. Bu yönleri ile türküler geleneklerin devam etmesine, değer yargılarının kökleşmesine yardım ederek birtakım kültürel unsurları ayakta tutar, bireyleri bir araya getirir, bireyler arasındaki toplumsal bağı güçlendirir, toplumdaki türlü ortaklıkları pekiştirir. Hıdrellez, Koç Katımı, Saya gibi mevsimlik törenler ya da fındık toplama erişte kesme vb. gibi imece amaçlı gerçekleştirenler Barana, Elfene, Kalandar vb. eğlence amaçlı törenler takip etmektedir ki bütün bu toplantıların merkezinde türkülerin yer aldığı görülmektedir (Yakıcı, 2007: 216).

Macaristan'da belirli dönemlerinde kutlanan bu geleneklere benzer kutlamalar Türk dünyasında aynı form üzerinde şekil değiştirerek kutlanmaktadır. Türk dünyasının kutladığı Nevruz, Karadeniz bölgesinde kutlanan "Kalandar, Karakoncolos..." Anadolu ve diğer bölgelerde kutlanan "Mayısın Yedisi... gibi" törensel eğlenceler, merasimler yıllarca bir arada yaşamış farklı iki toplumun kültür etkileşiminin günümüzde de canlılığını koruduğunu göstermektedir.

4.3.1. Kalandar

Kalandar türkülerinin yılın belli zamanlarında tertiplenen gündürbay, zemire ve nawruz gibi merasimlerde söylenen türkülerdir. Kumuk Türkleri arasında da kutlanan bu gelenek çeşitli adlarla icra edilmektedir. "Gündürbay (Kumuk ülkesinin değişik yerlerinde çeşitli adlarla anılır; duğurmay kassamay, massay, hüsemey vb) daha çok güzün veya kışa girerken yapılan pratiklerdendir. Eski Kumuk hayatında önemli bir yer tutan bu merasimlerde mahsulün bereketli olması için Tanrı'ya yalvarılır. Bu merasimlerde erkek çocuklardan oluşan gruplar, evleri gezerek gündürbay yırları söyler ve çeşitli armağanlar alırlar." (Yakıcı, 2007: 383).

Trabzon, Giresun, Rize... gibi Doğu Karadeniz bölgesinin belirli bölgelerinde farklı isimlerle anılan Kalandar belirli pratikler çevresinde icra edilmektedir. Bir yıl içerisinde iklim şartlarına bağlı olarak doğada baş gösteren olaylar insanların hayatını her zaman etkilemiş ve bunlar tarih boyunca bütün halklar tarafından çeşitli tören, bayram ve eğlencelerle kutlanmıştır. Dini inanç ve eylemle şekillenen bu günler icra edildikleri toplumların "iş ve hareket durumuna göre veya iş ve hareket zamanına uygun gece/gündüz dengesine" (Yıldırım, 1997:1) göre şekillenmiştir.

"Kuzeydoğu Asya'dan Merkezi Avrupa'ya kadar geniş bir coğrafyada yaşayan Şamanist, Budist, Hristiyan, Musevi, Müslüman Türk Halkları arasında bugün de varlığını korumakta olan ve her yıl coşkuyla kutlanan Yılbaşı/Bahar bayramı değişik adlarla adlandırılrsa da, fonksiyonel, semantik (anlam) ve pratik açılarından bir bütün olarak ortaya çıkmaktadır." (Yıldırım, 1997: 3).

Türkiye' de icra edilen tören türkülerinde "özgürlük, bağımsızlık, yok olmaktan kurtulmak, türemek, çoğalmak" gibi kavramlar işlenmiştir. Tarihi olaylar, halk inançları, mitoloji ve halkın yaşayış biçiminin sözle yoğrulmuş ezgisel ritimle ifadelendirildiği türküler, dilin "göndergesel işlevi" ile alıcıya iletilmektedir. Tören türkülerinin işlevleri, bireysel, toplumsal, ekonomik, kültürel ve eğitimsel değerler temelinde oluşturulduğu görülür.

Bir Trabzon manisinde geçen “Bekârlar neler çeker, Kalandar sovuğunda!” sözlerinden kışın en soğuk günlerine denk gelen Kalandar 13 Ocak/24 Aralık tarihleri arasında kutlanır. Kalandar kelimesi Trabzon’da yılbaşı gününe ve bugünün gecesinde yapılan eğlenceler ve mahalli takvimde yılın ilk ayına verilen isimdir. Anadolu’da ve Trabzon dışındaki Karadeniz illerinin mahalli takvimlerinde, Ocak ayı için yaygın olarak zemheri terimi kullanılır. Aynı gece benzer eğlenceler yapılmakla birlikte Kalandar gecesi gezmelerinde oynatılan seyirlik köy tiyatroları için (Karakoncoloz ya da momoyer oyunları) Rumca yerine farklı bir terminoloji kullanılırdı. Kalandar geceleri, köyün genç ve çocukları, kemeçe (bazı köylerde tulum ya da şimşir kaval) eşliğinde horonlar oynayarak toplanır, köydeki tüm evleri tek tek gezerler bu evlerden koliva, fındık, meyve, ceviz vs. alırlardı. Evlerin önüne gelen çocuklar yine köyden köye değişen ama ana teması benzer bir Kalandar tekerlemesi söyler, Karakoncoloz oyunu adı verilen bir köy seyirlik oyunu oynarlardı (And,1983:41,50). Bu sırada tek tanrılı dinler öncesinden kalıntısı olan

pek çok ritüel gerçekleştirilir, özellikle bereket kültü ile ilgili çeşitli tekerlemeler söylenirdi. Türk kültüründe önemli bir yere sahip olan birçok pratiğin tekrarlandığı bu törende kökene seslenişin yanı sıra toplumsal var oluş öğelerinin de işlendiği görülmektedir. Mircea Eliade, geleneksel bir kültüre mensup bir insan için yaşamının anlamının her şeyin ötesinde, insan-ötesi modellerle uyum içinde arketiplere uygun yaşamak olduğunu belirtir ve arketipler dışında tam anlamıyla gerçek olan hiçbir şey olmadığını ekler (Eliade, 1994: 97).

İnsanın duygularını, düşüncelerini, geleneklerini, sevinçlerini, hüznlerini ifade eden türküler, yaşamın izdüşümüne ışık tutarlar. İnsanın evrensel duygu, düşünce ve davranış kalıplarını oluşturan arketiplerin izleri (Harmancı, 229: 2013) tören türkülerinde yoğun olarak hissedilmektedir. Jung, arketipleri en gerilerde yer alan ilkel davranış kalıpları, bir başka ifadeyle de ezeli ve ebedi bir var oluş olarak tanımlar (Jacobi, 2002: 69). Kültürel unsurlar ve bunlara ilişkin inanmalar, fizikî mekânlardan bağımsız olarak geçmişten günümüze, bireysel bilinçlerde yer alan bilişsel sembollerle taşınıp gelmektedir. Geline yeni mekânlarda bulunan benzer fiziksel unsurlara yansıtılabilmektedir. İşte bu sembollerin oluşturduğu benzerlikler ya da ortaklıklar, dünyayı ve olayları algılamada ortak bir bakış açısı ve zihniyet çerçevesi çizerken, köklerini tarihin binlerce yıllık derinliklerinde bulan bir birliğe ve bütünlüğe işaret etmektedir (Çopuroğlu, 2003: 50). Macar tören baladlarında ve Türkiye'deki tören türkülerinde kökene sesleniş belirgin olarak görülmektedir. Köy seyirlik oyunları etrafında icra edilen türkülerde gençler toplanıp kapı kapı dolaşırlar, evlerin eşiklerinden geçip, ev halkı için büyü sözler icra ederler. "Büyülü eşikten geçişin bir yeniden doğum alanına geçme olduğu fikri, dünyanın her yerinde rahim imgesi olan balina karnıyla simgelenmiştir"(Campbell, 2010:107). Bireyi yeniden doğuran, doğum öncesi bütün iyi ve kötü durumlara hazırlık sağlayan rahim karşılığıdır.

Eşikten geçen gençler ellerindeki sopalarla yere vurarak icra ettikleri türkü ve baladlarla bireyin ruhsal dünyasına yolculuk yaparlar. "Sosyal etkileşim, sembollerde ifadesini bulan bir anlamlar dünyasını temsil etmektedir" (Sarıbay, 1994: 61). Dolayısıyla insan bu sembollerle kendi varlığını ve kendi dışında var olduğunu kabul ettiği her şeyi kavramaya, anlamlandırmaya çalışır. Hayatını tutum ve davranışlarını, bu oluşturduğu anlamlara göre düzenlerken, çevresini de bunlara göre değiştirir ve şekillendirir (Çopuroğlu, 2003: 49). Geleneğin tekrarlandığı bu icralarda folklorun eğitime, eğlendirme,

bilginin gelecek kuşaklara aktarımı işlevleri somut davranışlarla şekillenirken, soyut imgelerle toplum belleğinde yeniden canlandırılmaktadır.

Örnek metin:

Kalandaris kulandaris
Erkek uşak dişi buzak
Ver Allah ver
Dolsun bucak” (Sürmene Macuka)

Örnek metin:

“Kalandar gecesi devlet bacası
Tasımı dolduran cennet hocası
Doldurtmayan cehennem hocası
Üstte erkeği altta dişi” (Çaykara, Şur)

Bireysel işlevleri açısından tören türküleri, insanın ruh haline seslenir. Türküler sosyal bir varlık olan insanın, toplumsal yaşamda daha dengeli bir yaşam sergilemesine yardımcı olur. Toplum kurallarının bireyler üzerine yüklediği görevler, davranışlar, hatırlatmaların mesaj olarak işlendiği tören türkülerinde ortak kültürel belleğin okuyucu, alıcıya iletmek istediği mitik öğeler teatral eğlence ve davranışlarla aktarılır. Toplumun bir üyesi olarak kendini mutlu hisseden birey, oyunlara katılmasa da türkülere eşlik etmesi, türkülerini alkışlaması, oyun sırasında evinden yiyecek, para gibi yardımlarda bulunması iletişim duygusunun bireyde yerine getirilmesini sağlar.

Örnek metin:

Çarşıbaşı ilçesinde ise bir değneğin ucuna bağlanan bir torba ev kapısından içeri uzatılarak şu türkü söylenir:

“Gece geldim kapınız
Selam verdim Yapınıza
Selamımı almazsanız
Daha gelmem yapınıza (Çarşıbaşı)
Ya da (oyunda karakoncolos yerine deve kullanılıyorsa istekler biraz abartılırdı)

Galandariya Farfariya
 Gèt kılara Gel gapiya
 Vèr deviye
 Pestilden, tuğdan
 Almadan, armuttan
 Şekerden, çaydan
 Külekteki yağdan
 Bulğurdan, yarmadan
 ğavurmadan, ğıymadan
 Dahasını saymadan
 Vèr babam (ağam, Bacım, Nenem) Ver! (Gümüştane)

Paylaşımın vurgulandığı bu törenlerde birlik ve beraberliğe de çağrışım yapılır. Türkülerde ev halkından heybelerine koyacakları yiyecekler isteyen gençler, daha sonra bu yiyecekleri pişirerek hep beraber yerler. Eski kabile geleneklerinin bir yansıması olan toplu yemek kültürü dünyanın birçok kültüründe olduğu gibi, Türk kültüründe de önemli bir yer teşkil etmektedir. Toplum kültürünü arttırıcı, nesilden nesile kültürel özellikler taşıyıcı, kültürler arasındaki ilişkileri zenginleştirici etkilere sahip olan tören türküleri birey-toplum arasında gelişen gelenek, örf, adet gibi toplumu ayakta tutan dinamiklerin yaşatılmasında önemli rol üstlenmişlerdir. “Kendini oluşturan bireylerin bilinçlerinde sürekli kendini yeniden üreten kültür, benzer anlamlardan benzer sosyo-kültürel sistemleri yapılaştırmaktadır. Dolayısıyla benzer ya da farklı sembollerle dahi ifade edilseler, benzer anlamlar ortak kondisyona, ortak kondisyonda ortak sosyo-kültürel köklere veya bütünlüğe işaret eder. Bütün bunlar bize, kondisyonun oluşumunda ortak kültürün ve sosyalleşme sürecinin temel etkenler olduğunu, göstermektedir (Çopuroğlu, 2003: 49, 50). Collins’in de belirttiği gibi tören türkülerinin icrası sırasında tekrar edilen ritüeller, kullanılan semboller, kelimeler, jest ve mimikler yoluyla kolektif birleşim sağlanır. Diğer taraftan, grup üyeleri arasında, grubu bir arada tutan semboller yoluyla oluşan kutsal bağlılık duygusu ahlaki hisleri de güçlendirir (Collins 2004:49).

Anadolu Türk toplumu, kendilerinden önce Anadolu’da yaşamış olan toplumların gelenek, görenek ve inançlarından etkilenmiş, bu etkileri kendi kültürünün öğeleriyle besleyerek günümüze kadar taşımıştır. Bugün Anadolu köylüsünün gelenek ve göreneklerinde, eski Anadolu toplumlarının kültür izlerini bulmak mümkündür.

Günümüzde Karadeniz bölgesinde yaşayan Hristiyan Rumlar Kalandarı eğlenceden öte (Noel dolayısıyla) dini bir atmosfere büründürmüşlerse de tekerleme ve türkülerin sözleri Anadolu'da, Yunanistan'da hatta aşağıda derlenmiş örnekte olduğu gibi Kırım'da da aşağı yukarı aynı dokuyu korumakta olduğu görülmüştür.

Kalimera ais Vasil (Merhaba, Aziz Vasil)

Na fers iyia, ivlouiyia (Bize sağlık ve inayet)

Biritet, prama, lougar (tahıl, sığır, eşya)

Kapitia, fimoria, kalo kardia (para, altın, iyi kalp getir)

"Anonim dünyanın büyüğü ve güzel ürünleri olan türküler, insanın dünya üzerinde kurduğu, oluşturduğu ilişkiler ağını ele alır. Türkü, taşıdığı birincil anlamı dışında bir üst anlatım olarak bireyin ve ataların dünya üzerindeki atılımlarını, rüya, hayal ve dönüşümlerini içerir. Bütün insanlığın şarkısını yeryüzüne fısıldayan türküler, bireysel varoluşunun" (Şahin, 2011:109) gerekliliğini tören türkülerini icrası sırasında dile getirir. Bu törenlerde türküler aracılığıyla tarihsel kökenlerine seslenen toplum bireyleri, insanlığın varoluş öyküsüne, mitik dünyasına göndermeler yapar. Baharın uyanışını, toprağın canlanışını taklit eden oyunlar, türkülerle metaforik bir bellek ortamı oluştururlar. "Arketipsel açıdan toprak, anne rahminin 'anima'" (Fordham, 2004: 67, 68) doğurucu, besleyici ve kuşatıcı özelliğine çağrışımlarda bulunulur.

Kalantar gecesi gezmelerinin en önemli özelliği çocuklardan birisinin karakoncolos kılığına girmesidir. Yüzü kazanın altından alınan maniya (kömür karası) ile siyaha boyanan, üzerine postlar giyerek ayıya benzetilen, beline koyun ya da inek çanları takan, elinde değnek taşıyan bir genç bu kılığa sokulmakta bir kemeçeci ve çocukların söylediği tekerlemeler eşliğinde kapı kapı dolaşarak evlerden yiyecek toplarlar. Bazı köylerde oyuncu kadrosuna kadın kılığına sokulmuş bir erkek (gelin), şeytan (ateşçi), doktor, damat(kizir), ağa, ihtiyar, deve (birkaç oyuncu tarafından oluşturulurdu) eklenildiği görülür.



Resim 4.1. Kalandar Eğlencesi 1

Karakoncolos oyuncusu (Pontus Rumlarının seyirlik oyunlarından)



Resim 4.2. Kalandar Eğlencesi 2 Karakoncolos oyuncusu (Pontus Rumlarının seyirlik oyunlarından)

Karadeniz bölgesinde oynanan Kalandar oyununa benzer köy seyirlik oyunları Anadolu'nun belirli bölgelerinde bereket kültü etrafında benzer şekillerde icra edildiği görülmektedir. Bu icralarda Mezopotamya ve Anadolu'nun eski halkları gibi, Anadolu Türk Köylüsü de doğanın mevsimsel döngüsünü ve bu döngünün yaşamında yarattığı değişiklikleri iyi yönde etkilemek, oluşumunu düzenlemek istenmiştir. Bu isteği, tarihin derinliklerinden gelen geleneğin de etkisiyle doğanın mevsimsel döngüsünü yansıtan oyunlar oynayarak eyleme dönüştürmüştür. Bütün bu oyunların oynanma zamanı genellikle hasat mevsimi ve ilkbahara denk düştüğü görülür. Üremenin bereket kültüyle değerlendirildiği bu oyunlarda erkek ve kadın cinsel organlarının imgesel çağrışımlarından yola çıkarak köken mitlerine göndermeler yapılır.

Daha çok ilk kar yağdığında oynanan, türkülerini Türkçe olan bu oyunda köse yüzüne İçel'de Ayı oyununda iki kişi ayı olur, bacaklarının arasına, erkeklik organını temsil eden şeyler asılır (And, 1985: 155). İran'da Ahu Tepe köyünde oynanan Köse oyunu (And, 1985: 136, 137) oldukça ilginçtir keçeden bir maske geçirir. Pantolonun fermuar kısmına yine bir fallos asılır. Yanında karısı olduğu halde ev ev dolaşır. Her evin önünde ölü taklidi yapar. Ev sahibi pirinç, yağ, un, kuru üzüm, fındık, para verdiğinde dirilir ve o da ev sahibine boynuzundan ve sakalından bir parça verir. Köse'nin verdiği bu hediyeler ağılın kapısına asılır. Anadolu Köylüsü'nün bu oyunları canlandırmaktaki asıl amacı bugün gizlenmiş olsa da, Antik dönemde bereket kültünü gerçekleştiren insanların amacıyla aynıdır. Anadolu Türk Köylüsü bu oyunları oynarken, daha önce aynı topraklar üzerinde yaşamış olan toplulukların yaptığı gibi doğayı büyüleyerek tarlasının ve bağının bereketini artırmaya çalışmaktadır (Çetin, 2006: 203). Bereket kültü, modern araç gereçlerin olmadığı bir dönemde çiftçi toplumlarının traktörü, biçerdöveri, sulama sistemi, tarım ilacı olarak görev yapmıştır. Kısacası bereket kültü insanoğlunun yaşam mücadelesinin bir ürünüdür. Anlaşılan o ki "bereket", tarihin her döneminde Anadolu'da çiftçi toplumlarının en önemli kaygısı olmuştur. Bu kaygıyı gidermek için düzenlenen törenler farklı dönem ve toplumlarda dahi birbirlerine oldukça benzemekte, adeta bir şablon gibi tekrarlanmaktadır. Farklı coğrafyada ve farklı iklimde, farklı zaman dilimlerinde yaşayan insanların benzer kültürel öğeler ürettikleri incelediğimiz örneklerde açık bir şekilde görülmektedir. (Regöles, Kalandar...)

4.3.2. Mayısın Yedisi

Doğu Karadeniz bölgesinde gerçekleştirilen Mayıs Yedisi geleneği Ortadoğu kökenli bir adak töreni olarak kutlanmaktadır. Suyu girerek gerçekleştirilen arınma töreni ya da taş atarak Tanrı'dan istenen bereketin ya da tutulan dileklerin karşılığını verebilmek amacıyla gerçekleşen bir ritüeldir. Türk kültüründe önemli bir yere sahip olan su kültü çevresinde gelişen pratiklerden oluşan bu törenlerde icra edilen türküler müziğin, harekete geçirme gücü sayesinde, toplumsal örgütlenmeyi güçlü ve etkili bir biçimde gerçekleştirir. “Geleneğe göre, hayvanları, özellikle deniz suyunda, denize ulaşamıyorsa ırmak suyu ile yıkamanın, yaylalara çıkmadan önce onlara sağlık, güç ve enerji verdiğine, kötülüklerden arındırdığına inanılıyor. Bu uygulamanın, aynı zamanda yaz aylarını yaylalarda geçirecekler için sonbahara kadar denizle vedalaşma anlamına geldiği belirtiliyor. Bazı yörelerde ise sacayağın içinden geçilerek denize 7 çift, 1 tek taş atma geleneği sürdürülüyor. Sacayaktan geçilmesi "soyun sürdürülmesi", denize atılan 7 çift taş "dertlerin, belaların denize atılması", tek taş "dileklerin yerine gelmesi" anlamına geliyor. (And, 1962: 23, 25).”

Dini içerik taşımasına rağmen, yöre halkının gelenek ve görenekleriyle şekillenen Mayısın Yedisi günümüzde şenlikler çerçevesinde kutlanmaktadır. Türküler ve yemekli şöenlerle kutlanan bu ritüel kendinden kilometrelerce uzaklıktaki Macaristan halkında farklı isimlerle kutlansa da (Hegedü, Kantalas) ortak bir kültürel belleğin izleri olarak geleceğe aktarılmaktadır. Ritüeller, ritüele katılanlar arasında oluşan grup bilinci veya kolektif şuur vasıtasıyla bir toplumsal kimlik tanımlayıcısı olurlar. Bu işlevleri ile toplumsal bütünleşmenin de en önemli unsurlarından birini oluştururlar. (Temur, 2011: 158) Nitekim Assmann’ın vurguladığı gibi arkaik toplumlarda ayinler ya da ritüel iletişim, toplumsal kimliği kuran bilginin dolaşımı ve yeniden üretilmesi işlevine sahiptir. Yani ritüellerle toplum bilinci veya toplum kimliği arasında sıkı ve sistematik bir ilişki vardır. Ritüeller, toplumsal kimlik sisteminin alt yapısını kuran damarları oluştururlar (Assmann, 2001: 143)

4.3.3. Nevruz Bayramı

Türk kültüründe önemli bir yere sahip olan Nevruz Bayramı, Türk yılbaşı bayramı olarak kutlanmaktadır. 12 Hayvanlı Türk Takvimine göre, bugün bu yılın ilk gününde kutlanan törenler, Türkler'in "Erkin Kün/ Özgürlük Günü, Nevruz Bayramı," olarak kutlanır. Türk Dünyasında "Yeni Kün, Yengi Kün, Yeni Yıl, Çoğan, Nevruz, Navruz, Ulusting Ulı Kün, Özgürlük Günü, Erkin Kün... gibi isimlerle anılan yılbaşı bayramı kutlamaları "nevrüz" sözcüğü ile anılır olmuş ve Türkler, İslami kültür dairesi içinde bu günü, çeşitli işleri içine alan ve bu işlere başlangıç sayan yeni kültür ortamı ve hayatı ile uyumlu yılbaşı kutlamaları bayramına çevirmiştir. Türk tarihinin olayları, Türklerin inançları, mitolojisi ve yaşayış biçimi, toplum hayatını öylesine yoğurmuş ve bütünleştirmiştir ki; bu bütünlük yılbaşı kutlamalarını, yılın ilk gününü bu durumun, geçmişten geleceğe taşıyıcı günü olarak belirlenmiştir. Eğlence ve şenliklerde halkımız tarafından günümüze kadar tertip edilerek (Yıldırım, 1997: 3, 4) icra edilen Nevruz Türk kimliğinin yaşatılmasında önemli işlevlere sahiptir.

Eski Türk inancının önemli pratiklerinin tekrarlandığı bu törenlerde gençlerin gelecekle ilgili bilgi edinebilecekleri birçok önemli bilgi hatırlatılmakta ve uygulanmaktadır. Türk kültüründe önemli bir yere sahip olan "Ateş" kültürünün çevresinde kutlanan "Nevruz" temizlenmenin arınmanın öğretisiyle gelecek kuşaklara işlevsel mesajlar iletmektedir. "Ağırlığım, uğurluğum sende kalsın", "Kırmızılığım bana, sarılığım sana" gibi büyüsel dualarla ateşin üzerinden atlayan gençler hastalıktan arındıklarına ve yıl boyunca hasta olmayacaklarına inanırlar (Yıldırım, 1997: 4). Müziğin, gücünden yararlanan icracılar bu törenlerde icra edilen türküler eşliğinde belli ritim ve ses düzenleri ile dinleyicide çağrışımlar yapmaktadırlar. Dinleyicide bireysel duyguları uyandıran ve dinleyiciye heyecan veren türküler, dinleyici ile geçmiş arasında köprü kurar. Bunu yapabildiği oranda, başarılı olur müzik. Her kültürün bir türkü dili vardır. Seçilen sözcükler, sözcüklerin basılışı bu dili belirler. Bunun sonucunda müziksel anlatım gerçekleşir. Müzikal dilin kullanıldığı en önemli törenlerden biri olan Nevruz Bayramında icra edilen türküler, mitsel özellikler içerse de paylaşmanın, toplumun bir bireyi olmanın bilinciyle folklorun eğlenme, eğlendirme ve eğitime işlevlerinin gerçekleştirildiği en önemli mekânlar arasında yer alır.

Kumuklar 21 Martta kutladıkları Nevruz Bayramında söylediği yırlardan (türkülerden)birinin giriş kısmı şöyledir:

Birisi

Bu üyler ariw üyler, (Bu evler güzel evler)
 İçinde altın cüyler (İçinde altın çiviler)
 Assalamu aleykum, (Esselamü aleyküm)
 Tan yaxşı bolsun, heyler! (Günümüz aydın olsun hey!)
 Haza nawruz günü mubarak! (İşte mübarek newruz günü)

Barısı da:(Herkes koro halinde)

Haza nawruz günü mubarak, (İşte Nevruz günü mübarek!)
 Şarman şatman Nawruz günü mubarak... (Sevinçliyim, Nevruz günü mübarek)
 (Pekaçar, 1998: 322).

Kırım Türkleri arasında güneş takviminin 22 Mart gününe “Nawrez” veya “kantar” denilir. Halk arasında yaygın bir düşünceye göre Kırımın asıl kışı Kantar (Ocak) ayından sonra başlar (Karakaya, 1975: 3).

Türk dünyasındaki kutlamalara benzer kutlamaların yapıldığı Kırım’da “Kara Tavuk Küpeli” isimli türkü içerisindeki tekerleme unsurlarıyla örülü metni ile bu gelenekte önemli yer tutmaktadır:

Kara tavuk kak etey / Kara tavuk gak eder
 kanatları şak etey / Kanatları şak eder
 ilen oca Şertlen bey / Eylen hoca Şertlen bey
 râmet ola Şertlen bey / Rahmet ola Şertlen bey
 Cartı curtı pıçaklarnen/ Yırtık pırtık bıçaklarla
 suyğanlar ben ekçimi / Kestiler benim keçimi
 cartu curtu kazanlarğa/ Delik deşik kazanlara
 kuyğanlar ben ekçimi / Koydular benim keçimi
 cartı curtu kaşılarnan / Delik deşik kaşıklarla
 aşāğanlar ekçimi / Yediler keçimi
 Tuyrım tıyrım yullardan/ Doğram doğram yollardan

tüye minip keldik ay / Deve binip geldik ay
 kıçının kaçırım yullardan/ Eğri büğrü yollardan
 koçkar minip keldik ay / Koça binip geldik ay
 ilen oca Şertlen bey/ Eylen hoca Şertlen bey
 râmet ola Şertlan bey/ Rahmet ola Şertlan bey
 Bir eçkicim bar eken / Bir keçiciğim var iken
 bin bolayım dere de / Bin bulurum dere de
 bin koray tübinde / Binbaşı otunun dibinde
 balatayım dere de / Doğururum dere de"

(Kakuk, 1993: 198, 199).

Türküler, tekerlemeler bitirildikten sonra ev sahibi çocuklara haşlanmış yumurta, çeşitli şekerler, kurabiyeler verir (Karakaya,1975: 3).

Dobruca Kırım Türkleri arasındaki Nevruz etkinliklerinde söylenen tekerleme içerikli türkülere örnek aşağıda yer almaktadır:

Türküleri icra eden gençler ev sahiplerine farklı farklı şarkılar söylemektedirler.

Eğer ev sahibi ihtiyar kadınsa türkü şu şekilde icra edilir:

Yüz boldı, yaz keldi, Yüz oldu, yaz geldi
 Sürüw sürüw kaz kedi, Sürü sürü kaz geldi,
 Turna keldi, tur anay, Turna geldi, kalk ana
 Tül perdeni tür anay Tül perdeyi çek ana
 Aza Navvrezim mübarek! Haza Nevruzum mübarek!
 Bızım anay tura tura Bizim anne kalkarak
 Tülki tomn kiye tura Tilki kürkünü giymekte
 Bizge cawhk bere tura Bize mendil vermekte
 Kaş sekertıp küle tura Kaşını kaldırarak gülmekte
 Aza Nawrezim mübarek! Haza Nevruzum mübarek!

Eğer ev sahibi genç bir kadınsa, şu sözlerle hitap edilir:

Ay, kelinşek türüp bak Ey, genç gelin kalkıp bak
 Ak sandıkka kolın tak Ak sandığın içine elini sok

Ay kelinşek kapın aş Ey, genç gelin kapıyı aç
 Ay, Navvrezge şaşuw şaş Ey, Nevruza suyu serp
 Aza Nawrez mübarek! Haza Nevruz mübarek!
 Ak yuzınnı aydınlat Ak yüzünü aydınlat
 Kaş sekirtıp köz oynat Kaşını kaldır göz oynat
 Cavlık bersen cıldırat Mendil verirsen parlat
 Para bersen şalrat Para verirsen çınlat
 Aza Nawrezim mübarek! Haza Nevruzum mübarek!

(Mahmut, 1977: 24, 28).

“Bu nevrüz kutlama yırıları yalnızca kadınlara söylenmektedir. Nevruz kutlama yırını evinin önüne çıkarak dinleyen ev sahibi kadın, özellikle bu satırları duyar duymaz, evinin içine dalar; önceden hazırlamış olduğu en azından oyalı bir mendilden ibaret olan hediyeği bir dala takarak, gençlere teşekkürlerini sunar ve onlar giderlerken bir maşrapa dolusu suyu peşlerinden serper. Hediyeğini aldıktan sonra, Nawrez kutlama takımı, ev sahibine verdikleri hediyeler için sevinçleri ve memnuniyetleri ile birlikte, şükranlarını ifade ederek kırbaçlarını şaklatır ve ellerindeki değnekleri yukarı kaldırarak evin önünden avlu kapısına çıkıncaya kadar ev sahibine farklı farklı dileklerde bulunurlar...” (<http://turkpedia.org/>).

Azbarın tolı aywanm bolsın/ Avlu dolusu hayvanın olsun
 Ambarın tolı unun bolsın/ Ambar dolusu unun olsun
 Gürgen colın aşık bolsın/ Yürüdüğün yol açık olsun
 Oturğan üyin cennet bolsın/ Oturduğun ev cennet olsun
 Aza Nawrezim mübarek!/ Haza Nevruzum mübarek!

(Mahmut, 1977: 24, 28)

Topladıkları yiyecekleri pişiren ve onu kendi grupları içerisinde paylaşan gençler, hem türkü hem de tekerlemeler eşliğinde eğlenerek Nevruz gününü kutlarlar. Tören türkülerinin ve baladlarının icralarında oynanan "köy seyirlik oyunlarının, halk komedilerinin, dinsel içerikli ayinlerin" karakterleri avcılık, hayvancılık ve ziraatla ilgili eski kültürlerin izlerini taşıyan ritüeller ile örülüdür. Karadeniz'de kutlanan Kalandar, Doğu Anadolu'da Köse Oyunu, Kırım'da kutlanan Nevruz Oyunu, Macaristan'da kutlanan Regöles, Uralos, Kantolos oyunlarında eski avcı (kurt, ayı, geyik vs.), hayvancılık

(verimlilik sembolü olan keçi) ve ziraat (fındık, yiyecek paylaşımı) kültürlerinin izlerini taşımaktadır.

Yardımlaşmanın, paylaşmanın, sevgi ve şefkat öğelerinin işlendiği tören baladları ve türkülerde toplumu ayakta tutan birlik ve beraberliğe dikkat çekilir. Farklı tarihlerde, farklı adlarla, farklı coğrafyalarda kutlanan bu törenler aynı kültürün, aynı tarihin insanlarını yıllar sonra bir türküde ya da bir baladda yeniden buluşturmaktadır. Kültürel bellek biyolojik olarak devredilmediği için, kuşaklar boyunca kültürel olarak canlı tutulması gerekir. “Bu anlamda kaydedilmesi, canlandırılması ve ifade edilmesi kültürel bellek tekniği ile yapılır. Bu tür kültürel bellek tekniğinin işlevi sürekliliğin ve kimliğin devamının sağlanmasıdır. Bir bireyin kendi kimliğini sadece belleği sayesinde oluşturabilmesi gibi, bir grup ya da grupsal kimliğini ancak bellek sayesinde yeniden kurabilir. Aradaki fark grup belleğinin nörolojik bir temeli olmamasındandır. Onun yerine, mitler, şarkılar, atasözleri, yasalar, kutsal metinler, süslemeler, resimler, yollar hatta tüm bir coğrafya gibi kimliği garanti edici bilgilerin bütünü olan kültür geçer” (Assman, 2000: 91).

Bu törenlerde türküler dini kodlar yüklenerek şimdiki zaman diliyle anlatılmaktadır. Simgesel öğelerle donatılmış törenler kültürel belleği destekleyen bir işleve sahiptir. “Törenler yalnızca var olanı dilendirici bir nitelik taşımaz. Törenlerin, onları gerçekleştirenlerin yaşamlarına değer ve anlam kazandırma güçleri de vardır. Tüm törenler yinelenir ve yineleme, kendiliğinden geçmişin kesintisiz sürdüğünü düşündürür. Kültürel kimliğe ait unsurlar birtakım simge ve kodlarla kültürel bellekte saklanır. Kültürel bellekte kodlanmış kültüre ait unsurlar ritüel, tören, gelenek gibi araçlarla kuşaklar arası taşınır. Kültürel bellekte mutlak bir hatırlama söz konusu değildir. Ancak temel unsurlar korunmak şartıyla toplumun gizli sözleşmeler şeklinde oluşmuş kabulleri ritüeller vasıtasıyla canlandırılır ve tekrarlanır” (Temur, 2011: 163).

4.4. Macaristan Halk Baladı Örnekleri ile Türkü Örneklerinin Motif-Tema Yönünden Karşılaştırılması

Türkler tarihleri boyunca çeşitli nedenlerden dolayı farklı coğrafyalara göç ederek vatan değiştirmişlerdir. Farklı devletler kurarak, farklı tarihi gelişmelerden etkilenerek pek çok defa din ve dil değiştirmişlerdir. Bu göçler Avrupa ve Afrika’ya veya Asya içi göçler

şeklinde meydana gelmiş ve bu sürecin sonunda Türk topluluklarının büyük bir kısmında kimlik değişimi olduğu gözlenmiştir. Ancak Türkler hangi coğrafyada olursa olsun, hangi devletin uyruğunda olursa olsun, hangi dili konuşursa konuşsun, hangi dini inanca sahip olursa olsun ve hangi kimlikle tanınıyor olursa olsun dünyayı ve varlığı yorumlama, algılama ve anlamlandırmalarında ve bunları günlük yaşantıya aksettirmelerinde geçmişin izlerini hep taşımışlardır. Geçmişin bu izlerine kültür kalıtı veya birikimi denilmektedir. Kültür, bir insan topluluğunun yüzyıllarca devam eden ortak yaşayışında karşılaştığı zorluklara, sorunlara, sorulara; çözümler, cevaplar aramaya çalışması ve bulması sonucu meydana gelen, maddî ve manevî değerlerinin ve davranış tarzlarının bütünüdür. Bu cevaplar ve çözümlerin her biri aslında insan için kültür sembolleri içerisinde kodlanmış birer bilgidir. Kültürü oluşturan bu bilgilerin zihindeki organizasyonu, aynı sosyal şartlarda yaşayan insanlarda ortak özellikler gösterir. İnsanlar, bu zihinsel organizasyon çerçevesinde çevrelerini algılar, anlamlandırır ve davranışta bulunurlar (Çopuroğlu, 2003:4, 8). Bu anlamlandırma çabası içerisinde insan müziği araç olarak kullanmıştır. Müzik, kültürün bir parçasıdır. Müzik yapma ve dinleme davranışı bir eylemdir ve insanlığın kültürel değerlerinden kaynaklanır. Müzik, sosyal yapıya dayalı bir sosyal davranışın sonucunda yaratılır. Böylece müzik sosyal bir gösterge olur (Kaplan,2005: 60).

Motif ve semboller, ait oldukları bütün hakkında önemli ipuçları sunarlar. Türküler için de durum böyledir. Türkülerde yer alan motif ve sembollerin saptanarak yorumlanması, bölgenin kültürel değerleri hakkında önem arz eder. “Motif” kavramı hakkında çeşitli tanımlamalar yapılmıştır. C.Keskiner’in “Turkish Motifs” adlı eserinde motif; “Çoğunlukla kültür ve sanat alanlarında toplumun gelenek, görenek, üslup, anlayış ve inançlarının ifadesi” (Keskiner, 1995: 8) şeklinde tanımlanmıştır. Toplumsal değerlerin bu ifadesi, motiflerin taşıdığı sembolik değerlerle sağlanmaktadır. Veselovski bu noktada motifin “imgelerle yüklü, temel bir taslak biçiminde olmasıyla kendini belli ettiğini” (Propp, 2008: 17) söyler. Bir başka ifade ile ele alınan ögenin motif olabilmesi için sadece metinlerde tekrar edilen bir öge olması yetmez; aynı zamanda içinde doğduğu toplumun kültürel ve sosyal değerlerini de barındırması lazımdır. Sembol ise, bir gayeyi, bir görüşü ifade eden ve ortak anlamı olan şekil ya da kelimelerdir.

Geçmiş ve gelecek arasında rehberlik görevi üstlenen baladlar ve türküler ortak kültürel yaşantının gerçeklerini, yaşanmışlıklarını, hayallerini ortak anlamsal kodlarla, edebi, bireysel ve toplumsal yaratıcılıkla aktaran türlerdir. Sözlü kültürün önemli yaratıları;

bilme, öğrenme, anlamlandırabilme, yorumlama, sembolik anlamlar yükleyebilme, mekânsal ve tarihsel bağ ile anlatı çerçevesini oluşturma, kültürel aktarımı sağlama işlevleriyle toplumsal yapı içerisinde önemli bir yere sahiptirler (Çetinkaya, 2013: 217).

Halk baladları edebi bir tür olarak XIX. yüzyılda özellikle Erdel’de (Transilvanya) yaşayan Sekeler arasında yapılan derlemeler sayesinde Macar edebiyatında yer almışlardır. Macar halk baladlarının içeriği incelendiğinde Türklere ilişkin birçok konunun yer aldığı açıkça görülmektedir. Özellikle Macar kızlarının kaçırılarak haremlere kapatılması, Türkiye’ye götürülmesi, ailelerinden koparılmaları... vb. sık rastlanan motifler olarak halk baladlarında karşımıza çıkmaktadır (Doğan, 2005: 15).

Örnek Metin:

Türkler Tarafından Kaçırılan Kız Baladı

1. Tisza ve Tuna’nın suları aşağıya doğru akıyor,
Üzerinde altından, çok güzel bir gemi var,
İçinde çirkin bir Türk voyvoda (Türk beyi) var
O yöne, o yöne doğru yürür. Kamarom’un beyaz tenli temizlikçisi.

5. Kollarında iki sürahi ile Tuna’ya doğru yürür,
Bana su versene, bana su versene Kamarom’un beyaz tenli temizlikçisi,
Ben sana nasıl su verebilirim, seni çirkin Türk voyvoda,
Sen Tuna’nın tam ortasında, bense nehir kıyısındayım!
Kız sürahisine uzanır; Erkek kızı beyaz kolundan tutar.

10. Ve onu gemiye doğru sürükler, geminin güvertesine doğru,
Bana gel ve sarıl, Kamarom’un beyaz tenli kızı!
Sana cehennemden gelen mahlûkat sarılsın!
Bana gel ve beni öp, Kamarom’un beyaz tenli kızı!
Seni çölden gelen vahşi aslan öpsün!

15. Gel ve yanımda uzan, Kamarom'un beyaz tenli temizlikçisi.

Macarların silahları senin yanında uzansın

(Adam kızın suratına demir zırhlı eldiveniyle vurdu ve kızın burnundan ağzından renkli kan fışkırdı.)

Tuna'nın yatağı benim tabutum gibidir,

Tuna'nın iki kenarı tabutumun iki kenarıdır,

Tuna'nın dalgaları benim kefenimdir.

20. Tuna'nın balıkları tabutumun çivileridir.

Tuna'nın küçük balıkları benim ağaçlarımdır.

Gökteki kuşlar benim koromdur.

Balıkçılar balıkçılar, Tuna'nın balıkçıları;

Perşembe öğlene kadar beni bulup çıkaracaksınız.

25. Beni bulup çıkaracaksınız ve gömeceksiniz de!

Giysilerim, giysilerim, en iyi giysilerim,

Askılarınızdan düşeceksiniz ve birbirinizi omuzlayacaksınız,

Annem sizin benim için yas tuttuğunu öğrensini diye!

Ve kız Tuna'nın derinliklerine doğru suya battı.

30. Balıkçılar perşembe günü onun cesedini buldular,

Kızın en iyi giysileri askılardan düştü,

Askılarından düştü ve birbirlerini omuzladılar,

Annem sizin benim için yas tuttuğunuzu öğrensini!

Ve annesi kızın öldüğünü anladı.

(Mirzaoğlu, 2011: 102).

Szeged bölgesine ait yukarıdaki halk baladı Macar etnomüzikolog Vargyas tarafından derlenmiştir. Vargyas, Orta Çağ dönemine ait bu balad metninin konusunu şu şekilde aktarır: “ Balad metnindeki olay Tuna nehri çevresinde gelişir. 150 yıl kadar süren Türk kuşatması döneminde Macaristan'ın Kamarom bölgesinde yaşayan bir Macar kızının, bir Türk beyi (voyvoda) tarafından kaçırılma hikâyesinin anlatıldığı baladda tematik yapı “deniz ve nehir” motifi üzerine kuruludur (Mirzaoğlu, 2011: 103).

Günümüzde Tuna Nehri üzerine kurulu birçok türkü ve balad metni yer almaktadır. Türkülerin ve baladların tematik yapısı, ezgisi... gibi şekil özelliklerinin yanı sıra türkülerde geçen mekanlar da toplumların yapısı hakkında önemli ip uçları vermektedir. "Bir gerçeğin bir grubun belleğinde yer etmesi için gerçek belli bir kişi, yer ya da olay biçiminde yaşaması gerekir. Ama öte yandan, bir olayın bir grubun belleğinde kalabilmesi için de anlamlı bir gerçekle zenginleşmesi gerekir. Her kişilik ve her tarihi olay bu belleğe girişyle bir ders, bir kavram, bir sembol aktarır, toplumun düşünceler sisteminin bir unsuru haline gelir. Kavramlar ve deneyimler arasındaki bu paslaşmadan hatırlama figürleri olarak adlandırmak istediğimiz olgu doğar. " (Assmann, 2001: 41, 42) Tarihi yapısı ve coğrafi konumu açısından Tuna Nehri Avrupa'da önemli bir yere sahiptir. Ve bu nedenle Tuna nehri etrafında şekillenen birçok türkü ve balad gerçeklik üzerine örülü hikâyeler ile icra edilir. "Tisza ve Tuna'nın suları aşağı doğru akar" motifi yine aynı coğrafyada yaşayan diğer halkların baladlarında, halk şarkılarında görülmüştür. "Tuna motifi" yukarıdaki balad örneğinde olduğu gibi can alan, sevenleri ayıran... gibi temalarla örülü birçok halk türküsüne konu olmuştur.

Örnek Metin Romen Halk Türküsü

Dunare, dunare/ Tuna Tuna
 Apa tulbure / Çamurlu su
 Şifar'de ragaz/ Dinlenmeden,
 De- ai fi vorbitoare/ Konuşuyordum
 Cum eşti curgatoare/ Aktığın gibi,
 Şi nepieritaore.../ Ve sonsuza dek sürerken,
 Dunare, dunare/ Tuna, Tuna
 Durum far de pulbere/ Tozsuz yol,
 Şi far de fagaş,/ Ve işsiz,
 Inima- mi secaşi/ Kalbimi parçaladın.

(Anne zalim nehri tehdit eder ve lanetler)

Dunare, dunare/ Tuna, Tuna
 Durum far de pulbere/ Tozsuz yol,
 Ce trupşar mancaşi/ hangi bedeni yuttun,
 Seca-ti-arapele/ suyun kurusun,

Şi-toatle paraiele,/ Ve bütün akıntıların,
 Şi toatle izvoarele,/ Ve bütün kaynakların,
 Sa trec cu piciaarele/ Ki üstünden yürüyerek geçeyim...

(Kederli anne inatçıdır, nehre tekrar tekrar yakarır. Nehir akışını durdurur; köpürür ve acımasızca cevap verir)

Dunare, dunare/ Tuna, Tuna
 Durum far de pulbere/ Tozsuz yol,
 Pe unde the duci/ Her nereye gidiyorsan
 Nu cumva- ai vazut/ Hiç gördün mü?
 P- aicea trecand/ Yakınlarda oradan geçen,
 Un drag fiu al meu/ Sevgili oğlumu
 Care tot venea,/ Hani yanıma gelip,
 Pan'tine trecea?/ Senin Üzerinden geçen?
 Dunare statea/ Tuna hareketsiz durdu
 In valuri bolbocea/ Dalgalarla köpürdü,
 Ş-apoi raspundea:/ Ve sonra cevap verdi,
 Ba ev l- am vazul/, Evet, gördüm,
 Şil- am cunascut / Ve onu tanıdım
 In mine – a intrat/Üstüme geldi,
 Şi'l- am Inecat/ Ve onu boğdum (Popescu, 2007: 35-36).

Yukarıdaki balad metni yaşlı bir annenin Tuna'ya karşı söylediği ağıt örneğidir. Oğlunun çoban arkadaşları tarafından öldürülmesini hikâye eden bu baladda, Macaristan'da yaygın olan balad örneği Miorita'ya dayanır. Bu bölgede, Miorita'da, Tuna nehri ve ölüm motifleri üzerine kurulu baladlara çok sık rastlanılmıştır.

Kültürel belleğin grup bilincinin canlı tutulmasında önemli görevler üstlenen baladlar ve türküler konuları her zaman olmasa da somut bir mekâna ve zamana dayanarak işlemişlerdir. Kimliklerin sembolü ve hatıraların dayanak noktası olan mekânlardan biri de "Tuna Nehri'dir. Kişileştirilerek kutsiyetlik yüklenen Tuna, Macar ve Balkan halkları arasında önemli bir yere sahiptir. Sembolik bir ortak yaşam alanı kuran topluluklar, kendi mekânlarından ayrı düşseler de bu birlikteliği sembolik olarak yeniden üretir ve yaşatırlar.

"Tuna Nehri" üzerinde anlatılan hikâyeler, şiirler, türküler, baladlar toplumsal belleğin içinde yaşam öyküsü olarak edebi türler arasında yer alır. Türküler ve balalarda icra edilen "Tuna Nehri" tarihin yeniden kurulmasında, yeniden yaşatılmasında ve gelecek kuşaklara aktarılmasında önemli görevler üstlenmiştir. Biz olma bilincinde işlenen baladlar ve türküler toplumun üyesi olan bireye kendi değerlerini tekrar tekrar hatırlatır. Toplumun bir parçası olan birey, bir gruba ait olma duygusunu hatırlayarak sosyal toplum anlayışının gereklerine ayak uydurur..

Türk sahasında da birçok türküde ve balladda “tuna” motifinin yanı sıra nehir çağrışımından “su” motifinin kutsallığına atıfta bulunulmuştur. Bunlardan bir tanesi aşağıdaki örnekte yer almaktadır:

Aliş'imın Kaşları Kare (Anonim)

Aliş 'imin kaşları kare
Sen açtın sineme yare
Bulamadım derdime çare

Görmedin mi ah civan Aliş 'imi tuna boyunda
Sarmadın mı ah aslan Aliş 'imi tuna boyunda

Evleri var hane hane
Benleri var tane tane
Saramadım kane kane

Görmedin mi ah civan Aliş 'imi tuna boyunda
Sarmadın mı ah aslan Aliş 'imi tuna boyunda

Evleri var yol başında aman
Benleri var sol kaşında aman
Saramadım genç yaşımda aman

Görmedin mi ah civan Aliş 'imi tuna boyunda
Sarmadın mı ah aslan Aliş 'imi tuna boyunda

Aliş ve Gülsün’ün modern öyküsü Tuna boyunda başlar ve Tuna’da biter. Onların öykülerinin destanı, Romen baladı Cantecul Dunare’nin (Tuna Şarkısı) antik teması ve kurgusuyla aynıdır. Baladın kahramanı, oğlunu Tuna Nehri’nin gazabına kaptıran kederli bir annedir. Romantikleştirilmiş “Aliş’imin Kaşları Kara” adlı türküde de kahraman, nişanlısını Tuna’nın gazabına kaptırmış bir kadındır. Macar ve Romen baladlarında olduğu gibi bu türküde de kahramanlar kederleriyle ilgili simgesel bağı Tuna nehri motifiyle kişileştirirler. “Tuna gerçeği acımasız bir güçle mite çeviren şarkıları dokur ve kederlerini kahverengi suda şekillendirir.” (Popescu, 2007: 348). Farklı coğrafyalarda yaşamış halk şarkılarının genelinde “su ve nehir motifleri” bu şarkıların temasını oluşturur. Kutsal sayılan su kültü kimi zaman bir türküde iki sevgilinin buluştuğu mekân iken bazen de iki sevgiliyi ayıran, can alan, gazabından korkulan bir nehir imgesiyle türkülerde can bulur. Macar mitolojisi ve kültürünün Türk kültürü ve mitolojisiyle ilişkisini dikkate alarak türkülerde su kültürünün temelinde, kutsal sayılan suyun (hayat suyunun) koruyucu, onarıcı, iyileştirici etkileri altında, kutsal ırmakların cennetten çıkıp cennete dökülmesi inancı da etkilidir (Mirzaoglu, 2011: 117). Yaşar Kalafat: “Eski Türk inançlarında yer gibi su da (yer-sub) kutsal (ıduk) kabul edilir,” der. Ancak bu kutsallık kapsamına daha çok akarsular dâhil edilmiştir. Türk Tanrı’sı kutsal Türk yurdunun ve bütün akarsuların tanrısı idi. Bundan dolayı, eski Türk inanç sistemini kutsanmış yeri ve kutsanmış suyu ile bütün yurdun kutlu olduğu inancı mevcuttur (Kalafat, 2008: 52). Kozmozu şifre aktarıcı bir içtenlik mekânına dönüştüren “Tuna” motifli türkülerde ve baladlarda; ölen kahramanın ruhu, ‘yer-su iyeleri’yle bağlantı kurar ve onlarla vedalaştıktan sonra, göklerin mutlak özgürlüğüne açılır.

Macar baladlarının özellikle tarihi olaylardan, esir askerlerin hayatından bahseden örnekleri epik özellikler taşıdığı görülmüştür. Doğan, “Macar Epik Şiir Geleneğinin Kökleri” adlı çalışmasında bu tür baladları ele almış ve incelemiştir. Bu balad örneklerinden bir tanesinin konusu şöyledir: “ Bir Macar kızı ailesi tarafından bir Türk’e gelin olarak verilir; kız Türkiye’de oldukça zengin bir hayat sürmeye başlar ve bir süre sonra artık ailesini bile hatırlamaz hale gelir. Kızın annesi, kızının zenginlik içerisinde yaşadığı konağa gelerek ondan ekmek ve su ister. Annesini tanımayan kız dilenci sandığı annesine karşı kaba davranır ve nihayetinde annesini zindana attırır. Daha sonra dilenci olarak hapsedtiği kadının annesi olduğu ortaya çıkar; fakat kızın taş kalpli bir insan olduğunu gören anne çok üzülür ve kızını reddeder.” (Kriza, 1991: 29, 31; Doğan, 2005: 15).

Balad metinlerinde yer alan “turna” imgesi Türk kültüründe de önemli bir yere sahiptir. Selçuklular döneminde ruhun gökyüzüne “buhar” yanında “turna” olarak da uçtuğu inancı, biraz değişikliğe uğrayarak “turna bedenine, turna donuna girmek” şeklinde, Müslüman olmayan bazı Türk topluluklarında da, İslamiyet’i kabul edenler arasında da devam etmiştir. Mesela, “Yakutlar, üçüncü gökte bir tanrının göçmen kuşları toplayıp bir topluluk kurduğunu anlatırlar. Yedi genç kadın ve kızları, insan olmak ve çocuk doğurmak üzere turna kuşu biçiminde dünyaya inerler” (Roux, 2005: 336-337). 1822 yılındaki bir kayda göre, Yakutlar’ da, boyların hem koruyucusu hem de atası olan kutsal varlıklar arasında turna da bulunmaktaydı (Roux, 2005: 375). İslam dininin kabulünden sonra “donuna girilen” varlıklardan biri, belki de ilki ve en önemlisi, “turna”dır. Velâyetnâme’de Hacı Bektaş Velî ile olan bağı nedeniyle yer alan ilk Türk mutasavvıfı Ahmed Yesevî’nin “turna donuna girme” motifi ile dikkat çekmektedir. Velayetname’de Horasan dervişlerinin (Horasan erenleri), meclislerine Ahmet Yesevî’yi davet etmek için turna donunda (şeklinde) derviş gönderdikleri ve bunların Türkistan’a doğru uçtukları anlatılır. Macar baladında da Sekel askeri sevdiğinin yanına gidebilmek için turna kılığına girer. Esir düşen Sekel askerinin (muhtemelen İstanbul’daki esaretini anlatır) söylediği bir baladda “turna motifi” şu şekilde yer alır:

Kondu yer turna
Denizin kıyısına,
Denizin kıyısından
Büyük bir Türk İmparatoru’nun
Güzel sarayına,
Oradan uçtu turna,
Nazık turna,
Kondu zindanın penceresine,
Orada söylüyor
Hüzünlü şarkısını,
Elemli esarete,
Bir Sekel askeri,
Hey turna, turna!
İmparatoriçenin turnası,
Eğer ben turna olsam,
Seher vakti uçar,

Nehre doğru giderim,
Oradan su içirim...

Yukarıdaki balad örneğinde esir askerin dertlerini dile getirmektedir. Asker daha sonra turna olarak nehrin kıyısında imparatorun kızıyla karşılaşır ve birbirlerine âşık olurlar. İmparator durumu fark edince kızını zindana kapatır, fakat Sekel askerinin gece gündüz söylediği hüznü şarkıları imparatoru rahatsız eder; nihayetinde imparator askerle beraber kızını denize attırır (Doğan, 2005: 15, 16).

Turna kuşu (allı turna) Alevi Bektaşî folklorunda da çok önemli bir yere sahiptir. Turna, Hz. Ali'nin simgesidir. Öncelikle, Hz. Alî sesini bu kuşa vermiştir. . Bu inanç, - bildiğimiz kadarıyla- ilk defa on altıncı yüzyılda, adı daha önce de geçen Pir Sultan Abdal tarafından:

“Turnaya vermiş sesini
Âşıklar tutsun yasını
Hazret-i Şah'ın avazı

Turna derler bir kuştadır” (Öztelli, 1971: 104, 105) şeklinde dile getirilmiştir.

Özellikle halk hikâyelerinde turna, haber getiren, kendisinden haber sorulan, dertleşilen bir kuştur. Turna aşığa sıldan veya sevgiliden haber getirir. Alevî Bektaşî inancında ise Hz. Ali'den de haber vermesi beklenir ve istenir. Yine Pir Sultan Abdal'ın “Turnalar Ali'mi görmediniz mi” dizesinin nakarat olarak yedi kez tekrarlandığı ve bu yolla turna-Ali ilişkisinin vurgulandığı bir türkû bulunmaktadır. Bu türkûnün ilk iki dördlüğü, hem Hz. Ali'nin hem de turna kuşunun ölümsüzlüğü inancını dile getirmesi bakımından önemlidir.

Yemen ellerinden beri gelirken
Turnalar Ali'mi görmediniz mi ?
Hava üzerinde semâ ederken
Turnalar Ali'mi görmediniz mi?

Şah'ım Heyber kalesini yıkarken
Nice Yezit halka olup bakarken
Muhammed Mustafa Mi'rac'a çıkarken
Turnalar Ali'mi görmediniz mi? (Öztelli, 1971: 95).

Mitolojik öğelerle kökene seslenen motifler kimi zaman kutsallığı, kimi zaman da evrenin yaradılış hikâyesine göndermelerde bulunur. Eski Türk inancında ruhun ölümsüzlüğünü simgeleyen “turna motifi” İslamiyet’in kabulünden sonra şekil ve anlam değişmesine uğrayarak sevgilinin, kutsal kişilerin haber taşıyan imgeleriyle balad ve türkülerde yer aldığı görülmektedir.

Türk sahasında ve Macaristan’ın doğusunda türkülerde işlenen önemli bir motif örneği de “sarı yılan”dır.

1.Köröşdağında gezdim, öküzlerim güttüm,
Dişbudak yanında uzanıp kestirdim.

2.Büyük bir sarı yılan bağrıma yumuldu
Tatlı anam çıkıver, yoksa hemen ölürüm.
Yoksa hemen ölürüm, dünyadan el etek çekerim!

3.Oğlum, tatlı oğlum; ben bunu eyleyemem
Eğer hemen ölsen de; dünyadan el etek çeksen de!

4. (İlk iki mısraının aynısıdır.)

5. Büyük bir sarı yılan bağrıma yumuldu
Tatlı babam çıkıver yoksa hemen ölürüm,
Yoksa hemen ölürüm, dünyadan el etek çekerim!

6. Oğlum, tatlı oğlum; ben bunu eyleyemem
Eğer hemen ölsen de; dünyadan el etek çeksen de!

7. (İlk iki mısraının aynısıdır.)

8. Büyük bir sarı yılan bağrıma yumuldu
Tatlı gülüm çıkıver, yoksa hemen ölürüm.
Yoksa hemen ölürüm, dünyadan el etek çekerim!

9. Sevgilim ölme sen! çıkarım ben hemen!
Eğer sen ölürsen, ben de seninle ölürüm (Adarjon, 1991: 2).

Sevgilisi ona sokulup bağına yumulmuşu kavrayıp yere çaldı. Bu yılan değil, ama bir kese paraydı. Böylece anladı ki sevgilisi ona en hakikatlidir. Bundan dolayı hemen aldı, çarçabuk evlendi (Adarjon, 1991: 3). Bu metinde âşıklar sevgilerini sınavarak kanıtlarlar. Baladın konusu şöyledir: Bir genç kız bir oğlanı sever. Bir gün kötü duruma düşen genç delikanlı annesinden ve babasından yardım ister. Anne ve babası canlarını tehlikeye atıp gence yardıma gitmezler. Genç delikanlıya yardım eden sevgilisi olur. Bu baladın varyantları günümüzde Türk sahasında aynı tema etrafında söylenip icra edilmektedir.

Bir Sarı Yılan Sarmaladı Beni

Bir sarı yılan sarmaladı beni
Yedi yerden yaraladı beni

Varın çağırın anamı gelsin
Salsın elini çeksın yılanı

Elimi salamam yılanı çekemem
Elsiz olamam sensiz olurum

Varın çağırın babama gelsin
Salsın elini çeksın yılanı

Salamam elimi çekemem yılanı
Elsiz olamam sensiz olurum

Varın çağırın sevdiğim gelsin
Salsın elini çeksın yılanı

Elimi salarım yılanı çekerim
Elsiz olurum sensiz olamam

(Aluş Nuş, Rumeli Türküsü)

Türkünün konusu şöyledir: Delikanlı kırdan gezerken bir kuyuya düşer, düştüğü kuyuda bir küp altın vardır; kimsenin haberi olmadan o kuyudan çıkmak ister. Ve etrafa bir

haber uçurur, kuyuda sarı yılan var, anam, babam beni kurtarsın diye. Macar balad örneğinde de olduğu gibi annesi ve babası kuyuya gelmez. Sevdiki gelir, genç delikanlıyı o kuyudan çıkarır.

 mre Adarjon, Macar balad örneğindeki sarı yılan motifi ile baladın tematik yapısını ana hatlarıyla Dede Korkut Hikâyelerinden “Deli Dumrul” hikâyesi ile kar ıla tırır ve inceler. Bu baladda yer alan birçok motif ve hikâye örgüsünün benzediğine dikkat çeken ömre, ortak kültürel bağlılığa vurgu yapar.

“Senden sonra bir yiğidi,
Sev p varsam bile yatsam
Ala yılan olup beni soksun...

“Deli Dumrul hik yesinde Deli Dumrul’un karısı canını, Kendi canına karşılık can arayan Deli Dumrul’a verirken söylemiş olduğu sözleri aynısı yılan motifli baladlarda da görülmektedir. (Adorjen,1991:5). Halk hikâyelerinde yer alan birçok farklı motifin yukarıdaki balad örneğinde olduğu gibi diğer Macar balad örneklerinde de işlendiği görülmüştür:

Ket Kapolnavirag ( ki Tane  apel  i eği)

- Annem, annem anneciğim,
- Gyulaine anneciğim
- Ben Kadar Katayla
- Serfimizin kızıyla evleniyorum
-  zin vermem, sevgili oğlum,
- Gyul a Marton,
- Büyük beylerin
- Güzel kızlarınla evle!
- Büyük beylerin güzel kızları
- Bana gerekmez.
- Bana sadece Kadar Kata,
- Serfimizin güzel kızı gerekir!
- Gidebilirsin sevgili oğlum.

- Gyula Marton
- Seni mirastan mahrum ediyorum, benim oğlum değilsin.
- Ne şimdi, ne başka zaman!
- Uşağım. Uşağım daha çok sevdiğim uşağım,
- Faytonumu getir, atlarımı arabaya koş
- Kadar Kata ona bir tane mendil verdi
- Bunun rengi kırmızı olduğu zaman.
- Bil ki benim hayatım da değişiyor,
- Gidiyor Gyula Marton dağlarda. Derelerde
- Bir defa süslü cafcaflı mendilde değişim görüyor
- Uşağım. Uşağım, daha çok sevdiğim uşağım
- Toprak Tanrıya ait at köpeklere ait,
- Dönelim ki mendil artık kırmızıdır.
- Kadar Kata'nın da sonu geldi!
- Köyün kenarında domuz çobanı vardı
- İyi çoban, bir bakalım, siz de ne haber var?
- Biz de iyi haber var; ama senin için kötü var.
- Çünkü Kadar Kata'nın artık sonu geldi.
- Senin öz annen onu götürüp,
- Dipsiz bir göle onu attırdı.
- İyi çoban. O gölün nerede olduğunu göster!
- Altınlarımın hepsi senindir atım ve fayton da!
- Gölün kenarına gittiler de
- Canım Kadar Kata. Burada mısın? Bir söyle!
- Gölde Kadar Kata ona seslendi.
- Ona çabuk atladı Gyula Marton
- Annesi su dalgıçları gönderdi,
- Ölmüş ve birbirlerine sarılmış şekilde onları aldılar
- Birisi sunağın önünde gömülmüş oldu.
- İki tane şapel çiçeği çıktı,
- Sunağın üstünde birbirlerine bağlandılar.
- Anneleri oraya gitti ve onu kopardı da.
- Şapel çiçeği ona böyle seslendi:
- Lanet ol, lanet ol

- Benim annem, Gyulaine!
- Hayatımda kötüydün,
- Beni şimdi de öldürdün!¹

“İki Tane Şapel Çiçeği” baladında sevenlerin birleşmesini engelleyen anne teması Türk halk hikâyelerinden “Tahir ile Zühre” hikâyesinin sonundaki “kara diken; kara köle” ye benzemektedir: “Tahir ile Zühre ölür. Yan yana gömülürler, Zühre’nin mezarının üstünde bir ak gül bitmiş, Tahir’inkinde de bir kırmızı gül... O gün bugün bu iki gül birbirine kavuşmak istiyormuş; ama kara kölenin toprağında bir kara diken ayırıyormuş bunları!”

Macar baladlarının genelinde “ağıt içerikli motifler” dikkat çekmektedir. Son dönem balad örneklerinin temelini oluşturan türlerde ana motif örnekleri “göl, nehir, ölüm, ayrılık” temaları üzerinedir. Türkülerimizde en çok rastlanılan temalardan birisi ayrılıktır. Türk kültüründe sıkça rastladığımız sevdiğine kavuşamayan iki aşğın kendini nehre, denize atıp öldürmesi teması Macar baladlarında da işlenmiştir. “Derdimi söylesem derin dereye/ Doldurur dereyi düz olur gider...”(Âşık Veysel) dizelerinde dere ile konuşma motifi Macaristan’da’ da Tuna ile konuşan anne, baba ya da sevgili ile karşımıza çıkar. Dere, nehir ile konuşma onun canlı gibi düşünüldüğü, Türk ve Macar kültüründe “kült” unsuru olarak kabul edildiğini göstermektedir (Mirzaoğlu, 2011: 117)

Örnek Balad Metni

Halva Talalt Menyasszony (Ölü Bulunmuş Gelin)

- Küçük hanım altın sandalyeye oturmaya çıktı.
Altın sandalyeye oturmaya, altın gömleği dökmeğe
Ayağını küçük altın sandalye üstüne koydu,
Ve kucağına bir çift altın yüzük şingırdayıverdi.

¹ Halva Talalt Menyasszony (Ölü Bulunmuş Gelin) Romanyada Macar bölgesinde ilk olarak derleyen Janos Kriza derlemiştir. Daha sonra Lajos Vargyos kitabında kaleme almıştır. Metne Aktaran: Julia BARTHA

- Annem, annem, annem ne demek ki,
Bir çift altın yüzük kucağına şingirdayıverdi?
Kızım, sevgili kızım, bu demek ki
Ben seni mirasçı küçük beyin eline verdim.
- Annem, annem, annem beni neden ona verdin,
Keşke beni bir hindi çobanına verseydin!
Uşağım, uşağım, elimin besleyicisi,
Dağa, o büyük kuleye çık.
- Viyanalı çölde bir etrafa bak, etrafa bak
Birini görmüyor musun, birini görmüyor musun?
Küçük hanım, küçük hanım, ben kimseyi görmüyorum,
Ben kimseyi görmüyorum, ben kimseyi görmüyorum.
- Hindilerim, hindilerim, ellerimle beslenmişlerim
Yerlere kapanın, yüzümden ağlayın;
Kıyafetlerim, kıyafetlerim, ellerimin besleyicileri,
Çividen düşün, yüzümden ağlayın.
- Uşağım, uşağım elimin besleyicisi.
Dağa, o büyük kuleye çık.
Viyanalı çölde bir etrafa bak, bir etrafa bak
Birini görmüyor musun, birini görmüyor musun?
- Küçük hanım, küçük hanım, artık birini görüyorum,
On iki tane arabayla ve kırk tane uşakla.
Buraya geleceklerine kadar keşke Tanrı verseydi ki
Buraya geleceklerine kadar ben (ölü olarak)yatırılmış oldum!
- İyi günler, iyi günler, tanımadığım annem!
Nerededir, nerededir, Erzsebet adlı güzel gelinim?
Gitti ki, gitti ki, Tizsa'ya yıkamaya
Mendiller yıkamaya, küçük beylere dağıtmaya.

- Orada hiçbir yerde yok ki, tanımadığım annem,
Nerededir, nerededir, Erzsebet adlı güzel gelinim?
Çiçeği koparmaya bahçeye gitti,
Buket yapmaya, küçük beylere vermeye.
- Orada hiç bir yerde yok, tanımadığım annem,
İyi günler, orada yok, tanımadığım annem,
Nerededir, nerededir, Erzsebet adlı güzel gelinim?
Neden dayanayım, inkâr edeyim, artık itiraf etmeliyim,
Büyük yemek odasında yatırılmış oldu.
- Benim için bir türlü tabut yaptırır mısın?
Yaptırırım, gülüm, mermer taş tabutu.
Bir türlü bezle onu kaplatır mısın?
Onu siyah duvakla tülle kaplatırım, gülüm.
- Bir türlü çiviler ona çaktırır mısın?
Ona altın ve gümüş çaktırım.
Beni bir türlü Çingeneyle çıkartıyor musun?
Seni şehzadelerle çıkartıyorum.
- Üçlü çan canlandırıyor musun?
Her on altısını canlandırıyorum.
Beni en az kapıyı geçirir misin?
Seni istirahat kadar geçiririm².

Rumeli türkülerinden biri olan “Arda Boylarında Kırmızı Erik” adlı türkü teması bakımından yukarıdaki balad örneğine benzemektedir. Türküde, bir genç kız bir oğlanı sever. Fakat kızın ailesi kızı sevdiği gence vermezler. Aynı köyden bir başka genç ile evlendirilmek isteyen genç kız kendini nehre atar. Sevdiğinin intihar ettiğini duyan âşıktaki sevgilisinin peşinden nehre atlayarak intihar eder.

² Halva Talalt Menyasszony (Ölü Bulunmuş Gelin) Romanyada Macar bölgesinde ilk olarak derleyen Janos Kriza derlemiştir. Daha sonra Lajos Vargyos kitabında kaleme almıştır. Metne Aktaran: Julia BARTHA

Örnek

Arda boylarında kırmızı erik
 Halime'nin ardında on yedi belik
 Ah anneciğim ah anneciğim yaktın ya beni,
 Şu genç yaşımda denizlere attın beni,

Alıverin feracemi anneciğim diksin,
 O gıymatlı İsmail'e kendisi gitsin,
 Ah anneciğim ah anneciğim yaktın ya beni,
 Şu genç yaşımda denizlere attın beni,

Uy uyan Recebim senin olayım,
 Ardalar aldı ya nerde bulayım.
 Arda boylarına ben gittim,
 Dalgalar vurdukça can teslim ettim.

Ah anneciğim ah anneciğim yaktın ya beni,
 Şu genç yaşımda denizlere attın beni,

Kaynakça: Nihat Kaya
 Rumeli Yöresi

Sonuç olarak Macar baladları il Türkiye sahasında karşılaştırdığımız türkü örnekleri hakkında şu genel yargılara varabiliriz:

Geçmişle ilişki kurarak yaşadığı zamana anlamlar yükleyen insan, baladlar ve türkülerde ulusal kimliğini, tarihini en önemlisi kültürel belleğini yeniden inşa eder. İnanç ve tasarım dizgesi bağlamında her zamansal varoluşla yeniden veya yeni kodlamalarla şekillenen ortak kültürel bellek "şiiirsel biçim, ritüel sunuş ve grup katılımının"(Assman, 2001: 54,60) yapı ve kurallarıyla hayat tarzına dönüşür ve halkbilgisi vasıtasıyla anın çeşitli boyutlarına yansıtılır.

Toplumun sosyal sisteminin en temel ve en önemli kökenini oluşturan kimlik kavramının işlendiği baladlar ve türkülerde bireylerin gerek kültürel gerekse yaşadıkları

çevrelerdeki sosyal konum ve statülerinin karşılığı olan çok boyutlu, inanç, tutum, değer yargıları motifler şeklinde işlenmiştir. “Kimlik, yüzeysel olarak kısaca kişilerin ve çeşitli büyüklük ve nitelikteki toplumsal grupların “kimsiniz, kimlerdensiniz?” sorusuna verdikleri cevaplardır (Güvenç, 1993: 3).Baladlar ve türküler kimsiniz, kimlerdensiniz? Sorularına cevap ararken toplumun belleğinden beslenerek kimi zaman bir eğlencenin dili olurken kimi zaman da kaybetmenin simgesi olmuşlardır.

Baladlarda ve türkülerde icra edilişte dilin araçsallığı kadar, simgelerin işlevi ve gösterge yapısı da önemlidir. Baladlarda ve türkülerde kullanılan pek çok motif ve semboller sözlü kültür ortamına ait yüzyılların birikimini, bilgilerini ve deneyimlerini gelecek kuşaklara aktarır. Tek bir sözcükle dünyanın kozmik yaratılışına, insanlığın varoluşuna göndermelerde bulunan "motifler", kültürel belleğin hatırdan canlı tutulmasına da yardımcı olurlar. Canlı bir varlık olan dil aracılığıyla "türküler" ait olduğu toplumun seçici ve ayırt edici, grup üyelerinin kimliğini temsil edici hale gelirler. "Her halkın türküsü, ancak ait olduğu kültür içinde bir anlam ve işleve sahip olmaktadır." (Mirzaoğlu, 2001: 76)

Her bir türkü, icra edildiği ortamda sembolik yapısı ve metinsel yorumu ile farklı iletilerin kodlandığı bir alan haline gelmektedir. Özkul Çobanoğlu, "Kırım Savaşı'nın İngiliz ve Türk Kaynaklarına Göre Halk Edebiyatına Yansıması" adlı makalesinde baladları sembolik yapılarına ve metinsel işlevlerine göre şu şekilde açıklar: "Geniş halk kitlelerinin dünya görüşü doğrultusunda şekillenir ve geniş kitleleri bu doğrultuda şekillendirirken halk felsefesi dediğimiz kavramsallaştırma alanının nasıl oluştuğu, geliştiği, sosyo-kültürel değişimleri nasıl kabullenip direndiği noktasında birincil öneme sahiptirler. Özellikle bilgilendirme, eğlendirme, kamuoyu oluşturma, yazılı ve elektronik kültür ortamının kitle iletişim araçları öncesinde ve geçen yüzyılın ortalarına kadar onlarla birlikte en önemli propaganda aracı olarak işe koşulduklarının altını çizmek meselenin ehemmiyetine işaret bakımından yararlı olacaktır." (Çobanoğlu, 2004: 25)

Baladlar ve türküler sembolik yapıları ve metinsel yorumlamaları ile farklı iletilerin kodlandığı tarihsel mekânlar olarak edebi alanda önemli kültürel görevler üstlenirler. "Yanan yürek yaşadığı, gördüğü ve duyduğu olayı sözüyle, ezgisiyle yoğurulmuş türküyü dönüştürüp hikâye eder, yakar ve tarihe bırakır." (Yıldırım, 2003: 152)

Malzemesi "insan" olan balad ve türkülerin metin yapısı, insanların hayatından kurgulanarak oluşturulur. Bu nedenle hem baladlar hem de türküler, unutulması istenmeyen pek çok unsurun aktarıldığı ve yaşatıldığı edebi metinler olarak sözlü kültür ürünleri arasında yer alır. Toplumun hafızasında yaşayan tarihi ve kültürel bilgi, müziğin ezgisel büyüyle birleşerek bireysel ve toplumsal yaratım, dönüşüm ve aktarıma bağlı olarak yeniden inşa edilmektedir. Türküler ve baladlar başlı başına bir kültürdür. “Bir halkın ya da bir toplumun maddi manevi alanlarda, oluşturduğu ürünlerin tümü; yiyecek, giyecek, barınak, korunak gibi temel ihtiyaçların elde edilmesi için kullanılan her türlü araç-gereç, uygulanan teknik; fikirler, bilgiler, inançlar; geleneksel, dinsel, toplumsal, politik düzen ve kurumlar; düşünce, duyuş, tutum ve davranış biçimleri; yaşama tarzı” (Günay, 2011: 99) bir baladın ya da türkünün dilinden okuyucuya/alıcıya aktarılır. “İnsanın nasıl düşündüğü, duyduğu, yaptığı, istediği; kendisinde nasıl baktığı; özünü nasıl gördüğü; değerlerini ve isteklerini nasıl düzenlediği hususları” (Kaplan, 2008: 13) halk dilinden baladlar ve türkülerde can bulur. Farklı coğrafyaların, kültürlerin renklerini barındıran, içinde bulunduğu toplumun özelliklerini yansıtan türküler ve baladlar motiflerin dilinden ait oldukları bütün hakkında önemli ipuçları sunarlar.

4.5. Macar Halk Şarkıları İle Türk Halk Müziği Örneklerinin Karşılaştırılması

4.5.1. Ninniler (A legkisebbek zeneje)

Annelerin çocuklarını sakinleştirmek ve uyutmak için söyledikleri, sakinleştirici ezgili manzumeler “ninni olarak” adlandırılmaktadır. Bebek ya da çocuğunu beşikte uyutan anne içindeki duyguları, hayalleri, gurbetteki eşine duyduğu özlemi itaatkâr dinleyici durumunda olan çocuğuna yönelik olarak ya da çocuğunu konu alarak türküleştirebilir (Yakıcı, 2007: 214). Edebi ürünler aracılığıyla "kültürel belleği" canlı tutmaya çalışan toplumlar "mitler, şarkılar, danslar, atasözleri, yasalar, kutsal metinler, süslemeler vs." gibi kimliği garanti edici bilgilerin bütünü olan kültürü (Assmann, 2001: 91) folklorun işlevsel kuramı ile yoğurarak kültürel belleklere yerleştirirler. Bireysel bellek ürünü olarak icra edilen ninniler yaşadıkları coğrafyanın kültürel imgeleriyle şekillenerek ortak bir "ninni" hafızası oluştururlar. Aşağıdaki ninni örneğinde metin mitsel öğeler ve geleneksel pratikler üzerine kuruludur.

ururu- şarkımla o büyüsün/ ururu- şarkımla kocaman olsun,/

irina- ağacı gibi kökten sağlam büyüsün,/şakir- bitkisi gibi tepeden geniş büyüsün,/

.....

Gel uyku, gel uyku, / Gel oğlumun olduğu yere,/Acele (?) uyku, oğlumun olduğu yere./

Duraksız gözlerini uyut, / Elini renkli gözlerine koy, / Ve ağılayan dili ile

Uykusunu bozdurma, / ...

Karın desteğin olsun, / Oğul payın olsun, / Saçılan arpa gelinin olsun,/

Kusu-tanrıçası Aşnan seninle olsun, / Koruyucu bir meleğin olsun, /

Mutlu günlü bir saltanatın olsun, / Şölenler alnını açık yapsın. (Kramer, 1990: 264, 266).

Macar araştırmacı Balint Macar ninnileri şu şekilde tanımlamaktadır: “Macar halk müziği içerisinde yer alan ninniler anlamlı sözler içermediği gibi belirli bir müziği de yoktur. İrticalen söylenen ninniler kendi içerisinde özel bir his barındırdığı için belli bir metne bağlı olarak icra edilmezler. Macar halk müziği içerisinde yer alan ninni metinlerinde: “Köpek seni götürsün; doğan seni götürsün...” gibi laneti andıran söz dizeleri yer alır. Buradaki amaç büyüseldir (Balint, 2003: 154). Çünkü çocuğu korumak amaçtır. Zıtlık büyüsü burada devreye girer.” Aşağıda vereceğimiz ninni örneği Szekely topraklarında kaydedilmiştir. Erdel ve Macar ovasında “belli buba (uyu bebek) adıyla yaşar. Varyantları “tente baba” (uyu bebek) adıyla çeşitli bölgelerde icra edilmektedir.

Örnek:

Uyu bebek beşikte küçük köpek dışarıda, tahıl ambarında

Beli buba(uyu bebek) yastık üzerine; küçük köpekse saman üzerine

Beli bu beli (uyu bebek uyu) yaramazlıkla dolu

A lulululu seni köpek götürsün

A lulululu seni doğan götürsün

Macarcası

Beli, buba aböcsöbe, Kicsi kutya kün a csürbe

Beli, buba a parnara kicsi kutya a szalmaba

Beli, buba, beli Huncutsaggal teli

A lulululu, Vigyen el a kusu

A lulululu, Vigyen el az ülü (Balint, 2003: 154)

Birey, toplumsal ve kişisel baskılardan kurtulmak ve için “kaçıp kurtulma mekanizması olarak halk müziğinde icra edilen edebi ürünlere sığırır. Ninnilerle kadın toplumsal baskıdan, cinsel kimliğinden sıyrılarak iç dünyasını ve ait olduğu toplumun genel görüntüsünü sözcüklere aktararak kendini çocuğuyla özdeşleştirir. Nesiller arası iletişim fonksiyonu sağlayan ninniler, farklı coğrafyada yaşayan aynı kökten ve aynı kültürel birliktelikten geldiğini ifade eden toplumları ezgi ekseninde birleştirerek, farklı bu iki toplumunun (Macarlar ve Türkler) ortak duyguların yeniden canlanmasına vesile olur.

Halkbiliminin işlevsel çözüm modelleri arasında William Bascom'un basite indirgeyerek dört maddede sıraladığı folklor kuramına göre ninniler: "hoş vakit geçirme, eğlenme ve eğlendirme işlevleri yanı sıra değerlere toplum kurumlarına ve törelere destek verme, eğitim ve kültürün gelecek kuşaklara aktararak eğitilmesi işlevi kapsamında önemli görevler üstlenmektedir. Çocuğa ninniler aracılığıyla toplumsal görevleri aktaran anne, çocuğun hayattaki ilk öğretmeni, ilk rehberi olur. Ekonomik sorumluluğundan, dostlarıyla iletişimine, edep ve ahlak kurallarının önemine dikkat çeken anne, ninniye ezgi eşliğinde çocuğa aktarır. Kültürel değerlerin, kültürel birlikteliğin, toplumsal rollerin ilk ipuçlarını çocuk ninni ile keşfeder. “Geleneksel yapının temelini oluşturan geçiş dönemlerinde kız isteme, dünürlük, düğün adetleri, ölüm, askerlik... gibi" belirli ritüel davranışlar ninniler aracılığıyla anneden çocuğuna ilk öğreti olarak aktarılır. "Bebeğin ilk dişi çıktığında, bebeğe alınacak hediyein ve doğduktan sonra bebeğe kına yakılması ninnilerden öğrenilen geleneksel davranışlardır (Uğurlu, 2014: 47).

Ninnilerin öznesi anne ve bebektir. Toplumsal rolün biçimlendirdiği kadın rolü en belirgin şekilde ninnilerde yaşatılır ve ninniler aracılığıyla geleceğe aktarılır. Nesilden nesile aktarılan ninni öğretilerinden birisi de kadına toplumda yüklenen cinsiyet rolünün işlevsel özellikleridir. Türkiye sahasında yaşatılan ve efsane metin türü özelliği gösteren, “Taş Bebek” ninnisi de kadının toplumsal cinsiyet rolü belirgin olarak işlenmiştir. “Taş Bebek” ninnisinde Meryem Hatun’un çocuğu olmayınca ailesi eşini yeniden evlendirmek ister. Meryem Hatun elinden bir şey gelmediği için çok üzüntülüdür. Kına gecesi sırasında Hızır, Meryem Hatun’a görünerek bebek biçiminde gök rengi bir taşı kucağına alıp ninni söyleyerek sallamasını, bunun sonucunda taşın bebeğe dönüşeceğini söyler. Meryem Hatun taşı ninni söyleyerek sallamaya başlar: “Nankör baban gitmiş ola ninni/ Al gerdeğe girmiş ola ninni/ Murâdına ermiş ola ninni/ Allah bana ecir versin ninni” (Çelebioğlu, 1995: 71). Sonunda gerçekten de Hızır’ın dediği gibi olur; taş, bebeğe dönüşür. Eşi

bebeğin ağlama sesini duyunca odaya gelip Meryem'den özür diler. Bu ninni metnini toplumsal cinsiyet rolü yönünden incelediğimiz de kadının kimliğinin oluşumunda doğurganlığın ne denli önemli olduğunu görürüz. Ninnide doğurganlık kadının varoluşunu anlamlandıran, toplumda kabul görmesini sağlayan bir kavram olarak sunulmuştur. “Meryem Hatun annelik rolünü gerçekleştirdiği takdirde evliliğini sürdürebilecek, toplumda kabul görebilecektir. Simone de Beauvoir’a göre, patrikhane kadını kamusal hayatın dışına ittiği için, evliliği kadınların hayatındaki en önemli kurum, doğurganlığı da onların toplumda bir tür varoluşlarını kanıtlayan en önemli kavram haline getirmiştir: Vücudu en sonunda kendi malı olmuştur; çünkü bedeni yavrusunun, yavrusuysa kendisininindir. Toplum kendisine bu hakkı tanımakta, hatta analığa kutsal bir anı vermektedir.” (Beauvoir, 1986: 153). Hiç kimse bir toplum içerisinde sosyal ilişkilere tesir eden bu değerleri görmezden gelemeyiz ve bu değerlere kayıtsız kalamaz. Günlük hayatın her köşesinde, evde, okulda, işte, otobüste, çarşıda ve pazarda kısacası sosyal ilişkilerin yaşandığı her alanda bu değerler varlığını gösterir. Niini örneklerinde işlenen temalarda da görüldüğü gibi kadın kendine biçilen kültürel rol beklentilere aykırı hareket eder. Hareket ederse toplum tarafından kınanılır ve tepkiyle karşılaşır. “Bu tepki ve onaylamalar doğrultusunda kültürün ifade ettiği önceliklere göre şekillenen cinsiyet kalıpları ve değerleri, o toplumun cinsiyet kültürünü oluşturur. Yani kültürün cinsiyetlere yönelik bölümü ve bu alanda kültürün geliştirdiği hükümler, cinsiyet kültürünü ifade eder” (Ersoy, 2009: 227).

Türkiye sahasında incelenen ninnilerde de tıpkı Macar ninni metinlerindeki gibi “alkışlara” yer verildiği görülür. Bu yönüyle türküler içerisinde yer alan ninniler ağıtlara benzetilmektedir. İçlerinde övgü sözlerine yer vermeler ya da baştan sona övgü niteliğinde olmaları ayrıca “alkışlara” da yaklaştırmaktadır (Aça, 2005: 274). Çukurova’da, yaz mevsiminde bir ailenin sıtmadan iki çocuğu ölür. O sırada cenazenin bulunduğu yerden geçmekte olan ağıtçı Hüseyin ölen çocuklara ninniler söyleyerek şu ağıtı yakar:

Çek oğlum göçü güç olsun
Buda bize bir suç olsun oy
İki kardeş bir de bacı vay yavrum
Beni de koyun üç olsun
Ninni de oy, ninni de oy, ninni de oy

Bizim yayla safi çiçek
 Kalk yavrum yaylaya göçek oy
 Emmi dayı gerek oldu vay yavrum
 Yavrulara kefin biçek
 Ninni de oy ninni de oy ninni de oy

Adana'nın bayırına
 At örkledim çayırına oy
 Ünü büyük Güveloğlu vay yavrum
 Kefin salmış hayırına
 Ninni de oy, ninni de oy, ninni de oy

Tavladaki bağlı atlar
 Böğrüşür gelir inekler oy
 Alır yaylaya giderim vay yavrum
 Sehilde komaz sinekler
 Ninni de oy ninni de oy ninni de oy (Kaya, 1999: 399).

Türkülerimiz arasında yer alan ve ninni özelliği taşıyan aşağıdaki örnek metinde, bir annenin çocuğuna duygularını ezgili olarak aktarıldığı görülür.

Adalardan çıktım yayan
 Digel bu dertlere dayan

Bebeğim uykudan uyan

Nenni nenni nenni nenni nen ni
 Nenni nenni nenni bebek ey

Bebeğin beşiği çamdan
 Yuvarlandı düştü damdan
 Bey babası gelir Şam'dan

Nenni nenni nenni nenni nen ni
Nenni nenni nenni bebek ey

Bebeğin beşiği bakır
Yerinden kalkmıyor ağır
Ben sallarım tıklar tıklar

Nenni nenni nenni nenni nen ni
Nenni nenni nenni bebek ey (Özbek, 1975: 324).

Ortak bir tarihi belleğe sahip Türkler ve Macarlar coğrafi sınırları aşarak bir edebi metinde ortak kökene seslenirler. Aşağıdaki örnek Macar ninni metninde Türk bir çocuğun inekle tanışmasını anlatan serüveni hikâye edilir.

A török es a tehenek (Türk ve İnekler)
Volt egy török Mehemed (Bir Türk vardı Mehmed)
Sose latott tehenet. (Hiç inek görmemişti)
Nem is tudta Mehemed (Mehmet bilmiyordu da)
Milyenek a tehenek (İnekler nasıldır?)
Egyszer aztan Mehemed (Sonra bir gün Mehmet)
Lat egy csomo tehenet (Bir sürü inek görür)
En vagy a Mehemed (Ben Mehmet'im)
Mi vagyunk a tehenek (Biz ineğiz)
Csodalkozik Mehemed (Mehmet şaşırır)
İlyenek a tehenek? (İnekler böyle mi?)
Szamlalgatja Mehemed (Mehmet heseplar)
Hany felek a tehenek (İnekler kaç çeşit diye)
Meg is szamol Mehemed (Sayar da Mehmet)
Haromfele tehenet (Üç çeşit ineği)
Feheret, feketet es tarkat (Beyaz, siyah, alacalı)
Meg ne fogd a tehen farkat (İneğin kuyruğunu sakı tutma)
Nem tudta ezt Mehemed (Bilmiyordu bunu Mehmet)
S felrugtak a tehenek (Ve inekler tepti onu)

(Moricz Zsigmond)

Yukarıdaki ninni balad örneğinde folklorun eğitim ve kültürün genç kuşaklara aktarımı işlevi açık ve net bir şekilde işlendiği görülmektedir. Çocuğun çevresini anlamlandırması ve hayat yolunda ilk öğrenmesi gereken bilgilerin ninni aracılığıyla eğlenceli ve neşeli bir dille öğretildiği görülür. Çocuk ilk kimlik örüntüleriyle tanıştığı ninnilerde bir grubun üyesi olma yolunda ilk adımını atar. Aidiyet duygusunun güvenliğini hissetmek isteyen birey sözlü kültür ürünleri türkülerin ve baladların kimliğini öğrenmeye ve bu metinleri öğrenip tekrar etmeye çalışır. Kendini tanımlama ve toplum içinde belli bir sıfatla, toplumsal olarak tanıma hem insana özgüdür hem de insani bir ihtiyaçtır. “Toplumsal tanınmanın” en temel aracı öncelikle konuşma dili, ardından da yazılı bir dil ve bir “kültürel edadır”. Toplumsal ve kültürel dünyanın oluşumu dil aracını gerektirir (Aydın, 1998: 12). Ninniler de bu dilin en sade ve en anlaşılır kaynakları olarak yıllardır varlıklarını kültürel bellekte canlı tutarlar.

4.5.2. Asker baladları (katanadolak) ve asker türküleri

Askerlik türküleri, asker, askerlik, sefer, seferberlik, akın, savaş gibi olayları konu edinen, bunları içli ve yiğitçe seslendirişlerle dile getiren söyleyişlerdir. Bunlara aynı zamanda kahramanlık türküleri de denir. Bu türküler söyleyen kişiye göre ayrı deyiş özellikleri gösterir (Uğurlu, 2009: 297). Baladlar ve türküler, çeşitli duygu ve durumları ifadenin yanı sıra, tarihsel olaylar, sosyo-ekonomik şartlar, kültürel değişimler ve toplumsal yönelimleri de yansıtır (Göher, 2010:173). “Sözlü tarih aktarımının, anlatımına konu olan grupla bağının, yazılı belgelerden çok daha sıkı olduğunu gösterebilirdi. Sözlü tarih anlatıları, bu işlevi ile sadece gruba bağlı değildir, aynı zamanda bağlayıcı bir etki yapmaktadır. Hatta en bağlayıcı araç olurlar, çünkü grubun birlik ve kendine özgünlük bilincini destekleyen olayları anlatır” (Assmann, 2001: 69).

Gerek baladların ve gerekse türkülerde geleneğinin en tipik özelliklerinden birisi olan mübalağalı veya abartılı anlatımın ön planda olduğu görülür. Savaş esnasında yazılan baladlarda, askerlerin moralini yükseltmeye ve yeni muharebelere motive etmeye yönelik ifadelerin göreceli olarak çokluğu da dikkat çeken bir başka özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. İfadeler bu tür savaşa teşviklere örnek olarak verilebilir.

Macar halk müziği içerisinde yer alan asker şarkıları "Hasburg zamanında uzun dönem (8 ila 16 yıl) askerlik yapan genç delikanlılara yazılmış şarkılardır. Hayatlarının en

güzel çağlarını askerlik yaparak geçiren gençler acılarını, özlemlerini, duygularını "katana kesveres" asker baladlarında dile getirmektedir. 1868 yılında o dönemim siyasi olayları nedeniyle askerlik mecburi hizmet olarak Macaristan'da yapılmaya başlamıştır. Gençleri mecburi askerlik süresince toparlayabilmek için bu baladların yanı sıra "Verbunk" dansı da geliştirilmiştir. Macar folkloru açısından zengin ürünlerin ortaya çıkmasına zemin hazırlanmıştır. Macar halk müziğinin en eski ve en güzel melodilerinin yer aldığı asker şarkıları yer yer balad örnekleriyle zenginleştirilmişlerdir (Balint, 2003: 160).

Macar asker baladı örneği 71

- 1- Orman yolunu kesiyorlar
Macar oğullarını götürüyorlar
Kimi yukarıya kimi aşağıya
Hiç kimse ülkesi tarafına
- 2- Arkadaş bir dur sorayım ki
Gidersen seni nerede bulacağım
Galicia merkezinde
Bir kışla edilmiş
- 3- Onun içinde szekelr var
Zavallılar orada üzüliyorlar
Pencereden dışarıya eğiliyorlar
Asker şapkalarında gül açıyor (Balint,2003: 155). (Macarcası EK-71)

Türkler, asker olmayı kutsal bir görev olarak görmüşlerdir. Türk insanının ömrünün büyük bir bölümü de belki bu isteğinden dolayı asker ocaklarında ya da kışlalarda geçmiştir. Özellikle Osmanlı'nın büyük bir coğrafyada hüküm sürmesi sebebiyle Budin'den Yemen'e, Kafkasya'dan Cezayir'e kadar her yere Anadolu'dan asker göndermiştir. Anadolu'dan kutsal bir görevi ifa için giden bu Türk gençlerinin çoğu zaman zaman da hiçbiri dönmemiş, arkasında gözü yaşlı yavuklu dul eş oğlu şehit olmuş anne ve yetim çocuk bırakmıştır. Bunun üzerine türküler yakılmış, acılar, hasretler, kavuşma ümitleri türkülerle dile getirilmiştir (Yakıcı, 2007: 220).

Önek asker türküsü

Mızıka Çalındı Düğün Mü Sandın
Al Yeşil Bayrağı Gelin Mi Sandın
Yemene Gideni Gelir Mi Sandın

Dön Gel Ağam Dön Gel Dayanamirem
Uyku Gaflet Basmış Uyanamirem
Ağam Öldüğüne Ey Ey İnanamirem

Koyun Gelir Kuzusunun Adı Yok
Sıralanmış Küleklerin Sütü Yok
Ağamsız Da Bu Yerlerin Tadı Yok

Dön Gel Ağam Dön Gel Dayanamirem
Uyku Gaflet Basmış Uyanamirem
Ağam Öldüğüne Ey Ey İnanamirem

Ağamı Yolladım Yemen Eline
Çifte Tabancalar Takmış Beline
Ayrılmak Olurmu Taze Geline

Dön Gel Ağam Dön Gel Dayanamirem
Uyku Gaflet Basmış Uyanamirem
Ağam Öldüğüne Ey Ey İnanamirem (Özbek, 1975: 321, 322).

Müzik eserleri, başka kaynaklarda söylenmemiş duygu ve olayları dillendirir, deneyimleri anlatırlar (Small,1996:2). Türküler de kimi zaman tarih kitaplarının söz etmediği detayları aktarır. Tarih kitapları, kocasını Sarıkamış'ta Allahuekber Dağları'nda donarak ölmeye gönderen gelinlerin, baş başa verip sabaha kadar ağladığından, çifti kızın ve gelinin sürmek zorunda kaldığından söz etmez (Başgöz, 2008: 40).

"Kaman'da kalmadı uşak,
Asker oldu sürüyünen,

Sabahaça yatılmıyor,
Gelinlerin zarıyınan " (Başgöz,2008: 40).

"Adam(1) olan hergediyor,
On yedili harbediyor,
Her nereye vardıysam,
Kız gelin çifte gidiyor "(Özdemir, 1994: 40).

Bu türkülerde askere çağrılmak, kura çekmek(geçmiş yıllarda yapıla bir uygulama), askerlik için yola çıkmak, askerin kışlada veya savaş alanındaki hayatı, esirlik, zaferler, bozgunlar (Başgöz, 2008: 52) konu edilir.

"Kırım'dan gelirim adım Sinan'dır,
Kılıcımın suyu kandır dumandır,
Haber geldi Macar Tuna'ya inmiş,
Haddini bildirmeye ahdım yamandır" (Özbek, 1975: 388).

Askerlik türküleri, anlattıkları tarihsel olaylar bakımından da öneme sahiptirler.

Asker türkülerinin günümüze gelen en eski örnekleri, Kuzey Afrika, Balkanlar ve Kars gibi sınır boylarında ortaya çıkmıştır. Bu serhat türkülerinin çoğu, bazı kalelerin düşmesini konu etmiştir. Bunlar Budin, Estergon, Varna gibi kalelerdir. Osmanlı'nın doğuda, batıda ve güneyde büyük topraklar kaybederek çekilmesi de türkülere konu olmuştur (Başgöz, 2008: 53).

Müziğin birey ve topluluklar üzerindeki büyük etkisi, savaş alanlarında da kendini göstermiştir. Türkülerin, milli duyguları canlı tutmak, askerleri yüreklendirmek gibi çok önemli işlevleri olmuştur. Bu nedenle Türk ordusu savaşa giderken, ordu içinde pek çok saz şairi de yer almıştır. Bunlar askerlerin duygularını canlı tutmak için eski savaş türkülerini sazlarıyla dile getirmişlerdir (Uğurlu, 2009: 297).

"Varna gibi kale yoktur,
İçinde tımarı çoktur,
Padişah'tan imdat yoktur,
Ağalara beylere imdat Varna'ya" (Esen, 1986: 142).

Asker türkülerini yakanlar genellikle erkeklerdir. Ancak Sarıkamış Ağıtı, Yemen Ağıtı gibi askerliği konu alan kimi ağıtlar da kadınlar tarafından yakılmıştır (Vural, 2011: 406).

Cumhuriyet dönemiyle birlikte Türkiye’de asker türkülerinin temasında büyük değişimler yaşanmıştır. Asker türkülerini ağıt olmanın acısından kurtulmuştur. Çünkü askerlik bir düzene bağlanmıştır. Askere giden genç, belki köyünden daha iyi bakılacak, kimi zaman okuyup yazma, şoförlük, berberlik, terzilik gibi bir meslek öğrenecek, teskeresini alıp memleketine dönecektir. Hal böyle olunca asker türkülerinde eskiye oranla umut dolu bir özlem hissedilir. Askerdeki yâri ile mektupla, sonralarıysa telefonla kolayca konuşabilen sevgili, artık türkülerin dili ile haberleşmeyecektir. Bu durum asker türkülerinin azalmasına neden olmuştur (Başgöz, 2008: 62).

Genel olarak askerlerin kahramanlıklarını ve savaşta kazandıkları başarılarını anlatan baladlar Avrupa’da önemli yer tutar. Mesela “Rest Gallant Soldiers” adlı sokak baladında, “Yiğit askerler, rahat edin, dinlenin, siz, İngiltere’nin haklarını ve hürriyetin kutsal varoluş nedenini savundunuz. Eve dönün artık fırtınalı savaş bitti, eve dönün ve milletinizin hürmetiyle taçlanın.” mealindeki “Rest, gallant soldiers! nobly you’ve defended/ The right of Britania, in freedom’s sacred cause;/Return home triumphant-the storm of war is ended/Return to be crowned with a nation’s fond applause.” (Rest Gallant Soldiers !) şeklinde ifadelere yer verilmekte ve savaştan dönen askerlerin karşılanmaları ve savaştaki cesaret ve başarıları yüceltilmektedir (Çobanoğlu, 2004: 24).

Sonuç olarak: “Yanan yürek, yaşadığı, gördüğü ve duyduğu olayı sözüyle ezgisiyle yoğrulmuş türküyü dönüştürüp hikâye eder, yakar ve tarihe bırakır” (Yıldırım, 2003: 152). Yaşayan, etkileyen, etkilenen ve yaratan insanın ürünleri olan türküler, bu özellikleriyle birer hatırlama ve hatırlatma figürü haline gelmektedir. Hatırlama figürlerinin üç önemli özelliği vardır. Bunlar zamana ve mekâna bağlılık, gruba bağlılık ve yeniden kurulabilmektir. (Assmann, 2001: 219). Asker türkülerini de bireye zamanda yolculuk yaptırarak, mekâna ve gruba bağlılığın önemini hatırlatır.

4.5.3. İş baladları (munkadal); çarşı baladları (arusak, vasari kikialtok) ve iş türküleri

Halk hayatının ve kültürünün her türlü görünümünü yansıtan türküler, esas olarak aşk, ayrılık, gurbet, yiğitlik ölüm konuları üzerine yakılmıştır. Bu özellikleriyle türküler, belirli bir sonu olan olayı, bir olayı daha faza anlatırlar. Sonu ayrılık veya ölümle biten hazin bir aşk öyküsü, türkülerin en tipik konusudur. Bu durum tüm Türk halk türkeleri için olduğu kadar Avrupa kültürlerine özgü halk türkeleri için de geçerlidir (Mirzaoğlu, 2012: 160).

Özkul Çobanoğlu, “İcra ve İletişim Merkezli Yapısal Kalıplaşmaları İşlevleri Açısından Yazılı Kültür Ortamı Âşık Destanları ile İngiliz Sokak Baladları” adlı makalesinde, baladların ve destanların gelenek ve edebiyat sosyolojisi açısından üretildikleri toplumların orta ve daha aşağı sosyo-ekonomik dilimlerine hitap ettiklerini belirtir. Baladların ve destanların halkın dikkatini çekerek, satmaya yönelik işlevler yüklenmesi nedeniyle yapılarında değişikliğin olduğunu ve bu değişikliklerin kalıplaştığını vurgular. Baladların pazaryeri ve pazaryerinde satma mantığı stratejisi ile pazaryeri mantığına bürünerek etrafta toplanan veya gelip geçmekte olan insanların dikkatini çekerek icra edildiğini dile getiren Çobanoğlu, bu noktada baladların ve destanların diğer halkbilimi ürünleri gibi icrayı esas aldığını ifade eder (Çobanoğlu, 1996: 29). Baladlar ve destanlar yazıp satmak da bir grup tarafından meslek olarak görülmüştür. Bu bağlamda balad icralarına teatral özellikler katılmıştır:

Baladın girişinde yer alan hitaplarda dinleyiciye ürünü (baladı) dinlemesi için mesaj verilir:

“Gel benim anlattığım gerçek olan hikâyemi dinle
Kulağını bana ver ey yeryüzünün muhteşem adamı,
Sen elbette aniden ölüveren komşunun ölüm
Nedenindeki sırları öğrenmek istersin.”

Give eare unto my story true
You gracaless men on earth,
Which any way, in secret, seeke

Your neighbour's timelesse death (Würzbach, 1960: 60).

Baladın sonunda birinci tip iletişim boyutuna dönülerek dinleyicilerin baladı anlamaları istenir ve daha sonra baladı almaları konusunda rica edilir:

“Fakat dürüst beyler ve hanımefendiler lütfen ayrılmadan önce bu baladlardan alınız.”

Baladları ve destanları satmak için şairler ve âşıklar alıcının dikkatini çekmeye çalışırlar. Baladlar ve destanlarda aşırı abartılara yer verirler: “Tanrı’nın kanı üstüne yemin etmeyi alışkanlık haline getirmiş olan yemincinin Tanrı tarafından bütün dünyaya ibret olacak şekilde yemini üzerine cezalandırılışının baladı” (Çobanoğlu, 1996: 32).

Macaristan’ış şarkıları ilk olarak XI. yüzyılda Gellert- Leganda (Geller Dağı) efsanesinde yer alır. Bu efsanede bir kadın tahıl öğütürken iş şarkısı söyler. İş şarkıları ile ilgili bölüm şöyledir: “Geller piskoposu bir gece odasından değirmen taşlarının sesini duymuş ve şaşırılmış. Değirmeni çalıştıran kadın şarkı söylüyormuş. Piskopos Walter’ e duyuyor musun? Macarların baladı nasıl yankılanıyor der. Bu balad üzerine piskopos Walter güler: Kadın işini yaparken baladın sesi zaman geçtikçe yükselttiğini, dile getirir .” (Balint, 2003: 133).

Macar halk müziği içinde yer alan bir başka halk şarkısı çarşı baladlarıdır. Çarşı baladları, mallarını öven, pazarlık yapan satıcıların icra ettiği serbest ritimli şarkılardır.

Örnek:

Geldi Peşteden Oco (ucuz) Janos
 Köy dolu şehir dolu
 Pantolon, palto, mont, kürklü şapka
 Abim avucuna bir çarpsın (tokalaşma)
 Yedi yedi her tanesi yedi
 Bizde her taneyi yedi
 Her şeyin fiyatı sadece yedi
 Yedi yedi her tanesi yedi (Balint, 2003: 157)

Macarcası

- Megjött Peströl Ocsó Janus
- Tele falu, tele varos
- Nadrag, kabit kodmön kucsma
- Csabjan, batyam, a markamba
- Het, het, minden darab het,
- Nalunk minden darab het
- Mindennek csak het az ara
- Hetert lesz ma elpredalva
- Het het minden darab het (Balint, 2003: 157).

Türk toplumunda geçmiş dönemlerde ve günümüzde önemli yeri olan iş ve mesleklere yönelik olarak türküler yakılmış ve söylenmiştir. Bunların başında terzi, değirmenci berber hamamcı keçeci arabacı balıkçı vb. Mesleklere yönelik türküler gelmektedir (Yakıcı,2007:231). İş türkülerinin geniş bir kapsamı vardır. Bunların en önemli bir kısmı, ekin biçerken, halı dokurken, kürek çekerken, dibekte kahve döğerken, el değirmeni ile bulgur çekerken, pullukta çift sürerken söylenen türkülerdir. Kimi iş türküler, işin ritmi ile uyum içindedir. Örneğin halı dokuyanların söyledikleri bazı türkülerdeki kavuştaklar bunlara örnektir. (Vural, 2011:409).

"Kirtim kirt,
Kirtim de kirt,
Kirtim de kirt,
Kirtim kirt." (Özbek, 1975: 430).

Anlamı olmayan bu kavuştaklar, hareketin ritmine uymak için söylenirler.

Ekin biçerken söylenen "ha o yana, ha bu yana ha bu sefer" ya da Karadeniz'de kayıkçıların "ya mo heya mo", "helesa salim yesa, yesa yesa" diyerek kürek çekme ritmine uygun söylediği türküler bunlara örnektir. (Başgöz, 2008: 99).

İş türküleri genellikle topluluk halinde söylenir. Ancak bunların bireysel iş yapanlar için olanları da vardır. Bu türkülerden bazıları şunlardır: Helvacı, arabacı, boyacı, berber, kahveci, değirmenci, terzi...

Berber Ver Ayna Bakayım

Berber ver ayna bakayım

Üstüne güller takayım

Güzel isen gel bakayım

Aman berber göğsü mermer

Yanağı allar dudağı ballar of

Berber bayıldı Leyla'm

Berber dükkânı kilidi

Akşamdan gelen kim idi

Vallahi berber değildi

Aman berber göğsü mermer

Yanağı allar dudağı ballar of

Berber bayıldı Leyla'm

Berber dükkânı bucakta

Rakısı kaynar ocakta

Berber güzeli sıcakta

Aman berber göğsü mermer

Yanağı allar dudağı ballar of

Berber bayıldı Leyla'm

Berber dükkânına vardım

Sol kolumdan bir kan aldım

Neşteri gördüm bayıldım

Aman berber göğsü mermer
 Yanağı allar dudağı ballar of
 Berber bayıldı Leyla'm (TRT Arşivi)

Sosyal dayanışmanın, birlikteliğin vurgulandığı iş türkülerinin icra alanları da önemlidir. Törenselle özelliklere bürünerek icra edilen iş türkülerini toplum bireylerine aitlik duygusu yaşatır. Kendini bir grubun üyesi olarak hisseden birey daha huzurlu ve güvenli bir yaşam sürdürür. Doğu Karadeniz’de yılın belirli dönemlerinde bir araya gelen bölge insanı imece usulü birbirlerine yardım ederler. Mısır koçanı(püskülü) ayıklamak, fındık toplamak... gibi mevsimsel iş paylaşımlarında bulunan bölge halkı işi eğlenceye, neşeye çevirirler. Bu kültürel bellek mekânları, “hem sosyal hem de zaman boyutta birleştirici ve bağlayıcıdır. Ortak deneyim, beklenti ve eylem mekânlarında “sembolik anlam dünyası” yaratarak, birleştirici ve bağlayıcı gücüyle güven ve dayanak imkânı sağlayarak insanları birbirine bağlar.” (Assmann, 2001: 21).

Köyde bulunan delikanlılar, genç kızlar mısır püskülü ayıklanacak evde toplanıp birbirlerine “atma türkü” eşliğinde duygularını ifade ederler. İş türkülerini kapsamımda yer alan bu türküler folklorun eğlenme, eğlendirme ve geleneğin gelecek kuşakları aktarımı işlevlerini yerine getirirler. Atma türkü” geleneği kızlarla delikanlılar arasında uygulanır. Köy evlerinin “aşama” denilen bölümleri çok yerde tahta bir bölme ile ikiye ayrılmıştır. Bu bölümlerin birinde delikanlılar, ötekinde kızlar ve kadınlar yer alır. Irgatlar bir yandan önlerine yığılan mısır koçanlarını ayıklarken bir yandan da karşılıklı türkü yarışına girerler. Yarışma çoğu kez delikanlıların yenik düşmesiyle sonuçlanır. Bu kadına karşı duyulan saygının soylu bir ifadesidir.

Örnekler

Erkek:1-

Atma türkü atarum
 Yüregunu yakarum
 Eski çaruklarımı
 Boğazuna takarum.

Kız:2-

Ata vurdum yulari
At gitmiyi ileri
İki türkü atmadan
Kuruttum o dilleri

Erkek:3-

Ben türkü diye diye
Yoruldu çenelerum
Biraz da siz söyleyun
E benum ninelerum

Kız:4-

Eneceğum çarşıya
Alacağum çarşiluk
Demin türkü söyleyen
Şimdi versin karşıluk

Erkek:5-

Şu karşıdan karşıya
Zincur asturacağum
Seslenma e kızcağız
Seni bastıracağum

Kız:6-

Karadeniz üstüne
Yunanli yalilari
Sen bişe bilmeyisun
Gitledin kapilari

Erkek:7-

Oy sanduğum sanduğum
Yeşil boya boyandun
Demin türkü diyiken
Şimdi niye dayandun

Kız:8-

Ha bu evun içini
Gel vuralum karişa
Haçan türkü bilmezsun
Niye çıktun karşıma

Erkek:9-

Aldım ince boncuklar
Dikeceğum astara
Sen bişe bilmeyisun
Niye çıktun yarişa

Kız:10-

Agirda ifteriler
Üstünde lağanalar
Geldi geçti karşıma
Bir çift salahanalar

Erkek:11-

Ne durursun durursun
Durupta düşünursun
O seyrek muncurlari
As duvara kurusun

Kız:12-

Karşıda peteklerum
Çift oldu köpeklerum
Bağırma bağa köpek
Ben yarumi beklerum

Erkek:13-

Karayemiş dibine
Bir kurşun atacağum
İnadum inat olsun
Seni basturacağum

Erkek:14-

Ayağundaki mesler
Yere değmeden sesler
Ali'nin kulakları
İkimizi de besler

Erkek:15-

Ne durursun karşımda
Gel sena berilere
Senin gibileri çeker
Sararum ifterilere (TRT Arşivi)

4.5.4. Dilenci baladları (koldusenek)

Türkülerin ve baladların estetik fonksiyonu eğlendirmek, insanları rahatlatmak, bilgilendirmek, bölgenin coğrafi yapısı hakkında bilgi vermek gibi bir dizi işlevlerinin yanı sıra bir de en başlıca sosyo- kültürel fonksiyonu vardır (Bayat, 2011: 58)

Toplumsal birlikteliğin, toplum kurallarına destek vermenin müzikal dilini seçen türküler ve baladlar halkın günlük doğal hayatına ışık tutarlar. Toplumda meydana gelen deprem, savaş, kıtlık gibi olaylar karşısında sosyal-kültürel birliktelik vurgusu yapan türküler, gelecek nesillere biz olma kimliğini taşırlar. Toplumun en hassas konularına değinen türküler bu işlevleri ile toplum dinamiklerinin güçlü kalmasına, toplum bireylerinin bir arada kalarak yaşamasına sözüyle, diliyle, hikâyesiyle ezgisiyle aracılık yaparlar. Aşağıdaki Macar baladında toplum düzenine vurgu yapılmıştır. Macaristan' da fakir insanlar zenginlerin dikkatini çekebilmek için müziği bir araç olarak kullanmışlardır. Ya balad söyleyerek ya da bir enstrüman çalarak zor durumlarını karşısındaki insana etkileyici bir dille anlatmaya çalışmışlardır. Bu baladlar Macar halk müziğinin eski tabakasına ait melodisine aittirler.

Örnek: 75

Şimdi söylediklerime dikkat edin
Zavallı ve fakir anne babasızları hırpalamayın
Zavallı anne babasının yürüyüşüne her adımda vay
Buğday olgunlaşıyor; çünkü ona çok rüzgar değişiyor

Kalbim acıyor; çünkü dert ona zarar veriyor
 Kimine dert gençliğinde zarar vermiş
 O kişi hayatında fazla bir şey beklemesin
 (melodinin ikinci parçası)
 Çünkü bana küçük olduğun zamanda zarar verdi
 İyi bir şeyi hayatımda ümit ediyorum (Balint, 2003: 161). (Macarcası EK-75).

Dilenci parodileri ise gerçek orijinal melodiler üzerine söylenir.

Örnek: 74

1. Deh atım deh sarı deh başka evin önüne
 Tanrının adına bir şey versin.
 2. Ne verdiler karı? / Bir yumurtacık verdiler.
 Onu tekerleğe çarpalım./Bir bakır meleğine(Balint, 2003: 161). (Macarcası EK-74).

4.5.5. Çoban baladları ve çoban türküleri

Balad günlük hayat içinde yepyeni şeyler öğrenen, çatışmanın içinde bulunan ve böylece yeni değerlere varabilen insanı anlatır. İnsanın günlük yaşamda başına gelen olayları hikâyevi tarzda anlatan baladlar işlevsel kuramın eğlenme, eğlendirme ve toplumsal kurallara destek verme işlevini kahramanın hayatını anlamlandıran dizelerde sözü harekete dökerek aktarır. “Dramatik, Domuz Çobanı eşliğinde söylenen çoban baladları Macaristan’ın en önemli halk müziği formunu oluşturur. Bu tür baladlar genellikle Macaristan’ın Hortobágy şehrinde Çardaş” müziği eşliğinde icra edilir. Domuz çobanı müziği kadar dansı da önemlidir.

Örnek metin: (Balad)

Domuz çobanı yürüyüşünden tanınabilir
 Siyah bıyığını burarak tanınır
 Domuz kakası küçüktür
 Onu çantanın içine koy
 Canın sıkıldığı zaman ağzına koy

(Julia Bartha’dan örnek 2007).

Konar-göçer Türk halkı yaşamı boyu tabiatla iç içe olmuş, tabiatı canlı olarak algılamış, sembollerinde de doğayı kutsamıştır. Atlı göçer kavimlerin dünyasında önemli yer işgal eden doğa, kültürün bir parçası olmuş türkülerimizde sembolik bir dille tasvir edilmiştir. Hür yaşaması, kışın kışlağa, yazın yaylağa taşınması ile Türk'ün hayatı göçer kuşların hayatını bir bakıma tekrarlamıştır. Üzüntüsünü doğa ile paylaşan kişi, doğa varlıklarının niteliklerine göre onlardan yardım umar, onlara görev verir ve kendine dost edinir. Türkülerde kişinin ruh hâlini yansıtan sembollerde büyük ölçüde doğa varlıklarının kişileştirilmekte olduğunu görmekteyiz. Âşık Mahzuni Şerif burada “çoban, koyun” imgeleriyle düzenin bozulmasına, toplumdaki çarpıklığa işaret eder. Mahzuni türkü aracılığıyla alıcıya/dinleyiciye öğüt verir. “Türküler toplumun sahip olduğu kültürel genetik kodlar, çerçevesine yeni unsurlar katarak bireyin bilinçlenmesine, daha da ötesinde başka bireyleri etkilemek ve etkilenmek suretiyle ortak bilinci olmasını sağlar.” (Çetin, 2011: 343)

Uyan Çoban Uyan Sürüde Kurt Var

Âşık Mahzuni Şerif

Uyan Çoban Uyan Sürüde Kurt Var

Mor Koyun Yaralı Kuzu Perişan

Şakiler İnliyor Sızlıyor Dağlar

Mecnun Çöle Dargın Yazı Perişan

Canavar Bürünmüş Kuzu Postuna

Karışmış Sürüye Canlar Kastına

Hakim Defterini Yazmış Üstüne

Ciğer Pare Pare Sızı Perişan

Gemiler Delinmiş Yelkeni Berbat

Zehire Garkolmuş Misk İle Şerbet

Sanma Ki Dünyanın Sultanı Rahat

Bazan Dalgın Gezer Bazı Perişan

Uyan Çoban Uyku Zarar Getirir
 Her Taşın Başında Bir Kurt Oturur
 Sürmeli Yavruyu Alır Götürür
 Parça Parça Koyma Bizi Perişan
 Yabaniler Gezer Dostun Bağında
 Mecnun Dolaşmıyor Leyla Dağında
 Halden Hale Girdim Gençlik Çağında
 Mahzuni Yan Yatar Sazı Perişan (TRT Arşivi).

4.5.6. Düğün baladları (parasito lakadolam) ve düğün türküleri

İnsan hayatında önemli bir yere sahip olan "geçiş törenleri" (doğum, evlilik, ölüm) geleneğin, kültürün, halk inançlarının yaşatıldığı ve aktarıldığı mekânlar olarak toplumlarda önemli işleve sahiptir. Toplumun bir parçası olarak bireye, “sahip olduğu mirasın bilincine vardırarak, gelenek ve göreneklerini, inançlarını, değer yargılarını, törelerini canlandıran; eğlendiren; mutluluk veren fonksiyonları” (Eker, 2000: 92) ile kültürüne yabancılaşmaması noktasında katkıda bulunmaktadır.

Bu törenlerde birçok inanç, âdet, tören, dinsel ve büyüsel özlü pratikler balad ve türkü eşliğinde icra edilir. Bütün bunlarda amaç, kişinin bu geçiş dönemindeki durumunu belirlemek, kutsamak, kişiyi var olduğuna inanılan tehlike ve zararlı etkilerden korumaktır. Köklü bir geçmişe sahip olan bu pratikler, insanın hikâyesine, dünyadaki yolculuğuna rehber olur. Yüzyılların deneyimlerinden süzülerek biçimlenmiş belli kalıplarla icra edilen bu ritüeller "biz kimliğine" göndermelerde bulunurlar.

Macar halk müziği içerisinde önemli bir yere sahip olan düğün baladları birçok geleneği içinde barındırır. Putperest döneminden kalan önemli bir gelenek “Szent Ivan (Azis Ivan) günü 24 Haziranda evlenecek çiftler bu baladlar eşliğinde ateş üzerinden atlarlar. Kodaly Zoltan: “ Çiftleştiren baladlarda evlenecek gençlerin isimlerinin geçmesi arındırma büyüünün fonksiyonel yönünden yararlanmak için söylendiğini düşünür (Balint, 2003: 151). Macaristan’da çiftleştirme baladları karşımıza çocuk oyunlarının şarkılarında çıkar.

Örnek:

- Biz taş ocağını almaya gelmedik
- Kovacs Jani’ nin belinin üzerine bağlamak için,
- Sadece güzel kız istemeye geldik
- Makso Marist üzerinde tutmak için (Balint, 2003: 151).

Macarcası

- Nem jöttünk mi köbonyat venni
- Kovacs Jani derekara kötni
- Csak eljöttünk szep leanyt kerni,
- Makso Marist rajto megtartani

Halkbilim çalışma kadrolarından evlilik geçiş döneminin ritüeli olarak düşün “...kişisel tercihlerin yanında, aynı toplumun üyesi olarak hüznü ve sevinci paylaşma, manevi hazza ulaşma, sorumluluk taşıma, problemlere çözüm getirme, beraber yaşamanın getirdiği kurallara saygı gösterme gibi ortak değerlerin sentezi durumundadır” (Eker, 1999: 63). Yukarıdaki Macar balad metninde gelinin dünya evine giriş öyküsü aktarılmaktadır. Aile kurmak için gelini almaya gelen Macar sağdıçlar damadın gelinle bir olunca mutlu olacağı ifade etmektedirler.

Ak Koyun Kara Koyun

Kara koyun etli olur
Gavurması datlı olur
Gurbete giden kızlar
Ölmez ille dertli olur (TRT Arşivi).

Yukarıdaki metinde gurbete giden bir gelinin hikâyesini anlatılmaktadır. Türkünün son iki dizesinde gelinin evden ayrılıp koca evine giderken üzüntü duymaması halinde koca evinde mutlu olamayacağı mesajı iletilmektedir. Bu yüzden gelin baba evinden çıkarken ağlatılır. Geline gelecek yaşamından ileti aktaran türküler, gelin olmanın kutsallığına da vurgu yaparlar.

Toplumlarda kadına yüklenen cinsel kimlik önemlidir. Kadınlar için cinsiyete dayanan yaptırımların temelinde namus kavramı çerçevesinde beklentiler vardır. Bunlar tek eşlilik, aileye bağlılık, ataerkil yapıya uyum gibi belli başlı rolleri içerir. Kadının kaçınmaları, estetik anlatım ve tavrı yörenin kültürel dokusuna ve sosyal değerlere göre icra edilerek, töre ve değerlere destek verme işlevi gerçekleştirilir. (Kılınç, 2011: 12) Toplumsal yapı, kadınların sosyal ilişkilerde duygusal beklentilere daha fazla önem vermelerini beklemekte ailenin bütünlüğünü sağlamada kadına aktif bir rol vermektedir. Bu çerçevede tarihten günümüze süzülerek gelen “Yuvayı dışı kuş yapar” atasözü, aile içerisinde kadının rolünü ve önemini ifade etmektedir. Türkülerde erkeklerden çok kadına cinsel kimlik rolü yüklendiği görülmüştür. “Türkiye’deki kadınlar üzerine yapılan çalışmalara bakıldığında, erkeklere oranla aile değerlerine kadınların daha çok önem verdikleri tespit edilmiştir” (Bilgin, 2001: 42,43). Esasında kadınların aileye, erkeklere oranla çok daha fazla önem vermeleri, toplumsal yapının cinsiyet rollerine yönelik beklentisiyle de uygunluk göstermektedir. “Erkeklerin çapkınlığı ve sadakatsizlikleri “kaçamak”, “elinin kiri” olarak tabir edilirken ve hatta sevimli gösterilirken, kadınlarda bu en büyük günah olarak kabul edilir. Yine çocuğunu terk eden anne kültürel rol beklentilerine karşı çıktığı için suçludur. Annelik rolünün esas vazifesini ve değerlerini yerine getirmede başarılı olmadığı için toplum tarafından kınanılır. Diğer taraftan çocuğunu seven, koruyan, besleyen, disipline eden ve bu noktadaki değerleri taşıyan anne ise annelik rolünü sosyal olarak onaylanan bir tarzda oynamaktadır “(Fichter, 1991: 97). Türkülerde, baladlarda ve oyunlarda kadına ve erkeğe biçilen bu roller belirli kalıp formellerle tekrar edilerek sosyal düzenin sürekliliği ve sağlıklı işleyişi korunmaya çalışılmıştır.

Örnek: 70

- Yolun yanında iki(mercan) çiçek büyümüş
- Toprağını sevmiyor, kaçıp gizlenmek istiyor
- Güneşe, aya veda etmek istiyor
- Veda et Anni, veda et babana annene
- Babana, annene, kız arkadaşlarına
- Kız arkadaşlarına, kızlığına veda et (Balint, 2003: 153). (Macarcası EK-70).

“Yeni gelin gibi nazlanmak, Yeni gelin gibi süzölmek” deyimleri toplumda sıkça kullanılan edebi ürünler arasında yer alır. Türkölerde de dile getirilen “teze gelin, yeni gelin” motifleri toplumun belleğindeki yeni evlenmiş gelin modelini temsil eder.

Teze Gelin

Bende bildim teze gelin olmuşum
Giyinmiş kuşanmış alınan gelir
Girmiş bahçasına dermiş deşirmiş
Giyinmiş kuşanmış gülünen gelir (TRT Arşivi)

Yukarıdaki türkü metninden düğünlerin, sadece oyun oynamanın ötesinde, giyim kuşam süslenme, mani, ağıt, drama türkü, inanmalar, gibi birçok halk bilgisine dayalı pratiğin, gerçekleştiğı mekânlar (Kılınç, 2011: 10) olduğuna dikkat çekilmektedir.

Düğünlerdeki gelin olgusunun vurgulandığı türküler ve baladlarda kimi zaman elem ve haz duygularının işlendiğı görülür. Düğün ağıtı olarak kabul edilen bu metinlerde acı, elem, keder gibi duygular toplumsal gelenek içerisinde dinleyiciye aktarılır. Bu bağlamda örnek olarak yer verdiğimiz Macar baladı büyüsel öğelerle örölü ritüel pratikler çerçevesinde şekillendiğı görölmektedir.

Macar folklorcular Macar folklorunda gelin ağıtını çok geç fark etmişlerdir. Düğünlerde icra edilen bu ağıtlar gelinin evden ayrılırken ailesiyle vedalaşmasını dile getirir. Julia güzel kız adlı baladın içerisinde gelin ağıtına örnek bir parça teşkil eder.

Julia güzel kız (Jülia szep Ieany)

- Julia güzel kız bir vakit
- Peygamberçiçeğı koparmak için buğday tarlasına çıkmış
- Peygamberçiçeğı koparmak için çelenge bağlamak için
- Çelenge bağlamak, böyle eğlenmek için
- Yüksek göklere yukarıya bakmış
- Bir güzel patika oradan iniyor
- Oradan farbala beyaz kuzu iniyor

- Güneşi ve ayı boynuzları arasında getirip
- Parlak yıldızı alnında getirdi
- İki boynuzunda iki tane altın bilezik
- Vay iki yanında iki tane güzel yanan mum
- Ne kadar kili varsa, üzerinde o kadar yıldız (var)
- Sözle bana söylüyor farbala beyaz kuzu
- Benden korkma Julia güzel kız
- Çünkü bakirelerin alayında şimdi eksiklik oldu
- Benimle gelseydin, ben seni oraya götürürdüm
- Göksel koroya kutsal bakireler arasına
- Onların sofı sayısı seninle dolu olurdu
- Göksel anahtarı eline verirdim
- Birinci horoz ötüşünde seni görmeye gelirdim
- İkinci horoz ötüşünde seni istemeye gelirdim
- Üçüncü horoz ötüşünde seni götürürdüm
- Annesine dönüyor Julia güzel kız
- Sözle ona söylüyor annem tatli annem
- Ben de sadece peygamberçiçeği koparmaya çıktım
- Peygamberçiçeği koparmak, çelenge bağlamak için
- Çelenge bağlamak, böyle eğlenmek için
- Yüksek göklere yukarıya baktım
- Bir güzel patika oradan iniyor
- Oradan farbala beyaz kuzu iniyor
- Güneşi ve ayı boynuzları arasında getirip
- Parlak yıldızı alnında getirdi
- İki boynuzunda iki tane altın bilezik
- Vay iki yanında iki tane güzel yanan mum
- Ne kadar kili varsa, üzerinde o kadar yıldız var
- Sözle bana söylüyor farbala beyaz kuzu
- Benden korkma Julia güzel kız
- Çünkü bakirelerin alayında şimdi eksiklik oldu
- Onunla gitseydin, beni oraya götürürdü
- Göksel koroya kutsal bakireler arasına
- Onların sofı alayını benimle doldurmak için

- Göksel anahtarı elime veriyor
- Birinci horoz ötüşünde beni görmeye geliyorlar
- İkinci horoz ötüşünde beni istemeye geliyorlar
- Üçüncü horoz ötüşünde beni götürüyorlar
- Benim için ağla annem, hayatımda bir duyayım ki
- Hayatımda bir duyayım ki ölü olduğum zaman benim için nasıl ağlıyorsun
- Kızım kızım çiçek bahçemde
- Birinci arı sürümün zayıf petecigi
- Zayıf petecigin sararan balmumu
- Sari balmumun yerde koşan dumanı
- Yerde koşan dumanı göğe ulasan alevi
- Göksel can çalınmadan seslendi
- Göksel kapı açılmadan acildi
- Vay benim kızım oraya götürüldü (Macarcası EK-12)

Yukarıdaki Macar balad metninde ritüeller çerçevesinde bir genç kızın elem dolu hikâyesi anlatılır. Bir felaket ya da ölüm olayına bağlı olmadığı halde, bazı düğün türküleri de ağıt karakteri gösterir. Mutlu bir olayın ağıta dönüşmesi, ataerki aile yapısı ile ilişkilidir. Bu düzende, kocasının evinde genç kızı bekleyen ağır işler, bir erkek çocuk doğuruncaya kadar aşağılanma, değersiz sayılma durumlarından söz edilir. (Başgöz, 2008: 95) Böyle düşünen anne, kızı için ağıt yakar. Ayrıca, kızın uzak bir yere gelin verilmesi de acıyı arttırır. Bu ağıtlarda gelin için Tanrı'ya yakarış da görülür. Kimi zamansa gelin, ağıtı yakan kişidir: “Mevlam gelini güveye şirin göstere” (Özbek, 1975: 416).

“Atladı geçti eşiği, Sofrada kaldı kaşığı, Gitti evin yakışığı,
A gelin kınan kutlu olsun, Evde dirliğin datlı olsun” (Özbek, 1975: 406).

“Doldur pınar doldur ben gider oldum, Anamı babamı terk eder oldum”
(Özbek, 1975: 414).

“Şimdi gelir gelin alıcılar, Gelin değil can alıcılar” (Başgöz, 2008: 97).

Düğünlerde icra edilen baladlar ve türkülerde "anne" imgesinin ön planda olduğu dikkat çekmektedir. Yukarıdaki “Julia Güzel Kız” baladında annesinden ayrılan genç bir

kızın acısı, üzüntüsü, heyecanı ezgi şeklinde hikâye edilir. “Anne bilişsel anlamda "dişinin sihirli otoritesi, aklın çok ötesinde bir bilgelik ve ruhsal yücelik, iyi olan, bakıp büyüten, taşıyan, büyüme bereket sağlayan, sihirli dönüşüm ve yeniden doğuşun yeri, yararlı içgüdü ya da itki, gizli saklı, karanlık olan, uçurum, ölümler dünyası, yutan, baştan çıkaran ve zehirleyen, korku uyandıran ve kaçınılmaz olan (Jung, 2012: 22)" kavram/duyguları beraberinde getirir. Anne motifinden kaynana motifine geçen türkülerde, kaynananın arketipsel anne modeliyle eşleştiği görülür. (Balkaya, 2013: 142). Her kültür bu özel döneme eşlik eden ritüelleri kendi gelenek ve görenekleri ile şekillendirmekte ve kendine has zengin göstergeler, semboller ve kodlamalardan oluşan iletişim araçları vasıtasıyla aktarımını gerçekleştirmektedir.

Toplumsal değerlerin öğrenildiği ve öğretildiği düğün mekânları, türküler aracılığıyla çocuklara ve gençlere kolay, zevkli, heyecanlı bir eğitim sürecine katılma imkânı tanımaktadır. Düğünlerde bireylere yaşatılan ve icra ettirilen belirli pratikler ve geleneksel ritüeller gerekli bilginin ve kültürün sosyal değerler çerçevesinde uygulamalı olarak yaşatılmasına yardımcı olmaktadır. Toplumun dinamiklerinin kendini yenileyerek tekrarlanması ve hatırlanması gibi belirli işlevlere sahip olan düğünler toplum bilincinin ve biz olma geleneğinin işlendiği türkülerle gençlere, iletmek istediği mesajı aktarmaktadır.

Kızlar

Dam başında pıtırak
Gelin kızlar oturak
Oturaktan ne çıkar da
Gelin olak kurtulak

Erkekler

Dama vurdum bir tepik
Damın direği kepik
Gız ben seni alırimda
Korkarım çoban öpük

Yukarıda metin “atışma geleneği içerisinde” icra edilen türkölere örnektir. Evlenme yaşına gelen gençlerin isteklerinin dile getirildiği türkölde topuma evlilik kurumunun kutsallığı üzerine mesajlar verilmektedir. Kimi türkölde ise toplumsal baskının, geleneksel aile yapısının sürekliliği vurgulanır. Cinsiyet kültürü çerçevesi içerisinde değerlendirebileceğimiz bu türkölde: “Bir toplumda kadına ve erkeğe yönelik tanımlamaları, bunlara ilişkin imajlar, davranış kalıpları, cinsiyete dair kimlikler, cinslerin bir birlerine karşı olan ilişki biçimleri, tutumları, evlenme adetleri, aile tipleri, güzellik anlayışları, giyim kuşamlarını da içine alan çok geniş bir alanı...” (Türkölne, 1995: 14). Görüp incelemek mümkündür. Örneğin: “Ceviz Oynamaya mı Geldin Odama” başlıklı Anadolu Türküsünde bir genç kızın kendinden daha genç olan kuzeni ile evlenmesi hikâyeye edilmiştir. Bu tür evlilikler aile varlığını korumak endişesiyle kırsal alanlarda yaygın olsa da, evlenen kişiler arasında hoşnutsuzluk oluşturabilir. Bu evlilikte genç kız mutsuz ama amcasının kararını kabul etmekten başka seçeneği yoktur. “Kültürel değişimlerin daha yoğun olduğu kentlerde tanışıp anlaşılarak evlenmeler yaygınlaşırken, gelenekselliğin yoğun olduğu yerlerde “görücölük” ve “akraba evliliğinin” baskın olduğu görölmektedir. Bu evlilik biçimleri genellikle gelin ya da damat adayının düşüncesi alınmadan gerçekleşir. Bu nedenle, aile büyüklerinin isteklerine karşısında, kişisel mutsuzlukların bir anlamı yoktur. Bu özel türkölde, genç kız kendini düzenlenmiş bir akraba evliliğinin içinde bulur.” (Kaplan, 2014: 1178). Sosyal hayatın hikâyeye edildiği türkölde evlilik toplumun sürekliliğini sağlayan en önemli kurum olarak işlenip, aktarılırken değişen toplumsal değerlere de ayna olmaktadır.

Düğünlerde icra edilen baladlarda kutsal evlilik (Hieros Gamos) ritüeli, bereket tanrı ve tanrıçalarının cinsel birleşimlerini anlatan mit öğeleri temelinde şekillendiği görölmüştür. "Tarım kültürüne dayalı toplumların yaradılış mitolojileri incelediğinde yeryüzünde hiçbir şey yokken, yalnızca doğurgan bir kadının var olduğunu, bu kadının kendi kendine (kladogenesis) gök tanrıyı yarattığı daha sonra da onunla birleşerek gökle yer arasındaki bütün varlıkları ve bunları yöneten tanrıları yarattığı görölür "(Çetin, 2006: 99,108). Üremenin bereketin temelini oluşturan bu mitin tekrarını sağlamak isteyen insanoğlu bu miti oyun şeklinde taklit etmiştir. Tanrı ve tanrıçanın yerine geçip, doğanın bereketini sağlamak ve arttırmak için düzenledikleri bu oyun ve hareketlerin tümü kutsal evlilik ritüeli olarak kabul edilir. Anadolu’da Türk halkı için düğün kuralları, toplum tarafından belirlenerek kutsal bir tören olarak icra edilmektedir.

Birçok etnomüzikolog Macaristan'ın Zobar bölgesinde yaptığı araştırmalar sonucunda bu bölgenin müziğinin Orta Çağ asıllı olduğunu vurgulamışlardır. Bazı Erdelli Csangoların düğün şarkılarında da arkaik unsurlara rastlanmıştır. Macar düğün şarkılarının yapısı zengin ve heterojen bir yapıya sahiptir. Basit ve eğlendirici şarkılar olmalarının yanı sıra, Macarların orijinal ritüelleri bu müzikte yaşatılmıştır. Macar düğün şarkılarının içerisinde ilk dikkat çeken, nikâh günü çok erken bir saatte gelinin evinde kadınlardan oluşan bir grubun nikâhı ilan etmek için söylediği şarkılardır. Bu geleneğin ismi Macaristan' da 'şafak bağırması' olarak adlandırılır. Düğün içerisinde yer alan baladların ve şarkıların hemen hemen hepsini kadınların icra ettiği görülmüştür.

Örnek: 69

- Uykuya dalma iki gözümün nuru
- Çünkü kırmızı şafak yıldızı artık kaldı
- Yıldızların birisi Kastyal Janos' un yıldızı
- Diğer Potus Anni' nin yıldızıdır (Balint, 2003: 153). (Macarcası EK-69).

Yukarıdaki baladda sözel ifadelerde, gelin ve genç kızın kozmik unsurlarla özdeşleştirilmesi, kutsal veya mitsel düşünce dünyasına ait izleri, günümüze taşınması, eşik döneminden geçen genç kızın kutsallığına atıfta bulunulur. “Evlenme töreninin hemen her safhasında kullanılan, insan yaratıcılığının, tasarım gücünün ve anlam yükleme yeteneğinin göstergesi olan semboller, her toplumda geçerli olan davranış ve tutumları oluşturarak, o topluma özgü olma vasfı kazanırlar” (Eker, 2000: 95).

Macar düğünlerinde önemli görevler üstlenen sağdıçlar (Nasnay) birbirlerine irticalen şakalı baladlar söylerler. Amaçları düğünü renkli hale getirmektir. Bunun yanında evliliğin verimini arttıran müstehcen baladlar ve şiirler bu geleneğin içinde önemli işlevlere sahiptir. Halkbiliminin işlevsel kuram kapsamı içerisinde “toplumsal ve kişisel baskılardan kurtulma mekanizmasını” baladlar ve türküler aracılığıyla düğünlerde kullanan birey toplumsal kuralları yıkarak psikolojik olarak rahatlar.

Türklerin yaşamış olduğu coğrafyada Türk halkı gelin ve güveyi kutsal saymıştır. Çünkü soyun devamını sağlayacak en önemli kurum ailedir. Bu kurumu canlı tutabilmek için toplumlar kendi kültürleri çevresinde geleneklere bağlı sağaltmalar oluşturmuştur.

Gelin ve güveyin tenlerinin değdiği nesneleri bereket artırıcı öge olarak görmüş ve kutsanmış bu nesneleri evine, bağına, bahçesine, tarlasına saçmıştır. Bu durum bizlere Anadolu Türk Halkı tarafından sıradan düğünlerin bile tarım kültürünü yaşayan eski toplumlarda olduğu gibi, kutsal bir tören olarak görüldüğünü ve doğanın bereketi ile direkt olarak ilişkilendirildiğini kanıtlamaktadır. Düğünde söylenen türkülerin, ağıtların, manilerin temelinde yatan bu ritüelleri birey söze, dile, müziğe dökerek bu türküler toplumun belleğinde işlevsel hale getirmektir. Müziğin büyüsel gücünden yararlanan insanlar doğaya seslenerek varoluşundaki imgesel nedeni somutlaştırmaya çalışmışlardır.

Düğün türkülerinde de kendi içinde bölümlere ayrılmaktadır. Bunların başında ise kına türküleridir. Kına türkülerini gelin alma, karşılama, kutlama ve damat türkülerini takip eder. Kimi yörelerin düğün içi törenleri arasında yer alan şerbet, nişan, çetnevir, zamak ve benzeri törenlerin türkülerinde de düğün türkülerine eklenebilir (Yakıcı, 2007: 216). Macar halk müziği içerisinde önemli bir yere sahip olan düğün türkülerinde gelinin bakireliğini simgeleyen ve onu hayatına temiz uğurlayan halk şarkıları dikkat çekmektedir. Bu halk şarkılarında icra edilen gelenek türüne benzer türküler düğünlerden bir gün önce icra edilen kına gecelerinde karşımıza çıkar. Bu gecede geline türkü eşliğinde kına yakılır. Hemen her yörede uygulanan bu gece için yakılmış türküler kına türküsü denir. Kadınlar tarafından gelin kıza kına yakılırken genellikle sazsız, çalgısız söylenir. Kına ağıtları hiçbir zaman para karşılığı okunmaz. Eğlenceye katılan kadınlar ve kızlar tarafından icra edilir. Kına ağıtlarında her konu ele alınmakla birlikte ağırlıklı olarak işlenen konu ayrılık ve gurbettir (Özbek, 1975: 400).

ÖRNEK

Geline bak geline
Kına yakmış eline
Gelin kurban olayım
Senin tatlı diline

Kırat gemini gever
Düğün halkı seni öğer
Kızım kınan kutlu olsun
Söyle dillerin tatlı olsun

Tarlaya soğan ekerler
 Etrafına çit çekerler
 Gelin olacak kızın
 Eline kına yakarlar

Gelin kınan kutlu olsun
 Atladı geçti eşiği
 Sofrada kaldı kaşığı
 Büyük evin yakışığı

Kızım kınan kutlu olsun

Çattılar çatma taşını
 Vurdular düğün aşını

Gelin kınan kutlu olsun
 Evinde dirliğin tatlı olsun

Yağmur yağar urgan urgan
 Kız üstünde telli yorgan
 Güzel yataklarda çalkan
 Bindığın atlar etlensin
 Gittiğin yollar otlansın
 Gelin kınan kutlu olsun
 Dirliğin düzenin tatlı olsun
 Kebapçıların şişi
 Gelinin inci dişi
 Kınanız mübarek ola
 Hazırlayın bahşişi
 Uykum geldi esnerim
 Bülbülü kafeste beslerim
 Kınanız mübarek ola
 Bahşişimi isterim

Kınası karılır tasta
 Oğlan evi pek havasta
 Kız anası kara yasta
 Gelin kınan kutlu olsun
 Orda dirliğin tatlı olsun

Kaya dibi karıncalı
 Yani çifte görümceli
 Hem dayılı hem amcalı

Gelin kınan kutlu olsun
 Orda dirliğin tatlı olsun

Atlayıp geçer eşiği
 Sofrada kalır kaşığı
 Gelin evlerin ışığı

Gelin kınan kutlu olsun
 Orda dirliğin tatlı olsun (Özbek, 1975: 413).

Geline olduğu gibi güveyiye de kına yakılırken kına türküleri

Okunur:

Güveyi baban şehre vardı mı
 Halep kınası aldı mı
 Yakın oğluma dedi mi
 Güveyi güveyi kınan kutlu olsun
 Yarin ağzı tatlı olsun
 Tartıldın güveyi tartıldın
 Terazı geldi tartıldın
 Yalnız yatmaktan kurtuldun
 Güveyi kınan kutlu olsun
 Yarin ağzı tatlı olsun (Mehmet Yardımcı)

Gelin alma, karşılama, kutlama türküleri düğün gelenekleri içerisinde önemli bir yere sahiptir.

Örnek

Atlar eyerlendi
 Atlar eyerlendi geldi kapıya
 Kız çeyizin topla, doldur terkiye
 Şimdi kızlar başlar yanık türküye
 Doldur pınar doldur, ben gider oldum
 Anamı babamı terk eder oldum

Anam yoğurdumu ayran eylesin
 Çıksın yüce dağ başına seyran eylesin
 Anamın oğlu var, beni neylesin
 Anamı anamı, benim anamı
 Çarşamba gecesi yakın kınamı (Özbek, 1975: 414).

Sonuç olarak, sözlü ortam mahsullerinin her biri ait olduğu toplumun yaşayışında belirli işlevlere sahiptirler. Söz konusu mahsulün toplum içinde yaşatılması ve muhafaza edilmesi bu işlevin devamlılığıyla doğrudan bağlantılıdır. “Her geleneksel kültür ürünü belli bir işlevi karşılayabildiğinden dolayı aktarılabilir. Başka bir deyişle toplumsal açıdan önem arz eden bir işleve sahip olmayan bir geleneksel ürünün aktarılma şansı da yüksek olmayacaktır” (Coşkun, 2011: 131). Düğün türküleri geleneğin içinden yoğrula yoğrula gelen, yaşatıldığı toplumun evrenini, ruhunu kendilik değerini yansıtan, içten, samimi bir dille mitsel öğeleri bugüne indirgeyen ezgili, oyunlu metinlerdir.

Gelinin, dünya üzerinde geçiş dönemini, evlilik serüvenini anlatan ve çeşitli ritüeller ortaya koyan türküler ve baladlar, dünyayı bir oturma yeri haline getiren insanın bu süreçte yaşadıklarını içerir. “Tören ve gündelik hayat ilişkisi toplumsal düzene yaslanan törensel uygulamalar, aslında gündelik yaşamın inanç ve değer sistemlerini düzenlerler; gündelik hayatın akışını denetim altına alırlar. Evlilik töreni ailenin kutlanması olarak, toplumsal cinsiyet olarak kadınlığı, erkekliği hatta çocuğun pozisyonunu ve aile içi ekonomiyi düzenler. Değerler, normlar ve inançlar dizgesi içinde önemli sınır aşma evrelerinin her

birinde, topluluğun bakışlarının talep ettiği olağana işaret eder. Evlenen çiftlerden, toplum ile uyumlu bir yaşam tarzı talep eder. Leeds-Hurwitz'in deyişle, özellikle evlilik törenleri, topluluğun duygusal altyapısını ve yatırımlarını artıran niteliğiyle, gündelik hayatın draması, operası gibi işlerler (Hurwitz, 2002: 28).

Evlilik geçiş dönemine eşlik eden bir ritüel olarak düğünü, “oyun görüntüsü içinde” (Eker,1999: 64) atalardan devralınan kültürel birikimin aktarılması için elverişli ortamlar olarak değerlendirilir. Halk bilgisi alanı olarak geniş bir kaynağa sahip olan düğünlerde icra edilen düğün baladları ile türküler geleneğe dair insanların rahatladığı mekânlar olarak da öneli işlevlere sahiptirler. Muhtevası ile değerlere ve geleneğin işleyişine destek veren türküler ve baladlar, icrası, icra töresi ve mizahi üslubu ile eğlenme ve eğlendirme işlevlerine sahiptirler. Kimi zaman doğrudan iletişimle ifade edilemeyen sitem ve şikâyetleri içeriyor olması yönüyle baladlar ve türküler toplumdaki bireylerin hem kaçıp kurtulma mekanizmalarını hem de protesto işlevlerini müziğin büyüdü dünyasında karşılarlar. Baladlar ve türküler toplumların birliğini ve sürekliliğini korumada üzerine düşen görevi yerine getirirler.

4.5.7. Ağıtlar (siratok)

Sözlü kültür ürünü olarak ağıtlar, ölüm, ayrılık ya da acıklı bir olayı konu edinen, hem içeriği hem de ezgisiyle bu olayı en yaygın bir şekilde yaşatan lirik ürünlerdir. Şükrü Elçin ağıtı şu şekilde tanımlar: “İnsanoğlunun, ölüm karşısında veya canlı cansız bir varlığı kaybetme, korku, telaş ve heyecan anındaki üzüntülerini, feryatlarını, isyanlarını, talihsizliklerini, düzenli-düzensiz söz ve ezgilerle ifade eden türkülerdir.” (Elçin,1990:1.)

Ölen kişinin toplumdaki statüsü, halk tarafından sevilme derecesi ağıtların toplumsal bellekte saklanması etkili olur. Ölüm anında yakılan ağıtları kaydetmek kimsenin aklından geçmez, toplumun hafızası, bir ölü için yakılan ağıtların en güzel kısımlarını birleştirir, saklar (Başgöz 1986, 245,246). Bellek ve sözlü kültür birbirine bağlıdır. Sözlü kültür ürününün kuşaktan kuşağa aktarılmasında ezberleme ve hatırlama iki önemli noktadır. Sözlü kültürde hatırlama, özellikle geçmişle ilişki kurmak olarak düşünülürse ve geçmişle ilişki, dün ile bugün arasında bilinçli bir ayırım yapılarak kurulursa, ölüm, bu ayırımın ilk deneyimi olur (Vural, 2011: 406).

Macaristan’ da ağıt: "Ölümden sonraki yolun sonsuz olmasını ve geride kalanların huzurunu sağlayan ritüellerin bir parçası olarak tanımlanmaktadır. Bu nedenle Macaristan'da ağıt metnini icra eden kişiye ölü refakatçisi adı verilmektedir (Kiss, 1941: 341). Macar etnografya derlemecileri "ağıt" geleneğinin günümüzde değerini kaybettiğini; ancak günümüz ağıtlarının eski ağıtların izlerini taşıdığını belirtmektedirler. Ağıtlar ilk oluşturdukları dönemdeki orijinal fonksiyonlarına göre ağıtı icra eden kişi topluma da seslenmektedir. Ölüyü kabul eden atalara sesini duyuran ağıtçı, ailenin yaşadığı psikolojik buhrana cevap verme yönüyle de halk inanışları arasında önemli bir işleve sahiptir. Macaristan'da ilk ağıtçılar ölen kişinin yakın kadın akrabalarının göreviydi. Kodolay Zoltan'a göre: "Geceleri şarkı söyleyen kadınların ismi Macaristan'da ağıtçıdır. Ağıtçılığın kökeni bu gece şarkı söyleme geleneğine dayanmaktadır." (Kodaly-Vargyas, 1952: 38, 41).

Mitolojik ve ritüel motiflerle örülü olan Macar ağıtlarını genellikle kadınlar icra etmiş olsalar da nadiren erkek ağıtçılarla da karşılaşmak mümkündür. Ritüellere dayalı olarak icra edilen ağıtlar, belirli gelenek çerçevesinde oluşturulmuştur. Orta Avrupalı inanç şekline göre, ölmek üzere olan kişiye yüksek sesle "vay sözleriyle" ağıt söylemek yanlıştır. Çünkü bu durumda ölen kişinin ruhu tutulur ve ölen insan çok acı çeker. Ağıt için ölünün gömülmesi beklenir. Macaristan’da "ağıt" söyleme geleneğinin icrası tabutun toprakla buluştuğu ana kadar yapılır. Cenazeden sonra ölüye aşırı ağlamak ve ağıt yakmak halk inançlarına göre yanlıştır. Çünkü ölü gözyaşlarıyla ıslanır ve bu nedenle uçamaz. Özellikle ölen çocuksa hiç ağlanmamalıdır (Kiss, 1941: 129).

Ağıt metinleri diğer baladlara göre yapı olarak daha gevşek yapıya sahiptirler. Macaristan’da ağıtlar konularına göre farklılık gösterir: Ölü ağıtı, gelin ağıtı, asker ağıtı vb.



Resim 4.3. Macaristan ağıt haritası

Ölü ağıtı

(...)

Uzun karlı ayakları altında

Bana ne kadar dert koydun (...)

Gözyaşlarımla seni sulamama

Rağmen kalbim o kadar ıslanmadı ki

Bana geri dönerdin ve bana tekrar bakardın (...)

Boşuna ağlıyorum her şey boşuna

seni geri alamadım sevgili (değerli) iyi kocam (Gyimesbükk. Csik ili, 1969).

Macarcası

(...)

Hosszu havas labai alatt,

mennyi banatot raktal nekem (...)

Könyveimmel megöntöztelek,

negsem azot meg annyira szived,

hogy visszaterj s megegyszer gondomat viseld (...)

Hijaba sirok, hejaba minden,

nem tudlak visszasirini draga jo uram ...

Ölülerin anılması ve güzel hatırlanması, kültürel hatırlamanın ilk biçimini oluşturur. Ölenin güzel hatırlanması aynı zamanda bir çaba anlamını da taşır. Bu çabanın ardında bir karşılıklılık ilkesi yatar. Çünkü insan ancak ardında kalanlardan atalarına gösterdiği kadar sadakat bekleyebilir. Sosyal karşılıklılık ağı olarak ifade edilebilecek bu durum, her kuşak için sonsuzluğa uzanacak biçime kavuşturulmuş olur (Assmann, 2001: 64). Ölenin ardından yas tutulması ve ağıt yakılması gelenekleri ağıtların toplumsal kimlik boyutunun da bulunduğu işaret etmektedir. Toplumsal kimlik olarak adlandırdığımız sosyal aidiyet bilinci, ortak bir dilin konuşulması ya da daha genel bir ifade ile ortak bir simgesel sisteminin kullanımı ile ulaşılan ortak bilgi ve belleğe katılıma dayanır. Toplumsal kimlik, onu biçimlendiren, daha doğrusu yeniden üreten belli bir kültürel sisteme denk düşer. Kültürel sistem, ortak kimliğin dayandığı ve kuşaklar boyunca sürdürüldüğü araç niteliği taşır iken (Assmann, 2001: 139) kişi, ölüp gitmiştir, ölü haliyle bile bir kimliğe sahiptir, çünkü ağıt yakılan kişi, hala bizim bir parçamızdır

Macar folklorunda tıpkı Türkiye'de olduğu gibi sadece ölüye ağıt yakılmamıştır. "Gelin, asker ve hayvanlara da " ağıtlar yakılmıştır. Bunun dışında uzun yolculuğa çıkanlar, göç edenler, sıkıntıda olanlar, kişinin kötü giden kısmetine, para kaybetmeye... vb gibi olaylara da Macaristan'da ağıtlar yakılmıştır.

Asker ağıtı

Tanrı o anneyi vursun,
 Tanrı o anneyi vursun
 (Galap bölgesindeki ağıt)
 (Tanrı o anneyi vursun) oğlunu asker için büyüten anneyi Tanrı vursun
 Yirmi yıl dünyanın tantanası için büyütüyor
 Yirmi yıldan sonra ise ona yas giydiriyor
 Kılıcımı yanıma alıyorum, silahımı kaldırıyorum
 Annemle son defa vedalaşıyorum
 Annem ağlama Tanrı bizi koruyor
 Düşmanın eline vatanı vermiyor.

(Julia Bartha, 2007).

Ağıt terimi ile bir törene bağlı olsun olmasın, acıklı bir olayı konu alan ve metni de bu olayı hatırlatmaya, bütün yoğunluğuyla yaşatmaya elverişli türkülerin bütünü anlaşılmaktadır (Boratav, 1982: 444). Anadolu Türkçesi'nde ağıt, bozlak, Azerbaycan dilindeki ağı ile eş anlamlıdır. Kökeni ağlamak, bozlamak fiiline dayanır. Yas kelimesi ise Arapça “keder” anlamına gelen “ye’s” ten gelir (Boratav, 1982: 444). Ağıta Türkmenler "ağı, tavşa" derken, Nogaylar, "bozulamak", Müslüman Kerkük Türkleri "sazlamağ", Hristiyan Kerkük Türkmenleri "madras", Kırım Türkleri "tagmag" demektedirler (Uludağ, 1988: 471). Türkiye'de genellikle ağıt olarak kullanılan bu söz, bazı yörelerde farklı şekilde de kullanılabilmektedir: Bayatı (Kars), deme (Sivas), deşet (Adana), deyiş (Malatya), deyişet (Samsun), dil (Doğanşar-Sivas), lâvik (Kırşehir), ölgülü (Burdur), sau (Muş), sızılama (Doğu Anadolu), şin (Elazığ), şivan (Diyarbakır), yakım (İçel-Isparta), yas (Antalya, Balıkesir, Burdur, Karaman, Muğla) (Kaya, 1999: 245).

Edebiyatımızda ölüm türkülerinin, yani ağıtlarının ayrı bir yeri vardır. Türk edebiyatının bilinen ilk türlerinden biri olarak kabul edilen ağıtlar, Divan-i Lügat-it Türk'teki “sagu” örneğinin Alp er Tunga' ya, yani iskit/ Saka dönemine ait olduğu ifade edilmektedir. Bu da doğal olarak türkülerin zamanla ağıttan türküyeye dönüştüğü ya da ağıtların türküleştigi tezini ortaya çıkarmaktadır (Yakıcı, 2007: 215). İsmail Gökem, bazı türkülerin köklerinin ağıtlar olabileceğinin düşünülmesi gerektiğini, söz ve müzik bakımından kuvvetli ve güzel olan ağıtların zamanla türküyeye dönüştüğünü belirtmektedir.

Ege yöresine ait "Ümmü türküsü ile Orta Anadolu'ya ait Bebek ve Celal Oğlan " türkülerini örnek gösterebiliriz (Görkem, 2001: 29).

Örnek:

Ümmü Kız

Çaya da düştü dutamadım golunu
Uzak da gitti bilemedim yolunu
Güzel de mevlam kısmet etmiş ölümü
Akmayası çaylar nerelere goydun
Ümmümü suna boylumu yârimi

Kadıda geldi mahkemeler kuruldu
İfadesi mustanlıktan soruldu
Komşuları mahkemeye yoruldu
Kudurası çaylar nerelere koydun
Ümmümü suna boylumu yârimi

Elma da verdi elmasını yemedim
Ben Ümmüme birşeycikler demedim
Nerelere gitti ben Ümmümü görmedim
Akmayası çaylar nerelere goydun
Ümmümü suna boylumu yârimi (TRT Arşivi).

Ağıtlar tıpkı Macaristan'da olduğu gibi sadece ölenin arkasından icra edilmez.” Kına ağıtları, asker ağıtları, öğrenime ve çalışmaya giderken yakılan ağıtlar, hastanede yakılan ağıtlar, ölüm, kaza yerinde yakılan ağıtlar” (Çağınlar, 1999: 68) olarak sıralanabilir.

Askere Ağıt

Turgut Hilmi'ye Ağıt

Hikâyesi: Adana'nın Kadirli İlçesinden Turgut Hilmi, zabıt olarak Galiçya cephesine gitmiş. Bu cephede çok genç yaşta şehit olmuş. Ölmeden yanındaki arkadaşına şunları söylemiş. Nasip olur memlekete varırsanız Turgut Hilmi şehit deyin yaşa vatan, yaşa millet. (Artun, Erman, “Adana’da Asker Uğurlama - Karşılama Törenleri: Asker Ağıtları, Türküleri, Şiirleri, Manileri”) <http://turkoloji.cu.edu.tr/CUKUROVA/makaleler/9.php>.

Her tarafta yürüyüş var

Durmaz Osmanlı askeri

Şehit düşen yaralı var

Ancak o varmaz ileri

Kurşun gülle yağar durur

Kimi atar kimi tutar

Bir yaralı zabıt bitap

Neferine hitap eder

Beni bitirdi arkadaş

Kolumdaki bu yareler

Benim işim bitti kardeş

Yüreğimi bu pareler (TRT Arşivi)

Toplumsal kimliğimizin sözlü kültür alanında koruyucu ve yaşatıcı görev üstlenen türküler küreselleşen dünyada var olmaya çalışan toplumların en önemli kültürel silahları arasında yer alır. Toplumsal hafızanın mekânı olan türküler, “Türk milleti zaferden zafere koşarken yahut imkânsızlıkları yüzünden yaşanan mağlubiyetler sırasında duygularını, heyecanlarını coşkularını türkülerle dile getirir.”(Kaya, 1999:181). Nitekim türküler, her zaman bize uyanık kalmayı ve ataların geçmişte yaşadıklarını hatırlatır. Yaşanan tarihsel olayı toplumsal hafızada canlı tutar. Bir göndergeler bütünü olarak “Yemen Türküsü” de savaşa gidenlerle geride kalanların acılarını, tarihsel belleğimizde canlı ve sürekli kılar (Şahin, 2013: 5,6).

Havada bulut yok bu ne dumandır
 Mahlede ölüm yok bu ne şivandır
 Şu Yemen elleri ne de yamandır
 Adı Yemen'dir gülü çemendir
 Giden gelmiyor acep nedendir” (Kaya, 1999: 182).

Türk tarihinde acı ve hüznüyle hatırlanan “Yemen Türküsü” kendi ölüm ve acılarını unutarak başka bir milletin yardımına koşan Türk askerinin acıyla ve kahramanlıkla yoğrulmuş hikâyesini anlatır. “Yemen Türküsü” her dile gelişinde tarih yeniden yazılır. Türkü bu yönüyle tarihsel göndermelerde bulunarak Türk milletinin bilinçaltında yatan sembolleri de açığa çıkartır. “Kültürel bellek mekânı olan türküler, insana tarihselliğini duyumsatan, ontolojik bir var olma alanıdır. Bu alan, her anımsamada kendini biraz daha canlı kılar. Böylece toplum, kendi dili, geleneği ve yaşam biçimini yeniden oluşturur. Yaşamın sonluluğunu dilin sonsuzluğu ile kucaklayan türküler, ölümlü insanı da toplumsal belleğe taşıyarak onu ebedî kılar (Şahin, 2013: 6). Ağıtlar aracılığıyla ölümlerini anarak, yaşatan toplumlar kendi kimliğini onaylar ve yine ağıtlar aracılığıyla ölümleriyle iletişimsel ve kültürel bağlar kurarlar. Ağıtlar, toplum ve bireylere “minnettarlık, aile ve toplumun üyesi olma ruhu, dayanışma, hakikatlilik, sorumluluk ve yükümlülük bilinci, vefakarlık ve sadakat gibi karşılıklı ilkesine uyan erdemleri (Assman, 2001: 65) hatırlatılır ve ağıtlar aracılığıyla bu erdemler tekrarlanarak gelecek kuşaklara aktarılır. İşlevsel kuram çerçevesinde ağıtlar “eğitme, geleneği gelecek kuşaklara aktarma” işlevlerini yerine getirmektedir.

Sonuç olarak: “Toprağın türküsünü yakan insan, aslında ona yansıyan kendi varlığının türküsünü söylemiş olur. Çünkü musiki yönüyle türküler, Claud-Lévis Strauss’un da belirttiği gibi: yaşamın seslere gömülü gizli anlamını içerirler (Strauss, 1986: 61). Bu gizli anlam, tüm değişik zaman, mekân ve karakterleri ortak bir estetik bilinç etrafında toplar, onlara manevi bir kimlik kazandırır. İnsan, zamanı aşmanın yolunu buldukça, ebedi var oluşu da içinde duyumsar. Bu yönüyle türküler, başlangıcın ve sonun, ölümle ölümsüzlüğün, tükenişle doğuşun buluştuğu yerdir”(Korkmaz, 2000: 47).

5. MACAR HALK DANSLARI ve TÜRK HALK DANSLARI

Evrensel bir dil ve folklorik bir unsur olan dansın kaynağına bakıldığında üç ana etken dikkat çekmektedir: Tabiat, toplum ve insan... Bu üç etken ikili olarak sürekli bir denge halindedir. Tıpkı terazinin iki kefesinin eşit şekilde tartması gibi... İnsanın insanla, insanın toplumla veya insanın tabiatla ilişkilerindeki dengenin bozulması sonucunda ortaya çıkan yaşayabilme duygusu, bir yandan anonim ve ortak hareketleri oluştururken, diğer yandan da ortak etkileşimler yolu ile evrensel seslerden milli ve geleneksel müzikal yapıyı meydana getirmektedir. Oluşan bu müzik ile hareketler birleşince halk dansları ortaya çıkmaktadır.

Macar halk danslarının kaynağına indiğimizde insanlık tarihinin varoluş dönemiyle karşılaşmaktayız. İnsanlar ilk çağlardan bu yana kendilerini korumak ve doğaüstü güçlere isteklerini anlatabilmek için oyunu (dansı) kullanmışlardır. Kültürün temelini oluşturan: Savaş, av, evlenmek, doğurmak, ateş yakmak... gibi gereksinim duyulan hayati unsurları taklit ederek dansı oluşturmuşlardır. Topluma ait kültür kalıpları içerisinde, görsel ve işitsel kültür ürünlerinden biri olarak kabul edilen halk oyunları icra edildikleri toplumun sosyal hayatını, kültürel zenginliğini ve bilgi birikimini yansıtan en önemli araçlardan biri olarak kabul edilmektedir. Ayrıca halk oyunları, bireylerin bağlı oldukları toplumun kültürel mirasını öğrenip savunması, yaşatması ve gelecek nesillere aktarması gibi işlevleri de yerine getirmektedir.

Halk oyunları terimini oluşturan oyun kelimesinin anlamına bakıldığında bu kelimenin kökeninde din ve büyü gibi ritüel özellikler taşıdığını, terim olarak Türkçe bir sözcük olduğunu ve kullanımının çok eski zamanlara dayandığını görmekteyiz. Oyun kavramı ve oynamak fiili bilindiği gibi Türk lehçeleri arasında da kullanılmaktadır. Azerbaycan Türkçesi'nde oynamag, Başkurt Türkçesi'nde uynav, Kazak Türkçesi'nde oynav, Kırgız Türkçesi'nde oynā, Özbek Türkçesi'nde oynemak şeklinde görülmektedir. Oyunun 'temsil' anlamı ise, Azerbaycan Türkçesi'nde tamaşa, Başkurt Türkçesi'nde uyn, Kazak Türkçesi'nde oyun, Kırgız Türkçesi'nde teatr oyunu, Özbek Türkçesi'nde spektakl şeklinde verilmektedir. Oyunun 'hile' anlamı, Azerbaycan Türkçesi'nde oyun, Başkurt Türkçesi'nde aldav, Kazak Türkçesi'nde kuvlık, aldav, Kırgız Türkçesi'nde aldō, Özbek Türkçesi'nde āldāv, hiylō kelimeleriyle ifade edilmektedir. Oyun, Eski Uyğurca'da

‘dans’, ama daha ziyade ‘müzik, melodi, şarkı’ anlamında kullanılmıştır (Tezcab, 1974: 60).

Kaşgarlı Mahmut’un Divanü Lûgati’t-Türk adlı eserinde, bödimek ve oyun sözcüklerinin, ‘oyun oynamak, yarışmak ve dansta yarışmak’ gibi anlamlarda kullanıldığı çeşitli örneklerde tespit edilmiştir. (Kâşgarî, 55: 558). Oyun kavramı, bödig sözcüğüyle ‘dans etmek’ anlamında kullanılmakta iken zamanla bu sözcük yerini, raks ve oyun terimlerine bırakmıştır.

Halk oyunlarının günümüzde icra ediliş biçimleri ve ortamları bakımından yüklendiği işlevler zaman içinde kökenindeki ritüel özelliklerini kaybederek değişmiştir. Oyun oynama geleneği zamanla dinî, törensel niteliklerini kaybederek bugünkü biçimlerini almış ve estetik bir özellik göstererek farklı işlevler yüklenmiştir (Güzeloğulları vd. 2007). Adrienne Kaeppler, “Bazı toplumlarda insanların tanrı için sergiledikleri hareketler dinsel bir tören olarak kabul edilir. Fakat aynı hareketler bir izleyici karşısında sergilenirse bir dans olarak algılanır.” tespitinde bulunmaktadır (Kaeppler, 1997: 102). Bu düşüncede dans, bazen müzikal bir ses ve bazen şiirle, görsel hareketli ve estetik görünüşlerin birleştiği, kulağa ve göze hitap eden kompleks bir iletişim formu olarak değerlendirilmektedir. Ayrıca dans, zaman içerisinde insan vücudunun ustalıklı kullanıldığı yaratıcı bir sürecin sonucu olarak oluşan kültürel bir form olarak tanımlanmaktadır.

Macaristan’da Hristiyanlığın ilk dönemlerinde kutsal yerlerde (kilise, mezarlık, azizlerin mezarları...) dans etmek yaygındı. Müzik ve şiir gibi dans da Hristiyan halk için Tanrı’ya ulaşmanın bir vasıtasıydı. İnanaşa göre, dans meleklerin kutsal meşguliyetlerinden biridir ve günahlı ruhlar cehennemde dans ederek kefaretlarini öderler. Bayramlar sırasında yapılan ayinlerde ise “dini danslar” geleneklerin içerisinde önemli fonksiyona sahiptirler. Zamanla kilisenin baskısı sonucu danslar törensel niteliklerini kaybederek anlamsal ve imgesel ifadelerini yitirmişlerdir. Soyut ifadelerle nitelendirilen dansların konusu ele alındığında oyunun doğması için bir olayın çıkması gerekmektedir. Ortaya çıkan olay bir sevinci anlatıyorsa, oyun (dans) hareketli, yumuşak; oyuncuların karşılıklı tutumları samimi olduğu, jest ve mimiklerin içten ve hoş oldukları görülür. Ama olay tam tersine olumsuzluğa neden oluyorsa bu kez oyunda hareketler daha sert, karşılıklı tutumlar ise gergin bir havada işlenir. Macaristan halk danslarının oluşumunda başlıca etken faktörler

şu şekilde sıralanabilir: “Hristiyanlığın etkisi. Balkan devletleri ile diğer Avrupa ülkeleri ve kültür etkileşimi... gibi” Macaristan halk dansları düğünlerde, asker toplamada, bayramlarda, kazanılan zaferin sonucunda, işlerde (hasatta, harman dövmede, dokuma evinde, mısır püskülünü temizlemede), festivallerde, çeşitli eğlenceli toplantılarda hatta bazen cenazelerde de icra edilmektedir. (Bartok ve Kodaly; 1973; 195, 257) Geçmişten günümüze kadar yapılan etnografik araştırmalarda Macaristan halk danslarını araştırmacılar sekiz ana başlık altında ele almaktadırlar:

- Zincir ve Halka Dansları
- Çiftli Danslar
- Sıçramalı Danslar(Ugros)
- Dramatik- Pantomim Danslar
- Aletli Çoban Dansları
- Sopalı ve Süpürge Dansları
- Verbung
- Csardas

Macaristan’da dansları tek tek bölgelere ayırmak yanlış olur; çünkü danslar bölgelere göre bazen iki, bazen üç şekliyle bir arada icra edildiği görülmektedir.

Türkiye, halk oyunları açısından geniş bir birikime sahiptir. Türkiye’de halk oyunları üzerine yapılan araştırmalarda 4000’in üzerinde oyun tespit edilmiştir. Bu açıdan Türkiye dünya üzerindeki en zengin oyun karakterine sahip ülke olarak tanımlanmaktadır. Kültür ve medeniyetler beşiği olarak önemli bir coğrafyada yer alan Türkiye'nin hemen hemen her yöresinde ayrı oyunlar, ayrı giysiler ve ayrı müziklere rastlanmaktadır. Bu da yurdun bu alandaki zenginliğinin bir göstergesidir. “Tarihte ilk Türk uygarlıklarından; Şamanların, Hunlar’ın, Oğuzlar’ın geleneklerine bağlı olarak yaptıkları törenlerin en önemli bölümünü halk oyunları oluşturmaktadır. Anadolu’da yaşayan Türk uygarlıklarında ise Asya’dan getirdikleri geniş kültür birikimleri ile Anadolu uygarlıklarının kültür ürünlerinin özümlemesi görülmektedir (Akyıldız, 2000: 15). Bunun sonucu olarak uygarlıkların beşiği olan Anadolu’da atalarımızın yaratıcı gücü, sanat anlayışı, beğeni ve becerilerinin de katkısıyla halk oyunlarımız ortaya çıkmıştır.

Halk oyunları genellikle, nişanlarda, askere uğurlamada, yaylaya çıkış ve inişte, doğumda, dini ve milli bayramlarda, kazanılan zaferin sonucunda, fefene, barana, sıra gezmesi, yaren sohbeti gibi toplantılarda icra edilmektedir. Geçmişten geleceğe köklü bir kültürün harmanlanması ile beslenen halk oyunlarımız gelenekler içinde yeniden şekillenerek törenler aracılığıyla gelecek kuşaklara aktarılmaktadır.

Tarihsel süreç içinde oluşan din olgusu, halk oyunlarına kökenlik etmiş, onun ayin biçimi ve ibadet gelenekleri bu ulusal kaynağı şekillendirmiştir. İbadet devinimleri ile oluşan figürsel motifler, ilkel din sistematizmi içinde imajlarını oluşturarak ve düşünsel yapıda belirginleşerek anlam kazanmış, yine, ayinsel fonksiyonlar icra eden dinsel ilahiler, varlıklar dünyasının ve tabiattaki tabii seslerin taklidi biçimindeki terennümlerden ortaya çıkmıştır. İnisiyasyon ayinlerinin ürünü olan bu değerler, toplumların tarihsel gelişimi içinde, bilinç dışı olmak üzere, nesilden nesile aktarılarak kendi estetiğini yine dinsel ortamında işlemiş ve geliştirmiştir (Öngel, 1996: 23).

Bu açılarından konularına göre halk oyunları şu şekilde tasnif edilebilir:

- Taklit Oyunları (hayvan-doğa).
- İnsan tabiat ilişkisini konu alan oyunlar.
- Yağmur, sis, akarsuyu konu alan oyunlar.
- Bitkileri konu alan halk oyunları.
- Rakamlarla ifade edilen oyunlar.
- İnsan hayvan ilişkilerini konu alan halk oyunları.
- Toplumsal olayları konu alan halk oyunları
- Kavgayı konu alan oyunlar
- Savaşı konu alan oyunlar
- Aşk ve sevgiyi konu alan oyunlar
- Kızla erkeğin birbirine kur yapmasını konu alan oyunlar
- Askere uğurlamayı konu alan oyunlar
- Tarımı konu alan oyunlar, ekin biçimi konu alan oyunlar, ürünün zarar görmesini konu alan oyunlar.
- Meslekleri konu alan oyunlar, çobanlarla ilgili oyunlar, kadınların yapmış olduğu günlük işleri taklit ederek erkeklerin oynadığı oyunlar, ekmek yapımı inek sağılması gibi teşbih edilen oyunlar.

- Bir iş üretimi ile ilgili oyunlar ip eğirme gibi

Oyun icralarında oynamayı gerektiren nedene bağlı olarak insanlar günlük kıyafet veya özel gün kıyafeti giydiği görülmüştür. Türkiye'de halk oyunlarına mutlaka bir müzik aleti eşlik etmektedir. Kimi yerlerde ise özellikle kadınlar halk oyunlarını türküyü icra etmektedirler. Oyunlar isimlerini, yaratıcısı kişinin adından, coğrafi bölge adından, tabiat olaylarından, içerdiği konudan vb. şeylerden almıştır.

5.1. Zincir ve Halka Dansları (Körtanc)

Halka dansları Macaristan'da yukarıdaki saydığımız sekiz ana başlık altındaki dansların en arkaik yapıya sahip olanlarından birisidir. Çünkü içindeki ritüeller bizi insanlığın ilk çağlarına hatta yaradılış evresine kadar götürmektedir. Bu dans kadın halka dansı ya da kadın-erkek bir arada yapılan halka dansı şeklinde iki farklı dans olarak icra edilmektedir. Macaristan'da bölgelere göre halka dansının varyantlarını görmek mümkündür. Kadın halka dansına Macaristan'da en çok Tuna bölgesinde rastlanmaktadır. Bu bölgede halka danslar Paskalya Orucu ve ilkbahar zamanında icra edilmektedir. Oruç zamanı diğer danslar yasaklanırken sadece halka dansları bu yasağa maruz kalmamışlardır. Kadın halka dansları Macaristan'da genellikle türkü (balad) eşliğinde icra edilmektedir. Dansla icra edilen türkülerin metinleri kadar ritimleri de önemlidir. Dansın formu şöyledir: Kızlar kapalı halka şeklinde veya uzun yılan, zincir şeklinde dans ederler. Dansın formu bozulmaz. Kızların elleri ya önde ya da arkada çapraz olacak şekilde birbirine bağlı olabildiği gibi el ele ya da eller omuzda ve belde olabilecek şekilde dans ederler. Bu dans daha çok açık alanlarda, meyve ağaçlarının etrafında ya da herhangi bir köy alanında icra edilir. (Bartok ve Zoltan, 1973: 291, 295).



Resim 5.1. Zincir ve halka dansı

Bunun yanında kilise avlusu ve okul önleri de bu dansın icra edildiği mekânlar olmuşlardır. Halka dansını Macaristan’da genellikle erkeklere nazaran kızlar icra etmişlerdir. Özellikle pazar günleri icra edilen bu dans gün ağarana kadar sürer (Bartok ve Zoltan, 1973: 291, 295).

Düğünlerde icra edilen halka dansları belirli ritüellerin etrafında gerçekleşir. Düğünde misafirler halka dansının bir farklı varyantı labirent şeklinde dans edip eğlenirken, düğün sonunda misafirleri uğurlarken de bu dans icra edilir. Misafir uğurlayan halka dansının en belirgin özelliği başkalarının önünde dans eden kişinin hareketlerinin tekrar edilmesidir. Düğün gelenekleri içinde yer alan bu dans Macaristan’ın “Borsod” bölgesinin “Bogacs” köyünde düğün evinin etrafını dönerek icra edilir. Gelin ve damadı gerdeğe soktukten sonra misafirler küçük adımlarla halka şeklinde evin etrafında dokuz kez dönerek bu dansı icra ederler (Bartok ve Zoltan, 1973: 295).

Halka dansı Batı Palocok’larda gelini yatıran dans (Gelini gerdeğe sokan dans) olarak karşımıza çıkan halka danslarının içerisinde çocukların şarkılı eğlenceli dansları da girmektedir.

Macaristan’da halka dansının üç büyük diyalekti vardır: Kuzey, Güney ve Erdel Diyalektleri... Bu bölgelerde danslarda kendi içerisinde on iki bölüme ayrılırlar.

- Güney Halka Diyalektinin dört tipi vardır: (Bartok, Zoltan ;1973: 275)
- Slovanyalı güney halka diyalekti
- Tuna ötesinin güney halka diyalekti
- Tuna bölgesinin güney halka diyalekti
- Kalocsa bölgesi güney halka diyalekti
- Kuzey Halka Diyalektinin üç tipi vardır:
- Pest şehrinin kuzey halka diyalekti
- Macaristan’ın kuzey batısı kuzey halka diyalekti
- Macaristan’ın kuzey doğusu kuzey halka diyalekti
- Erdel Halka Diyalektinin iki tipi vardır:
- 6/8’li Erdel halka diyalekti
- 4/4 Erdel halka diyalekti

Macaristan’da üç bölge olarak ayrılıp icra edilen halka dansları diyalekti türkülü bayan halka dansıdır. Halka dansı ritüellerle örülü arkaik yapıya sahip bir dans çeşidi olduğu için gelin evinin etrafında dönerek icra edildiği gibi, bir ateş etrafında da dönülerek icra edildiği görülmüştür. Paloc Bölgesi (Tuna Nehri’nin ötesinde) “Mayıs Ağacı” etrafında da icra edilen halka dansları, yerde ölü gibi yatan bir kişinin etrafında dönerek de icra edilmektedir (Bartok ve Zoltan, 1973: 370).

Türlü duyguları topluca yaşamak ve bazı hadiseleri taklit etmek ihtiyacından doğup asırlar arasında görenek haline gelen halka oyunlarına bir kıtada rast gelinmiş olduğu için, menşelerini şu veya bu ülkeye atfetmek yanlış olur (Gazimihal, 1993: 21). Halka oyunu Anadolu’da Halay, Depki, Sıra oyunu, Hora... gibi isimlerle icra edilmektedir.

Türkiye sahasında halk danslarımızı incelediğimiz de halaylarla aynı formu taşıyan halka danslarının ritüel dokusuna benzer danslarla karşılaşmaktayız. Bu danslardan birisi ateş etrafında icra edilen “Sinsin” dansıdır.



Resim 5.2. Sinsin Oyunu

Orta Anadolu’da yaygın halk oyunlarından biri olan sinsin, bazı yörelerde Sinsin, Çındır gibi adlarla anılır. Macaristan’daki Halka dansları gibi Sinsin oyunu düğünlerde icra edilir. Gaziantep’te icra edilen Sinsin oyunu yapısal özellikleri açısından şamanın dansı sırasında kullandığı icranın yapısal özellikleriyle benzetilmektedir.

Sinsin; ateş etrafında, çoğu zaman müziksiz, sadece ritim eşliğinde oynanan bir halk oyunu icrasıdır. Sinsin oyununda davul, ritim ve daire formu kullanılmaktadır. Oyun, şamanın daire formunda icra ettiği oyun icralarına benzer bir şekilde, ortak yapısal özellikler göstermektedir. Oyuncu, ateşe saygı gösterisi yapar, naralar atar. Ateşin etrafında ve ayrıca kendi etrafında sağ eli yukarıda, sol eli aşağıda, eliyle bir kötülüğü def edercesine bilekte bir döndürme ve silkeleme hareketi yaparak kendi etrafında döner. Bu naralar; behey, hey, hoo seslerini çıkarılarak yapılır. Sesler adeta bir güç gösterisi gibidir. Bir oyuncu gelir. Ortadaki kişinin sırtına vurarak ortaya kendisi geçer. Oyundan çıkan ilk kişi sahneyi terk etmez. Sinerek ortayı alan kişiyi izler. Ortadan çıkan ilk kişinin bekleme şeklinin görüntüsü adeta bir sinme hareketinin taklididir. Bu sebeple, oyunun isminin sinme hareketinden gelmiş olması ihtimali yüksek görünmektedir. Oyuna katılacak kişiler sırayla ortaya çıkar, ortada bulunan kişinin sırtına vurarak sahneyi alır. Oyuna kaç kişi girecekse bu şekilde vurma, sahneyi alma ve kenara sinme hareketleri ile devam eder. En sonunda bir daire kurulur. Bu daire son gelen kişinin ‘be hey’ demesiyle tam kurulmuş olur

ve herkes heyyyyy diyerek daireyi oluşturur. Oyuncular güneyden batıya, sonra kuzeye ve doğuya giderek daire yönünde, çift ayakla sıçrama hareketi ile oyuna devam ederler. Bu dönüşte oyuncuların yüzleri dairenin içine, ateşe bakmaktadır. Önce eller ve kollar yanlara açık, sağ kol biraz daha geride, sol el önde, çift ayakla sıçrayarak dönme işlemi başlar. Eller ve kollar yanda, açık fakat sol el ateşin ısını, gücünü kontrol edencesine biraz daha dairenin içine bakmaktadır. Avuç içleri yeri göstermektedir. Oyunun ikinci kısmında; başoyuncu behey dediğinde, herkes aynı anda hey diyerek sağ eli ile yerden bir şey alıp havaya atma ve tek ayak üzerinde aynı anda hoplama hareketini yapmaktadır (Akyıldız, 2000: 60).

Sinsin oyununun adım yapısına bakıldığında genel olarak dairesel dönme, çift ayak üzerinde sıçrama, tek ayak üzerinde hoplama, kollar yanlarda açık iken sıçrama, sağ el yukarıya ve daha sonra aşağıya inerken hoplama ve kavga esnasında oyuncuların birbirlerine vurma hareketlerinden ibarettir. Oyunun kavga ile başlaması, ortada yer alan bir oyuncunun sağ elini yukarıda tutarak kendi etrafında dönmesi, bu hareketi devamlı arka arkaya tekrar etmesi, bu dönüşü daire formunda icra etmesi, şamanın kozmik seyahatini savaş niteliğinde taklit eder bir görüntüye sahip olmaktadır. Araştırmacılara göre nitekim o yer altı ruhlarıyla veya genel olarak kötü ruhlarla her zaman bir savaş hâlinedir. Ayrıca giyim kuşamı ve davulu bir savaşçı özelliğine atıfta bulunur nitelikte olup, aksesuarları dahi öteki âlemde gerçekleştirdiği savaşa ait unsurları bilgilendirmeğe yöneliktir. Her bir simge, hem bilgi hem de savaş taktiğidir (Bayat, 2006: 164). Oyunda süre sınırlaması olmamakta, oyunun süresini ortada yanan ateşin devamlılığı sağlamaktadır. Meydancı oyunun devam edeceğini hissederse düğündeki gençlere talimat vererek çalı çırpı toplatır ve ateşin yanmasının ve oyunun devam etmesinin sürekliliğini sağlar. Alev kesilince sinsinde herkesin katılımıyla halaya dönüşür.

Folklor, bir ulusun diğer uluslarla kültür alışveriş sırasında en çok etkilenen kurumdur. Halk dansları da bu alışverişin en çok yaşandığı ve yaşatıldığı kültür ürünleri olarak önemli işlevlere sahiptir. Farklı coğrafyalarda, farklı iklimlerde şekillenen bu ürünler kimi zaman bir davulun sesinde kimi zaman bir ateşin etrafında ortak tarihi birlikteliğe ışık tutmaktadırlar. Macaristan ve Türkiye’de yaşatılan bu danslar farklı isimlerle ve farklı figürlerle icra edilse de ortak bir amaca hizmet etmişlerdir. Milli ve mahalli kaynaşmanın hareket unsurları halinde belirli bir gelenek çerçevesinde icra edilen

halk dansları; tabiat sevgisi, insan sevgisi, memleket sevgisi ve millet bağlılığı gibi öğretileri gelecek kuşaklara hareketlerin büyüyle aktarmaktadırlar.

5.2. Paros Tancok (Çiftli Danslar)

Çiftli danslar halka dansının bozulmasıyla, silahlı danslardan beslenerek kendine yeni bir form edinen danslardır. Çatışma teması üzerine kurulu olan bu dansların temelini eş seçen çocuk oyunları oluşturur. XVII. yüzyılda Macaristan'ın hemen hemen her bölgesinde tanınan çiftli dansın iki türü vardır.

5.2.1.Yavaş ve tek biçimli çiftli danslar

Tek sıra halinde yürüyerek icra edilen bu danslarda oyuncular meşale ve mum gibi araçları taşırlar. Bu dans da tıpkı halka dansı gibi düğünlerde icra edilir. Macaristan'ın Szigetköz ve Batı Paloc bölgesinde yer alan “gelini yatıran meşaleli halka dans “ şu şekilde icra edilmektedir: Sağdıç, gelin ve misafirler çiftli olarak sıraya girerler. İki adım motif çizer gibi gelin odasının etrafında dolaşılır. Bunu birkaç kez tekrarlayan icracılardan sağdıç beklenmedik bir anda gelini odadan kaçıtır ve misafirlerde odadan çıkan gelinin arkasına yanan mumları atarlar. Yüksek sesle “Yer alması (patates) gibi çoğalın” diye bağırlar.



Resim 5.3. Macaristan çiftli danslar örneği

5.2.2. Hızlı ritimlerle yapılan çiftli dans

Düğünlerde icra edilen danslardan biri olan hızlı ritimli yapılan çiftli dans, düğünün “gelin dansı” başladığı zamanda uygulanır. Dans başlamadan önce “gelin satılacak” diye bağırırlar. Misafirler sırasıyla gelinle dans ederler. Gelinle dans eden kişi mutlaka dansın parasını verir. Gelin bu dansı genelde erkeğin akrabalarıyla yapar. Gelinle en son damat dans eder ve en çok parayı damat verir. Düğünlerde çiftli dans sırasında ortaya bir tabak konur bu tabak kırılır ve kırılan tabaktan ayrılan parça kadar evli çiftin çocuğu olacağına inanılır. Bu dans Macaristan’da zamanla modern dans Csardas modeline dönüşür. Toplumun geleneklerinin harekete, işleve geçtiği bu dans ritüellerle örülü temasında işlev ve diyalog iç içedir.

Türk folklorunda düğün halayı, kına oyunları zengin ritüellerle örülü halk oyunları ile kutlanır. Macar danslarından hareketle “yavaş ve tek biçimli” danslarda geçen mum motifine benzer bir motif Elazığ yöresinde oynanan “Çayda Çıra” oyununun vaz geçilmez aracı olarak karşımıza çıkar. Halk inanışları arasında Çayda Çıra oyunu hakkında çeşitli efsaneler üretilmiştir: Oyun, orijini itibariyle aydınlatma amacı güdülerek ortaya çıkmıştır:

Efsaneye göre Hazar Gölü kenarında bir köyde birbirini seven iki genç, gizlice buluşmaktadırlar. Erkeğin buluşma yerine gidebilmesi için gölü yüzerek geçmesi gerekmektedir. Buluşma gece olduğundan, kız çıra (dindik) yakarak gence yerini belli etmektedir. Genç ise, ışığa doğru yüzmekte ve böylece sevgililer buluşmaktadır. Bu durumu sezen kızın babası, buluşmanın yapılacağı bir gün erkeğin yüzerek gölün ortalarına geldiği sıralarda çırayı söndürür ve genç sevgilinin gölde boğulmasına sebep olur. Bunu fark eden kız da kendini suya atar, o da kaybolur. Bunun üzerine bütün köylü toplanarak ellerindeki "Çıra"larla iki sevgiliyi aramaya başlarlar. Efsaneye göre, bu olay üzerine ağıtlar yakılmış, türküler söylenmiş ve çıra ile arama olayı oyunlaşarak günümüze kadar gelmiştir. (Benzer bir efsane de Van yöresindeki “Ahtamara” efsanesidir.) Altınova’da yapılan görkemli bir düğünde geleneksel bir biçimde çay kenarında kurulan düğün meydanında çıralar yakılmış, Sofralar kurulmuş ve düğün bütün coşkusuyla devam etmektedir. Bu sırada ay tutulunca, evlenen gencin annesi olan Pembe Han tabaklara çıralar, mumlar diktirip gençlerin ellerine vermiş ve önde kendisi olmak üzere yürüyerek düğün meydanına, görkemli bir biçimde girmişlerdir. Bu buluşun mükemmelliği karşısında

aşka gelen "Zurnacı Başı", ellerindeki tabaklarla ortalığı bir anda gündüze çeviren, bu kalabalığı karşılayarak, gelenlerin ayak hareketlerine uygun bir müzik çalar. Kendisine eşlik eden kırk davul kırk zurna ile ortalık inlemeye başlar, böylece "Çayda Çıra" oyununun melodisi ortaya çıkmış olur. Bu olay gelenek halini almış ve çayda çıra oyunu günümüze kadar oynatıla gelmiştir" (mebk12.meb.gov.tr/meb.../elazig-halk-oyunlari-folklor...)



Resim 5.4. Çayda Çıra Oyunu

Efsaneler etrafında oynatıla gelen bu oyun günümüzde şu şekilde yaşatılmaktadır: Erkek evine gitmesinden bir gece önce gelinin el ve ayağına kına yakılır. Bu merasim kız evinde geçer. Kına yakıldığı sırada bahçelerde ağaç dalları üzerinde, derelerde tabaklar içinde mumlar yakılır. Ayrıca kadın ve erkekler içinde renkli mumlar yanan tabakları ellerine alarak "Çayda Çıra" oyununu yürütürler. Oyun süresince davul zurna çalınarak şu türkü söylenir:

Çayda ıra yanıyor
 Canda Őevk uyanıyor
 Yandı eridi mumlar
 Nasıl can dayanıyor
 Nanay gelinim nanay
 Oyna dön bugün bu ay...(Sungurluoğlu,1993:181).

5.3. Ugros Tancok (Sıçramalı danslar)

Macar dans hazinesinin en eski dans stillerinden biri olan Ugros (Sıçramalı Dans) Doğu Avrupa ve Karpat havzasının batı ve güney üyesidir. Bu dans stili düğünlerde icra edildiğinde ritüellerle örölü yönü belirgin olarak ortaya çıkar. Sıçramalı dans, Şekil, müzik ve rol bakımından zengin bir türdür. Macaristan topraklarının genelinde tanınan ve icra edilen bu dansın formunda tam bir düzenin olmadığı, iki ya da beş parça motiften oluştuğu görölmüştür. Macaristan'da Ugros dansı genel olarak kadın- erkek ayrı ayrı icra etmektedir. Ugros dansının kendi içinde türleri vardır. AŞçı dansı, Lapa dansı gibi... Lapa dansı, düğünlerde akŐam yemeğinin sonunda icra edilen bir danstır. Bu dansın formunda Şaka en önemli unsurdur.



Resim 5.5. Macaristan Lapa dansı

Aşçı kadınlar misafirlerin önüne kolları yaralıymış gibi yaparak çıkarlar. Kollarını lapa yaktığını söyleyerek tedavi için para isterler. Ugros (sıçramalı) dansın, herhangi belirli bir kuralı yoktur. Aşçı kadınlar bu dansı icra ederken şişe, mutfak araç-gereci kullanırlar. Düğün yürüyüş dansı “menettanc” bu dans türlerinden biridir. Macaristan’ın “ Baranya, Somogy” illerinde görülen bu dans da sağdıç önemli rol üstlenir. Sağdıç bir sopaya mendil bağlayarak dans eder. Szeged şehrinde ise sağdıç sopa, mendil ile elma ve biberiyeyi de bu dansa ekler (Bartok ve Zoltan, 1973: 329, 330).

5.4. Dıramatikus- Pantomimikus Tancok (Dramatik- Pantomimli Danslar)

Macaristan’da Dramatik-Pantomimli dans kendi içerisinde türlere ayrılmaktadır: Dıramatik Domuz Çobanı Dansı bu türlerden biridir. Bu tür Macaristan’ın Hortabagy şehrinde icra edilmektedir. Domuz çobanı dansında müziği kadar dansa eşlik eden metinde önemlidir:

Örnek Metin

Domuz çobanı sadece yürüyüşünden tanınabilir

Siyah bıyığını bokla/pislikle burarak tanınır

Domuz pisliği küçüktür

Onu çantanın içine koy

Canın sıkıldığı zaman ağzına koy

Domuz çobanı dansı çobanın elinde baltasını sallayarak dansa girer. Domuz kılığına giren dansçı tıpkı bir tiyatro oyuncusu gibi seyredenlere olayı yansıtır. Dansta çobanın ne iş yaptığı, ne işle uğraştığı açıkça anlatılır. Dramatik Pantomimli danslar içerisinde Oley Leany Tanca (Rumen Kızı Dansı) kabul edilen bu dans koyun sürüsünü kaybetmiş bir çobanın başından geçen hikâye anlatılır. Bu dans Macaristan’da müziğiyle tanınmıştır. Dans sırasında çalan müzik çobanın duygularını ifade etme de araç olarak kullanılır. Özellikle yavaş melodilerde pantomim dansında işaretler devreye girer. Dansçı bu yavaş melodide çoban dansı “ya ya “ diyerek üzüntüsünü dile getirirken hızlı melodide dans ederek coşkusunu harekete döker (Bartok ve Zoltan, 1973: 264, 271).



Resim 5.6. Macaristan Dramatik pantomimli dans

Oley Leany Tanca(Rumen Kızı Dansı) mutlaka bir şakayla biter. Dramatik-Pantomim dans çeşidine modernleşen zamanla Macaristan’da yeni dans çeşitleri eklenmiştir. Friss (taze), Szapora (çabuk), Sürü (yoğun), Csardas... gibi. Bu dansın hızlı melodisini oluşturan hareketli bölümünde dansçı, bir aletle de dans edebilir. Özellikle Szabolcs bölgesinde domuz çobanı dansında sopa önemli bir araçtır. Mezösegi bölgesinde bu dans iki sopayla icra edilir. Pantomim dansı içerisinde yer alan bir başka önemli dans türü de “Bene Vendel”dir. Bene Vendel dansı düğünlerde icra edildiği gibi özellikle eğlencelerde gece yarısı icra edilmektedir. Bu dans kadın-erkek iki şekilde icra edilmektedir. Bu dansa “hızlı ve yavaş” iki melodi eşlik eder. Bu dansın içerisinde birkaç temel hareket izleyiciye ölümü çağırıştırır. Düğünlerde icra edilen bu danslarda, dansçılar evlilikte sevginin önemini vurgularlar. Dansların teması şöyledir: Birbirini seven iki kişinin aşkını anlatan bu dans erkek oyuncunun ölü taklidi yaparak karşısındakine ben olmasaydım ne olurdu üzerinedir. Pantomim-Dramatik dans türünün içerisinde icra edilen bir dans türü de “Ölüm” dansıdır. Macaristan’ın Zalaújtak köyünde düğünlerde icra edilen bu dans ilginç olduğu kadar düşündürücü yanı da dikkat çekicidir. Oyunun içerisinde belirli motifler izleyiciler üzerinde direkt olarak ölümü çağırıştırır (Bartok ve Zoltan, 1973: 274). Bu dansın icrasında: Dansçı yüzünü kömürle boyar, eline tırpan alır ve ağzına aldığı sigaradan kıvılcımlar çıkarır. Dansın sonunda dansçı dans içerisinde işlediği ölüm motifini, ölüm şiiriyle birleştirerek amacına ulaşır.

Anadolu’da ölüm dansına (ölen kişi için yapılan) rastlamaktayız. Birçok yabancı ülkede günümüzde bile görülen ölüm dansı eskiden bazı Türk boylarında da yapılmaktaydı (Cengiz, 1982: 211). Pantomim danslarının içerisinde icra edilen ölüm danslarına. Ölümü çağrıştıran “duda” bu dansların vazgeçilmez en önemli müzik aletidir. İki eşikte (ölüm ve düğün) buluşan dansçı iki dünya arasında paralellik kurar. Macaristan’ın Zala bölgesinde icra edilen “Savanyo-Jatek (çoban Dansı)” pantomim dansları içerisinde yer alır. Bu dansın diğer Beytar (çoban) danslarından farkı, Bogyai’dır. Bogyai, beytarı (Çobanı) öldürmeye çalışan grubun adıdır. (XIX. yüzyıl) Bu dans Beytar baladı üzerine kurulu konu ve melodi üzerine kuruludur. Beytar dans içerisinde Bogyai’yi öldürür. Bu yönüyle bu dans Dramatik Domuz Çobanı dans etmesi ise dansına benzer. Betyar’ın ölüyle dans etmesi köklü bir geçmişe sahiptir. Dramatik Pantomimli Danslar içerisinde hayvanları taklit eden danslar da yer almaktadır. Tilki Dansı, Tavşan dansı (Bekölcei, Rokatanc) Macaristan’ın Nagyvaszony bölgesinde icra edilir. Pantomim unsurlarını koruyan bir başka dans da Çingenelerin savaşlarını anlatan düello dansıdır (Bartok ve Zoltan, 1973: 275).

Doğum, evlilik, askerlik ve ölüm gibi insan hayatında önemli yer tutan geçiş dönemleri bize insanların yaşadığı hayattan sıyrılarak yeni hayata geçişteki aşamanın kutsallığına dikkat çeker. Bu geçiş dönemlerini belirli törenler ve ritüeller etrafında kutlayan insanlar bu törenlerde oynadıkları tüm oyunları görev olarak üstlenip, bir görevi yerine getirdiklerine inanmaktadırlar. Geleneklerimizin belirli kural ve kalıplara bağlanarak yaşatılıp daha sonraki kuşaklara aktarıldığı danslar günümüzün modern okulları olarak önemli işlevlere sahiptirler. “Halkbiliminin içinde doğan ve onun içinde gelişen halk oyunlarımızın, tüm bilgi edinme kaynaklarından etkilendiği ve bu çabalarındaki ortak payda olan bilgilenme sonucunda, kontrollü değişkenlerin değil, toplumun ihtiyacı olan yönelmelere yardımcı olunması sentezlerine ulaşıldığı gözlenmektedir (Akyıldız, 1981: 14).

5.5. Hajdutance (Aletli Çoban Dansları)

Aletli çoban danslarının en belirgin olanı “silah” ile yapılan danstır. Silahlı danslar dünya dans haritasına bakıldığında hemen hemen her ülkede kendi gelenekleriyle örülü bir şekilde icra edilmektedir. İlk dönemlerde gerçek silahla yapılan bu danslar çeşitli yaralanma ve kazalar sonucunda yerini simgeleyen zarar vermeyen araçlara bırakmıştır. Silahlı dans Macaristan’da özellikle Erdonnye köyünde “Bodnartanc” adıyla (fıçı yapan

usta dansı) icra edilir. Silahlı danslar daha çok gösteri amaçlı gerçekleştirilir. Silahlı dansların içerisinde savaş karakteri içeren önemli danslardan biri de “Hajdutanc” dır. Hajdu’lar Macaristan’ın XVI. ve XVII. yüzyıllarda ekonomik ve askeri alanda önemli gruplarından biridir. Hajdu dansı, silahlı-çoban asker dansından oluşmaktadır. Hajdu çiftli dans şeklinde yapılır. Duda, töröksip (zurna), davul eşliğinde icra edilen bu dans ülkede kazanılan zaferleri kutlamak için verilen ziyafetlerde ve saray eğlencelerinde yapılan gösterilerde icra edilir. Dansçı silah ya da onun yerine geçen herhangi bir aletle (silah, kılıç, balta...) virtüöz gibi dans eder. Bu dansın formu belirgin değildir. Dansçı dans sırasında hareketlerinde özgürdür. Aletli çoban dansı erkek dansı olarak kabul edilir. Tek bir dansçıdan oluşabileceği gibi bir grup içerisinde halka dansı şeklinde de icra edilir. Dansçı ayaklarını yere vurarak akrobatik sıçramalar yapar (Bartok ve Zoltan, 1973: 261).

Türkler müziği ve oyunu savaşa sokan bir ulustur. Osmanlı dönemindeki Mehter bunun en önemli kanıtıdır. Kılıç kalkan oyunu, Yayvan bar, Köroğlu ve Hançer barı bunlardan bazılarıdır. Bu danslardan biri Karadeniz’de icra edilen “Bıçak horonudur.” Tarihte çetelerin, eşkıyaların çok olduğu dağlık ve ormanlık bölgelerde daha çok icra edilen silahlı danslar dağlık bölge insanının doğayla iç içe zor yaşamını ifade eder. Bıçak horonu, bu yapıyı simgeleyen oyunlardan biridir. Bıçak horonu, Karadeniz insanının; sert, yenilgiyi hazmedemeyen yapısı ve karakteri, davulu-zurnanın tempolu melodik coşkusuyla çok üst düzeyde hissedip bütünleştirdiği bıçaklı kavgasını, görsellik ve seyir zevki bakımından çok üst düzey kılmıştır. Birbirini alt etmek için meydan çıkan horoncuların, yaptığı hareketler, bıçağa ve bileklere olan hâkimiyetleri, rakibini yenmek için melodi eşliğinde yaptığı vücut hareketleri, bıçak darbeleri gerçeğini yaşayan birer kişilik olarak ön plana çıkmaktadır.



Resim 5.7. Bıçak Oyunu 1

Yakın geçmişte Bıçak Horonu oynarken kesilen, çizilen eller, kollar gerçeğe yakın bir dans özelliği taşıtmaktadır. Oyun, günümüzde çok yumuşak oynanan bir oyun haline dönüşmüştür. Trabzon'un her yöresinde olduğu gibi ve dansa anlam veren Horon yavaştan, Horon Kurma (arttırma) ile başlar. Halkın oynadığı gerçek düzende böyledir. Bıçaklar oynayanların sağ ve sol ellerinde bıçak sapı avuç içinde bıçağın ucu arkaya bakacak şekilde kola bilekte dirseğe kadar yapışık durumda olmalıdır. Bıçak horon içinde diğer elle asla düzeltilmemelidir. Bıçağa hâkimiyetini tek elle hasmına kabul ettirebilmelidir.



Resim 5.8. Bıçak Oyunu 2

Yine unutulmamalı ki Horon 'un bir tek ve gerçek düzeni vardır. Oda Düz Horon 'dur. Bütün güzellik ve süslemeler melodi eşliğinde ve bütünlüğü bozmadan had safhada vücut, ayaklar ve dizler ile uyum sağlamalıdır. Normalde horon kurma düz horonun yavaş yavaş oynanmasıdır. Asla gösteri için sonradan katılan gerekli/gereksiz figürlere atlanılmamalıdır. Melodi yavaş yavaş hızlandıkça horon oynayanlarda aynı tarz ve bütünlük içinde “balık tasviri” gibi melodi eşliğinde yukarıdan aşağıya, vücut estetiğini de katarak son derece yalın bir biçimde, yukarıdan aşağıya, sağa ve sola ritmik, ahenkli titremeye (Sıksara-Sera-Sıksaray) kollar yukarıda oynamaya başlarken aynı güzellik için de kolların dinlenmesi için kolların komutla aşağıya indirilmesi (Yenlik-Ufak-Rahat) sağa sola dönerek ağır tempoyla ritim içinde vücutlarıyla estetik sağlayarak Horon oynadıklarını gösterirler. Ayaklar ritmik titremeye oynarken yerden çok kalkmaz (süslemeler hariç) Topuk ve burun vurulmaz. Yürürken olunduğu gibi rahat ve esnek olunmalıdır.



Resim 5.9. Bıçak Oyunu 3

Gösteri yapanları iki farklı savaşçı olarak kabul etmeliyiz. Gösteri bütünlüğü müzikle bire bir uyumu gerektirir. Melodi kıvraksa; kıvrak, sertse sert hareket yapılması kaçınılmaz olmalıdır. Özellikle Davul-Zurna ile oynananlar çok coşkulu olabilmektedir. (Akyıldız,2000: 86, 87, 88, 89).

Erzurum'da oynanan Hançer barı da tıpkı Karadeniz'de oynanan Bıçak horonu gibi iki oyuncu arasında savaşı andıran figürler eşliğinde icra edilir. Oyunun sonunda selam

verip dostluğunu belirten oyuncular, harekete sözü katarak doğayı, yaşamı oyun içerisinde taklit edip kutsarlar.

5.6. Seprütanc (Sopalı ve Süpürgeli Danslar)

Macaristan’da silahlı dansın yeni versiyonu sopalı danslardır. Bu dansların ustaları sığırtaçılar ile domuz çobanlarıdır. Macaristan’da sopalı dansları en iyi icra edenler Beregli, Szartmalı, Nyirseqli çaban ve bakırcılık yapan melez Çingenelerdir. Tisza bölgesinden uzaklaştıkça Çingenelerin dansları arasında sopalı dans çeşidinin azaldığı görülmektedir. Düelloya benzeyen bu dans genellikle iki erkek dansçının karşılıklı oyunuyla icra edilir. Dansçılar icra sırasında sopa, domuz çobanı baltası... gibi aletler kullanır. Dansçılar oyun sırasında yaptıkları hareketler savaş hareketleridir. (Saldırma, vurma, saplama, kesme, savunma...) Sopalı dansın yapısı, dansın icrası sırasındaki akışına bırakılır. Bu nedenle dansın motifleri gevşektir. Bu dansta hem savaş hem de gösteri iç içedir. Sopalı dans, Botola nota (sopalı türkü), bot ala valo nota (sopa altına yarayan türkü); botvagasu nota (nota kesişli türkü) adlı melodiler üzerine kurulur (Bartok ve Zoltan, 1973: 268).

Sopalı danslar icra ediliş şekliyle iki gruba ayrılır:

- Yere konulan aletler etrafında ya da üstünde yapılan sopalı danslar. Bu gruba giren dansların formunu dans icrası sırasında kullanılan aletler belirlemektedir. Bu gruba giren danslara “domuz çobanı dansı” adı verilmektedir.



Resim 5.10. Sopalı çoban dansı

- Bu gruba giren dansa en önemli hareket aletin bacak altından atılması veya elinde tuttuğu sopanın üzerinden atlamaktır. Burada dansçı birinci gruba göre dansını elindeki alete bağlı kalmadan dolaysız icra eder. Süpürge dansı bu dans grubunun içerisinde yer alır. Tuna –Tisza arasında, yukarı Macaristan ve yukarı Tisza bölgesinde çok yaygın olan bu dansa alet olarak sopa ve mendil kullanılır. Süpürge dansı, şapka dansı (sapkatanc) olarak da tanınmıştır. Macaristan'ın batısında dokumacı dans olarak da bilinen (takacstanc) bu dans da dansçı dans aletini tıpkı bir dokumacı olarak hareket ettirir. Szabolcs- Szatmar ve Nyiregyhaza illerinde kondastanc (domuz çobanı) müzik aletini bacaklarının altından geçirerek dans eder. Bu alet bir süpürge de olabilir. Bu dansa belirli dört motif vardır. Bu motifler, domuz çobanı dansında da mevcuttur. Süpürge dansları Macaristan'da en çok Kuzey ve Kuzeydoğu Macaristan'da tanınmıştır.

5.7. Verbung Dansı

Verbung erkek dansıdır. Yeni usul Macar danslarından biri olarak kabul edilen verbung, hem solo hem de grup içerisinde icra edilmektedir. XVIII. yüzyılda asker toplamak amacıyla icra edilen bu dans eski usullü sıçramalı danslar ile hajdutance etkisinde geliştirilmiştir. Bu dansın homojen yapısı XIX. yüzyılda oluşmuştur. Verbung dansı kendi içerisinde dört bölüme ayrılır (Bartok ve Zoltan: 1973: 377).

- Asker toparlama dansı Verbung
- Kun Verbung (Kuman Verbung)
- Solo Verbung
- Halka Verbung

5.7.1. Verbuvalos (asker toplama dansı)

Verbung irticalen ortaya çıkmış bir dans türüdür. Verbung sözcüğünün kökü Alman Werbung “Asker toparlama dansı” sözcüğünden gelmektedir. Bu dansın kökeni 1735 yılına kadar dayanmaktadır. Macaristan’da kaynaklar bu dansın asker toplama sırasında ortaya çıktığını dile getirir. “1715 yılında Pozsonyi Parlementosu Avusturya- Macaristan’ın daimi bir ordu kurulması için karar alır. Askerlik mecburi hizmet olarak kabul edilince yüksek rütbeli askerler han ve meyhaneleri dolaşarak asker adaylarını ikna etmek için bu dansı kullanmışlardır.”



Resim 5.11. Macaristan Verbung dansı

Asker toplama Verbung halka şeklinde icra edilir. Bu dansın icra sırasında bir yöneticisi vardır. Yönetici dansçı motifin değiştiğini dans sırasında diğer dansçılara komutla iletir. Müzik başlayınca halkada olan tüm dansçılar yürümeğe başlar. Yavaş adımlarla başlayan asker toparlayan halka Verbung daha sonra hızlanır. Bu dansın en önemli motifi, ayak bileklerini birbirine vurarak (örselerle) ses çıkartmaktır. Buradaki amaç müziğin ritmini oluşturmaktır. Bu motifler arasında alkış da önemli yer tutar (Bartok ve Zoltan, 1973: 378).

5.7.2 Kuman Verbung (Kun Verbung)

Halka Verbung'un düzenlenmiş bir türüdür. Kuman Verbung'un iki türü vardır:

- Kunszentmiklos (Küçük Şehir) Verbung
- Kiskunhalas (Şehir) Verbung

Günümüzde bu bölgelerde Kun Verbung sadece özel şekilleriyle yaşar. Özellikle Kunszentmiklos bölgesinde tarihsel Verbung'un tradisyonlu unsuru ve yapısı mevcuttur. Kiskunhalas şehrinde ise Verbung halkın değil dans uzmanlarının eseridir. Bu bölgedeki dansın motifleri bir yay gibi sağ-sol yönle gidilerek icra edilmektedir (Bartok ve Zoltan, 1973: 379).

5.7.3. Szolo Verbung (Solo Verbung)

Eğlencelerde çiftli danstan önce yapılan erkek dansıdır. Macaristan'ın genelinde yaygın olarak icra edilen bu danslar bölgelere, harekete, oynandığı rollere nazaran çeşitli adlarla anılmaktadır. Szelkey Verbung, Nyiri Verbung, Csükdöngölö (oynadığı role nazaran aldığı ad); Csapasolas (oynadığı hareketlere nazaran aldığı ad); Sarkantyus tanc (mahmuzlu çizmenin vuruşlarıyla oluşan dansın ritminin oluşumunda önemli işlevi vardır); Huzsar Verbung (Macar Süvarisi);Kobar Huszaroke (Başboş dolaşan Huzsarların dansı); Magyar Szolo (Macar Solo); Magyar Verbung(bu dansa eşlik eden müzik aletleri vardır);A Szigetköz ve Csallókőz bölgelerinde ise XVII. yüzyılda Verbung ismini çok iyi bir dansçı ve müzisyenden alır. Örnek: Bertoke Verbung, Barsony Verbung, Madarast Ignac Verbung... gibi...



Resim 5.12. Macaristan Szolo Verbung dansı

Batı dans diyalektinde yer alan Solo Verbung'un motifleri zayıftır. Burada kentler soylulaşmaya diğer bölgelerden daha önce soylulaşması nedeniyle erkek dansları yavaş yavaş arka plana itmiştir (Bartok ve Zoltan, 1973: 379).

5.7.4. Halka Verbung

Yeni usulle düzenlenmiş olan Halka Verbung dansı halka veya yarım halka şeklinde icra edilir. Bu dansın Macaristan'da en çok icra edildiği yer Kisafölddir. (Küçük Ovardır)Halka Verbung Rabakoz'da delikanlı örgütlerinin dansıydı. Bu dans daha çok panayır günlerinde, köylerde mahalle aralarında, kilise önlerinde, daha sonra ise delikanlı örgütlerini merkezlerinde Verbung icra edilmeye başlamıştır. Çeşitli kaynaklara göre Halka Verbung Csardas solo erkek danslarına benzemektedir. Asker toplama dansına benzer bu dansda da bir yönetici vardır. Yönetici dansçının ismi "hey delikanlı"dır. (Hej Legeny) Bu ismi almasında dans içerisinde motif değiştirirken "hey" diye bağırmasının

etkisi vardır. Bu dans yöneticisinin bir başka ismi ise “mahmuzlu delikanlı” (Sarkantysus Legeny)’dir (Bartok ve Zoltan, 1973: 379).

Bursa, Balıkesir illerinde oynanan mahallî bir oyun Kılıç Kalkan oyunu Macar Verbung dansının işlevsel yönüne benzer nitelik taşımaktadır. Türkün savaşçı hâlini canlandıran müziksiz ve kılıç kalkan kullanarak oynanan oyun. Kılıç kalkan oyunu, daha ziyâde Osmanlı sultanlarından Osmân Gâzî ve oğlu Orhan Gâzî ilk defa Bursa’yı kuşattıkları zaman Müslüman Türk askerleri tarafından Kılıç kalkan gösterileri icra etmişlerdir. Osmanlı devrinin savaşlarını temsil eden Kılıç kalkan oyunu sekiz, on veya daha fazla kimse arasında iki ekip hâlinde oynanır. Her iki takımın da başkanları vardır. Ekipte bulunanlar eski Osmanlı asker elbiselerini giyinerek bu oyunu icra etmişlerdir. Bugün, bunun yerine zeybek elbisesi giyinmiş olan oyuncuların ellerinde eğri bir kılıç ile madenî bir de kalkan bulunur.



Resim 5.13. Kılıç kalkan dansı

Çift sayıda, tek sayıda tek saf olarak duran oyuncular askere çağrılanların uğurlama ve karşılama merasimini canlandırarak seyircileri selâmlar. Elllerinde kılıç ve kalkanları olduğu halde sahneyi çepeçevre dolaşırlar. Orduya katılanların kılıçları üzerine ettikleri yemin merasimini temsil etmek için bir halka meydana getirirler. Kalkanlar ortada durdurulur. Kılıç kabzalarını kalkana vurarak karşılıklı iki saf hâline geçilip savaşa hazırlık gösterileri yapılır. Kılıç kalkan oyunu Urfa, Elazığ, Siirt illerimizde ve çevrelerinde, değişik bir şekilde bu bölgenin mahallî kıyafetleriyle oynanmaktadır. Bu oyun millî günlerimizde, merasimlerde oynanarak Türkün kahramanlığını, savaşlardaki maharetini tekrar ortaya dökmekte, seyredenleri coşturmaktadır. (Akyıldız, 2000: 40, 41).

5.8. Csardas

Macaristan'da yeni usullü dans stillerinden biri olarak kabul edilen Csardas XIX. yüzyılın sonunda ortaya çıkmış bir danstır. Csardas adı ilk defa Rozsavölgyi Mark adlı besteci tarafından 1835 yılında eserinde kullanılır. Sanatçı eserine Yavaş Csardas (Lassu Csardas) adını verir. İlk müzik eseri olarak adını duyuran Csardas, zamanla Macaristan'da halk dansı ismini alır. 1848 yılındaki özgürlük savaşından sonra Csardas dansı yurtseverliğinin göstergesi olmuştur. Romantik döneme özgü olan Csardas dansının adı zamanla halk arasında yaygınlaşmıştır. Halk arasında Csardas: Lassu (yavaş), Csendes (Sakin), Friss (Taze), Sebes (Cabuk), Rezgö (Titreyen), Szopara (Çabuk Hızlı), Setalos(Daloşan)...gibi. İsimlerle anılmaktadır (Bartok ve Zoltan, 1973: 381).



Resim 5.14. Csardas dansı

Csardas dansı kendi içinde türlere ayrılır: Çiftli, üçlü ve halka csardas... Üçlü Csardas'ı bir erkek, iki kadın icra eder. Bu dans genellikle iki parçadan oluşur. Biri hızlı diğeri yavaş melodilerden oluşan bu dans eski arkaik dans stillerinin üç parçalı formunu da

koruyan türleri vardır. Macaristan'ın bazı bölgelerinde Solo Verbung, yavaş Csardas'ın yerine kullanılır. Batı dans diyalektine ait olan Csardas dansında motiflerin hareketliliğinin melodinin yapısıyla sıkı bir bağı vardır. Csardas dansının yavaş parçalı olanının en önemli motifi iki adımlı Csardastır. Hareketli parçalı Csardasın en önemli motifi ise çiftli dönmedir. Bu parçada erkek kızı havaya kaldırıp indirir. Csardas dansında en önemli hareket dansçının ayağını toprağa vurarak çıkardığı sestir. Bu motifler daha çok Tuna ve Sarkoz bölgesinde yaygındır. Macaristan'ın bölgelerine göre çeşitlilik arz eden Csardas dansının yeni usul olarak tanınmasında Erdel'de bölgesinde kendi formlarında gelişen, motiflerinde farklılık gösteren Csardas dansıdır (Bartok ve Zoltan, 1973: 382).

5.9. Macar Halk Dansları ile Türkiye'deki Halk Danslarının Kültürel Bellek ve İşlevsel Kuram Bağlamında Değerlendirilmesi

Defalarca yeniden üretilme ve nakledilme gibi aşamalardan geçen halk oyunları bağlı oldukları toplumun kültürel mirasını öğrenip savunması, yaşatması ve gelecek nesillere aktarması gibi önemli işlevlere sahiptirler. Bu bağlamda halkbiliminin inceleme kuram ve yöntemleri kapsamında değerlendirilebilir özelliğe sahip danslar (oyunlar), oluşturuldukları, yaratıldıkları ve yeniden yaratılıp nakledildikleri toplumların en önemli kültür hazinelerinden biri olarak kabul edilir.

Günümüzde bu yöntem doğrultusunda gerçekleştirdiğimiz uygulamaya dayalı çalışmalarda, halk oyunlarının yeni bağlamlarda, yeniden oluşturularak kullanılması yöntemi ile sosyolojik, fizyolojik ve psikolojik işlevler yüklendiği tespit edilmiştir.

Halkbilimi içerisinde üretilen manevi ve maddi kültürel ürünler toplumdaki bireylerin gereksinimi karşılamak için üretilmişlerdir. Toplumsal yapıyı oluşturan her birim, bünyesinde bir işlev barındırmaktadır. Bu işlev biyolojik ve kültürel boyutlu olabilmektedir. “Oyun; sosyo-ekonomik koşulları içerisinde oluştukları toplumların manevi, kültürel yaratımları olarak her dönemde farklı işlevler üstlenmektedir. Arkaik dönemlerden günümüze değin; gelişen alet yapımına (teknoloji) paralel olarak oyunlarında işlevleri değişmektedir. Ancak oyunun yapısındaki, uygulandığı toplantılardaki bu değişime karşın süreklilik gösteren bir özellikten söz etmek olanaklıdır. Bu; oyunun törensel, kültürel bir yaratım olduğudur. İlk dönemden bu ana kadar oyunun törenlerin değişmez bir parçası konumunu sürdürdüğü görülmektedir. Toplumsal yaşamda bir görevi

bulunan oyun, toplumsal değerlerin oluşumuna ve devamına katkıda bulunmaktadır. Toplumsal yaşamda belli bir yeri bulunan oyunun çeşitli işlevleri bulunmaktadır.”(Sümbül,1997:2) Bu işlevler, Bascom’un: Eğlenme/eğlendirme, değerlere toplumsal kurumlara destek verme, eğitime, toplumsal baskılardan kaçıp kurtulma olarak dört ana başlık altında (Ekici, 2014: 119) ele alınacaktır.

5.9.1. Halk oyunlarının eğitim işlevi

Eski toplumlar da olduğu gibi günümüzde de oyunun önemli bir işlevi eğitime alanında görülmektedir. Eğitim aracılığıyla kültürü gelecek kuşaklara aktaran toplumlar ulusal kimliklerinin sürekliliğine hizmet ederler. Kişisel belleklerinin gelişebileceği gibi kültürel belleklerinin de gelişmesine zemin hazırlayan halk dansları (oyunlar) toplumda bireylere karar verme mekanizması kazandırır. “Eğitim oyun tekniği yardımı ile ilgi çekici nitelik kazanır, yeni kelimelerin öğretilmesi, hatalı çalışma alışkanlıklarının düzeltilmesi, akılda tutma oranının ve süresinin uzatılması sağlanabilir. Bu tekniğin uygulanışı diğer tekniklere oranla daha çok dikkat, yaratıcılık, hayal gücü, espri yeteneği ve sentez gücü gerektirir.” (Bilen, 1996: 48).

Eğitim; bireylerin kültürlenmelerine, toplumsallaşmalarına ve üretkenleşmelerine yardımcı olmaktadır. İnsanlar yüzyıllarca, öğrenip edindikleri bilgileri kendinden sonraki kuşaklara aktararak toplumun gelişimini ve sürekliliğini gelenekselleşen eğitim aracılığıyla gerçekleştirmektedir. Göçebe kültürünün izlerini taşıyan toplumlar da okuma yazma geleneğinden çok sözel ve hareketin hâkim olduğu gelenek öğeleri kalıcılığını uzun süre korur. Bireysel ve toplumsal eğitimin gerçekleştirilmesinde sözel kültür daha etkilidir.

Halk oyunların eğitim işlevi iki yönlü görünmektedir. Birincisi; oyunu oynayan (icra eden) bireyin bedensel, kültürel eğitimi, ikincisi ise oynayan ve izleyen bir bütün olarak kültürel boyutudur (Güven, 2014: 85). Bedensel işlevde oyun sayesinde vücut sağlığı korunurken diğer taraftan bireyin bedensel ve manevi ruh halide dinginlik kazanır. Oynanan oyunlar sırasında çıkarılan sesler, bağırımlar oyuncunun oyundan aldığı doyumunu, zevki göstermektedir. Bu duyguları yaşayan birey oynamaya karşı olumlu tutumlar beslemektedir. Çeşitli töre ve törenler nedeniyle bir araya gelen bireyler oyun aracılığıyla bir birleriyle daha da yakınlaşarak toplumsallaşmaktadırlar. Çünkü birey her zaman aynı zevki yaşamak, beğenilmek, alkışlanmak vb. gibi duygularının doyumunu için oynamayı

yeğleyecektir. Bu süreklilik ise bireyin içine kapanmışlığın sığığını aşarak, ait olduğu toplumun bir üyesi olarak bireyi toplumsal paylaşıma sevk edecektir. Bu biçimde beden oyun yardımı ile eğitilmektedir. Oyunun eğitim yönünden ikinci işlevi işe şudur: Oyun oynayan ve oyunu izleyeni kültürel eğitim açısından geliştirir. Oyunların oynanışı sırasında söylenen türküler aracılığıyla tarihsel ve toplumsal konularda çeşitli bilgilendirmeler yapılır. Yüzyıllar önce olmuş ve hiç bir yazılı kaynağa dayanmayan yerel olay ve olgular oyun sırasında aktararak kültürel birikimin oluşumuna katkıda bulunmaktadır. Söz gelimi, Köroğlu, Karacaoğlu, Dadaloğlu gibi ozanların ürünleri aracılığıyla bu birikim sağlanmaktadır. Bu şekilde çeşitli dönemlere ait toplumsal olayların aktarımıyla kültürel eğitim sağlanmaktadır. (Güven, 2014: 86).

Köroğlu Barı'nın Türküsü:

Köroğlu'nun kör bıçağı
Ayvaz yiğitler koçağı,
Ayvazın gümüş bıçağı
Yerde sürünür saçağı
Kır Ayvazım kır, vur Ayvazım vur.

Derya kenarında biter kamışlar
Uzanır uzanır vermez yemişler
Sarı lira ile beyaz gümüşler
Say Ayvazım say, ver Ayvazım ver. (Akyıldız, 1981: 41)

Aşağıdaki Macar baladı örneğinde geçiş törenlerinden evlilik ile ilgili bilgi aktarıldığı görülmektedir. Sözlü ezgiler aracılığı ile yeni geline, ağıt övgü karışımı dizeler ile çeşitli iletiler verilmektedir.

- Yolun yanında iki(mercan) çiçek büyümüş
- Toprağını sevmiyor, kaçıp gizlenmek istiyor
- Güneşe, aya veda etmek istiyor
- Veda et Anni, veda et babana annene
- Babana, annene, kız arkadaşlarına
- Kız arkadaşlarına, kızlığına veda et (Balint, 2003: 153). (Macarcası EK-70).

Genç bir kızın evlenirken söz ile birlikte icra edilen Macar halka danslarında düğünün kültürel kodları figürler eşliğinde icra edilir. Böylelikle birey, oyun-müzik-tören bağlamında eğitilmekte, gelecekteki günlerinin mutlu geçmesi sağlanmaya çalışılmaktadır. Böylece geleneksel değerler bireylere aktarılmakta, yerel kültürel özelliklerin oluşumu ve sürekliliği halk oyunları aracılığı ile sürdürülmektedir. “Toplumsal ve törensel kaynaşmalarda, eğlence hayatının her evresinde ve çeşitli olaylar içinde, düğün bayram gibi şenlikli günlerin ayrılmaz bir unsuru olarak oyun” (Akyıldız, 1981: 44) geçmişin kültürel kodlarının geleceğe aktarıldığı en önemli eğitim araçlarından birisidir.

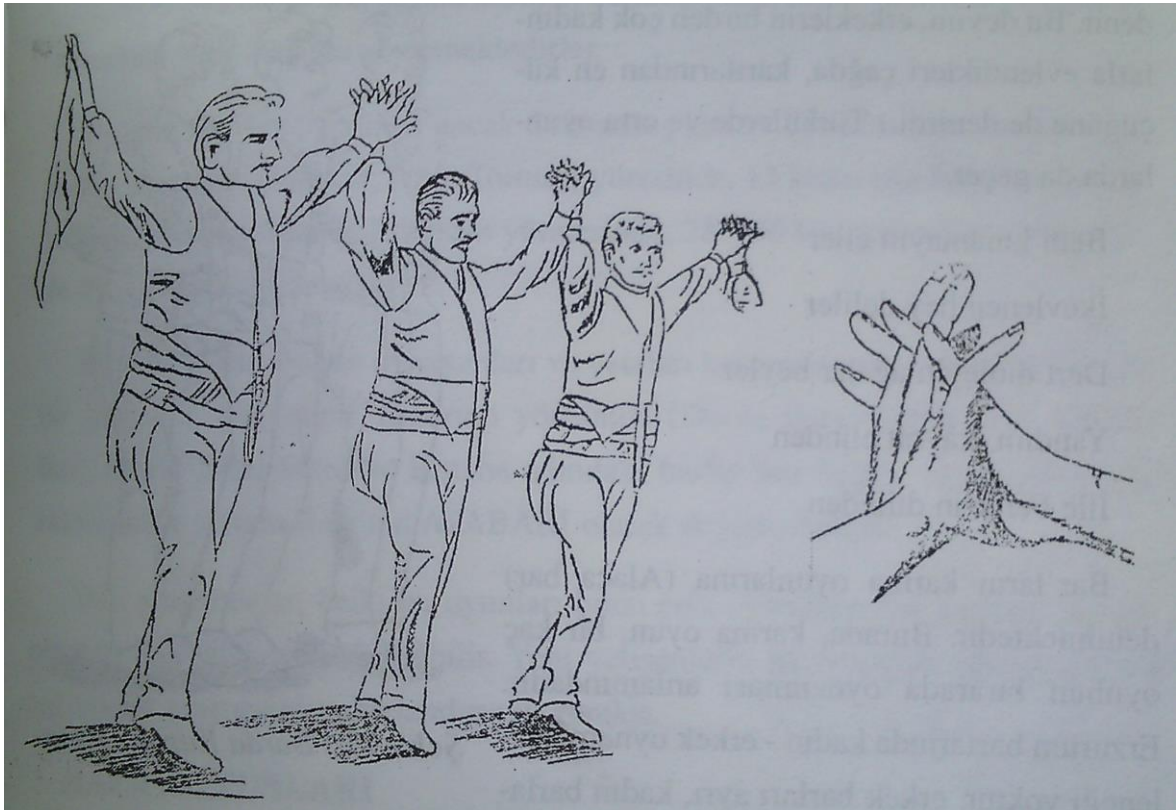
5.9.1.1. Halk oyunlarının eğlence işlevi

Halk oyunlarının oynandığı ortamlar diğer öğelerin yanı sıra eğlenceye yöneliktir. Oyuncular ve izleyiciler, oyun ortamında bir araya gelmektedir. Oynayanın bedensel devinimden aldığı zevk, ezgi ve ritmin büyüleyici etkisi ile doruğa çıkmaktadır. İnsan bedeninin devinimi ile oluşan estetik, oyunu izleyenlere de en az oynayanlar kadar zevk vermektedir. Halk oyunlarının eğlendirici yönü, eğitim, iletişim ve toplumsal işlevlerle bir arada gerçekleşmektedir. Oynanan oyun, bazen bir işleve, bazen ise tamamına hizmet etmektedir. Çoğu zaman oyunların işlevlerini birbirinden ayırtırmak bile olanaklı olmamaktadır. Düğün, bayram, asker yollama, siyasal toplantılar halk oyunlarının oynandığı ve eğlencelerin düzenlendiği ortamları oluşturmaktadır. Bunların yanı sıra sahnede sergilenen halk oyunları için, yarışmalar ve çeşitli gösteriler de halk oyunlarının oynayanı ve izleyeni ile eğlendiği ortamları oluşturmaktadır. (Güven, 2014: 85)

Halk dansları, diye de tanımlanan halk oyunları, Macaristan’da ve Türkiye’de insanların bir araya geldiği çeşitli etkinliklerde büyük ilgi gören bir gösteri unsuru olarak icra edilmektedir. Halk oyunlarının hemen hepsinin içeriği, inanç menşeli olup çok eski geleneklerle ilişkilidir. Örneğin: “ Bir merasim esnasında şaman davul çalıp yırlarını söylemeye başlayınca hem davulun gümbürtüsü hem de şamanın ırlayışı gittikçe kuvvetlenir, yükselir. Şaman kuşlar gibi sıçrayıp dönerek oyununu oynarken ilahiler söyler, naralar atar; kuş sesleri çıkarır. Kartalların bağırışlarına çullukların kulak tırmalayıcı tiz çığlıkları, gugukların nakaratları karışır (Eliade, 1999: 262, 263). Şaman ve ekibi bu esnada ilahiler (yırlar, türküler) eşliğinde, tıpkı bugünkü zeybek, halay, bar, semah ve horan oyunlarında olduğu gibi genellikle o kartal taklitli oyunlarını icra ederek merasimi sürdürür.”(Güven, 2014: 86). Böylece nesnel bir işlevi yerine getiren şaman,

doğayı evcilleştirme, bazen avına karşı bir üstünlük, bazen de totemin doğaüstü güçlerden yararlanmayı dans (oyun) aracılığıyla gerçekleştirmektedir.

Macaristan’da icra edilen halk dansları ile Türkiye’de icra edilen dansların geneline bakıldığında el ele temas ve daire formu teknikleri kullanıldığı görülmüştür. Bu uygulamaya ait müzik ve ritimler yaşadıkları kültür dairesi içerisinde oynanan oyunların ritim yapılarından kaynaklanmaktadır. Daire formu ve el ele temas teknikleri ile grup etkileşimini sağlama, birlik beraberlik mesajı verme gibi işlevsel özellikler taşıyan danslar toplumların inşasında önemli rol oynayan temel kuramların sağlamlığını korur. Örneğin: “Barların, geleneksel bir sıra düzeni içinde, kapalı ve açık olarak oynanan oyunlarından Başbar- Sarhoş Barı, açık durumda, kartal kanat, el ele tutuşularak ve bir süre hiç kımıldamaan durarak başlar. Bu duruşun çok anlamlı ve yiğitçe bir görünüşü vardır. Sanki fırtınadan önce sessizlik gibi, seyredenine içine çöken bir duruş. Ve kımıldamaya başlayan bir dağ heybetiyle el ele tutuşarak, havalanmaya hazır bir kartalın ufukları delen bakışlarındaki keskin ifadeyi canlandıran bir kahramanlık levhası” (Akyıldız,1981: 50). Güven duygusunun ve birlik beraberlik mesajının verildiği bu oyunlarda birey sosyal bir varlık olarak bir gruba ait olma hissini ve biz olma bilincini oyunlar aracılığıyla kavrar



Resim 5. 15. Bar oyununda açık duruş ve ellerin kenetlenişi

Türk halk oyunlarının oluşumunu ve nakledilmesini sağlayan temel unsurlardan biri de grup olma bilincidir. Halk danslarının içerisinde yer alan bazı figürler gruba ait insanlara hatırlatma, kökene sesleniş, dünyanın varoluşu ve bu oluşta insan kimliğinin yeri ve önemi vurgulanır. “Hatırlatma figürleri aynı zaman da modeller, örnekler, bir çeşit öğretici parçalarıdır. Onlar grubun genel tavrını ifade ederler, sadece geçmişi yeniden üretmekle kalmaz aynı zamansa varoluş biçimlerini, özelliklerini ve zayıflıklarını tarif ederler (Assmann, 2001: 80).

5.9.1.2. Halk oyunlarının iletişim işlevi

Sosyal yapı içerisinde iletişim, bireyler arası etkileşim ilişkisinin temel ögesi olarak birey-birey, birey-toplum ve toplum-toplum iletişimini gerçekleştirmektedir. Birey toplum bağlamında; iletişimin etkinlik derecesine göre birey topluma katılmakta ve bağlanmaktadır. İletişim; bireyler arasında bilgi alıp vermek amacıyla oluşturulan bir ilişkiler sistemi olarak tanımlanmaktadır. (Erdoğan, 1991: 278).

Birey-toplum iletişiminin sağlanmasını oluşturan iletişim süreci ise şu şekilde gösterilmektedir. (Erdoğan, 1991: 279).

Gönderilecek Fikirler —Kodlama—Gönderici- İleti- Alıcı Çözümleme-Fikir

Yaratıcı ve kendinden gelişen hareketlerle icra edilen danslarda birey, vücut dilini kullanarak dünyaya, kozmosa iletmek istediği mesajı aktarır. Tıpkı eski Türk inancında şamanın merasimlerindeki “ daire, kozmosun simgesi olup felsefi anlamda ölümsüzlüğe, yeniden doğmaya işaret” (Bayat, 2006: 223) edişi gibi icracıda insan doğasına figürleriyle seslenir. Macar halka oyununda icracılar, ellerini kaldırırlar ve dairenin soluna dönerler, sonra sağına ve sonra tekrar sola dönerler. Bu, hayatın dönüşünü, manevi ölüme doğru akmayı ve yeniden doğuşu simgelemektedir.

Toplumsal iletişimin en çok uygulandığı halk ürünleri arasında türküler, maniler ve oyunlar gelmektedir. Özellikle halk oyunlarında (danslarda) müzik eşliği ile tartım sağlanmaktadır. Kimi söyleşmeli, atışmalı oyunlarda manilerle karşılıklı konuşma sağlanmaktadır. Önemli bir başka işlev de taklitli oyunlarda yapılan hareketi sözler belirlemektedir. Topal Kız adlı oyun buna örnek olarak verilebilir. Davul-zurna eşliğinde

oylanan bu oyunda, bir erkek topal bir kızı canlandırmakta ve çeşitli mısralarla, hareketleri uyum içinde yapmaktadır. Söz gelimi;

“Bana da topal diyorlar,
Bana da topal diyorlar ,”

dizelerinden oluşan ezgisel anlatım davul-zurna tarafından çalınırken veya söylenirken; oyuncu ayağını topallaştırarak oynamaktadır. Böylelikle elde edilen paylaşım ile iletişim sağlanmakta, elde edilen iletişim etkisi ile paylaşımın gerçekleşimi bireyleri yakınlaştırmaktadır. Halk oyunlarının ayrılmaz parçası olan ezgi sözleri oyunun iletişim yönünün gerçekleşmesine böylelikle katkıda bulunmaktadır (Sümbül, 1997: 12).

Geçmişten geleceğe halk oyunları aracılığıyla iletişim kuran şaman, gelecek nesillere dünyayı anlamlandırabilmeleri için köken mitinin iletilerini hareketle ve oyunun içindeki büyüsel figürlerle aktarmaktadır. Bu bağlamda halk danslarının kompozisyonunu incelediğimizde doğanın güçlü, işlevsel yönlerinin figür olarak oyunlara aktarıldığı, bu figürlerin inanç boyutuyla zenginleştirildiği görülmektedir. Özellikle oyunların içinde savaş ve hayvan figürlerinin yer aldığı danslar bu iletilerin yaşatıldığı oyunlar olarak canlılıklarını günümüzde de korumuşlardır. Macar halk dansları ile Türk halk danslarını incelediğimizde savaş figürlerinin yoğun olarak işlendiği görülen danslarda sopa, bıçak, mendil, değnek gibi, araçlar kullanıldığı görülmektedir. Sopalı, bıçaklı, kamalı oyunlarda karşı karşıya gelen icracılar birbiriyle savaşan iki farklı toplumu temsil eder. Göçebe toplumlarda hayatta kalabilmek için mücadele veren insan doğada beraber yaşadığı hayvanların rolüne bürünür. Kimi zaman bir ayı postu giyip ayıyı taklit eden oyuncu, kimi zaman da oyun icrasında bir kurt gibi davranır. Türkler’in ongun olarak kabul ettiği kartal, figür olarak halk danslarında önemli bir yere sahiptir. “Türk halk oyunlarının önemli bir kısmında, adı doğrudan kartal olmasa da, kartalı taklit edici figürlerden meydana gelen oyunların hayli çok olduğu bilinmektedir. Bu oyunlarda, kartalın bir av peşinde dolaşması, avını gözleyip saldırı için fırsat kollaması; kanatlarını açıp kapaması, rakibi etrafında sıçrayarak dönmesi, rakip etrafında bir sağa bir sola sıçrayıp kanatlarını hafif hafif indirip kaldırarak pervane gibi dönmesi; oyun sonunda da kartalın avına saldırışı ve mücadele edişi sembolleştirilir. Bu mücadeleler bazen bir avı bazen de iki rakip kartalın kavgasını da temsil edebilmektedir.” (Güven, 2014: 300). “Kartal halayında iki dansçı karşı karşıya oynarlar; biri avcı kuşu taklit eder ve ötekine, yani kurban olan kuşa dönerek yaklaşır.”

(Roux, 2005: 240). Karadeniz’de oynanan “Bıçak Horonunda” karşılıklı oynayan iki oyuncu, kartalı andıran tavırlarla birbirlerine yaklaşıp uzaklaşarak birbirlerine saldırma ve vurma hareketleriyle -bıçaklarla, değneklerle, elleriyle veya mendilleriyle vuruşarak-mücadele etmeyi, dövüşmeyi ve hatta savaşmayı canlandırırlar.

Eski inanç ve geleneklerinin izlerine rastladığımız diğer bir oyun sinsindir. “Sinsin” oyununda ateşin etrafında dans eden oyuncu eski Türk inancındaki şamanı taklit eder. Şaman, göğün katlarına çıkarken her katı ifade etmek için ateşin etrafını kat sayısı kadar dönerek davulunu çalar, koşar, gök gürültüsü ve şimşek taklitleri yapar (Radloff, 1994: 53). Macar halk danslarında da sıkça rastlanan zıplama, atlama, ses çıkarma figürleri Şamanizm’in izlerinin günümüzde modernleşen dansların kökenlerine işaretler. Yukarıda örnek verdiğimiz halk dansları (oyunlar) geçmişin geleceğe iletileridir. “Oyunlardaki hareketler gerçek hayattaki davranışların menşesi olarak kabul edilir. Kimi zaman ibadet devinimleriyle ortaya çıkan figürsel motifler, ilkel din sistematizmi içinde imajlarını oluşturarak ve düşünsel yapıda belirginleşerek anlam kazanmışlardır” (Öngel, 1996: 2). Böylece oyunlar nesilden nesile hareketlerin dünyasında aktararak gelişmiştir. Modernleşen dünyada hızla gelişen teknolojik gelişmeler ile birbirinden kopan insanların düğün, toplantı, bayram gibi belirli günlerde bir araya gelerek icra ettikleri oyunlar, toplumda unutulmuş birçok değer yeniden hatırlatılmasına ve yaşatılmasına yardımcı olmaktadır. Küreselleşen dünyanın ulusal bilinci yok etme çalışmalarının karşısında önemli bir dile sahip olan oyunlar, insanlara ve toplumlara kökene sesleniş, biz olmanın gücünü müziğin sanatsal dünyasından vücut diliyle hatırlatır, aktarır.

5.9.1.3. Halk oyunlarının toplumsal işlevi

Halk oyunları; düğün, sünnet, bayramlar (ulusal ve dini), asker yollama ve karşılama, gibi çeşitli töre ve törensel uygulama alanlarında iki boyutu ile ön plana çıkmaktadırlar. Birincisi toplumsal işlev ikincisi ise bireysel işlevdir. “Bu töre ve törenlerin hepsi özünde bireysel olan ancak içerisinde yaşanan toplumla bütünleşmeyi sağlayıcı birer öğeyi oluşturmaktadır. Özellikle geçiş dönemi uygulamalarıyla bireyin değişen toplumsal statüsünün toplumla paylaşım ve duyurusu söz konusu olmaktadır. Bu değişim sürecini paylaşımıyla içinde yaşanan toplumla bütünleşme sağlanmaktadır (Sümbül, 1997: 12).

Dans, inanç, din ve gelenek içinde kâinatın yaratılışını anlatmaktadır. Macaristan’da ve Türkiye’de oynanan halka danslarında anlatılmak istenen, ayın dairesel hareketi ve güneşi beğenme figürlerinin köken mitleri aracılığıyla tekrarlanmasıdır. Ayrıca bu dans, doğa ve doğadaki birlik ve dayanışma temsil edilmektedir. Bu semboller; bolluğu, büyümeyi ve yaşama gücünü tasvir etmektedir. Macaristan’da çok eski zamanlarında oynanan bu oyunun kadınlar için çok büyük bir öneme sahip olduğu görülmektedir. Eski Türk inancına göre evlilik eşiğinden geçen kadın tüm kötü ruhların hedefindedir. Bu nedenle düğünlerde gelini kötü ruhlardan korumak için belirli pratikler uygulanır. Yüzü örtülen, beline kırmızı kuşak bağlanan gelinin başına takılan yaldızlı simler ile Tanrı katından geçerek yeni bir dünyaya adımı korunmuş olur. Düğünlerde icra edilen dansların kökeninde de bu amacın güdüldüğü görülmektedir. Düğünlerde icra edilen halka danslarının, kadınlar üzerinde sağladığı işlevlere bakıldığında, tekrarlanan hareketlerin onlar üzerinde birtakım etkiler oluşturmak için icra edildiği görülmüştür. Bunlar doğurganlığı, üremeyi, çoğalmayı, doğumu ifade eden sosyal ve psikolojik işlevlerdir

Macar düğünlerinde icra edilen danslardan “aşçı dansı,” daha çok şaka üzerine kurulu parodiler etrafında gerçekleştirilir. Düğün yemeği hazırlayan kadınlar başlarında şişelerle icra ettikleri oyunlarda ellerinin yaralandığını söyleyerek para toplarlar. Düğün sonunda aşçılar tarafından toplanan bu paralar gelin ve damada verilir. Toplumsal dayanışmanın en güzel örneği olarak kabul edilen bu davranışın kökeninde bereket kültü yer almaktadır. Yeni evlenen çiftin bolluk ve bereketle yuvasını kurmasını simgeleyen paylaşım halk oyunları aracılığıyla tekrar edilir.

Halk oyunlarının oynanış zamanı açısından işlevleri bireysel ve toplumsal boyutlu olduğu görülmektedir” (Sümbül,1997: 13). Toplumsal ve törensel kaynaşmalarda, eğlence hayatının her evresinde ve çeşitli olaylar içinde, düğün bayram gibi şenliklerin içinde icra edilen oyunlar toplumsal dinamiklerin yaşatıldığı ve sanatsal davranışların harekete döküldüğü halkbiliminin en önemli ürünlerinden birisidir. Daha çok icra alanları törenler olarak karşımıza çıkan halk oyunları, törenler aracılığıyla toplumsal dayanışma ve sağaltım işlevlerini yerine getirir. “Toplumların tören gereksiniminin giderilmesi amacıyla çeşitli şenlikler düzenlenmektedir. Şenlikler her toplumda geleneksel uygulamalar arasında yer almıştır. Bu şenlikler aracılığı ile oynan oyunların yanı sıra, saygı, gösteriş, konuk ağırlama, ziyafetler, armağanlar, bilimsel tartışmalar gibi değişik konularla kültürel oluşuma katkıda bulunulmuştur” (Nutku,1972:1). Aynı şekilde Türkiye’de kutlanan halk

oyunları şenliklerine Macaristan'dan ekipler katılmaktadır. Bu festivaller çerçevesinde ortak bir tarihe sahip farklı iki ulusun kendi kültürel kodlarıyla oluşturdukları oyunlar sergilenir. Kültürel etkileşimin ve alış verişin uygulandığı bu törenler toplumların tarihteki varoluşa ışık tutarlar. Misafirperverliğin, toplumlar arası iletişimin yaşandığı bu festivaller ve törenler sözün harekete dökülen vücut diliyle daha samimi ve kalıcı ifadeler üreterek toplumlar arası dayanışmayı sağlarlar. Tarihte yıllarca bir biriyle savaşmış, birçok kayıp vermiş iki toplum Macarlar ve Türkler bir halk dansında kol kola girip tüm geçmişi o anlık unutabilmektedir. Bu da dansın evrensel bir dile sahip olduğunun kanıtıdır.

Halk oyunları icra edildikleri ortamda toplumsal olarak ast-üst ilişkisini ortadan kaldırır. Çünkü oyun sırasında etnik köken, ekonomik ve toplumsal statü göz ardı edilmekte, bir işçi ile patronu kol kola aynı oyunu icra edebilmektedir. Böylece sağlanan yakınlaşma ile toplumda dayanışma ve toplumsal uyum gelişmekte, toplumsal bütünlük ve birlik gerçekleşmektedir.

Halk oyunlarının toplumsal işlevlerinden bir diğeri ise toplumsal ve kişisel baskılardan kaçıp kurtulma mekanizmasıdır. Bireyler, toplumsal olarak uyulması gereken zorunluluklar nedeni ile açıkça ifade edilemeyen düşüncelerini halk oyunları aracılığı ile yansıtmaktadır. Söz gelimi, çeşitli nedenlerle oluşan kızgınlığını karşıya yansıtamayan birey bunu oyun sırasında çıkarılan, çoğu zaman anlamsız sözcükler kullanarak, hey, of, puf, hı, ah v.b. gibi sesler ve çeşitli mimikler ile dışa vurarak yansıtmaktadırlar. Halk oyunlarının oynanışı sırasında bu seslerin yanı sıra, anlamlı; belli düşünce ve duyguları yansıtan bağırımlar da bulunmaktadır (Sümbül, 1995: 16). Böylece bireyler halk oyunlarının ruhsal alanda sağaltıcı işlevinden yararlanmaktadırlar. Halk dansı icrası sırasında birey tüm toplumsal baskılardan kurtularak, dans/hareket aracılığıyla duyguların rahat ifade edebilmektedir.

“Toplum içerisinde hayatını sürdüren bireyler, istediği şekilde veya tesadüfi olarak hareket etmez, davranışlarını ait olduğu sosyal dünyanın öncelikli kültürel zihniyet kalıplarına uygun olarak gerçekleştirirler. Bu dünya içerisinde yer alan kadınlar ve erkekler, cinsiyet itibarıyla kendi başlarına biyolojik bir varlık iken toplumsal alana girdiklerinde, bu yapıdan farklı olarak toplumsal rol ve değerler elbisesini giyerler. Her toplum, üyelerine farklı desenlerde farklı elbiseleri uygun görür. Zamanın ve toplumun şartları itibarıyla giydiği bu elbisenin kalıbı, biçimi ve rengi de farklılaşır. Dolayısıyla

bireyin cinsiyet değerlerinin, bir kültür motifini üzerinde taşıdığını söyleyebiliriz” (Ersoy, 2009: 227). Bu bağlamda toplumun bireylere yüklemiş olduğu toplumsal kimlik ve statünün yanı sıra cinsel kimliğinde oyun icralarında işlenildiği görülmektedir. Oyunda yansıtılan cinsiyetler arasındaki tavır farklılıkları, bir bakıma toplum olarak bizim onlardan neyi beklediğimizi gösterir.

Sonuç olarak ister sosyal âlemde isterse de tabiatta oyun, eğitimin, eğlenmenin, hoş vakit geçirmenin, kültürü yaşatmanın bir parçasıdır. İcracı, “oyunla öteki âlem karşısında güçlenir ve kendini başka bir âlemin varlıkları ile karşılamaya hazırlamış olur.” (Bayat 2006: 219) Oyunlar toplumsal sistemde, kültürel yapının bir parçası olarak işlevselliğini sürdürmektedir. Oyunlar toplumsallaşmaya yardımcı olmakta, bireylerin tören gereksinimini gidermektedirler. Ayrıca ait olma güdüsünün doyurulmasına, bireylerin yakınlaşarak, kaynaşmasına yardımcı olmaktadır. (Sümbül, 1997: 12). Birey oyunlar aracılığıyla yaşadığı toplumla sözsüz iletişime geçerek kişisel kimliğine, toplumun ona yüklemiş olduğu kültürel kimliğe anlam katar. “Ortak kimlik ya da biz kimliği dediğimiz zaman bir grubun yarattığı ve üyelerinin özdeşleştiği imgeyi anlarız. Ortak kimlik, söz konusu bireylerin özdeşleşmeleriyle ilgili bir konudur. Kendi başına bir ortak kimlikten söz edilemez. Kendini bu kimlikte tanımlayan bireylerin varlığı ölçüsünde varolur” (Assmann, 2001: 133). Oyunlar bireylere biz olma bilincinin yanı sıra toplum olma, toplumsal kurallara ayak uydurma gibi sosyal yaşamın öğretilerini tekrarlanan motif ve bedensel hareketlerle yaşar ve yaşatır.

6. SONUÇ

“Bir müzik kültürünün kökleri ne denli derinlerde ise dalları o denli yükseklerde ve uzanımları da o denli enginlerde olur. Bir müzik kültürünün geçmişi ne denli gerilerde ise geleneği de o denli ileride olur. Türk ve Macar müzik kültürleri bu özellikleri taşıyan kültürlerdir.” (Uçan, 2005:321). Prof. Dr. Gürsel Aytaç’ın: “Görevi, işlevi, farklı dillerde yazılmış iki eseri konu, düşünce ya da biçim bakımından inceleyerek, ortak, benzer ve farklı yanları tespit etmek, nedenleri üzerine yorumlar getirmek (Aytaç, 1997: 7) olarak tanımladığı "karşılaştırmalı edebiyat bilimi" kuramından yola çıkarak çoğulcu yaklaşımla ele aldığımız halk şarkıları ile halk dansları bağlam merkezli halkbilimi kuramları temelinde değerlendirilip benzer ve farklı yönleri bu çalışmada ele alınmıştır.

Farklı iki kültür bileşenleri içerisinde gelişen ve şekillenen baladlar ve türküler kültürler arası etkileşim göz önünde bulundurularak bu çalışmada edebi eserler düzleminde tespit edilmek istenmiştir. Bu sebeple, Macar baladları ile Türk dünyasında üretilen türkülerin ilk örnekleri motif, tema ve çeşitli yönlerden karşılaştırılarak tahlil edilmiştir. Macar baladları ile türküler tema ve motifler yönünden tahlil edildiği zaman görülmektedir ki, eserler sadece oluşturulduğu dönemin bir versiyonu olmaları açısından değil, ait oldukları tarihsel dönemlerin perspektifinden hayata, dine, tarihe, topluma, insan varlığına ve kaderine, bakış açılarını yansıtan ve önemli kültürel kodları nesilden nesile aktaran halkbilimi ürünleri olarak var olmaktadır.

Bu çalışmada İki farklı ülkenin, Macaristan ve Türkiye’nin, analoji, akrabalık ve etkileşim bağlarının araştırılması suretiyle, zaman ve mekân içerisinde birbirine uzak veya yakın durumdaki olaylar göz önünde bulundurularak halk ürünlerine yansıyan yönü dikkatle incelenmiştir. Ayrıca edebi metinler, hareketin dili olan halk danslarıyla birleştirilerek metinler arası bağlamda müzik ve hareketin dilinin gelecek kuşaklara kültürel öğelerle vermek istediği mesaj okunmaya çalışılmıştır.

Her iki ülkenin farklı kültürlerden beslenerek geliştirdikleri halk şarkıları ile halk dansları ortak tarih, ortak bellek ve kültürel kodlarla örülü dokuları konu, motif ve biçim bakımından benzer ve farklı yönleriyle şu şekilde sıralanabilir:

- 1) Farklı farklı coğrafyalarda ortak bir tarihin paylaşıldığı farklı iki ülke Macaristan ve Türkiye'de halk ürünü olarak üretilen baladlar ve türkülerin ilk örneklerine XI.-XII. yüzyıllarda rastlanılmaktadır.
- 2) Halk kültürü sahasında anonim olarak ortaya çıkan baladlar ve türkülerde Orta Çağ'ın toplumsal ve siyasi özellikleri konu ve tema olarak işlenmiştir. Özellikle Macarlar'ın Osmanlı İmparatorluğu döneminde bağımsızlık mücadeleleri baladlara konu olmuş ve balad kültürü içerisinde "kahramanlık baladlarının" oluşumuna zemin hazırlanmıştır. Türkülerde de görülen bu özellik insanoğlunun müziği işlevsel olarak bir rahatlama ve ortak milli ruhun canlandırılmasında bir araç olarak kullandığı görüşünü kanıtlar mahiyettedir.
- 3) "Kültürel anlamın kendiliğinden dolaşımı ve yeniden üretimi mümkün değildir, onun dolaştırılması sahnelenmesi gerekir. Bu yüzden 'hatırlama kültürü' (ritüel) ve yazı kültürü (ritüel bağdaşlık) bir grubun kimliğini sürdürmesi için vardır. Katılımcıların kimliklerine ilişkin bilgileri edinmeleri sağlarlar. Dünyanın devamını sallayarak grubun kimliğini kurar ve yeniden üretirler; kültürel anlam ve arkaik insanlar için zaten gerçekliğin ve düzenin kendisidir. Düzen kendiliğinden oluşmaz, ritüel sahneleme ve mitsel dille gelişme ihtiyacı vardır: mitler düzeni anlatır, ritüeller kuruluşunu sağlarlar." (Assmann, 2001: 143) Kültürel açıdan zengin motifler içeren geçiş döneminin sembolize edildiği; psikolojik açıdan oyun görüntüsü içinde çeşitli sosyal ve kültürel değerlerin yeni nesillere gösterilerek sosyal bilincin sağlandığı" (Öğüt-Eker1999: 64), baladlar ve türkülerde gelenek açısından önemli kaynaklar arz etmektedirler. Dinleyicilerin yurtlarına mensup oldukları topluma bağlılığını ifade eden baladlar dansla birleşerek hem kulağa hem de göze hitap etmişlerdir. Macar kahramanlık baladlarının ortaya çıkış tarihiyle Macar "Verbung" dansının ortaya çıkış tarihi aynı dönemlere rastlamaktadır. Asker toplama dansı olarak da bilinen verbung dansı gençleri ulusal kimliklerine bağlı birer birey olmaları amacıyla ortaya çıkmıştır. Osmanlı döneminde görülen "Kılıç Kalkan Oyunu" da Verbung dansına benzer bir işlev üstlenmiştir. Gençlerin kahramanlık duygularına seslenen bu danslar ve oyunlar milli birliği korumak amacıyla günümüze kadar formlarını korumuştur.
- 4) Macar baladları ile türkülerimizde işlenen konular genellikle "aşk, ayrılık, ölüm ve kahramanlık" üzerinedir. Her iki türde en sık işlenen temalar ise "koyun, çoban, kuş, doğa, nehir, su, sevgililik, yiğitlik, hasretlik, özlem ve silah"

motifleridir. Temalar metinler arası bağlamsallık açısından değerlendirildiğinde halk kültürü açısından önemli işlevlere sahip olduğu görülmüştür. Özellikle Macar baladları ve türkü örneklerinde “su, kuş, sevgili” motifleri anlam yönünden incelendiğinde köklü bir halk inancının izleri imgesel olarak müzikte kendine yer bulmuştur. Türk ve Macar halk inançlarında önemli bir yere sahip olan “su kültü” kişileştirilmiş bir ‘iye’ olarak balad ve türkü örneklerinde alıcıya/dinleyiciye vermek istediği mesajı iletir. Eski Türk inancında ve Macarlar’ın Hristiyanlığı kabul etmeden önce inandıkları Şamanizm’in önemli kültlerinden biri olan ‘suyun’ kutsallık özelliği günümüze kadar süregelmiştir. Sevdiğini, evladını, aşkını kaybeden kahraman, türküde ya da baladlarda kutsal saydıkları iye ‘su’ dan yardım isterler.

- 5) Macar baladlarında ve türkülerde dil halkın kullandığı sade, yalın bir dildir. Ural-Alтай dil ailesine mensup bu iki farklı toplumun dil akrabalığının yanı sıra yurt tutuşu ve kültürel etkileşimi balad ve türkü örneklerinde açıkça görülmektedir. Türkçe’ den alıntı birkaç sözcüğün Macar baladlarında yer aldığı görülmüştür: “[bicska (bıçak), boza (boza), koboz (kopuz),anya (ana/anne), findzsa (fincan), dohány (<duhan / tütün), ibrik (ibrik), papucs (pabuç), csizma (çizme) ...] gibi
- 6) Macar baladları ile türkü örneklerini incelediğimizde iki türde de ortak olan diğer bir nokta ise ezgidir. Saz ve söz eşliğinde, bazen de dans ya da oyun (halay) eşliğinde icra edilen bu iki tür kendilerine göre özel bir ezgi geliştirmişlerdir. Kavuştak ve nakaratlar kuralsız şekilde yazılsa da dörtlüklerle örülü baladlar ve türküler halk edebiyatı içerisinde kendilerine özel bir yer edinmişlerdir.
- 7) Seeger’in ifadesiyle “Zaman birleştirici” özelliğine sahip olan halk şarkıları bu süreçte birey ve kültürü arasında bir bağın kurulmasını mümkün kılarak çalışma, tören ve eğlence kalıplarının devamını sağlar. “ Baladların Macar toplumunda ilk ortaya çıktığı dönemi incelerken, karşımıza çıkan tören baladları; çalışma esnasında icra ettikleri baladlar ve en eski müzik kültürüne sahip ağıtlar, türkü örneklerimizle karşılaştırmalı olarak incelediğimizde farklı iki toplumun var oluş sürecindeki ulusal kimliğinin birer tanıkları olarak müzik kültüründe yaşatılmaktadır. Dini motiflerle örülü tören baladları icra ediliş yönüyle Türk dünyasında icra edilen tören türküleriyle aynı özelliği göstermektedir. Kültürel etkileşimin belirgin olarak hissedildiği bu törenlerin icra ediliş süresince uygulanan ritüeller, bize Macar halkının halk inançları ile Türk halk inançları

arasındaki paralelliği açıkça göstermektedir. Dini kökene sahip bu törenler zamanla gelenekleşerek bayram, kutlama ve festivaller çerçevesinde icra edile gelmiştir. Türkülerin ve baladların, geleneği gelecek kuşaklara aktarmada önemli eğitici bir görev üstlendiği görülmektedir.

- 8) Macar baladlarının genel yapısı incelendiğinde türkülere nazaran daha efsanevi ve destansı bir yapıda olduğu görülmektedir. Macar baladlarının teması bir hikâye üzerine kurulur ve metin bu hikâye örgüsü çerçevesinde gelişir. Diyalogların yoğun olarak işlendiği baladlar karşılıklı konuşma şeklinde icra edilmektedir. Türkülerde ise bu özellik baladlara göre daha az görülmektedir. Örnek: “Köroğlu, Genç Osman, Öksüz Vezir Hikâyesi, Kerem ile Aslı Hikâyesi... gibi” Deme adıya karşılıklı konuşma şeklinde icra edilen bu ürünler aşığın bağlaması eşliğinde atışmaya dönüşür.
- 9) Türküler Anadolu’da sözlü kültür ürünü olarak üretilmiş, gelecek nesillere usta çırak ilişkisi içerisinde aktarılmıştır. İrticalen üretilen bu ürünler zamanla kaybolmasın diye “cönkler, sığırdili ve el yazması defterlerde korunmuşlardır. Macar baladları ise anı ve günlüklerde saklanarak korunmaya çalışılmıştır.
- 10) Türküler anonim ürünler olarak kabul edilse de ozanlar türkü metinlerinin sonunda mahlaslarını kullanarak kendilerince özel imzalarını ürünlerine yansıtmışlardır. Macar baladlarında ise bu özellik görülmemektedir.
- 11) Kültür içerisindeki belirli ve özel kodlar yer alır. Bu kültürel kodlar sadece o kültürde yaşayan insanların çözebileceği özel mesajları barındırmaktadır. “Halk müziği veya türküsü üzerine yapılan bağlam esaslı çalışmaların en dikkat çekici yönlerinden biri, türkülerin söz ve ezgi metninin, icra ortamının durumu yanında, türkülerin seslendiriliş stilidir. Gerçekleşen icrada söylenen türkünün kendisine ait özelliklerinin yanı sıra, onu nasıl söylendiği, icracının duruşu, oturuşu, icranın koro veya solo oluşu, kadın, erkek veya karma söylenişi, ezgiyle dans eşliğinin olup olmaması gibi hususlar stili oluştururlar.”(Mirzaoğlu, 2001: 76, 77) Macar halk baladlarının ve türkülerinin icra ediliş sırasında stilin farklı yönlerinin olması yanı sıra benzer yönleri de dikkat çekmektedir. Özellikle tören türküleri ve tören baladlarında (betlehem, regölös, kalender, mayısın yedisi...) icra ediliş stili benzerlikler göstermektedir.

- 12)Macar halk dansları, Türk halk dansları kadar eski ve köklü bir geçmişe sahiptir. Figür ve form bakımından zengin olan halk dansları iki ülkenin yaşayış tarzına bağlı olarak kendi kültürlerinin birer harekete dökülüş sitili olarak icra edilmektedir. Macar halk danslarında icracı dans ederken dansın formuna bağlı kalarak dans etse de dansına irticalen belirli figürler katar. Bireyselliğin ön planda olduğu danslarda maharetini gösterir. Türk halk oyunlarının geneli toplu olarak icra edilir. Bireyselliğin ön planda olduğu halk danslarında tıpkı Macar dansçı gibi Türk halk dansçısı da oyuna maharetini katarak oyununu sergiler.
- 13)Genelde müzik eşliğinde icra edilen danslar, her iki ülkede de müziksiz melodi ile de icra edildiği görülmektedir. Konuları bakımından ayrılık gösteren Macar halk dansları ile Türk halk dansları biçimleri açısından da farklılık arz etmektedirler.
- 14)Macar halk danslarının icrası sırasında gördüğümüz araçlar (aletler) : sopa, kılıç, süpürge, silah, şişe, mum, hayvan postu, tabak... Türk halk danslarında da kullanılmıştır. Bu araçlardan “kaşık, bıçak, kılıç, mum” günümüzde en sık kullanılan halk oyunları malzemesidir.
- 15)Macar halk dansları bölgelere göre farklılık göstermektedir. Her diyalekte göre farklı bir elbise giyilir. Erdel romanlarında “katrinca”, Szekely danslarında “özsekely elbisesi”, Tuna Tisza arasında ise “kalocsai”... elbiseleri giyilir. Türk halk danslarında da bölgelere göre kıyafet sınırlaması yoktur. Her bölge kendine özgü kıyafetiyle oyununu sergiler.
- 16)Macar halk danslarında erkeğin rolü kadının rolünden daha belirgindir. Kadının dansta hareketleri erkeğe nazaran daha basittir. Konu olarak erkek kadına cesaretini, gücünü dansla gösterir.
- 17)Macar halk danslarının ortaya çıkış nedenlerini incelediğimiz de şu sonuçlarla karşılaşırız: Genel olarak dünyada halk danslarının ortaya çıkış sebepleriyle Macar halk danslarının ortaya çıkış sebepleri paralellik gösterir. Din, dünya danslarının temelini oluşturur. Ritüellerle örülü birçok hareketin yer aldığı halk dansları kültürün gelecek kuşaklara aktarılmasında önemli bir dil oluşturur. Özellikle Macar düğünlerinde icra edilen halk danslarında Macar kültüründen beslenen ve modern zamanla yeniden şekillenen birçok gelenek günümüzde alıcısıyla buluşmaktadır. Halk dansları vasıtasıyla geçmişle temas eden birey

ulus olma yolunda daha bilinçli hareket etmektedir. Kötü ruhlardan arınma, belalardan korunma temelinde halk dansında şekillenen hareketler, toplumda bireyin statü alabilmesi için “norm”lar da içermektedir. Halk türküleri (halk şarkıları) gibi halk dansları da eğitici, eğlendirici, birleştirici özelliğinin yanı sıra toplumun ulusal kimliğini oluşturan yazısız kuralların (gelenek, örf, adet gibi) işleyişinde de önemli rol üstlenmişlerdir.

Bu araştırmada müziğin insanlar üzerindeki ruhsal ve psikojik etkisinden çok işlevsel yani ezgi, ritim ve armoniyle örülü bir metnin formlara bürünerek vücut diliyle vermek istediği mesajı bağlamsal kalıplarla açıklamaktır. Müzik kendi içerisinde gizlediği özel iletiyi kültürle harmanlayınca farklı coğrafyalarda yaşayan insanların ortak dili olarak geleceğe geçmişten kanıtlar aktarmaktadır. Kendi içerisinde hikâyelerle örülü olan halk ürünleri, kurgusal dünyalarından insan muhayyeline uzanan süreçte müziğin evrensel dilini kullanarak ortak ve kültürel öğeleri, alıcıya iletmektedir. Macar ve Türk halk şarkıları ile dansları kültürel akrabalığın yanı sıra modernleşen dünyada kazandıkları yeni formlarla, ezgilerle, melodilerle değişse de halkbiliminin temel dinamikleri, metinden metine aktarılırken kültürel kodların günümüz insanına hala söyleyecek sözü olduğunu hatırlatmaktadır. Coğrafyalarla sınırlandırılmayan müzik dans eşliğinde birbirinden uzak diyarlarda yaşayan ortak akraba halkları metinler çerçevesinde bir araya getirmiştir. Getirmeye de devam edecektir.

KAYNAKÇA

- Aaron, R. (2007). *Müzik Felsefesi: Tema ve Varyasyonlar*, (çev: Bilge Aydın). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, Pelin Ofset.
- Aça, M. (2004). *Halk Şiirinde Tür ve Şekil*, Türk Halk Edebiyatı El Kitabı, Haz. M.Öcal Oğuz, vd, Ankara.
- Akbıyık, A. (2013), *Türkülerdeki Mekân Kavramının Sosyo Kültür ve Ekonomik Hayattaki Önemi*, Kültürümüzde Türkü Sempozyumu Bildirileri, Sivas: Es Ofset Mat. 69.
- Akyıldız, N. (1981). *Türk Halk Oyunları*, İstanbul: YA-PA Yayınları.
- Aktulum, K. (2014). Folklorik İmgelem: Bir Toplumsal İmgeler Rezervuarı Olarak İmgelemin Epistemolojik Temellerine Giriş, *Milli Follor Dergisi*, 26(101), 277-290.
- And, M. (1983). *Anadolu Halk Dansları ve Halk Tiyatrosunun Özellikle Hayvan Benzetmeceleri Bakımından Asya Kökenleri*, II. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri. 3, 31-50. Gazi Üniversitesi Basın Yayın Yüksekokulu Basımevi.
- And, M. (2003), *Oyun ve Bügü*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- AND, M. (1958). *Kutsal Kuşlar ve Turna Dansı*, Forum, 101, Ankara , 18-19.
- Arat, R. R. (1986). *Eski Türk Şiiri*, Ankara.
- Arslan, M. (Temmuz, 2014), “Sözlü Tarih ve Kültürel Bellek Aktarımı Bağlamında Denizli Yöresi Efe Anlatıları “Efe” Narratives of the Denizli Region as Oral History And Cultural Memory, *Acta Turcica* VI(2).
- Artun, E. *Adana’da Asker Uğurlama - Karşılama Törenleri: Asker Ağıtları, Türküleri,Şiirleri,Manileri*, <http://turkoloji.cu.edu.tr/CUKUROVA/makaleler/9.php>; http://www.calisanlarkoyu.com/index.php?option=com_content&.
- Assmann, J. (2001). *Kültürel Bellek, Eski Yüksek Kültürlerde Yazı Hatırlama ve Politik Kimlik*, (çev. Ayşe Tekin). İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Atalay, B. (1960). *Divan ü Lügat-it Türk Tercümesi*, Cilt I, TDK, Ankara.
- Aydın, S. (1998). *Kimlik Sorunu Ulusalçılık Türk Kimliği*, İstanbul: Öteki Matbaası,
- Aytaç, G. (2001). *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*, Kültür Bakanlığı, Ankara.

- Balassa, I. Ortutay, G. *Magyar neprajz/ A mozgas es a tanc*: <http://mek.oszk.hu/2700/02789/html/121.html>, 2007.dec.3 adresinden 18 Mart 2014'te alınmiştir.
- Balint, S. (2003). *Zenei anyanyelvünk*, 2, atdolgozott, bővített kiadás,(çev: İbolya Takatcs), Nemzeti Kulturalis Örökseg Miniszteruma.
- Balkaya, A. (2013), “*Türkülerin Sosyo-Kültürel Düzenleyicilik Misyon: Kars'ta: Gelin Terifleme*,” International Journal of Social Science Volume 6 Issue 2, p. 139-147, February.
- Bartok, B. (1991). *Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi*, (çev. Bülent Aksoy), İstanbul: Pan Yayınları.
- Bartok, B. ve Kodaly, Z. (1973). *A Magyar Nepzene Tara*, Nepdaltipusok 3, (çev. İbolya Tatcs), Akademia Kiado, Budapest.
- Başgöz, İ. (1986). *Folklor Yazıları*, İstanbul: Adam Yayıncılık.
- Başgöz, İ. (2004). Ağıt, Sosyal Tarih ve Etnoğrafya, Somut Olmayan Kültürel Mirasın Müzenmesi Sempozyumu Bildirileri (Yay. Haz. M. Öcal Oğuz, Tuba Saltık Özkan). Gazi Üniversitesi, Ankara: THBMER Yay.
- Baştav, Ş. (2001, Kasım). *Tarihte Türk-Macar Münasebetleri ve Macar Türk Akrabalığı*, Tarih ve Toplum: Kavimler Göçünden 1956 Halk Ayaklanmasına, Macaristan, 36 (1215), 59-65.
- Bates, D. G. (2009). *21.Yüzyılda Kültürel Antropoloji, insanın doğadaki yeri*,(Cultural Anthropology in 21th Century, Human's place in nature), (çev: Suavi Aydın). Bilgi University Press, İstanbul, 1st ed.
- Bayat, F. (2006). *Ana Hatlarıyla Türk Şamanlığı*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Bayat, F. (2013), *Türkülerin Sosyo-Kültürel Fonksiyonları*, Kültürümüzde Türkü Sempozyumu Bildirileri, Sivas: Es Ofset Mat, 45-50.
- Beauvoir, S. (1986). *Kadın: Evlilik Çağı*, İstanbul: Payel Yayınları.
- Behiye K. (2005). *Halk Türkülerinde Ayrılık ve Gurbet Sembolleri*, 3. Uluslararası Folklor Konferansı Materyalleri, Bakü, 81-82.
- Ben-Amos, D. (1997). *Şartlar ve Çevre İçinde Folklorun Bir Tanımına Doğru*, (çev. Metin Ekici). Milli Folklor, 33: 74-87.
- Bilgin, M. (2001). *Üniversite Öğrencilerinin Değerlerinin ve Fonksiyonel Olmayan Tutumlarının Bazı Değişkenler Açısından İrdelenmesi*, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 8,8, 40-48, Adana.

- Bilgin, N. (1995). *Kollektif Kimlik*, İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- Blaking, J. (2003). *Etnomüzikoloji*, (çev: Murat Karabulut). Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar, Milli Folklor, Ankara, 365-370.
- Bold, A. (1979). *The Ballad Methuen & Co Ltd*. London, 1.
- Boratav, P. N. (1982). *Folklor ve Edebiyat I-II*, İstanbul: Adam Yayınları, Budapest, 159-170.
- Boratav, P. N. (1969) *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*, İstanbul: Gerçek Yayınevi, Eylül, 163.
- Cansız, S. Ç. (2011). *Ninnilere Bağlam Merkezli Bir Yaklaşım*, Turkish Studies, International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic. 6(4), 61-75.
- Capello, P. P. (2007). Dance as Our Source in Dance/Movement Therapy Education and Practice, *American Journal of Dance Therapy*, 29(1), 37-50.
- Cengiz, A. (1982). Türk Halk Oyunları, *Türk Halk Müziği Oyun Dergisi*, 5, 211.
- Clarke, K. W. ve Clarke, M.W. (1965). *Introducing Folklore*. New York, Chicago: Holt, Reinart and Winston, Inc.
- Claud-L. S. (1986). *Mit ve Anlam*, (çev. Şen Süer-Selahattin Erkanlı). İstanbul: Alan Yayınları, 61.
- Collins, R. (2004). *Interaction Ritual Chains*. New Jersey: Princeton University Press.
- Connerton, P. (1999). *Toplumlar Nasıl Anımsar?* (çev. Alaeddin Şenel). İstanbul: Ayrıntı.
- Csakı, E. (1995). Türk ve Macar Türkülerinin Metinlerine Dair, Ankara Üniversitesi, *DTCF Dergisi*, 37(1-2), 169.
- Csaki, E. (2005). *Macarların Eski Tarihine, Eski Türk Macar İlişkilerine Dair, Türk-Macar Halk Müziğinin Karşılaştırmalı Araştırması*, Macaristan Cumhuriyeti Ankara Büyükelçiliğinin Karşılaştırmalı Araştırması.
- Çağım, Z. (1999). *Adana yöresi avşar ağıtları ve bu ağıtların adana âşıklık geleneğine etkisi*. Basılmamış Doktora Tezi, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana.
- Çakır, A. (1992). *Türk Halk Oyunlarının Temel Figürleri*, IV. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri III. Cilt Halk Müziği, Oyun, Tiyatro, Eğlence ayırılım

Ankara Kültür Bakanlığı HAGEM Yayınları: 166 Seminer, Kongre Bildirileri Dizisi: 36.

Çay, A. (1991). *Kırım Türklerinde Ergenekon/Nevruz Bayramı*, Türk Ergenekon Bayramı Nevruz, Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yay.

Çelebioğlu, A. (1995). *Türk Ninniler Hazinesi*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Çetin, C. (2006). Anadolu’da Bereket Kültü ve Anadolu’da Türk Köylüsü Seyirlik Oyunlarına Yansımalar, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafiya Fakültesi Dergisi* 46, 189-210.

Çetin. İ. (2013). *Türküler ve Grup Bilincinin Yansıtılması*, Kültürümüzde Türkü Sempozyumu Bildirileri, 341-370, Es Ofset Mat. Sivas.

Çetindağ, G. (2005). “*Elazığ Türküleri*,” Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ.

Çetinkaya, G. (2013). *Otrak Kültürel Yaşantının Kimi Tarihsel Gerçeklerini Efsaneleştiren Türküler*, Kültürümüzde Türkü Sempozyumu Bildirileri, Sivas: Es Ofset Mat, 211-228.

Çobanoğlu, . (1997). İcra ve İletişim Merkezli Yapısal Kalıplaşmaların İşlevleri Açısından Yazılı Kültür Ortamı Âşık Destanları ile İngiliz Sokak Baladları. *Milli Folklor Dergisi*, 35, 28-32.

Çobanoğlu, . (2004). *Kırım Savaşı’nın İngiliz ve Türk Kaynaklarına Göre Halk Edebiyatına Yansıması*, TÜBAR-XVI-/ 21-41.

Çobanoğlu, . (2000). *Âşık Tarzı Kültür Geleneğİ ve Destan Türü*, Ankara: Akçağ Yayınları.

Çopuroğlu, Y. C. (2003), “*İnsan, Çevre, Kültür Etkileşimi Çerçevesinde, Barınma Kültürü*”, Milli Folklor, Uluslararası Halk Bilim Dergisi, 8 (57), 1-25.

Demirci, B. (2013), “*Türkülerin Sosyolojik Anlamı ve nemi*” Kültürümüzde Türkü Sempozyumu Bildirileri, Sivas: Es Ofset Mat.41-50.

Demirsipahi, C. (1975). *Türk Halk Oyunları*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, FolklorDizisi: 2.

Depeli, G. (Ekim, 2011). *Kültürel Bellek: Hatırlayış ve Unutuş*”, Ankara: Hafıza Çalıştayİ, Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi, 1-19.

- Depeli, G. (2009). “*Almanyalı Türklerde Evlilik Törenlerinin Dönüşümü: Kültürel Bellek, Aidiyet ve Kimlik*”, Dokyora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon AnaBilim Dalı.
- Dick, H. (Ekim, 2004), *Alt kültür: Tarzın Anlamı*, (çev. Sinan Nişancı). İstanbul: 1.Baskı, Babil Yayınları, Kitap Matbaası.
- Dizdaroğlu, H. (1969). *Halk Şiirinde Türler*, TDK Yayını, Ankara Üniversitesi, Ankara, 102-107.
- Doğan, İ. (2004). Macar Epik Şiir Geleneğinin Kökenleri, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 44(2), 5-24.
- Dellal, A. N. (2006). *Türk Sorunu Asya Avrupa Ekseninde Türkler*, (1. Baskı). İstanbul: Büke Kitapları.
- Eckhart, F. (1949). *Macaristan Tarihi*. (çev. İbrahim Kafesoğlu). Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Edip G. (Mart, 2006). *Müzik Sosyolojisi -Sosyolojiden Müzik Kültürüne Bir Bakış*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, Önsöz Basım Yayıncılık Tes. 1.Baskı.
- Eker, Ö. E. (2000). *Türk Düğün Geleneği İçinde Karakeçili Türk Düğününün Ritüel Açısından Değerlendirilmesi*, Millî Folklor, 46, 92- 100.
- Eker, Ö. G. (1999). *Küççe Düğünü’nün Çocuk Gelişimi ve Eğitimi Açısından Değerlendirilmesi*, Millî Folklor, 42, 62- 66.
- Ekici, M. (2007). *Halk Bilgisi (Folklor) Derleme ve İnceleme Yöntemleri*, Ankara: Geleneksel Yayınları.
- Elçi-C.A. (2011). *Âşık Şeref Taşlıova’nın Ezgi Repertuarı*, Ankara: Gazi Kitabevi.
- Elçin, Ş. (1979). *Türk Halk Edebiyatında Turna Motifi*, Türk Kültürü Araştırmaları, 1-2, 79-94.
- Elçin, Ş. (1981). *Halk Edebiyatına Giriş*, Ankara Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Eliade, M. (1994). *Ebedi Dönüş Mitosu*. (çev. Ümit Altuğ). Ankara: İmge Kitabevi.
- Eliuz, Ü. (2011). *Cinsel Kimlik Paniği: Kadın Olmak*, International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 6/3 Summer, p. 221-232 TURKEY
- Encyclopedia Americana, (1970). *Americana Corporation*, America, 99.

- Enginün, İ. (1992). *Mukayeseli Edebiyat*, İstanbul: Dergâh Yay. 17-18.
- Enver, M. ve Nedret, M. (1997). *Dobruca Türk Halk Edebiyatı Metinleri*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 18-19; 269-270.
- Ertural, N. (2012). *Şamandan Oyuncuya Giden Yolda Türk Halk Oyunlarının Yapısı ve İşlevleri*, Gazi Türkiyat, 11, 101-111.
- Eröz, M. (1991). *Evlenme ve Düğün Törenleri ile İlgili Türk Gelenekleri*, Aile Yazıları, Ankara, Aile Araştırma Kurumu, 298-305.
- Ersoy, E. (2009). *Cinsiyet Kültürü İçerisinde Kadın ve Erkek Kimliği (Malatya Örneği)*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 19(2), 209-230.
- Fichter, J. (1991). *Sosyoloji Nedir?* (çev. N.Çelebi). Konya: Toplum Yayınları.
- Fidan, S. (2011). *Sözlü Kültür- Sözlü Tarih İlişkisi Bağlamında Niş Türküleri*,” Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, 6(4), 139-148.
- Fiske, J. (1996), *İletişim Çalışmalarına Giriş* (çev. Süleyman İrvan). Ankara: Ark Yayınevi.
- Fraze, J. G. (1991). *Altındal: Dinin ve Folklorün Kökenleri I*, (çev. Mehmet H. Doğan). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Gazimihal, M. R. (1959). *Bar Denilen Oyunlarımızın Adına Dair*, Türk Folklor Araştırmaları Dergisi, Ankara: Kültür Bakanlığı Folklor Araştırma Dairesi Yayınları, 6(125), 2041– 2043.
- Gazimihal, M. R. (1993). *Anadolu Halk Oyunları*”,Halk Oyunları TFA Dergisinde Yayınlanan Makaleler, 21-26, Ankara.
- Gazimihal, M. R. (1950). *Halk Sanatında Turna*, Türk Folklor Araştırmaları, 16, 244-247. İstanbul.
- Gazimihal, M. R. (1959). *Bar Denilen Oyunlarımızın Adına Dair*, *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi*, C. 6/125, Ankara: Kültür Bakanlığı Folklor Araştırma Dairesi Yayınları, 2041– 2043.
- Gergely, A. (1991). *Magyarország története*. Kósa 1991 içinde, 165-350.
- Göher, F. (2010). Türkülerde Motifler, *Türk Yurdu Dergisi*, 30(62), 269 (630) ,173-180.
- Görkem, İ. (2001). *Türk Edebiyatında Ağıtlar*, Ankara: Akçağ Yayınları.

- Gözaydın, N. (1989, Ocak-Haziran). *Anonim Halk Şiiri Üzerine, Türk Dili Dergisi*, (Türk Şiiri Özel Sayısı) III, (Halk Şiiri) , 445, 450, TDK, 2.
- Günay, E. (2006,) *Müzik Sosyolojisi -Sosyolojiden Müzik Kültürüne Bir Bakış*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Güner, D. (1962). *Çoban Halayı*. Türk Folklor Araştırmaları, 7(157), 2805.
- Güven, M. (2014). Türk Halk Oyunlarında Kartal Figürü, *Ankara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi* [TAED] 51, 285-302, Erzurum.
- Güvenç, B. (1993). *Türk Kimliği*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Güzelleroğulları, N. Ertural, M. Serkan (2007), “*Ortak Kültürel Değerlerin Oluşumunda ve Yaşatılmasında Türk Halk Oyunlarının İşlevleri*”, I. Uluslararası Türk Dünyası Kültür Kurultayı Bildirileri, 3, İzmir: Lazer Ofset, 1069–1072.
- György, M. (1990). *Halk Dansların İrdelenmesi ve Sistemizasyonu*, (Çev. İsmail Doğan). Macar Halk Bilimi, 6, Macar Bilimler Akademisi Budapast.
- HalbwachsWACHS, M. (1992). On Collective Memory. Introduced and Edited by Levis A. Coser. Chicago: University of Chicago Press.
- Harkheimer, M. (2008). *Akıl Tutulması*, (çev. Orhan Koçak). İstanbul: Metis Yay.
- Harmancı, M. (22- 23 Ekim, 2013). *Gurbet Türkülerine Arketipsel Bir Yaklaşım*, Kültürümüzde Türkü Sempozyumu Bildirileri, Sivas: 3, 229-236.
- Hançerlioğlu, O. (1993). *Dünya İnançları Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabev
- Helimoğlu, Y. M. Ortak (Anonim) *Halk Edebiyatı - Türk Halk Şiiri*,(Kaynak: <http://www.aof.edu.tr/kitap/ioltp/2274/unite05.pdf>).
- Hodgard, M.J. (1962). *Thr Ballads* New York, W.W, Norton Camp.
- Hoppal, M. (2008). *Macar Halk İnançlarında Şamanizm'in İzleri*, (Çev: Muvaffak Duranlı). Milli Folklor, 20(77), 111-117.
- Horvath, I. (1995). "A Comparative Study of the Shamanistic Motifs in Hungarian and Turkic Folk Tales." *Shamanism in Performing Arts*. Ed. Tae-gon Kim and Mihály Hoppál. Akademiai Kiadó.
- Horvath, İ. (1995). A Comparative Study of the Shamanistic Motifs in Hungarian and Turkic Folk Tales, *Shamanism ve Performing Arts*. Ed. Tae-gon Kim and Mihaly Hoppal, Akademia Kiado. Budapest, 159-170.

Huizinga, J. (1995). *Homo Ludens Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme* (çev. M.A. Kılıçbay). İstanbul.

Huizinga, J. (1995). *Homo Ludens Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme* (çev.: Mehmet Ali Kılıçbaay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Imre, A. (1991). *Dede Korkut Hikâyelerinden Alıntılar*, *Ozan Kültür ve Sanat Dergisi*, 1(3), 3-6.

İnternet: <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/26/1029/12467.pdf> adresinden 18 Mart 2014'te alınmıştır.

İnternet: http://mebk12.meb.gov.tr/meb_iys_dosyalar/23/01/546686/icerikler/elazig-halk-oyunlari-folklor_69616.html adresinden 18 Mart 2014'te alınmıştır.

İnternet: <http://www.dkv.com.tr/halk-bilim-folklor/429-macka-bcak-horonu.html> adresinden 18 Mart 2014'te alınmıştır.

İnternet: <http://www.uzmanportal.com/kisaca-kilic-kalkan-oyunu-nedir-nasil-oyunanir-kilic-kalkan-oyununun-ozellikleri-ve-tarihi.html/> adresinden 18 Mart 2014'te alınmıştır.

İnternet: www.guhertas.com/Pages.asp? (Tuna Türküleri) adresinden 18 Mart 2014'te alınmıştır.

İvgin, H. (2013). *Türkülerin İnsan Hayatındaki Yeri ve İşlevleri*, *Kültürümüzde Türkü Sempozyumu Bildirileri*, Sivas: Es Ofset Mat, 41-44.

Jung, Carl Gustav (1999). *Keşfedilmemiş Benlik*, (çev. Canan Ener Sılay). İstanbul: İlhan Yay.

Kaeppler, Adrienne L. (1997). *Dans* (çev. Fatma Kanat Fay). Milli Folklor, 33, 102–105.

Kakuk, Z. (1993). *Kırım Tatar Şarkıları*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yay.

Kalafat, Y. (2008). *Ağrı Yöresi Örneklemleri ile Türk Kültürlü Halklarında Su kültü*, <http://kanalkultur.com/de>.

Kaplan, A. (2005). *Kültürel Müzikoloji*, İstanbul: Önsöz Basım Yayıncılık.

Kaplan, A. (2014). *A Türkü / Ballad Which Employs The Traditional Practice In Anatolia*, *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* 9(5)1177-1187.

Karadağ, N. (1978). *Köy Seyirlik Oyunları*, Ankara.

- Karakaya, Z. (Bahar, 2004). *Göstergebilimsel İşlevler Açısından Ninniler*. Millî Folklor 61, 44-57.
- Karakaya, A. (Mayıs, Haziran, 1975). *Takvim, Yıl, Mevsim, Ay, Gün ve Bunlarla İlgili Davranışlar*, Emel, Ankara.
- Karataş, H. (2014). *Geleneğin Kuşaklara Aktarımı Bağlamında Bir Çatalzeytin Düğün Türküsü*: “Dünür Ağa, Millî Folklor, 26, 10, 137-148.
- Karatay, O. (2006). *Bey İle Büyücü (Avrasya’da Tanrı, Hükümdar, Devlet ve İktisat)*, Doğu Kütüphanesi, İstanbul.
- Karşılaştırmalı Türk Lehçeleri Sözlüğü 1, (1991). Ankara, 908-909.
- Kaşgari, M. (1985). *Compendium of the Turkic Dialects (Divānū Lugati’t-Türk)*, Edited and Translated with Introduction and Indices by Robert DANKOFF in collaboration with James KELLY, Part I, Harvard University 1982; Part II, Harvard University 1984; Part III, Harvard University.
- Kaya, D. (1999). *Anonim Türk Halk Şiiri*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kazmaz, S. (2002). *Halk Kültürüne Toplu Bir Bakış Düşünceler ve Değerlendirmeler*, Erdem Dergisi. Ankara: Can Ofset. 18.
- Kelınohomoku, J. W. (2009). *Halk Dansı*, (çev: Tuğçe Erdal). Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar, Ankara: Gelenksel Yayıncılık, 351- 374.
- Keskin, S. (2002). *Milli Kültür Unsurları*. Erdem Dergisi. Türk Halk Kültürü Özel Sayısı – III. Cilt:13 Sayı:39. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Ankara: Can Ofset, .615-620
- Keskiner, C. (12–13 Ekim, 1995). *Turkish Motifs*, (4. Baskı). İstanbul: Temel Matbaacılık.
- Kılınç, Y. (2002), *Gaziantep Yöresi Halk Oyunlarında Halay Geleneği*, GAP Çerçevesinde Halk Kültürü Sempozyumu Bildirileri, Ankara: Yücel Ofset.
- Kiszely I.: A magyar nép östertenete: <http://istvandr.kiszely.hu/ostortenet/index.html>. 2007.nov.8
- Koç, Ö. S. (2011). *Fenomenolojik Açıdan Bir Türkü Çözümlemesi: ‘Yüce Dağ Başında Yanar Bir Işık*, International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 6(3), 1125-1132.
- Korkmaz, R. (2000). *Aytmatov Anlatılarında Ritmin Büyülü Gücü; Türküler, Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, Ankara, 26, 41-48.

- Korkmaz, R. (2008). *Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri*, Ankara: Grafiker Yay.
- Köprülü, F. (1928). "*Türk Edebiyatı'nın Menşesi*." *Edebiyat Araştırmaları 1*, Ötüken, 49-130, İstanbul.
- Köprülü, F. (1962). *Türk Saz Şairleri*, II, 37-38, Ankara,
- Köprülü, F. (1988). *Edebiyat Araştırmaları*, Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yayını, Ankara.
- Krıza, I. (1980). *Hungarian Folk Ballads*. Pittsburgh, Pennsylvania. Duguesne University Tamburitzans Institute of Folk Arts Publication.
- Krıza, I. (1991). *A magyar népballada*. Debrecen: Kossuth Lajos Tudomânyegyetem.
- Krıza, I. (2002). *Sin and Punishment in Folk Ballads*, Folk Ballads, Ethics, Moral Issues (Ed.Gabor Barna and Ildiko Kriza) / Papers of the 31st International Ballad Conference, Budapest, 21-23 April 2001, 51-60. Budapest: Akademiai Kiado.
- Kudret, C. (1980). *Örneklerle Edebiyat Bilgileri 1*, İstanbul: İnkılâp Yayınları, 295.
- Kudret, C. (1980). *Örneklerle Edebiyat Bilgileri*, I. İstanbul: İnkılâp ve Aka Yayınları.
- Kurnaz, C. (1997). *Türküden Gazele: Halk ve Divan Şiirinin Müştarekleri Üzerine Bir Deneme*, Ankara, Akçağ Yayınları.
- Lauri, Hanko (2003), *Ağıtlar: Yeniden Yaratma, Yapı ve Tür Problemleri*, (çev: İsmail Görkem). Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar, Milli Folklor, Ankara, 333-346.
- Kurtuluş, M. (2010). *Ninnilerde "Kadın Sorunu" na Bakış*, Milli Folklor Dergisi, 22 (88), 44-52.
- Kuşçu, S. (2013). *Türkü Bizim Kültür Kodlarımızdır*, Kültürümüzde Türkü Sempozyumu Bildirileri, Sivas: Es Ofset Mat. 113-124.
- Laing, R.D. (1993). *Bölünmüş Benlik*, (çev. Selçuk Çelik). İstanbul: Kabalcı Yay. Özbek.
- Lawson, J. (2005). *Avrupa Halk Dansları ve Müzikal Karakterleri*, (çev: Kürşat Korkmaz), Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 2, Ankara: Geleneksel Yayıncılık, 267-278.
- Lazlo, R. (2006). *Doğu Avrupa' da Türklük*, İstanbul: Selenge Yayınları.

- Macedward, L. (1950). “*Ballad*”, *standart Dictionary of Folklore, Mythology and Legend* (Ed. Maria Leach), New York: Harper York: Harper and Row Publishers Inc. 106-111.
- Magyar N. V, Nepkölteszet. főszerk. Vargyas Lajos. Budapest: Akademiai Kiado. 1988. *Magyar Neprajz Lexikon*: <http://mek.oszk.hu/02100/02115/html/index.html>.2007. nov. 23.
- Mahmut, E. ve Mahmut, N. (1997). *Dobruca Türk Halk Edebiyatı Metinleri*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yay, 18-19, 269-270.
- Mahmut, N. (Temmuz-Ağustos, 1977). “*Romanya Türklerinde Nevruz Bayramı*,” *Kırım*, 5(20) , 24-28.
- Malinowski, B. (1990), *Büyük, Bilim ve Din*, (çev. Saadet Özkel). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Metin, A. (2008). *Kimliğin Toplumsal İnşası ve Geleneksel Kadın Kimliğinin Aktarımı*, Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi 2(1), 74-92.
- Mirzaoglu, F. G. (1997). *Halk Şarkıları ve Kültür: Charles Seeger ve Alan Lomax*, (Folk Songs and Culture) *Milli Folklor*, 34, 87-93. (William R. Ferris, New York Folklore-Quarterly VXXIX, 1: 206-218).
- Mirzaoglu, F. G. (2001). *Türkülerin İşlevleri ve Zeybek Türküleri*, *Türkbilig*, 2, 76-91.
- Mirzaoglu, F. G. (2003). *Güdüşlü’nün Çeşmesi: Bir Türkünün Yaratılış Hikâyesi Bağlamında Tema, İcrâ ve Müzikal Yapı*, *Türkbilig*, 5, 86-93.
- Mirzaoglu, F. G. (2003). *Çukurova Bozlağı*, Ankara: Binboğa Yayınları.
- Mirzaoglu, F. G. (2007). “*Bela Bartok: A Hungarian Pioneer in Studies on Musical Folklore in Turkey*”, *Neprajzi Lotahatar/ Ethnographic Horizons* XVI,3-4.101-130.
- Mirzaoglu, F. G. (2011). “*Macar Baladlarında Türk İmgesi*”, *Folklor ve Edebiyat*, Ankara, 17(65), 97-120.
- Nirun, N. (1994). *Aile ve Kültür*, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Nora, P. (2006). *Hafıza Mekânları*, (çev. Mehmet Emin Özcan). Ankara: Dost.
- Nutku, Ö. (1972). *IV. Mehmet'in Edirne Şenliği*. Ankara: T.T.Kurumu Basımevi, Türk Tarih Kurumu Yayınlarından VII. Seri: 61.

- Odacı, S. (2013). Ahmet “Hamdi Tampınar’ın Eserlerinden Bireysel ve Toplumsal Belleğin hatırlatıcısı ve Taşıyıcısı Olarak Türküler”, Kültürümüzde Türkü Sempozyumu Bildirileri, Sivas: Es Ofset Mat. 233-242.
- Oğuz, M. Ö. (2001). *Halk Şiirinde Tür, Şekil ve Makam*, Ankara.
- Oğuz, Ö. (2007). *Folklor: Ortak Bellek veya Paylaşılan Deneyim*. Millî Folklor, 74, 5-8.
- Ökten, N. (2011). “*Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Halk Oyunlarında Kadın*,” Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi, 8(1), 269-276.
- Özbek, M. (1975). *Folklor ve Türkülerimiz*, İstanbul.
- Özbek, M. (1998). *Türk Halk Müziği El Kitabı I. Terimler Sözlüğü*, Ankara.
- Özbolat, A, Kartopu, S. (2012). *İsyân ile Teslimiyet Arasında: Ağıtlarda Kader İnancı*, Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 7/3, Summer, p. 1959-1972, Ankara Turkey.
- Özbudun, S. (1997). *Ayinden Törene*, İstanbul: Anahtar Yayınları.
- Özçimen, A. (Kasın, 2013). Antalya Yöresi Halk Türkülerinde Yer Alan Kültürel Motifler, *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi Journal of Research in Education and Teaching*, 2 (4)10 , 2146-919.
- Özden, Ö.(2013). *Türkülerimize Felsefî Bir Bakış*, Kültürümüzde Türkü Sempozyumu Bildirileri, Sivas: Es Ofset Mat, s. 51-64.
- Özdemir, N. (2006). *Cumhuriyet Dönemi Türk Eğlence Kültürü*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Özkırımlı, A. (1982). *Türk Edebiyatı Ansiklopedisi*, III, İstanbul: Cem Yayınevi, (I. Baskı), 592.
- Öztelli, C .(1971). *Pir Sultan Abdal*, Yyy. Milliyet Yayınları.
- Öztelli, C. (2002). *Evlerinin Önü*, Özgür Yayınları, İstanbul,
- Öztürk, A. (15 Mart, 2002). *Osmanlı İmparatorluğu’nun Macar Mülteciler Konusundaki Tavrı*, Doğumunun 200. Yıldönümünde Lajos Kossuth, 1848-1849 Macar Özgürlük Mücadelesi ve Osmanlı Macar İlişkileri Sempozyumu, Kütahya,85-103.
- Öztürk, A. O. (1998). *Türk Halk Türküleri*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

- Kartallıoğlu, Y. *Kırım Türklerinde Nevruz*, (Kaynak: http://turkpedia.org/index.php?title=KIRIM_T%C3%9CRKLER%C4%B0NDE_NEVRUZ) adresinden 18 Mart 2014'te alınmıştır.
- Paglia, C. (2004). *Cinsel Kimlikler*, (çev. Didem Atay-Anahid Hazeyan). Ankara: Epos Yay.
- Paksa, K. (1999), *Magyar Nepzenetörtenet*, Budapest, Balassi Kiadó.
- Paladi, K. A. (1990), *Magyar neprajz nyolc kötetenben. & Köt. Folklor 2. Nepzene, neptanc, nepi jatekok*, Budapest: Akademiai K.
- Parlatır, İ. (2003). *Güzel Yazılan Şiirler*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yay.
- Pekaçar, Ç. (1998). *Kumuk Türleri Edebiyatı*, Türk Dünyası El Kitabı, Edebiyat (Türk Dışı Edebiyatları), 4, 319-339, Ankara.
- Pınar, N. (1998). *Burhanettin Babman'm Friedrich von Schiller'den yapmis olduğu 'Der Handschuh' (Eldiven) ve 'Die Bürgschaft' (Rehine) adliBalad' Çevirilerinin Çağdas Çeviri Kuramları Açısından Degerlendirilmesi*, Bogaziçi Üniversitesi Mütercim-Tercümanlık Bölümü (Yazın Çevirisi Semineri) I. Oturum, Genel Çeviri Kuramı, 12 Mayıs 88, İstanbul.
- Popescu, E.-J. (2007). *Tuna Boyunca Anılarla Ezgiler*, (çev: Figen Bingöl). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- PROPP, V. (2008). *Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul. Radloff, W. (1994). Sibirya'dan III. (çev. Ahmet Temir). İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.*
- Roux, J. P. (2005). *Orta Asya'da Kutsal Bitkiler ve Hayvanlar*. (çev. Aykut Kazancıgil/ Lale Arslan Özcan). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Sakallı, C. (1998). *Karşılaştırmalı Yazıbilim Kuramları ve Yöntem Sorunu*, Karşılaştırmalı Edebiyat Araştırmalar, (ed. Doç. Dr. Ali Osman Öztürk), Konya: Sel-Ün Vakfı Yayınları, 21-30.
- Sancar, M. (2008). *Geçmişle Hesaplaşma: Unutma Kültüründen Hatırlama Kültürüne*. İstanbul: İletişim.
- Sandalcı, S. (2013), *"Eskiçağda Türkü Geleneği," Kültürümüzde Türkü Sempozyumu Bildirileri*, Sivas: Es Ofset Mat, 141-150.
- Sarı, A. (2013). *21. yy. Türk Halk Müziğinde Yaşayan İki Dinamik Orta Anadolu Karadeniz Yöresi Müzikleri ve Türküleşme Süreci*, Kültürümüzde Türkü Sempozyumu Bildirileri, Sivas: Es Ofset Mat, 243-250.

- Sarıbay A. Y. (1994). *Siyasal Sosyoloji*, İstanbul: Der Yayınları.
- Sever, M. (2008). Toplumsal Bellek ve Geleneksel Eylem Bağlamında Bir Sözel Tarih Metninin Değerlendirilmesi, *Milli Folklor Dergisi*, 20(77), 61-68.
- Schiller, F. (1959). *Balad'lar ve Şiirler*, (çev. Prof.Dr~Burhanettin Batıman). İstanbul.
- Sipos, J. (2005). *Macarların Türk Halkları Arasında Gerçekleştirdiği Halk Müziği Araştırmaları*, Türk- Macar Halk Müziğinin Karşılaştırmalı Araştırması, Macaristan Cumhuriyeti Ankara Büyükelçiliğinin Karşılaştırmalı Araştırması.
- Sipos, J. (2009). *Anadolu'da Bartok'un İzinde*, (çev: Sonat Deliorman). İstanbul.
- Small, C.(1996). *Music, Society, Education*. İngiltere: Wesleyan University Press.
- Sölçün, S. (2012). *Didaktik Edebiyat ve Diyalektik*, Die Gaste, 23, 5-7.
- Sümbül, M. (1995). *Adana halk oyunlarının yapısal analizi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Sümbül, M.(1997). *Türk Halk Oyunlarının Yapısal Dinamikleri Üzerine Düşünceler: İç Yapı Dinamikleri*, V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi. Halk Müziği, Oyun, Tiyatro, Eğlence Sektöründe Bildirileri. Kültür Bakanlığı Yayınları: 1872 Seminer Kongre Bildiriler Dizisi: 55. Ankara, 1-14.
- Sümbül, M. (1997). *Halk Oyunlarının İşlevleri, Folklor ve Edebiyat Etnoloji Halkbilim Antropoloji*, (Üç Aylık Kültür Dergisi), 11, 1-22.
- Szenik, I. (1995). Erdely Es Moldvai Magyar Sıratok, Sıratoparodiak, (çev. İbolya Takats). Es Hobttas Erekek, Kolozsvár bukareszt.
- Şahin, E. (2003). *Baladlar ve Türküler Karşılaştırmalı Edebiyat Eleştirisi Denemesi*, Folklor ve Edebiyat, Ankara, 9(34), 75-86.
- Şahin, V. (2013). *Kültürel Bellek Mekânı Olarak Türküler*, Kültürümüzde Türkü Sempozyumu Bildirileri, Sivas: Es Ofset Mat. 103-113.
- Takats, S. (1999). *Macaristan Türk Âleminden Çizgiler*, (çev. Sadrettin Karatay). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Tekerek, N. (2010). Bellek, Gelenek ve Köy Tiyatro Geleneğimiz, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 29, 25-42.
- Temur, N. (2011). *Kültürel Bellek Bağlamında Deve Oyunu*, Millî Folklor, Yıl 23, 90, 156-163.

- Terzioğlu, A. (2000). *Türk Folkloru İçinde Halk Oyunları Oynayanların Psiko-Sosyal Özellikleri ve Oyunların Şahsiyet Gelişimine Etkisi*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları: 3392.
- Tezcan, S. (1974). *Das uigurische Insadi-Sūtra*, Akademie der Wissenschaften der DDR. Zentralinstitut für Alte Geschichte und Archäologie, Schriften zur Geschichte und Kultur des Alten Orients. 6, Berliner Turfantexte: III, Berlin.
- The World Book Encyclopedia 2, USA, 35.
- Tuna, E. (2000), *Şamanlık ve Oyunculuk*, İstanbul: Okyanus Yayınları.
- Türk Ansiklopedisi, (1983) MEB, 32, 1461.
- Türk Halk Müziği Sözlü Eserler Antolojisi I-II (2009) TRT Yayınları, Ankara. (Çalışmada kullanılan türkülerin toplanmasında yararlanılan eserlerden) Türk Halk Müziğinden Seçmeler (2000) TRT Yayınları, Ankara. (Çalışmada kullanılan türkülerin toplanmasında yararlanılan eserlerden).
- Türk Halk Müziği Sözlü Eserler Antolojisi 2, (Mart 2000). Ankara: TRT Müzik Dairesi Yayınları, Yayın No: 98,1.
- Türküne M. (1995). *Eski Türk Toplumunda Cinsiyet Kültürü*, Ankara, Ark Yayınevi.
- Uçan, A. (2005). *Türk- Macar- Kültür/ Müzik İlişkilerine ve Türk-Macar Karşılaştırmalı Halk Müziği Araştırmalarına Genel Bir Bakış*, Türk- Macar Halk Müziğinin Karşılaştırmalı Araştırması, Macaristan Cumhuriyeti Ankara Büyükelçiliğinin Karşılaştırmalı Araştırması.
- Ungan, S. (2009). *İşlevsel Yönleriyle Ninniler*, Ankara: Pegem Yayıncılık.
- Uğurlu, K. E. (2014). Kültürel Bellek Aktarıcısı Olarak Ninniler, *Milli Folklor Dergisi*, 26(102), 43-52.
- Uludağ, S. (1988). *Ağıt Maddesi*, TDV İslâm Ansiklopedisi, 1, İstanbul: TDV Yayınları.
- Uzunoğlu, E., Seher, A.B. ve Kızıltan, Z. (1993). *Çağlar Boyu Anadolu'da Kadın*, İstanbul: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları
- Vargyas, L. (1983), *Hungarian Ballads and the European Ballad Tradition*, II Cilt, Budapest, Akademia Kiado.
- Vargyas, L. (2005). *EUROPA Diakkönyvtar/ Magyar Nepballadak*, Budapest: Europa Könyvkiado.
- Vasary, I. (2007). *Eski İç Asya'nın Tarihi*, (çev. İsmail Doğan). İstanbul: Ötüken.

- Vural, F.G. (2011). Türk Kültürünün Aynası: Türküler, *e-Journal of New World Sciences Academy Volume: 6(3)*.
- Wilgus, D. K.ve Toelken, B. (1986). *The Ballad and The Scholors Aproaches to Ballad Study*, Los Angeles: University of California.
- Wüzbach, N. (1990). *The Rise of the English Ballad*, 1550-1650.
- Yakıcı, A. (2007). *Halk Şiirinde Türkü*, Ankara: Akçağ Yayınevi.
- Yanık, C. (2013). *Dünyada ve Türkiye 'de Çokkültürlülük*, Bursa: Sentez Yayınları.
- Yanık, C. (2013). *Etnisite, Kimlik ve Milliyetçilik Kavramlarının Sosyolojik Analizi*, Kaygı, 20, 225-237.
- Yıldırım, D. (1997). Türklerin Yılbasi Özgürlük Günü Bayramı, *Milli Folklor Dergisi*, 5(9) 36, 2-4.
- Yıldırım,V. *XIX.Yüzyıla Kadar Macar Edebiyatında Türkler*, Web: <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/26/1029/12467.pdf>. adresinden 15 Mart 2015'te alınmıştır.
- Yıldız, M. (2013).*Sosyal Antropoloji Bakımından Türkülerin Önemi*, Kültürümüzde Türkü Sempozyumu Bildirileri, Sivas: Es Ofset Mat. 51-56.
- Yıldız, N. (1999) *Kırım Türklerinde Nevruz*, Türk Dünyasında Nevruz Üçüncü Uluslar Arası Bilgi Şöleni Bildirileri, Ankara: AKM Yayınları.
- Yıldız, S. (2007). Kimlik ve Ulusal Kimlik Kavramlarının Toplumsal Niteliği, *Milli Folklor Dergisi*, 19(74), 9-16.
- Yöre, S. (2012). Kırşehir Yöresi Halk Müziği Kültürünün Kodları ve Temsiliyeti, *Uluslararası İnsan Bilimi Dergisi*, 9 (1), 21-35.
- Yusufoğlu, H. (2001, Kasım). *Osmanlı Macar İlişkileri*, Tarih ve Toplum: Kavimler Göçünden 1956 Halk Ayaklanmasına Macaristan, (Özel Sayı),36 (215), 25-37
- Yusufoğlu, H. (Temmuz, 1995). *Macarlarda Hun-Macar Akrabalığı Geleneği*, In: Türk Kültürü, 387 (XXXIII), 397406
- Zaatov, İ. (2002). *Kırım Tatar Türklerinde Nevruz Kutlamaları*, Türk Kültüründe Nevruz V. Uluslar Arası Bilgi Şöleni Bildirileri, Ankara: AKM Yayınları.
- Zoltan, U. (1968). *Nepdalak es Balladak Egyal-Dunai Szekely Közössegböl*, Budapest. Europa Könyvkiado.

EKLER

EK-1. Örnek 63

63

a) (♩ = cca 56)



1. Csor - da - pász - to - rok



Mi-dön Bet-le-hem - be



Csor-dát ő - ri-zé - nek



Éj - jel a me-ző - be,



Éj - jel a me-ző - be.

2. Isten angyali
Jövének eléjük
És nagy félelemmel
Telék meg ő szívők,
Telék meg ő szívők.

b)



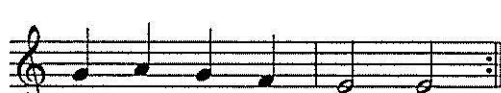
1. Csor - da - pász - to - rok



Mi-dön Bet - le - hem - ben



Csor-dát ő - riz - nek



Éj - jel a me - ző - ben.

3. Örömet mondok
Néktek, ne féljeteK,
Mert ma megszületett
A ti üdvösségtek,
A ti üdvösségtek.

EK-2. Örnek 64

64

(♩ = cca 120)



1. Por - ka ha - vak e - se - dez - nek, De - hó - re - me - ró - ma.

2. Nyúlak, rókák játszadoznak, *De hóreme... (végig)*
3. Bényomoztunk a faluba,
4. Sándor Mózes udvarára.
5. Ottan látánk rakva házat,
6. Abba látánk vetve ágyat.
7. Küjjel fekszik jámbor gazda,
8. Belől fekszik gyenge hölgye,
9. Közéből fekszik páris gyermek.
10. Serkentgeti apját, anyját:
11. Kelj fel atyám, kelj fel anyám,
12. Mert eljöttek a regösök.
13. Régi törvény nagy röt ökör,
14. Annak fele regösöké.
15. Szarva teli sült pereccel,
16. Annak fele regösöké.
17. Füle teli aprópénzzel,
18. Annak fele regösöké.
19. Hátán által hatvan kolbász,
20. Annak fele regösöké.
21. Segge teli mogyoróval,
22. A' maradjon a gazdának.
23. Kődökibe köből komló,
24. A' maradjon az asszonynak.

EK-3. Örnek 65

65

♩ = cca 104

Kelj föl, gaz - da, kelj föl, Szál-lott Is -ten há-zad-ra

Sor - já-val, se - re - gé-vel, Szár-nyas an-gya - lá - val,

Te - rí-tett asz-ta - lá - val, Te - le po - ha - rá - val.

Röt ö - kör, ré - gi tör-vény, Haj, re - gö rej - tem.

Azt is meg-en - ged - te Ne-künk az Úr - is - ten,

EK-3. (devam) Örnek 65



Hogy a mi - se - ol - tár Mi asz - ta-lunk le-hes-sen,

Mi - se-mon-dó ru - ha Mi ab - ro-szunk le-hes-sen,

A szent ke - hely Mi po - ha-runk le-hes-sen.

Röt ö - kör, ré - gi tör-vény, Haj, re - gö rej - tem.

A-mott ke - let - ke - zik Az é - gen egy pá - zsit,

Ab - ba le - ge - lé - szik Cso-da - fi - ú szar - vas.

Cso-da - fi - ú szar-vas-nak E - zer á - ga - bo - ga:

E-zer mi-se-gyertya Gyújtatlan gyulladjék, Ol - tat - lan a-lud-jék.

Röt ö - kör, ré - gi tör-vény, Haj, re - gö rej - tem.

Ad-jon az Úr - is - ten En-nek a gaz - dá - nak

Négy szép ök - röt, Két szép bé - rest.

EK-3. (devam) Örnek 65



Be-le-sin-di-sön-dör-ges-se, Ki-be-hú-zo-gas-sa,
 Belenyomog-as-sa, Mint a róka farkát lyukba, Még annál is jobban.
 Be-csi-sze-günk-cso-szo-gunk, Vas-fa-zék ko-lom-punk,
 Tölgy-fa-ké-reg bocs-ko-runk, Ró-zsa-fa a bo-tunk.
 Aj-tó mel-lett csa-tos er-szény,
 Ab-ba vagy on két-száz fo-rint,
 Fe-le sze-gény re-gö-ső-ké, Fe-le a gaz-dá-é.
 Röt ö-kör, ré-gi tör-vény, Haj, re-gö rej-tem.

Dicsértessék a Jézus Krisztus!
 Házigazda: Mindörökké!

EK-4. Örnek 67

67

Parlando (♩ = cca 104)



Jaj, lel-kém, lel - kém, jó tár - som, négy-ven-négy-be el - e - sőtt,
 még-ét - te az az át-ko-zott há - bo - rú - ú! Jaj, me ti-zén-öt é - ve, hogy
 ár - va va-gyok! Nincsen nekém sēnkim, csak az út fél és, le és.
 Jaj, je-re ha-za, lel - kém, hogy pa-nasz-kod-jam még ne - ké - éd.
 Mond-jam el, hogy anny'ü - dő-től mi pa-na-szom vó - na - a,
 lel - kém, jó ki - csi tár - so - om! Je - re ha - za, s a
 gyer - më - ke - i-dēt gyűtsd ész-sze, me úgy el van-nak szó-ród-va - a:
 jaj, egy hónapba éccēr, ha talál-koz-na - a - ka, máskor egy hónapba se éccēr se!
 Jaj, András, András, hol van a te sí-ro - od? Jaj, hol van a te gyászos
 sí-rod? So-se tu-dom még a ké-részt-fá - dot se fél - ke-res-ni. stb.

EK-5. Örnek 68

68



1. Szántottam gyö-pöt, Ve-tet-tem gyöngyöt, Haj-tot-tam á - gát, Szedtem vi - rá - gát.

2. Előre küldöm / Csákány Margitot, / Utána küldöm / Újlaki Imrét.

3. Ha megöleli, / Hiszen szereti, / Ha megcsókolja, / Hisz a magáé.

EK-6. Örnek 69

69

Rubato

1. Ne a - ludj el, két sze-mem-nek vi - lá - ga,
Mert már föl - kel pi - ros haj - nal csil - la - ga.

2. Egyik csillag Kostyál János csillaga,
Másik csillag Potus Anni csillaga.

70

Rubato



1. Fel-nőtt az út mel-lett két szál ma-jo - rán - na,



Nem sze-re - ti föld-jit, el a - kar búj - dos - ni,



A nap-túl, a hold - túl bú - csút a - kar ven - ni.

2. Búcsúzz, Anni, búcsúzz, apádtól, anyádtól,
 Apádtól, anyádtól, leánybarátidtól,
 Leánybarátidtól, leány-önmagadtól.

EK-8. Örnek 71

71

Quasi parlando (♩ = cca 144)

1. Vág-ják az er - de - i u - tat, Vi-szik a ma - gyar fi - u - kat.

Kit le - fe - lé, kit fel - fe - lé, Sen - kit sem ha - zá - ja fe - lé.

2. Állj meg pajtás, hadd kérjém meg,
Hogyha elmész, hol kaplak meg.
Galicia közepébe
Van egy kaszárnya építve
3. Abba vannak a székelyek,
Abban búsulnak szegények.
Kihajolnak az ablakban,
Rózsa nyílik csákójukban.

EK-9. Çarşı baladı

*Kalmár, szatócs nép tördeli kezét,
 „Jesuzst” kiáltoz, s nem leli eszt;
 Mintha meglopták volna, nyugtalan,
 Pedig nem épen rossz vásárja van.*

E versszakhoz már a magunk emlékei között is megszólal a portékájukat dicsérő, alkudozó, esküdöző, panaszkodó árusok visszafogottnak nem mondható hangja:

*Megjött Peströl Ócsó János
 Tele falu, tele város.
 Nadrág, kabát, ködmön, kucsma,
 Csapjon, bátyám, a markomba.*

vagy:

*Hét, hét, minden darab hét,
 Nálunk minden darab hét.
 Mindennek csak hét az ára,
 Hétért lesz ma elprédálva,
 Hét, hét, minden darab hét.*

EK-10. Örnek 74

74

Parlando (♩ = cca 72)



1. Gyí, lo - vam, gyí, sár - ga, gyí más ház e - li - be,



Ad - ja - nak va - la - mit az Is - ten ne - vi - be.

2. Mit adtak, feleség? / Adtak egy tojáskát.
Csapjuk a kerékhez, / Azt a rézangyalát!

75



1. A-mit mos-tan mon-dok, jól meg-hall-gas-sá - tok:



A sze-gény ár - vá - kat ne so-nyor-gas-sá - tok!



A sze-gény ár - vá - nak já - rá - sa, ke - lé - se,



Jaj an-nak a föl-dön, jaj min-den lé - pé - se.

2. Megérik a búza, mert sok szél találja,
 Keserű a szívem, mert sok bú rongálja.
 Kit a bú megrongált éfűságába,
 Ne reméljen több jót élte világába.
(A dallam második felére:)
 Mer ingemet rongált még kicsi koromba,
 S nem remélhetek jót éltém világába.

EK-12. Macar Gelin Ağıt Örneği

Székely balladák

Júlia szép leány

Júlia szép leány egykoron kimöne
 Búzavirág sződni a búzamezőbe
 Búzavirág sződni koszorúba kötni
 Koszorúba kötni magát úgy mulatni
 Föl is föltekinte a magoss egekbe
 Egy szép gyalogösvény hát ott jöddögél le
 Azon ereszködék fodor fejér bárány
 A napot s a hódat szarva között hozván
 A fényös csillagot a homlokán hozta
 Két szál arany perec aj a két szarvába
 Aj a két oldalán két szép égő gyertya
 Mennyi szőre szála annyi csillag rajta
 Szóval mongya neköm fodor fejér bárány
 Még ne ijeggy töllem Júlia szép leány
 Mett most esött héja szüzek sereginek
 Ha eljönél velem én oda vinnélek
 A mennyei karba a szent szüzek közzi
 Hogy bételnék veled azok kegyes rendi
 A mennyei kócsot adnám a kezedbe
 Első kakasszókor jönnék nézésödre
 Másod kakasszókor tégöd megkérnélek
 Harmad kakasszókor tégöd elvinnélek
 Az annyához fordul Júlia szép leány
 Szóval mongya neki anyám édes anyám
 Én is csak leimönék búzavirág sződni
 Búzavirág sződni koszorúba kötni
 Koszorúba kötni magamot mulatni
 Föl is föltekinték a magoss egekbe
 Egy szép gyalogösvény hát ott jöddögél le
 Azon ereszködék fodor fejér bárány
 A napot s a hódat szarva között hozván
 A fényös csillagot a homlokán hozta
 Két szép arany perec aj a két szarvába
 Aj a két oldalán két szép égő gyertya
 Mennyi szőre szála annyi csillag rajta
 Szóval mongya neköm fodor fejér bárány
 Még ne ijeggy töllem Júlia szép leány
 Mett most esött héja szüzek sereginek
 Ha elmönnék véle hogy oda vinnének
 A mennyei karba a szent szüzek közzi
 Hogy bételnék vélem azok kegyös rendi
 A mennyei kócsot a kezembe aggya
 Első kakasszókor jönek látásomra
 Másod kakasszókor ingömet megkérnek
 Harmad kakasszókor ingömet elvisznek
 Sirass anyám sirass éltömbe
 hadd hajjam hadd hajjam éltömbe hogy siratsz hótomba
 Leányom leányom virágos kertömbe
 E'ső raj méhömnek gyöngye lépöcskéje
 Gyöngye lépöcskének sárguló viassza
 Sárog viasszának földön futó fustye Földön futó

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : Kakıcı, Suna
Uyruğu : T.C.
Doğum tarihi ve yeri : 06.04.1979, Trabzon
Medeni hali : Bekar
Telefon : -
Faks : -
e-mail : -

Eğitim Derecesi

Okul/Program

Mezuniyet yılı

Yüksek Lisans

Gazi Üni. / Türk Halk Bilimi

2014-

Lisans

Hacettepe Üni/ Türk Halk Bilimi

2008

Yabancı Dil

İngilizce, Almanca



GAZİ GELECEKTİR..

