



Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi

The Journal of International Social Research

Cilt: 8 Sayı: 39 Volume: 8 Issue: 39

Ağustos 2015 August 2015

www.sosyalarastirmalar.com Issn: 1307-9581

KÜLTÜREL ARACILIĞIN RİTÜELLERİ: BERGAMALI PROFESYONEL ROMAN MÜZİSYENLERİN GEÇİŞ RİTÜELLERİNDEKİ ARACILIK ROLLERİ*

RITUALS OF CULTURAL MEDIATION: THE MEDIATING ROLES OF PROFESSIONAL ROMA(N) MUSICIANS OF BERGAMA IN THE RITES OF PASSAGE

Hasan Devrim KINLI**
İbrahim Yavuz YÜKSELSİN***

Öz

Romanlar (Çingeneler) dünyanın her yerinde yaşıyor olurlarsa olsunlar, geçmişten günümüze öncelikle müziksel becerileri ve bu beceriler etrafında ördükleri yaşam biçimleri ile gündemde olmuşlardır. Ancak aralarında yaşadıkları farklı etnik ve kültürel gruplar açısından önemleri, sadece sergiledikleri bu beceriler ve çevrelerine sağladıkları müzik hizmeti ile sınırlı değildir. Müziksel hizmet sunarak hayatta kalabilmek için bu hizmeti ayağına dek götürdükleri farklı insan gruplarının kültürel kimliklerine ilişkin belli ayrıntılar (gelenekler, toplumsal cinsiyet rolleri, müzik tercihleri vb.) hakkında bilgi ve deneyim sahibi olmaları da gerekmiştir. Bu makale, bugün Bergama ve çevresinde geçimlerini profesyonel müzisyenlik yaparak temin eden Romanların; evlilik, sünnet ve asker uğurlamaları gibi 'geçiş ritüelleri' (*rites of passage*) kapsamında sergiledikleri ve 'kültürel aracılık' (*cultural mediation*) bağlamında tanımlanabilecek icralarının ayrıntılı bir analizini sunmayı amaçlar. Bergama gibi çokkültürlü bir coğrafi alanda kuşaklar boyu varlıklarını sürdürebilmiş olmaları, bu bölgede yaşayan Roman müzisyenlerin kültürel aracılığa ve müziğe ilişkin becerilerini birbirine paralel biçimde geliştirdiklerini gösterir. Etnik ve kültürel çeşitliliğin günümüzde de sürdüğü Bergama ve çevresinde, bu çeşitliliğin bir parçası olarak yaşayan Roman müzisyenler; çevrelerindeki farklı kültürel kimliklere müzik hizmeti sunarken aynı zamanda bu kimliklerin temel bileşenlerinin korunmasına, gelecek nesillere aktarılmasına ve ifade edilmesine de katkıda bulunurlar. Bu katkıları, sergiledikleri kültürel aracılık pratiğinin üç ana boyutunu oluşturur. Bu makale, bu boyutların her birini ayrı ayrı ele alarak örneklendirir ve kültürel aracılık literatürüne katkıda bulunur.

Anahtar Kelimeler: Kültürel Aracılık, Aracılık, Romanlar, Çingeneler, Geçiş Ritüelleri, Ritüeller.

Abstract

From past to present, Roma (Gypsies) living around the world have been on the agenda especially with their musical skills and the way of life they weave around these. However, among many different ethnic and cultural groups which they used to live, the importance of Roma is not limited to musical skill and service. In order to survive through music, Roman musicians always needed to gather information about different cultural identities (on their traditions, gender roles, musical preferences etc.) whom they offer their service. This article aims to give a detailed analysis of the performances of professional Roman musicians from Bergama during the 'rites of passage' such as wedding, circumcision and soldier farewell ceremonies asserting that, the musical and social performances of the Roman musicians during these occasions can be defined in the context of 'cultural mediation'. Being able to survive in a multi-cultural area like Bergama through generations, it is clear that these musicians have developed their musical and mediational skills simultaneously. The ethnic and cultural diversity which the Roma(n) population is still a part of, prevails today in Bergama. Offering their musical service to different cultural identities in the region, Roman musicians inevitably contribute to the preservation, transition and expression of the crucial aspects of these different identities. This contribution, constitutes the three main dimensions of their mediational practice. This article exemplify and deal separately with each of these dimensions and contribute to the literature of cultural mediation.

Keywords: Cultural Mediation, Mediation, Roma, Gypsies, Rites of Passage, Rituals.

Giriş

Tarihin hemen her döneminde çeşitli gerekçelerle dışlanmış, 'marjinal' kılınmaya çalışılmış ve varlıklarına her zaman şüpheyle bakılmış gruplar arasında anılan Çingeneler¹, her ne kadar kendilerine yönelik genel algı günümüze dek pek değişmeden ulaşmış olsa da içinde yaşadıkları geniş toplum kesimlerine kendi varlıklarını kabul ettirmenin yollarını daima bulmuşlardır. Bu yolların başında egemen toplum kesimlerinin çeşitli ihtiyaçlarını karşılamak üzere yöneldikleri ve geçimlerini temin ettikleri

* Bu çalışma, Kütahya'da gerçekleştirilen "III. Hisarlı Ahmet Sempozyumu"nda (24-26 Mayıs 2012) sözel bildiri olarak sunulmuştur.

** Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, doktora öğrencisi.

*** Doç.Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bilimleri Bölümü.

¹ Bu çalışmada "Çingene" terimi, belirli bir ırkı ya da halkı tanımlayıcı olmayıp, ortak kültürel özelliklere sahip tüm topluluklara (Romanlar, Poşalar, Abdallar vb.) gönderme yapan kategorik bir adlandırma olarak kullanılmıştır.

'zanaatkârlık' biçimleri (kalaycılık, sepetçilik, demircilik, çalgıcılık vb.) gelir. Bu zanaatlar onların hayatta kalmasını sağlamış ve kimileri adeta Çingene kimliği ile özdeşleşmişlerdir.

Çalgıcılık/müziyenlik, bu zanaat biçimleri arasında geçerliliğini hemen her dönemde korumuş ve günümüze dek ulaşmış uğraş alanlarının belki de en başında gelir. Dünyanın çeşitli yerlerinde olduğu gibi Türkiye'de de müziyenlik, Çingeneler için hem vazgeçilmez bir geçim kapısı hem de kamusal olarak görünür olmanın ve toplumsal kabul görmenin yegâne yoludur. Daha önce bir başka yerde de (Kınlı & Yükselsin, 2011: 202) vurguladığımız gibi Çingeneler, egemen toplum kesimlerinden asla bütünüyle kabul görmezler ancak müzikle olan bağlantıları nedeniyle kolay kolay gözardı da edilemezler. Bu temel çelişki, müzikle uğraşan Çingenelerin kendilerini birlikte anıldıkları diğer Çingenelerden (müzikle uğraşmayan) ayrı tutmalarında ve farklı bir kimlik olarak sunmaya çalışmalarında özellikle etkili olur. Bugün Türkiye'nin batı bölgelerinde yaşayan ve müzikle profesyonel olarak uğraşan Çingenelerin kendilerini ısrarla 'Roman' olarak tanıtmayı tercih etmeleri bu durumu yansıtır.

Profesyonel Roman müziyenlerin, varlıkları ve hizmetleri ile içinde yaşadıkları farklı toplumsal kesimlerin yaşamlarını nasıl etkiledikleri ve buna bağlı olarak, günümüzün çok kültürlü coğrafyaları dâhilinde temelde nasıl bir konumu işgal ettikleri gibi sorular şu halde Roman olmayanlar açısından da önem taşır. Bilindiği üzere Romanlar, öncelikle hizmet ettikleri toplulukların beklentileri doğrultusunda müzik yapar ve müziyenliği bir 'esnafılık' biçimi olarak görürler. Bu esnafın, içinde yaşadıkları çevrelerin gözünde vazgeçilmez bir figür olmayı sürdürmeleri yerli yabancı pek çok müzik araştırmacısının ilgisini çeker. Dışında kaldıkları ya da 'yabancı' oldukları toplulukların müzik kültürlerini temellük (*appropriation*) ve icra etmede gösterdikleri ustalık, onlara yönelik bu ilginin başlıca sebepleri arasında gelir. Ancak dışarıdan öyle gibi gözükse de Roman müziyenler kendilerini, 'sadece' müzikteki ayrıcalıkları ile kabul ettirmezler. Buna eşlik eden çeşitli sosyal/toplumsal ve iletişimsel beceriler de geliştirmiş ve müziyenlik pratiklerini bu beceriler ile iç içe örmüşlerdir.

Bu makale, 'ikincil' konumdaki bu becerileri dikkate alır ve profesyonel Roman müziyenlerin, içinde yaşadıkları çevrelerde sadece birer müziyen değil aynı zamanda birer 'kültürel aracı' (*cultural mediator*) olarak işgördüklerini ileri sürer. Ayrıca, Roman müziyenlerin çevrelerine sundukları müziksel hizmetin, aracılık kavramının ima ettiği hemen hemen tüm anlamları içinde taşıdığını kabul eder. Hem hizmetlerine ihtiyaç duyulan hem de varlıklarına kuşkuyla bakılan kimseler olarak (Kınlı & Yükselsin 2011: 198) bu müziyenlerin temsil ettiği çelişkili kimliği, hizmet alanı ne olursa olsun aslında tüm aracı figürlere özgü bir nitelik olarak kavrar. Bu nedenle klişe bir yaklaşımdan hareketle özelde Roman genelde tüm 'Çingene' müziyenleri 'marjinal' kabul etmek yerine niçin birer 'kültürel' aracı olarak kabul etmek gerektiğini göstermeye çalışır. Bu düşüncüyü desteklemek için hem aracılık literatürüne, hem profesyonel olarak müzikle uğraşan (Roman, Abdal vb.) gruplar üzerine yapılmış bilimsel incelemelere, hem de bu grupların yaşamlarından kesitler sunan çeşitli bilgi kaynaklarına başvurur.

Bergama ve çevresinde (Kınlı, Soma vb.) yaşayan Roman müziyenlerin, müzik pratikleri üzerine yürütülmüş geniş ölçekli bir alan araştırmasından elde edilen veriler ise yukarıda ileri sürülen görüşü desteklemede başvurulan birincil nitelikli veri kaynaklarını oluştururlar. 'Gözlem' ve 'görüşme' gibi alan çalışması yöntemine özgü başlıca veri toplama teknikleri yoluyla elde edilen veriler, Bergama ilçesi ve çevresinde katılma olanağı bulduğumuz 'evlilik', 'sünnet', ve 'asker uğurlaması' ritüellerinden elde edilen görüntü ve ses kayıt örneklerini de içerir. Bunlara ek olarak bölgenin kültürel yaşamına ilişkin olarak elde ettiğimiz farklı dönemlere ait dokümanlar da incelenmiştir. 'Geçiş ritüelleri' (*rites of passage*) kapsamında yer alan yukarıda andığımız törensel kutlamalar, bu çalışmanın merkezi figürleri olan Roman müziyenlerin Bergama ve çevresi kültürel yaşamında oynamayı sürdürdükleri aracılık rollerinin en somut biçimde gözlemlenebildiği etkinlik örnekleri oldukları için seçilmişlerdir. Söz konusu bu ritüeller, günümüzde hala ağırlıklı olarak profesyonel Roman müziyenlerin katkısıyla düzenledikleri için, bu çalışma kapsamında öncelikle birer 'aracılık ritüeli' olarak kavranırlar.

Bu ritüellere ilişkin derlenen verileri, aşağıda sunduğumuz kavramsal çerçeve içinde yorumlayarak analiz eden bu makale, ulaştığı şu bulgu ve sonuçları okuyucuyla paylaşmayı arzular.

- Kültür simsarlığı*: Profesyonel Roman müziyenler, farklı etnik grupları müziksel yönden temsil etme ayrıcalığını ellerinde bulundurdukları coğrafyalarda, ilk önce bu gruplara 'talep ettikleri' müziksel hizmeti götürerek yaşamlarını kazanırlar.
- Kültürel arabuluculuk*: Kendileri dışında kalan gruplara yönelik bu hizmetleri, verili bir coğrafi alandaki kültürel çeşitliliğin bir arada ve sorunsuzca yaşamasına sunulmuş göz ardı edilemeyecek bir katkı niteliği taşır.
- Kültür taşıyıcılığı/aktarıcılığı*: Roman müziyenlerin oynadıkları aracılık rolünün diğer önemli boyutu ise söz konusu bu grupların müzik yoluyla kendi kültürel kimliklerini ifade etmeleri,

korumaları ve aktarmalarında daima kendilerine başvuru kimseler olmalarıdır. Roman müzisyenler bir bakıma -tek tek ve topluca- bu gruplar için birer 'kültürel bellek' vazifesi görürler. Farklı gruplara özgü ritüel uygulamalarına ilişkin belli ayrıntıları ve bu ritüellere eşlik eden müziksel dağarı kendi belleklerinde muhafaza eder, kuşaktan kuşağa aktarır, mekânlar arasında dolaştırır. Özetle ihtiyaç duyulan tınıları her zaman için erişilebilir, canlı ve dolaşımda tutarlar.

Kültürel aracılık süreçlerinde oynadıkları bu vazgeçilmez rol, müziksel mirasın 'otantik' bir biçimde korunması ve yaşatılmasını öngören 'özcü' düşüncelerle ise pek bağdaşmaz. Hizmetlerini kiralayan toplulukların beklentisini daima ön planda tutmak zorunda olan Roman müzisyenler; müziği ilgili bağlama, kişiye ve mekâna uyarlamada aktif bir tutum içine girerek tınısal gereci, istenen değişikliklere uğratarlar. Tınıya olan bu müdahaleleri, büyük ölçüde çevrelerinden aldıkları referanslar doğrultusunda gerçekleşir.

Kavramsal Model: 'Aracılık' düşüncesi ve 'Kültürel Aracılık'

'Aracı olmak', 'aracılık etmek' vb. ifadelerle dile getirilmeye çalışılan düşünce ve eylemler çeşitlilik gösterse de bir terim olarak 'aracılık' (*mediation*) temelde üç ayrı anlam çerçevesine gönderme yapar. Bunlardan ilki ve belki de en yaygın olanı sözcüğe yüklenen 'arabuluculuk' (*intermediacy*) anlamıdır. Bu boyutta, taraflar arasında sorun çözme ya da sorun çıkmasını önleme gibi uzlaştırıcı pratiklerle ilişkilenen aracılık, çağdaş bir hukuk terimi kılıfına bürünür ve tarafsızlık, empati kurma, sürece dâhil olan tüm tarafların eşit oranda çıkarını kollama gibi yan anlamlarla örtüşür. Kavramın, taraflar arasında oluşan özgül bir aracılık alanını ve bu alanda işgörmeyi ima eden bir diğer kullanımı ise tecim ve ekonomi döngüleri içinde anlam kazanır. 'Komisyonculuk' veya 'simsarlık' gibi uygulamalarla örtüşen aracılık burada "alıcı ile satıcıyı, arz ile talebi belli bir bedel karşılığı buluşturarak piyasayı oluşturma..." işinin en genel adıdır (Berberoğlu, 2006: 474). Yalnızca tarafların beklentilerini dikkate alan arabuluculuk uygulamalarından farklı olarak komisyonculuk ve simsarlık özelinde, bizzat aracı konumunda bulunanların da menfaatleri devreye girer. Bu nedenle olsa gerek, aracılığın tecimsel boyutu sık sık 'haksız kazanç' düşüncesi ile ilişkilendirilir ve bu mecrada işgören aracılar hakkında olumlu kavramlarla düşünmek, pek de yaygın değildir.

Bu çalışma açısından terimin ilişkili olduğu en elverişli kavramsal çerçeve ise aracılığın, malumat ve bilginin dolayına uğradığı (ya da uğratıldığı) süreçlere yönelik olarak kullanılmasıdır. İletişim kuramları kapsamında anahtar bir yeri olan aracılık kavramı özetle "iki parti/ taraf arasında ilişki sağlamak amacıyla araya girme, toplumsal bilginin ve kültürel değerlerin, kurumsallaşmış bir yoldan ilgisine ulaşmasına kanallık etme eylemi" biçiminde tanımlanır (Fiske, 1983: 133-134). Bu kanallık etme eylemi; bir kaynaktan gönderilen ve alıcıya ulaşması beklenen anlam yüklenmiş iletilerin içinden geçtiği, taşındığı, aktarıldığı kısacası iletişimi mümkün kılan canlı ya da cansız çok çeşitli aracı 'ortamlar'ın (*media*) varlığını gerektirir. Bilginin elde edilmesi, çözümlenmesi, örgütlenmesi, depolanması, yeniden kodlanması ve aktarılması gibi süreçler, her durumda aracılık olgusundan söz etmeyi zorunlu kılar. En yalın haliyle, fikirlerin ve malumatın bir kültür² bağlamından diğerine iletilmesi (Taft, 1981: 59) anlamını taşıyan 'kültürel aracılık' (*cultural mediation*), aracılığın iletişim süreçlerinde büründüğü bu 'kanallık etme' işleviyle bir arada düşünülmelidir. Bu noktada, akılda kalıcı bir örnek olması ve kültürel aracılık olgusuna ilişkin belli başlı noktaları aydınlatıyor olması nedeniyle 'çevirmenlik' ve onunla yakından ilişkili diğer meslek alanlarından söz etmek yerinde olur.

Bir dilden diğerine anlam aktarmakla uğraşan bu mesleklerin uygulayıcıları, pratikte en az iki farklı dili birbiriyle bağlantılandıran birer 'ara yüz' (*interface*) olarak işgörürler. Ancak gerçekleştirdikleri edimi, farklı diller arasında 'kelimesi kelimesine' çeviri yapmakla eşdeğer görmek bir hata olur. Tersine, iki dil arasında sözcük, tümce vb. düzeyde birebir bir karşılıklılık ilişkisi aramaktan uzaklaşıp, kaynak dildeki mesajları hedef dilde en uygun verecek ifade kalıplarını, mecazları vb. kullanmaya yöneldikleri ölçüde çevirmenlerin iletişimin kalitesini arttırdıkları rahatlıkla söylenebilir. Böyle bir yeterlilik ise kişinin, bildiği dillerin sınırları dâhilinde dolaşımda olan anlam kodlarını, ait oldukları kültürel bağlamlar içinde 'okuyabilmesiyle' mümkündür. Bu nedenle çevirmenin, anadili ve etkisinde kaldığı hâkim kültürel atmosfer kadar bildiği diğer dillerin yansıttığı kültürel arka plan hakkında da belli bir düzeyde birikim ve deneyim sahibi olması gerekir. Özetle çevirmenlik, diller arasında olduğu kadar kültürler arasında da aracılık biçimidir (Katan, 1999: 14).

Birden fazla kültüre ilişkin bu tür bilgi ve deneyimler, uzmanlık alanı ya da mesleği her ne olursa olsun, kişinin aynı zamanda bir 'kültürel aracı' olarak işgörmesine zemin hazırlar. Bir başka deyişle kişi, eğer

² 'Kültür' sözcüğünün, üzerinde herkesçe uzlaşmış açık bir tanımı bulunmaması da bu çalışma boyunca biz, antropoloji perspektifinden yapılmış bir kültür tanımına sadık kalmaya çalıştık. Buna göre *kültür*; 'kuşaktan kuşağa geçen, insan eliyle yapılmış eserlerde, nesnelere ve kurumlarda yansıtılan inanç ve değer kalıplarına gönderme yapar' (Berger 2012:141).

bu gibi bilgi ve deneyimlere sahip ise farkında olsun ya da olmasın belli bir kültürel mecra dâhilinde herhangi bir aracılık rolünü yerine getiriyor olabilir. Taft'ın (1981: 53) kültürel aracıyı "...dil ve/veya kültür bakımından farklılık gösteren birey ve gruplar arasında karşılıklı iletişimi, anlayışı ve davranışı kolaylaştıran kimse" biçiminde tanımlaması, vurguyu açıkça çevirmenlik üzerine odaklar. Oysa Bochner'e (1981: 6) göre kültürel aracı, genel anlamda farklı kültürel sistemler arasında bir bağlantı unsuru olarak iş gören tüm erkek ve kadınları ifade etmelidir. Böyle bir yaklaşım, kültürel aracılığın dilbilimsel perspektif dışındaki tahayyülünü de kolaylaştırır. Bu noktada en esnek ve kapsamlı tanımlama girişimini ise McLeod (1981: 38) yapar. Ona göre, iki ya da daha çok kültürün kesiştiği bir noktada yer alan kişi ya da kişiler eğer varlıkları ve yaptıkları ile temasta oldukları her bir kültürün bir ölçüde yararına iş görüyorlar ise doğrudan birer kültürel aracı olarak düşünülebilirler.

Şu halde bir kültürel aracı, tanım gereği (kendisinininki de dâhil olmak üzere) 'en az' iki farklı kültüre ilişkin çeşitli bilgi ve deneyimlere sahip birisidir. 'İki-kültürlü' (*bi-cultural*) bu gibi kişilere yönelik olarak, 'bir kafada iki marifet' (*two skills in one skull*) eğretilmesine başvurulduğu da olur (Taft, 1981: 53). Kişinin kendisinininkinden farklı bir kültür ile temasa geçtiği ve sonuçta o kültürün kimi veçhelerini öğrendiği pek çok durum varsayılabilir. Böyle durumlar çoğunlukla alışık olunmayan yabancı bir kültürle baş etmeyi gerektirir. Bu süreçleri deneyimlemiş kişiler, sonuçta giderek artan bir biçimde 'çok-kültürlü' (*multi-cultural*) kimseler haline dönüşebilirler. Özetle kültürel karşılaşmalar ve bunları izleyen 'kültür öğrenme' (*culture learning*) süreçleri, aracılığa özgü yeterliliklerin edinilmesi ve geliştirilmesi için birer zorunluluktur (Bochner, 1981: 12).

Yine de, düzeyi ne olursa olsun farklı kültürlerle 'içli dışlı' olabilmenin aynı zamanda kültürel aracı olarak nitelendirilebilmek için tek başına yeterli olmadığı söylenmelidir. Kimliğin birden fazla kültürün etkisinde şekillenmesi, aracılık rolü için uygun bir zemin hazırlar, ancak bu konumdaki bir kişinin potansiyel bir aracı olarak kalması ya da gerçek bir aracı haline dönüşmesi daha çok, sahip olduğu yeterliliklere, bu yeterliliklerle 'ne yaptığına' ve temasta olduğu diğer kültürlerin üyeleri tarafından 'nasıl algılandığına' da bağlıdır (McLeod, 1981: 37). Bochner, kişiyi aynı zamanda kültürel aracı kılan olmazsa olmaz özelliklerden bahseder. Buna göre kişi, eğer birden fazla kültüre ilişkin sistematik bir bilgiye sahipse; farklı kültürel arka planlardan gelen kimseler arasında iletişimi engelleyen unsurları aşabilecek beceriler taşıyor ise; aracılık ettiği insan topluluklarının selameti ve mutluluğu ile ilgili insani bir tutum içindeyse; aralarında iş gördüğü toplumların yerel değerlerine ilgi, alaka ve saygı duyuyor ise ve son olarak, toplumsal bir değişim geçirmekte olan kültürel sistemlerin öz niteliklerini korumakla ilgiliyse bir 'kültürel aracı' olarak tanımlanabilir (Bochner, 1981: 307).

Aracılıkla ilgili yeterliliklerini genellikle kendiliğinden gelişen, doğal süreçler içinde kazanan kültürel araçlar, çoğu zaman ait oldukları toplumsal koşulların bir ürünü olarak ortaya çıkarlar. Bu nokta, kültürel aracı olabilmek için kişinin mutlaka izlemesi gereken belli bir yol ya da yöntemden söz etmenin pek de mümkün olmadığı anlamına gelir. Aracılığa ilişkin yeterlilikler, daha çok 'informal' süreçler (usta-çırak vb.) içerisinde elde edilir ve pekiştirilir. Aracılığın, mesleki bir pratik olmaktan çok bu pratiklere 'eşlik eden', bireyin üstlendiği ya da üstlenmek durumunda kaldığı bir 'rol' olduğu da söylenmelidir. Bu rol bireysel bir tercih olmanın olduğu kadar, bir grup süreci görünümü dahi taşıyabilir. Daha açık bir ifadeyle bu konumdaki kişiler, tarihsel olarak kültürel aracılık rolünü oynayagelen bir grubun üyesi olabilirler (McLeod, 1981: 37). Özel bir bilgi-beceri türünü veya hizmet tekeli elinde bulunduran uzmanlar sıfatıyla, muhataplarına 'geçici' bir hizmet vermek yerine temasta oldukları çevrelerle uzun erimli bir bağlantı ve işbirliği içinde olan, yoğun ve çok daha 'kalıcı' ilişkiler geliştiren kimselerin sergiledikleri kültürel aracılık rolleri, içinde yaşadıkları çevreler tarafından da genellikle daha kolay benimsenir.

Sahip olduğu yeterliliklerin ve iş görme biçiminin yanı sıra, herhangi bir kimsenin aynı zamanda bir kültürel aracı olarak tanımlanabilmesi, çevresi tarafından nasıl algılandığı ile yakından ilişkilidir. Tek kültürlülüğün genel kural olduğu bir dünyada, bildiği ve öğrendiği kültürlerin pek çoğuna aslında yabancı olan aracı kişiler genellikle 'olağan dışı' görülürler: "Çoğu insan araçlar hakkında olumlu terimlerle düşünmeye pek alışık değildir. Araçlar genellikle 'marjinal' ya da en azından sıra dışı kimseler olarak değerlendirilirler. Toplumun merkezinden çok kenarlarında konuşlanmaya eğilimlidirler..." (McLeod, 1981: 46). Bunun nedeni insanların, bir yabancıнын kendi kültürlerini kolayca ve bütünüyle öğrenebileceği fikrine şüpheyle bakmaları ve bu nedenle hiçbir zaman için onu tümüyle kendi kültürel gruplarının bir üyesi olabileceğini kabul etmemeleridir. Araçların karşılaşılabilecekleri en büyük zorluk da bu noktada yatar. Bochner (1981: 32), aracılık rolüne uygun kimselerin önüne çıkabilecek olan bu engele 'marjinallik sendromu' (*marginal syndrome*) adını verir.

İki ya da daha fazla kültürel gruba özgü belli unsurları içselleştirebilmiş aracı kişiden farklı olarak marjinal kişi, kendini farklı sosyal sistemler arasında 'sıkışmış' birisi olarak duyumsar. İlgili literatür, böyle

bir engelle karşı karşıya gelen kimselerin marjinal kalmak yerine nasıl birer kültürel aracıya dönüştüklerini anlamaya çalışır. 'Marjinal' ile 'aracı' arasındaki en belirgin fark, birincinin farklı kültürlerle ilişkin unsurlara uzlaştırılmaz gözüyle baktığı, 'pasif' kaldığı ve dışlandığı noktada, diğerinin bu farklılıkları uzlaştırma ve koordine etmenin yollarını aramayı sürdürmesi, 'aktif' ve yapıcı bir tutum benimsemesi ve sonuçta kendi varlığını ve gerekliliğini çevresine kabul ettirebilmesidir.

Kültürel Aracılar Olarak Roman Müzisyenler

Roman müzisyenlerin sergiledikleri kimlik özellikleri ve müziksel davranışlar, günümüze değin 'düğün müziği' (*wedding music*) ve müzisyenliği başta olmak üzere, müzisyenlerin toplum içindeki rol ve işlevleri, müziksel yaratıcılık ya da 'eşiksellik' (*liminality*) gibi, birbirinden çok farklı kavramsal çerçeve dâhilinde sayısız bilimsel araştırma ve incelemeye konu olmuştur. Son yıllarda yürütülen benzer nitelikli çalışmalara ise 'çokkültürlülük' ve 'kültürlerarasılık' gibi izleklerin hâkim olmaya başladığı gözlenir. Örneğin aynı coğrafi sınırlar içerisinde bir arada yaşayan farklı kültürel gruplara hizmet götüren Roman müzisyenler, Pettan'ın Kosova özelinde yürüttüğü çalışmasında 'çok-etnisiteli' (*multi-ethnic*) bir dağarı seslendirebilme becerileri nedeniyle mercek altına alınır (1992: 3). Benzer şekilde Seeman, Romanların yaşamlarını sürdürebilmek için geliştirmek zorunda kaldıkları 'grup dışına' yönelik çok-dilli ve çok-kültürlü müziksel hizmet stratejisini, bizzat temsil ettikleri 'kültürel kozmopolitizm' ile ilişkilendirir ve Roman müzisyenlerden bahsederken sık sık 'kültür simsarları' (*cultural brokers*) ve 'müzik aracıları' (*musical mediators*) ifadelerine başvurur³ (2002: 145).

Makedonya özelinde çalışmalarını yürütmüş olan Keil da Seeman ile aynı izlek üzerinden yürür ve Balkanlar gibi çokkültürlü bir coğrafyada müziksel hizmetin; Roman müzisyenleri dil, din vb. yönlerden birbirinden farklı özellikler taşıyan gruplarla daima temas halinde kalmaya ittiğinin altını çizer. Bu hizmeti günümüze değin başarıyla yürütmüş olan Romanlar, Keil'a (2002: 88) göre geniş bir kültürel çeşitlilik dâhilinde insanların kalplerini, zihinlerini, tarihlerini ve zevklerini uzlaştırarak işgörürler. İtalya'da yaşayan Hıristiyan ve Müslüman Roman müzisyen gruplar üzerine incelemelerde bulunmuş olan Stati ise Romanların, tarih boyunca yerleşmiş buldukları bölgelerin bugünkü kültürel miraslarının oluşumuna büyük ölçüde katkıda bulduklarını hatırlatır ve konunun bir başka boyutuna daha dikkat çeker. Bu mirasların ilişkili olduğu mevcut gelenekler Türklere, Arnavutlara, Sırlara, Makedonlara vs. ait olabilir. Staiti'ye göre Romanları, işte bu müziksel geleneklerin usta yorumcuları, uzman zanaatkarlar ve aykırı kişiler olarak işgören 'kültürel aracılar' olarak görmek gerekir (1997: 4). Roman müzisyenleri, farklı insan gruplarına özgü ritüel ve törenlerin olduğu kadar çağdaş festival ve kutlamaların da merkezinde duran kilit figürler olarak değerlendiren Peycheva ve Dimov da aracılık merkezli bu bakış açısını benimserler. Onlara göre tüm bu etkinliklerde temel kurucu ögenin müzik ve müzisyenler olduğunu asla gözden kaçırmamak gerekir. Roman müzisyenleri marjinal kabul etmek, bu nedenle temelde olumsuz ve önyargılı bir bakış açısını yansıtır. Çünkü Romanlar, öteden beri söz konusu bu ritüel ve törenlerin gerçekleştirilmesinde vazgeçilmez bir yere sahip 'aracı kişiler' (*mediators*) konumunda olmuşlardır (2004: 203).

Bu tespitlerin tamamı, kendini 'Roman' olarak adlandırsın ya da adlandırmamasın öteden beri 'Çingene usulü geçim yolları' (Mezarcioğlu, 2010: 131-132) arasında gelen çalgıcılığı/müzisyenliği bir meslek olarak benimsemiş, bugün Türkiye genelinde yaşayan benzer gruplar için de aynı ölçüde geçerliliğini korur. Büyük kozmopolit kent merkezlerinin eğlence yaşamı içinde olduğu kadar, kırsal bölgelerin kültürel yaşamında önemli birer yeri olan kermes ve festival gibi takvime bağlı ritüellerden, geçiş ritüellerine (evlilik, sünnet, asker uğurlaması vb.) dek pek çok bağlamda bu grupların hizmeti özellikle aranır. Orta Anadolu'da 'Abdal' ya da 'Teber' olarak bilinen gruplar, Doğu ve Kuzey Anadolu'da 'Poşa'lar, Güney Anadolu'daki 'Mitrip' topluluklar ve yoğun olarak Batı Anadolu'da yaşayan Romanlar (Duygulu, 2000: 13; Yükselsin, 2000, 2009, 2014) bu kapsamda değerlendirilebilir. Doğrudan kendi kimlikleri ile yer bulmasalar da geçmişten günümüze ülkemizde yayınlanmış farklı çalışmalarda 'çalgıcılar' (Koşay, 1944: 83), 'yöre müzisyenleri' (Öztürk, 2006: 126) vb. adlandırmalar altında anonimleştirilenler de genellikle bu grupların üyeleridir. Bu müzisyenlerin sergiledikleri benzer kimlik özellikleri ile müziksel ve müzik dışı davranışlar onları aynı zamanda birer kültürel aracı olarak ele almaya da zemin oluşturur. Bu özellik ve davranışlar; (1) müzisyenlik özelinde grup kimliği, (2) bilgi ve becerinin informal aktarımı, (3) çokkültürlü müzisyenlik modeli, (4) hareket halinde olma, (5) kültürel esneklik ve (6) yaratıcı eğilimler başlıkları altında sıralanabilir. Bu özellik ve davranışlar Yükselsin (2014: 717-722) tarafından bir başka çalışmada ayrıntılı olarak açıklandığı

³ Kolukıncı'ya göre de Çingeneler: "sosyal ve iletişimsel organizasyonlarda, çoğunlukla ekonomik nedenlerden ötürü, dış gruplarla iletişim kurmaktadır" (2007: 44). Dahası 'aracı azınlık' ve 'yabancı' statülerinden ötürü "yabancı olmayanların daha az istediği buna karşın önemli miktarda ihtiyaç duyulan ve gelecek vaatmeyen işleri kabul edebilmektedir. Ancak bu kabul, iş piyasasında bir sahiplenmenin de kapılarını açmaktadır... Çingenelerin esnek ve sezonluk işleri sahiplenmiş olması, iş piyasasındaki ticari yeteneklerinin de bir göstergesidir (2007: 49).

ve gösterildiği için burada yeniden ele alınmayacak, bu çalışmanın konusu olan Bergamalı profesyonel Roman müzisyenlerin inceleneceği takip eden bölümlerde, yeri geldikçe değinilecektir.

Aracılık kavramına ilişkin olarak başlangıçta verilen bilgiler ışığında Roman müzisyenleri 'kültürel arabulucular', 'kültür simsarları' ve 'kültür taşıyıcıları' olarak görmek mümkündür. Bununla birlikte bu nitelemelerin, Roman olsun olmasın profesyonel olarak müzisyenlik yapan herkese yönelik olarak kullanılabilmesi de ileri sürülebilir. Müziğin doğası gereği onu icra eden müzisyenler; kitleleri birleştiren, çevreye barış ve kardeşlik havası yayan toplumsal aktörler olarak düşünülebilirler. Ancak müziği insanların ayağına dek götürmek, onların istedikleri veya duymayı arzu ettikleri biçimlerde sunmak, doğrudan kendi kültürel aidiyeti veya beğenileri ile ilişkili olmayan çok farklı müzik biçimlerini ve dağarları öğrenerek bunların yaşatılmasında belirleyici bir rol oynamak ve bu yolla hayatını kazanmak, özgün bir müzisyenlik modeline işaret eder. Genel olarak Romanlar, tam da böyle bir müzisyenlik modelini benimsemiş olduklarından diğer meslektaşlarından ayrılır ve kültürel aracılık olgusuyla çok daha anlamlı bir ilişki içinde gözükürler.

Bergama ve Çevresinde Profesyonel Müzisyenlik ve Roman Müzisyenler

Yaklaşık 114 köyü ve 5 beldesi ile yayıldığı alan bakımından bugün İzmir'in en büyük ilçesi konumunda olan Bergama, tıpkı çevresindeki diğer ilçeler (Kınık, Soma vb.) gibi nüfus özellikleri ve barındırdığı kültürel kimlikler bakımından hatırı sayılır bir çeşitlilik ve zenginlik gösterir. Yörede öteden beri yerleşik olan Yörük ve Türkmen aşiretlerine ek olarak, geçtiğimiz yüzyılın başlarında Kafkaslardan ve Balkanlardan gelerek bölgeye yerleşen göçmen gruplar, Cumhuriyetin ilanı sonrasında gerçekleştirilen nüfus mübadelesi ve takip eden yıllarda yaşanan iç göç dalgaları neticesinde yöreye ulaşan gruplar, hem ilçe merkezindeki hem de köylerdeki bu çeşitliliğin ana unsurları olmuşlardır. Bu unsurlar arasında Tahtacı Türkmenleri, Çepniler ve diğer Yörük aşiretleri bugün hala 'yerli' kabul edilen ve bölgenin kültürel dokusunun oluşumunda öncelikli yeri olan gruplardır. Pomaklar, Boşnaklar, Arnavutlar, Makedon göçmenleri, Dağıstanlılar, Çerkezler, Romanlar vb. ise bu dokunun diğer bileşenlerini oluştururlar. Ancak konu müzik olduğunda Romanlar, tüm bu çeşitlilik içinde ayrıcalıklı bir noktada dururlar.

İlçe merkezindeki Atmaca Mahallesi'nde yaşayan Roman nüfus içerisinde profesyonel olarak müzikle uğraşanlar, bugün sayıca önemli bir orana sahiptir. Bu müzisyenler, bölgenin kültürel dokusunu oluşturan yukarıda saydığımız farklı gruplara kuşaklardır müzik hizmeti sunan ailelerden gelirler. Atmaca, çekirdek çalgı takımı olarak en azından bir davul ve bir klarnetten oluşan ekiplerle 'düğün çalma'ya giden erkek Roman müzisyenlerin yanı sıra, 'dümbekçiler' olarak bilinen ve bir darbuka ve bir deften oluşan çalgı oturtumuyla çoğunlukla Kozak ve çevresindeki köyler tarafından talep edilen kadın Roman müzisyenlerin de ortak adresidir. Farklı çalgı takımları oluşturarak farklı etnik gruplara, farklı ritüel tiplerine ve farklı bağlamlara yönelik müzik sunmak, Bergamalı Roman müzisyenlere özgü gözlenebilecek en tipik müziksel davranış biçimidir. Örneğin Pınarköy, Narlıca, Tepeköy gibi 'Çepni' köylerine çağırılan çalgı takımları içerisinde davul ve klarnetin yanı sıra mutlaka bir 'keman'a yer verilir. Benzer şekilde Kozak çevresi Yörüklerine ya da Balkan kökenli gruplara verilen hizmetlerde, yerleşik tını idealleri doğrultusunda çekirdek takıma her zaman bir 'trompet' eklenir.

Atmacalı Romanların çevrelerine sundukları müziksel hizmet, civar dağ ve ova köylerine gitmekle sınırlı değildir. İlçe merkezindeki mahallelerde gerçekleştirilen evlilik ve sünnet düğünleri ile bunların 'düğün salonu' formatında düzenlenen versiyonları ve asker uğurlamaları da bu kapsama girer. Romanlar, Belediye Bamosunda, Belediye Konservatuvarı'nda ve ilçe Halk Eğitim Merkezi bünyesinde çeşitli görevler üstlenirler. Ramazan ayı boyunca, Ramazan davulculuğu yaparlar. Deve güreşleri ve Kermes kutlamaları gibi yılda bir kez düzenlenen takvime bağlı etkinliklerde de varlık gösterirler. Bunca farklı bağlamda resmi ya da gayri-resmi düzeyde Roman müzisyenlerin hizmetinden yararlanması Bergama ve çevresi kültürel yaşamına ilişkin önemli ipuçları sunar. Atmaca'da yaşayan ve müzisyenlik temelinde bir grup kimliği geliştirmiş olan Romanlar, Bergama ve çevresine özgü 'yerel' müzik mirasını herkese ulaşılabilir kılan bugün bölgede yaşayan en etkili grupturlar.⁴ Bu dağarın önemli bir bölümünü oluşturan 'zeybek' havaları başta olmak üzere, Çepni, Tahtacı, Muhacir vb. grupların kültürel kimlikleriyle ilişkili ezgiler, kırık havalar, marşlar, klasik Türk müziği eserleri ve günümüze özgü popüler müzik örnekleri Atmacalı bu müzisyenlerin belleklerinde yaşar. Bu nedenle Atmaca, bölgeye özgü olan ve olmayan oldukça geniş bir dağarın saklandığı

⁴Aslında Romanlar, Bergama yerel müzik piyasasını 'Roman olmayan' meslektaşları ile paylaşırlar. İlçe genelinde 'piyanist' ya da 'orgcu' gibi adlar verilen; elektronik klavye, dizüstü bilgisayar ve ses sisteminden oluşan bir ekipmanla tek başlarına düğünlere giden bu müzisyenler, davetlilere ağırlıkla kaydedilmiş müzik dinletmeye dayanan bir çeşit 'Dj'lik pratiği sergilerler. Genellikle geçiş ritüellerinin 'toplu eğlence' aşamaları için talep edilen bu müziksel hizmet biçimi Roman müzisyenler arasında pek yaygın değildir. Zeybek vb. yerel dansların icrasında işlevsel olmayışı, mobilize olmayı zorlaştırması vb. nedenler bunun sebepleri arasında gözükür. Kültürel aracılıkla ve Roman müzisyenlerle sınırlı ilişkisi nedeniyle biz bu pratiği analiz dışı bıraktık.

bir 'kültürel depo' olma niteliğine sahiptir. Bu mahallede doğup büyüyen müzisyenler, son derece zengin bir dağarı kendilerinden önceki kuşaklardan devralırlarken bir yandan da kime, neyi, nasıl çalacaklarına ilişkin yönlendirici bilgileri öğrenir ve kültürel çeşitlilikle baş etmelerini sağlayan bir 'esneklik' tutumunu içselleştirirler. Geniş bir coğrafya dâhilinde daima hareket halinde olan bu müzisyenler, ailelerinden iki-üç kuşak önceki müzisyenlerin belli çevrelerle ve köylerle geçmişte kurmuş oldukları iş ilişkilerini ve kişisel bağlantıları devralır, belli davranış kalıplarını ve meslek ahlâkını içeren bir kültürel sermaye ile mesleğe başlarlar.

Geçiş Ritüelleri Özelinde Bergamalı Roman Müzisyenler ve Aracılık Roller

Bu noktaya kadar verilen bilgiler, müziğe ilişkin becerilerin yanı sıra Bergamalı profesyonel Roman müzisyenlerin yaşamlarını sürdürebilmek için çevrelerindeki diğer kültürel topluluklarla iletişim içinde olmak zorunda olduklarını açıkça ortaya koyar. Bu zorunluluk, onları müzik dışı yeterlilikler geliştirmeye ve söz konusu grupların kültürel kimliklerine ilişkin belli düzeyde bilgi ve birikim sahibi olmaya da iter. Önceki bölümlerde sunduğumuz tanımlamalar ışığında, böyle bir birikimin onları birer kültürel aracı kıldığı da rahatlıkla söylenebilir. Bu bölümde Bergama ve çevresi Roman müzisyenlerinin, söz konusu aracılık rolünü nasıl somutladıkları, çeşitli örneklerle gösterilecek, kültürel aracılığın farklı boyutlarında Romanların temelde hangi işlevleri yerine getirdikleri açıklanacaktır.

'Geçiş ritüelleri' (*rites of passage*) terimi kısaca, insan yaşamındaki belirli dönüm noktalarını (doğum, ergenlik, evlilik vb.) simgeler. Bireyin bir toplumsal statüden diğerine geçiş yapmasıyla ve geçişin topluluğun geri kalan fertlerine mal edilmesiyle ilişkilidir. Kalıplaşmış geçiş ritüelleri, özellikle 'geleneksel' toplumlarda, toplumsal yapının devamlılığını güvence altına alır. Bergama özelinde bu ritüeller, merkezinde yer alan bireyin cinsiyetine (eril ve dişil) göre iki gruba ayrılır. 'Altı aylık kınası' yeni doğmuş kız çocukları, 'evlilik' ritüelleri ise toplumsal beklentilere uygun bir biçimde yuva kurma aşamasındaki genç kızlar için düzenlenir. Öte yandan 'sünnet' erkek çocuklarına ve 'asker uğurlaması' ise askere alınması kesinleşmiş genç ve bekâr delikanlılara yönelik ritüellerdir. Her ne kadar erkeğin toplumsal statüsünü değiştirse de evlilik ritüellerinde damadın yeri ikincil plandadır ve gelin, tüm ritüel akışı boyunca hemen hemen tüm aşamaların merkezi figürü konumundadır. Günümüzde, kız çocuklarına yönelik 'altı aylık kınası' törenleri büyük ölçüde terk edilmiş bulunduğundan, bu bölümde ağırlıklı olarak diğer üç ritüel örneği dikkate alınacaktır.

Bu ritüellerin bölgede yaşayan topluluklar açısından 'sembolik' önemi oldukça büyüktür. Sünnet çocuğu ritüelden çok önce sünnet olmuş, gelin ve damat 'resmi' nikâh sürecini gözlerden uzakta sade bir törenle tamamlamış olabilir. Ancak ilgili ritüelin, beklentilere uygun biçimde ve gerektiği gibi gerçekleştirilmesi yine de arzulanır. Bu koşulun sağlanması, diğer faktörler dışında müziğin ve müzisyenlerin varlığıyla yakından ilişkilidir. Hatta söz konusu ritüellerin amacına uygun olarak düzenlenebilmesi, Roman müzisyenlerin katkısını özellikle gerektirir. Çünkü bu tören atmosferi içinde, ritüel özneleri ile davetli ve katılımcılar kadar ritüel akışı içinde farklı görev ve sorumlulukları olanların (bayraktar, sağdıç, yenge vb.) da özel birer yeri ve önemi vardır. Bu çerçevede Roman müzisyenlerin sağladıkları hizmetin, basitçe davetlileri 'eğlendirmek'le sınırlı olduğu düşünülmemelidir. Daha önce bir başka çalışmada (Kınlı & Yükselsin 2011: 219) vurguladığımız gibi Romanlar, bu gibi ritüeller kapsamında önceden tanımlanmış belli başlı görevleri yerine getirir: Ritüel aşamalarını müzikle 'kodlamak', katılımcılara 'duygusal motivasyon' sağlamak, ritüel öznelerini müziksel olarak 'temsil' etmek ve gerekli hallerde ritüel öznelerine 'rehberlik' etmek. Kazançlarını arttıran bahşişler dışında, herhangi bir ritüel hizmeti için kendilerine başvuranlardan talep ettikleri bedel, aslında Roman müzisyenlerin yerine getirdikleri bu görevlerin bir karşılığıdır.



Resim 1. 'Sünnet' ritüeli, Osmaniye Mahallesi, Kınık, (03.04.2010).

Bir geçiş ritüelinin düzenlenmesi kesin olarak karara bağlanmış ve çevreye duyurulmuşsa, bu görevlerin aksatılması veya yerine getirilmemesi söz konusu olamaz. Örneğin Bergama ve çevresinde hiçbir geçiş ritüeli, bayraktar olmadan ve bayrak töreni yapılmadan başlamaz ve bitmez. Bu törenlerde 'İstiklâl Marşı'nı seslendirmek doğrudan Roman müzisyenlerin sorumluluğundadır. Bir sünnet ritüelinde, ritüel öznesi olan 'sünnet çocuğu' adına gelen sağdıçların karşılanması, veya ritüelin ana yemeği 'keşkek' hazırlanırken görev alanlara eşlik edilmesi ve bu yemeğin kutsanması; bir evlilik ritüelinde kına töreni yapılırken, gelinin duvağı hazırlanırken ya da gelin baba evinden uğurlanırken ona rehberlik edilmesi gibi müziksel eylemler bu görevlerin kapsamı içindedir. Bu nedenle bölge genelinde tüm geçiş ritüelleri, Roman müzisyenlerin aracılığı ve katkısı gerektirir.



Resim 2. 'Asker Uğurlaması' ritüeli, Osmaniye Mahallesi, Kınık (14.05.2010).

Roman müzisyenler; bu ritüelleri düzenleyen, bunlara iştirak eden ve bunların gerçekleştirilmesinde çeşitli görevler üstlenen herkesi ve ait oldukları kültürel toplulukları müziksel olarak temsil etme ayrıcalığını ellerinde bulundururlar. Bu durum, bu grupların söz konusu ritüelleri icra edebilmek için -kendi içlerinden- hizmetinden yararlanabilecek profesyonel müzisyenler çıkaramadıkları anlamına gelir. Bu yüzden Bergamalı Roman müzisyenler, farklı grupların ayrıntıda kimi küçük değişikliklerle gerçekleştirdikleri bu gibi ritüelleri idare etmede de kuşaklar boyunca ustalık kazanmışlardır. Taft'a göre (1981: 73) iletişim becerileri, sosyal beceriler ve toplum hakkında bilgi dışında bir kültürel araçta olması gereken en önemli beceri türü de bu gibi 'teknik beceriler'dir (*technical skills*). Roman müzisyenlerin, ritüel idaresi konusundaki teknik bilgi ve beceri düzeyleri ise tartışmasız kabul edilir. Bunun en açık kanıtı, bölgede izlediğimiz sayısız geçiş ritüeli esnasında ritüel akışından sorumlu görevlilerin (bayraktar vb.), herhangi bir aksaklık yaşanmaması için sık sık Roman müzisyenlere danıştıklarını gözlemleme fırsatı bulmuş olmamızdır.

Roman müzisyenleri aynı zamanda etkili birer kültürel aracı kılan unsur onların; geçiş ritüelleri kapsamındaki müziğin bizzat icrasına etki edebilecek faktörler hakkında önceden hazırlıklı bulunmalarındır. Ritüelin düzenleneceği yerin coğrafi açıdan ilçe merkezi ya da köy olması; köy ise 'dağ' köyü ya da 'ova' köyü olması; nüfusunun 'yerli' ya da 'göçmen' kökenli olması; inanç pratiği açısından 'Alevi' ya da 'Sünni' yerleşimi olması ve hizmet verilecek topluluğun toplumsal cinsiyet rollerine yönelik tutumları vb. müziğin icrasına şu veya bu biçimde etki eder. Örneğin kadın ve erkeklerin bir arada eğlenme ve sosyalleşme olanaklarının sınırlı olduğu yerlerde sadece erkek müzisyenlerden oluşan bir ekip tek başına yeterli olmaz, 'dümbekçiler'e (Roman kadın müzisyenler) de iş düşer (Yılmaz ve Yükselsin, 2010; Yükselsin ve Yılmaz, 2010). Evli erkeklerin kendi aralarında ve kapalı mekânlarda müziği daha çok 'dinlemeye' yöneltikleri, buna karşılık gençlerin kamusal alanda, daha çok dansa ve oyuna eşlik edecek havalar talep ettikleri bilinen yerlere yine iki ayrı ekip halinde gitmek uygundur. Bir kültürel aracı olarak hangi işe hangi müziksel içeriğin nasıl sunulacağı konusunda, daima ilgili çevreden alınan referanslara öncelik verir.



Resim 3. Evlilik ritüeli, Nişan aşaması. Yukarıcuma Köyü, Kozak-Bergama (11.10.2009).

Bir geçiş ritüeli, onun öznesi/özneleri konumundakiler (sünnet çocuğu, asker adayı, gelin, damat) başta olmak üzere tüm katılanların, kültürel kimliklerini ifade etme ve pekiştirme olanağı buldukları önemli bir buluşma anlamı taşır. Erol (2010: 42) kültürel kimliği "bizi çevreleyen sosyal sistemler içinde, temsil edilmemiz yoluyla farklı formlarda sürekli olarak yeniden biçimlenen ve dönüşen hareket halinde bir yapılanma" olarak tanımlar ve müzik ve dans gibi ifade kültürüne ait pratikleri bu yapılanmanın temel unsurları arasında değerlendirir. Bugün Bergama ve çevresinde yaşayan hemen hemen tüm etnik gruplar, kendilerini müziksel olarak temsil etme ayrıcalığını öteden beri Roman müzisyenlere devretmiş olduklarından, müzik dolayısıyla kendi kimlik ve aidiyet duygularını inşa etmede, müzakere etmede,

pekiştirmede ve belirli bir kültürel alan yaratmada Roman müzisyenlere ve sundukları aracılık hizmetine deyim yerindeyse 'muhtaçtırlar'.

Kültürel kimlik genelde etnisite, inanç, dil, ideoloji vb. çok çeşitli kaynaklardan beslenebilir. Bununla birlikte bireyin, bağlı bulunduğu ya da hissettiği herhangi bir topluluğa/cemaate referansla kendini tanımlaması anlamına gelir. Bergamalı Roman müzisyenler, sundukları hizmetle öncelikle bu noktada (tanımlama) devreye girer ve çevrelerindeki toplulukların, kimliklerini müzik aracılığıyla ifade etmelerine olanak sağlarlar. Bu aracılık biçimi, her bir topluluğun kendi geçmişi ile anlamlı bir bağ kurmasına ve kimlik duygusunu güçlendirmesine hizmet eder. Çepniler, Türkmenler, Yörükler, Pomaklar, Makedonlar, Çerkezler, Dağıstanlılar vb. doğrudan kendilerini ifade ettiğini düşündükleri simgesel havalar/ezgiler eşliğinde, aidiyetlerini pekiştirirler. Roman müzisyenler, her biri kültürel kimliğin birer simgesi niteliğindeki bu havaları seslendirerek onlara yüklenen anlamları her defasında yeniden dolaşıma sokar ve insanların, müzik üzerinden kökenleri ile bağ kurmalarına yardımcı olurlar. Sundukları bu hizmet sayesinde her topluluk, kendi geçmişine ait tahayyüllerini yeniden canlandırma ve farklılığını ifade etme olanağı bulur.

Roman müzisyenler, hem belli bir kültürel topluluğun üyelerinin ikamet ettiği birbirine komşu veya uzak köyler hem de farklı kültürel arka planlardan gelen grupların yerleşik bulunduğu köyler arasında daima hareket halindedirler. Bir bakıma bu noktalar arasında malumat taşır ve bir bağlantı unsuru olarak işgörürler. Geniş bir coğrafyaya adeta kuşbakışı hâkim olur ve bu uzam dâhilinde farklı kimlikler arasındaki benzerliklere ve yakınlıklara da odaklanırlar. Başta 'Bergamalı', 'Somalı' vb. olmak üzere 'Egelî', 'İzmirli', 'Manisalı', 'Müslüman', 'Türk' vb. kapsayıcı ve birleştirici kimlik algılarının pekiştirilmesinde de rol oynarlar. 'Bergama Halayı' ve 'Harmandalı Zeybeği' gibi yöre genelinde adeta her ritüelin 'olmazsa olmaz'ı kabul edilen yerel ezgiler ve müzisyenlerin aidiyetleri ile ilişkilenen 'Roman havaları', hemen hemen gittikleri her yerde kendilerinden tekrar tekrar istenir. Bu müziksel biçimleri her defasında yeniden üreterek, bölge genelinde bir arada yaşayan farklı unsurları 'müziksel düzeyde' buluşturur, benzerliklerin ve ortak noktaların ifade edilmesine katkıda bulunur ve bir anlamda kültürel boyutta 'arabuluculuk' yaparlar.



Resim 4. Evlilik ritüeli, Turgutalp (Pomakköy), Soma. (03.07.2011).

Roman havalarının birleştirici karakterinin yörede yaygın müziksel biçimlerin tümünün üzerinde olduğu da bu bağlamda vurgulanmalıdır. Hizmetlerini sundukları hemen her ortamda hangi kültürel kimlikten olurlarsa olsun, yerli halkın ısrarla talep ettiği, dans etmekten ve söylemekten keyif aldığı ve özellikle genç kuşakların kendilerini ifade etmek için en sık başvurduğu tınların başında bu Roman havaları gelir. Söz konusu havalar; Atmaca Mahallesi'nde düzenlenen bir 'Roman düğünü' ya da evlenen taraflardan en az birisinin Roman kimliği taşıdığı 'etnisiteler-arası' (*inter-ethnic*) evlilik ritüellerinde olduğu kadar; Yörük, Çepni, Tahtacı vb. kültürel toplulukların kendi içlerinde düzenledikleri ve ekseriyetle diğer topluluklara kapalı olan geçiş ritüellerinde de talep edilir. Roman havaları, Roman müzisyenlerin bizzat

kendilerinin bulunmadığı ortamlarda da en geçerli ve yaygın müzik türleri arasındadır. Bu durum, daha önce bir başka çalışmada da (Kınlı & Yükselsin, 2011: 204) vurguladığımız gibi, sahiplenilmiş bir kültürel alandan gelmeyen, farklı bir etnisiteye ya da farklı kültürel bağlamlara özgü görülen müzik biçimleri, insanların simgesel düzeyde birleşmesini (ya da uzlaşmasını) kolaylaştırır. 'Roman' olmak, farklı kültürler arasında birleştirici bir unsur olmakla nerdeyse eş anlamlıdır.

Müziğin icra edildiği anlarda Roman müzisyenlerin sergiledikleri davranışları da göz önüne almak gerekir. Çünkü bu davranışlar stratejik yöntemlere dayanır ve kültürel aracılığın gerçekleşmesine ilişkin önemli ipuçları sunarlar. Bergamalı Roman müzisyenler, geçiş ritüelleri kapsamında kendilerinden talep edilen müziksel hizmeti yerine getirirken, karşı tarafın beklentileri karşılamak adına çok çeşitli yöntemlere başvururlar. Örneğin kendisinden istenen herhangi bir havayı o an çeşitli sebeplerle hatırlayamayan veya seslendiremeyecek durumda olan bir müzisyenin, onu hemen eşdeğer nitelikli bir başka hava, ezgi vb. ile 'ikame' etmesi sıkça rastlanan bir durumdur. Dinleyicinin içinde bulunduğu duygusal ortama göre bir hava seçmek; istenilen herhangi bir havayı, karşı tarafın o anki beklentisine yanıt verecek biçime büründürerek 'yeniden yorumlamak'; özellikle zeybek havaları söz konusu olduğunda oyuncuların beden dilini yakalamak ('ayağa çalma', Ödemiş, 2011: 384) ve böylece müziği duygusal ortama, dansa ve oyuncuya 'uyarlamak' başvurdukları diğer yöntemlerden arasındadır. Uyarlama (*adaptation*), farklı bir bağlama ait tınsal bir unsurun o an içinde bulunulan bağlama adapte etmek olarak tanımlanabilir. Çoğu durumda Roman müzisyenler bu gibi uyarlamaları kendilerinden talep edilmeden gerçekleştirirler. Örneğin bir evlilik ritüelinde, düğün alayı yürüyüşe geçtiğinde seslendirilmesi uygun düşecek ya da bir deve güreşine, değnek oyununa, keşkek dövmeye hatta gelin almaya eşlik edecek hava, çok farklı bağlamlardan devşirilerek adı geçen bu durumlarla örtüştürülebilir. Örneğin, 'keşkek dövmeye' ve 'değnek oyunu' gibi törensel aşamalarda 'Köroğlu' havalarının ya da gelin alınırken 'Eski Ordu Marşı' gibi mehter havalarının seslendirilmesi gibi kalıplaşmış icralar, seslendirilen havaların zaman içinde eşlik ettikleri ritüel aşamaları ile özdeşleştiğini hatta bu aşamaların birer müziksel simgesi haline geldiğini gösterir.

İkame etme, yorumlama ve uyarlama gibi stratejik yöntemler müzisyenin, hâlihazırda belleğinde mevcut olan müziksel gereci işe koşması ya da bu gerecin içsel niteliklerine belli ölçülerde müdahale ederek yeniden üretmesi anlamına gelir. Ancak Bergamalı Roman müzisyenler, bunların yanı sıra çok daha yaratıcı yollara da başvururlar. Roman havalarının kendine has dokuz zamanlı tartım kalıpları üzerine yerleştirdikleri, farklı kültürel gruplara özgü çok çeşitli ezgisel gereci hem tartımsal/ritmik hem de ezgisel bakımdan yepyeni bir müziksel biresim oluşturacak biçimde işlerler. Bir başka ifadeyle birbirinden farklı müziksel unsurları bir araya getirir, değişikliğe uğratar ve 'senkretik' yapılar üretirler. Son olarak geçiş ritüelleri boyunca duygusal gerilimin yoğunlaştığı ve doruğa ulaştığı aşamalarda ya da 'gelin alma/gelin indirme' gibi bir ritüelin bitişini simgeleyen anlarda, Roman müzisyenlerin yöre genelinde tanınan ve bilinen hiçbir müziksel temayı referans almadan baştan sona 'doğaçlama' yoluyla seslendirdikleri uzun hava ve benzeri ezgisel yaratımlardan da söz etmek gerekir. Müzisyenlerin, özellikle de klarnet ve trompet gibi ezgi çalgılarını seslendirenlerin, kelimenin tam anlamıyla yaratıcı becerilerini ortaya koydukları bu gibi anlar ortamda bulunanlara da duygusal yönden motivasyon sağlar. Önceden tasarlanmış ya da üzerinde özel olarak çalışılmış olmaktan çok kendiliğinden yakalandığı izlenimi veren bu gibi icralar, aynı zamanda tüm bu müziksel mirasın geleceğe aktarılmasında başat rol oynayan Roman müzisyenlerin yerel müzik kültürüne vurduğu bir damga niteliği taşır.

Sonuç

Roman müzisyenlerin ve farklı adlarla (Poşa, Mıtrıp, Abdal, Lautari vb.) anılan dünyadaki diğer tüm 'Çingene' müzisyenlerin içinde yaşadıkları pek çok coğrafyada oynadıkları en önemli rol 'kültürel aracılık'tır. Bergama özelinde örneklendiği ve açıklandığı gibi, onların sergiledikleri kültürel aracılık rolleri çok farklı boyutları içerir ve iki-kültürlülük değil çok-kültürlülük üzerine kuruludur. Farklı kültürel kimliklerin önemli birer simgesel, pragmatik ve/veya estetik bileşeni olan müziksel biçimleri belleklerinde koruyan, onların beklentilerine uygun müziksel biçim ve biçimleri sahiplenip seslendiren, müziği onu talep edenlerin ayağına kadar götürüp sunan bu müzisyenler, bu yolla yaşamlarını kazanan birer 'kültür simsarı' oldukları kadar, sahiplendikleri kültürlerin taşıyıcıları ve aktarıcıları konumundadırlar. Aynı coğrafyada yaşayan çok çeşitli kültürel topluluklar, müziksel açıdan kendi farklılıklarını ifade etme olanağını onların icraları sayesinde bulurlar. Toplumsal uzlaşımın, çeşitlilik içinde birliğin sürmesinin böylesi ifade kanalları ile güvence altına alınması, diğer tüm aracılık rollerinin yanı sıra 'kültürel arabuluculuk' rolünü de üstlenen Çingene müzisyenler sayesinde.

- BERGER, Arthur A. (2012). *Kültür Eleştirisi: Kültürel Kavramlara Giriş*, Çev: Özgür Emir, İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- BOCHNER, Stephen (1981). "The Social Psychology of Cultural Mediation", *The Mediating Person: Bridges Between Cultures*, Ed: S. Bochner, Schenkman Publishing Co, pp: 6-36.
- DUYGULU, Melih (2006). *Türkiye'de Çingene Müziği: Batı Grubu Romanlarında Müzik Kültürü*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- EMİROĞLU, K. & DANIŞOĞLU, B. & BERBEROĞLU, B. (2006). *Ekonomi Sözlüğü*, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- EROL, Ayhan (2010). "Alevi Kimliğini Diaspora'da Müzakere Etmek: Toronto Alevi Göçmenlerinin İfade Kültürü Pratikleri", *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, S. 56, s. 39-60.
- FISKE, John. (Ed.) (1983). *Key Concepts in Communication*, London: Routledge.
- KATAN, David (1999). *Translating Cultures: An Introduction for Translators, Interpreters and Mediators*, St.Jerome Publishing.
- KEIL, C. & KEIL Angeliki V. (2002). *Bright Balkan Morning: Romani Lives & The Power of Music in Greek Macedonia*, Wesleyan University Press.
- KINLI, Hasan D. & YÜKSELSİN, İbrahim Y. (2011). "Eşikler, Müzikler ve Liminalite: Roman Müzisyenler ve Bergama Yöresi Evlilik Ritüellerindeki 'Liminal' Rollerini", 2. *Ulusal Hisarlı Ahmet Sempozyumu Bildirileri*, ed: Çağhan Adar & Yunus Emre Uygur, Kütahya: Güzel Sanatlar Derneği Yayını, s: 198-220.
- KOLUKIRIK, Suat (2007). "Madun ve Hakim: Çingene/Roman Kimliğinin Toplumsal Eleştirisi", *Yeryüzünün Yabancıları Çingeneler*, Haz. S.Kolukırık, İstanbul: Simurg Yayınları, s: 43-53.
- KOŞAY, Hamit Z. (1944). *Türkiye Türk Düşünleri Üzerine Mukayeseli Malzeme*, Ankara: Maarif Matbaası.
- MCLEOD, Beverly. (1981). "The Mediating Person and Cultural Identity", *The Mediating Person: Bridges Between Cultures*, Ed: S.Bochner, Schenkman Publishing Co, pp: 37-52.
- MEZARCIOĞLU, Ali (2010). *Çingenelerin Kitabı: Tarihi, sosyolojik ve antropolojik bir kaynak*, İstanbul: Cinus Yayınları.
- ÖDEMİŞ, Sonay (2011). "Zeybeklerde Dans ve Müzik İlişkisi: Dansa Eşlikte Ayağa Çalma", *Müzikte Temsil & Müziksel Temsil 2. Sempozyumu Bildirileri, Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, Yıl:1, S. 2, s: 383-388.
- ÖZTÜRK, Okan M. (2006). *Zeybek Kültürü ve Müziği*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- PETTAN, Svanibor H. (1992). *Gypsy Music in Kosovo: Interaction and Creativity*, Ph.D., University of Maryland Baltimore County.
- PEYCHEVA L. & Dimov V. (2004). "The Gypsy Music and Gypsy Musicians' Market in Bulgaria", *Mitteilungen des SFB 586 "Differenz und Integration"* 6, s: 189-205.
- SEEMAN, Sonia T. (2002). *You're Roman: Music and Identity in Turkish Roman Communities*, Ph.D., Los Angeles: University of California.
- STAITI, Nico (1997). "The Roma Khorakhané as Cultural Mediators: Nuptial Rites and Music", *Music & Anthropology*, Vol.2.
<http://www.umbc.edu/MA/index/number2/rom/rom.htm> (Erişim tarihi: 10.8.2014)
- TAFT, Ronald (1981). "The Role and Personality of the Mediator", *The Mediating Person: Bridges Between Cultures*, Ed: Stephen Bochner, Schenkman Publishing Co, pp: 53-88.
- YILMAZ, Cemile (2010). *Toplumsal Cinsiyet ve Müzik: Bergamalı Roman Kadınların Profesyonel Müzisyenlik Modeli Olarak 'Dümbekçilik'*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- YÜKSELSİN, İbrahim Y. (2000). *Batı Türkiye Romanlarında Kültürel Kimlik, Profesyonel Müzisyenlik ve Müziksel Yaratıcılık*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- _____ (2009). "Satılık Havalarda: Batı Türkiye Roman Topluluklarında Bir Müziksel Zanaatkarlık Biçimi Olarak 'Çalgıcılık'", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, S. 8, s. 452-463.
http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt2/sayi8pdf/yukselsin_ibrahimiyavuz.pdf (Erişim tarihi: 06.08.2014)
- _____ & YILMAZ Cemile, (2010). "Cinsiyet ve Sınırlar: Evlilik Ritüeli Bağlamında Bergamalı Roman Kadın Müzisyenler", *21. Yüzyıl Eşiğinde Kadınlar: Değişim ve Güçlenme*, Cilt 4, s:146-156.
- _____ (2014) "Kültürel Aracılık, Romanlar (Çingeneler) ve Müzik: Bir Rumeli Halk Ezgisinin Kırkpınar Güreş Havasına Dönüştürülmesi Örnekolay", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, S.34, s: 713-730.
http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt7/sayi34_pdf/6psikoloji_sosyoloji_felsefe/yukselsin_ibrahimiyavuz.pdf (Erişim tarihi: 10.10.2014)