

TC
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
Yüksek Lisans Tezi

**KÜLTÜREL ARACILIK BAĞLAMINDA
SİVAS POŞALARINDA PROFESYONEL MÜZİSYENLİK**

Hazırlayan
Nurettin KARAKUŞ

Danışman
Prof. Dr. İbrahim Yavuz YÜKSELSİN

İzmir/2019

YEMİN METNİ

“Müzik Bilimleri Anabilim Dalında” Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “Kültürel Aracılık Bağlamında Sivas Poşalarında Profesyonel Müzisyenlik” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlâk ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

11/10/2019


Nurettin KARAKUŞ

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün 04 / 07 / 2019. tarih ve ...16.... sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin ...9... maddesine göre Müzik Bilimleri Anabilim Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Nurettin KARAKUŞ'un "*Kültürel Aracılık Bağlamında Sivas Poşalarında Profesyonel Müzisyenlik*" konulu tezi incelenmiş ve aday 21 / 10 / 2019 tarihinde, saat 11:30'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır. Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezin savunmasından sonra ...60.... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin BAŞARILI... olduğuna oy birliği ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

Prof. Dr. İbrahim Y. YÜKSELİN

Prof. Dr. F. Reyhan ALTINAY
ÜYE

ÜYE

Doç. Dr. Levent ALKAN

ÖZET

Egemen meslek seçimleri olan ‘müzişyenlik’ ile diğler Poşalardan ayrılan Sivas Poşaları’nda ‘profesyonel müzişyenlik’ ve ‘yarı profesyonel müzişyenlik’ kavramını irdellemek amacıyla gerçekleştirilen bu çalışma; grup kimliğı özelinde, genelde Müzişyen Çingeneleri, Çalgıcı Romanlarını ve özelde ise Müzişyen Poşalar’ı konu edinmektedir. Ayrıca kültürel aracılık bağlamında Müzişyen Poşalar’ın ‘ritüel odaklı olan’ ve ‘ritüel odaklı olmayan’ müzik pratiklerinde gerek ‘içe dönük’ gerekse ‘dışa dönük’ aracılık edimleri, üstlendikleri roller, statüleri, görev ve amaçları çalışmanın hedeflerini oluşturmaktadır.

Müzişyen Poşalar’ın nişan, kına gecesi, düğün vb. gibi geçiş ritüellerinde ve ‘Festivaller ve Şenlikler’, ‘Ramazan Davulculuğı’, ‘kutlama ve anma programları’ ile bugün artık katılım göstermeseler de geçmişte katıldıkları ‘Karakucak Güreşleri’ gibi takvime bağı ritüellerde yani ‘ritüel odaklı olan’ müzik pratiklerinde ve halk oyunları veren kurum ve kuruluşlar, halk oyunları yarışmaları, Sivas Belediyesi Mehter Takımı vb. gibi ‘ritüel odaklı olmayan’ müzik pratiklerindeki aracılık edimleri, üstlendikleri roller, statüleri, görev ve amaçlarını daha net anlayabilmek adına; nitel araştırma yöntemlerinden gözlem, katılarak gözlem, görüşme, doküman analizi ve etnografik betimleme metotları kullanılmıştır.

Sivas Poşaları’nın, kültürel aracılık bağlamında üstlendikleri rol, statü, görev ve amaçlarını araştırmayı hedefleyen bu çalışmada; başlangıcından sonuç kısmına kadar edinilen bilgiler ışığında; hayat idamelerini ‘profesyonel müzişyenlik’ ve ‘yarı profesyonel müzişyenlik’ modeliyle sağılayan Sivas Poşaları’nın, birer ‘kültürel aracı’ oldukları sonucuna varılmıştır.

ABSTRACT

This study which has been conducted to investigate ‘professional musicianship’ and ‘semi-professional musicianship’ in Sivas Poshas whose main profession choice is ‘musicianship’, which differs them from other Poshas, aims to discuss Musician Gypsies, Instrumentalist Romanies in general and Musician Poshas in particular specific to group identity. In addition, in the context of cultural mediation, the study aims to study both ‘introvert’ and ‘extrovert’ mediation actions and mediation roles, status, duties and objectives in ‘ritual-oriented’ and ‘non-ritual-oriented’ music practices of Musician Poshas.

Observation, participant observation, interview, document analysis and ethnographic description among qualitative methods have been used in the study to better understand mediation actions, their roles, status, duties and objectives in their ‘ritual-oriented’ music practices like the rites of passages engagement ceremonies, henna nights, wedding ceremonies, etc. and in scheduled rites and ceremonies like ‘Festivals and Glorifications’, ‘Ramadan Drummer’, ‘celebration and commemoration ceremonies’ and ‘Karakucak Wrestling’ which they don’t attend no more today that is, in their ‘ritual-oriented’ music practices and ‘non-ritual-oriented’ music practices like the institutions and organizations which teach folk dances, folk dances competitions, Sivas Belediyesi Mehter Takımı (Sivas Municipality Mehter Platoon), etc.

In the light of the information obtained from the beginning to the conclusion of this research conducted to investigate the cultural mediation role, status, duties and aims of Sivas Poshas; it is concluded that Sivas Poshas, who maintain their livelihoods through ‘professional musicianship’ and ‘semi-professional musicianship’, are a cultural mediator.

ÖNSÖZ

2014 yılının Mart ayı içerisinde danışmanım Prof. Dr. İbrahim Yavuz Yükselsin'e Poşalar üzerine bir çalışma yapmayı hedeflediğimi aktardığımda; ilk önce bu konu üzerine bir araştırma yapılıp yapılamayacağı ve bir ön bilgi edinme amacıyla beni, etnomüzikolojinin temel veri toplama yöntemlerinden birisi olan saha/alan çalışmasına yönlendirdi. Saha/alan çalışması yapmak üzere Sivas'a gittim. Bu bağlamda ilk görüşme kişim; Sivas Fasil Heyeti Âşıklar ve Halk Oyunları Derneği başkanı Ahmet Ayık olmuştur. Daha sonra yazılı literatürü inceledim. Diğer Müzisyen Poşalar ile görüşme yaptıktan sonra zor bir işe kalkıştığımı anladım ve bu durum bende tezi yapamayacağım korkusunu uyandırdı. Sonrasında İzmir'e dönerek danışmanıma sahada/alanda neler yaptığımı aktardım. Bu araştırmanın zor olabileceğini veya beni zorlayabileceği düşüncesini danışmanıma söylediğimde ise ilk andan itibaren beni konuya olumlu yönde motive etmeye başladı. Devamında sahada/alanda nelerle karşılaşabileceğimi, görüşmelerimin ve davranışlarımın nasıl olması gerektiğini ve neyi nasıl yapmam gerektiğini bilimsel metotlar doğrultusunda aktardı. Prof. Dr. Yükselsin'in çalıştığı ve modelleştirdiği 'kültürel aracılık'ı, çalışmam içerisinde ana bağlam ve kavramsal model olarak kullanmamı teklif etmesi ise bana gurur verdi. Alanda uzman olan Yükselsin'in çalışmasını temel almanın tarifsiz mutluluğundan dolayı da kendisine ayrıca teşekkür ederim.

Her bilimsel bilgi üretme etkinliğinde olduğu gibi bu etkinlikte de (araştırmada da) mutlaka eksiklikler olacaktır. Bu bağlamda eleştirilere ve eksiklerimin söylenmesine her zaman açık olacağım.

Lisansüstü eğitimim boyunca bilgi ve tecrübelerinden ayrı ayrı istifade ettiğim Prof. Dr. Ayhan Erol'a, Prof. Dr. M. Fırat Kutluk'a ve Doç. Dr. Levent Ergun'a şükranlarımı sunarım.

Bu tezin konusu ve Sivas'ın her daim 'kültür araçları' olan genelde Sivas Poşaları'na özelde Müzisyen Poşalar'a tekrar tekrar teşekkürlerimi bildiririm.

Bu tezde en çok emek sahibi olan; bilgi, tecrübe ve akademik ahlâkı öğrendiğim, öğrencisi olmaktan her zaman gurur duyduğum ve kendime bilimsel önder olarak seçtiğim değerli hocam Prof. Dr. İbrahim Yavuz Yükselsin'in katkıları olmasaydı bu tez bugünkü halini alamayacaktı. Bu vesile ile kendisine tekrar tekrar saygı ve şükranlarımı sunarım.

Son olarak; birlikte yola çıktığımız ve dört yıl boyunca hayatı paylaştığımız Celalettin Budak'a ve Turgay Gündoğdu'ya, çalışmalarım boyunca beni sürekli motive eden kıymetli kardeşim Semih Akgül'e, yardımlarını benden esirgemeyen Dr. Öğretim Üyesi Ahmet Edi'ye ve bugünlere gelmemde en büyük emek sahibi olan başta annem ve babam olmak üzere aileme teşekkürü bir borç bilirim.

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ.....	vi
TABLolar LİSTESİ.....	xii
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	xiii
GÖRSELLER LİSTESİ	xiv
HARİTALAR LİSTESİ.....	xvi
KISALTMALAR	xvii
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

1. KAVRAMSAL MODEL: KÜLTÜREL ARACILIK VE MÜZİK	10
1.1. Kültürel Aracılık ve Müzik	14
1.1.1. Bir Arayüz Olarak Aracılık; ‘Kültür Öğrenme’ Süreçleri	15
1.1.2. Bir Ritüel Olarak Aracılık	17
1.1.3. Kültürel Aracının Sahip Olması Gereken Özellikler	18
1.2. Kültürel Aracılığın Görev ve Amaçları.....	19
1.2.1. Aktarmak/Taşımak	20

1.2.2. Uzlaştırmak.....	22
1.2.3. Güçlendirmek.....	24
1.2.4. Korumak.....	25
1.2.5. Dönüştürmek/Değiştirmek.....	27
1.2.6. Yeniden Üretmek.....	28

2. BÖLÜM

2. POşALAR VE SİVAS POşALARI.....	31
2.1. Poşaların Kökeni.....	32
2.2. Poşa Kimliği.....	36
2.3. Dünyada Poşalar.....	39
2.4. Türkiye’de Poşalar.....	41
2.5. Sivas Poşaları.....	48

3. BÖLÜM

3. SİVAS POşALARINDA PROFESYONEL MÜZİSYENLİK VE KÜLTÜREL ARACILIK EDİMLERİ.....	55
3.1. Müzisyenlik.....	56
3.2. Sivas Poşaları’nda Profesyonel Müzisyenlik.....	57
3.2.1. Sivas Poşaları ve Kültürel Aracılık.....	58
3.2.1.1. Sivas Poşaları’nın Müzik Özelindeki Aracılık Rollerine.....	59
3.2.1.1.1. Müzisyenlik Özelinde Grup Kimliği: ‘Müzisyen Poşalar’.....	59
3.2.1.1.2. Bilgi ve Becerinin ‘Formal’ ve ‘İnformal’ Aktarımı.....	61

3.2.1.1.3. Çokkültürlü Müzisyenlik Modeli	65
3.2.1.1.4. Hareket Halinde Olma: ‘Devingenlik’ (<i>Mobility</i>).....	66
3.2.1.1.5. Kültürel Esneklik	68
3.2.1.1.6. Yaratıcı Eğilimler	68
3.2.2. Sivas Poşaları’nın Müzisyenlik Mesleğini Öğrenme Süreçleri	69
3.2.3. Sivas Poşaları’nın İcra Mekânları.....	73
3.2.3.1. Ritüeller.....	74
3.2.3.2. Geçiş Ritüelleri	74
3.2.3.2.1. Nişan, Kına Gecesi, Düğün, Sünnet, Asker Uğurlaması.....	75
3.2.3.3. Takvime Bağlı Ritüeller.....	82
3.2.3.3.1. Karakucak Güreşleri	83
3.2.3.3.2. Festivaller ve Şenlikler (Etkinlikler)	84
3.2.3.3.3. Ramazan (Sahur) Davulculuğu.....	85
3.2.3.4. Sivas Belediyesi Mehter Takımı.....	90
3.2.3.5. Halk Oyunları Eğitimi Veren Kurumlar ve Halk Oyunları Yarışmaları	94
3.2.3.6. Müzik (Ses Kayıt) Endüstrisi	96

4. BÖLÜM

4. SİVAS POŞALARININ KÜLTÜREL ARACILIK ROLLERİ	101
4.1. ‘Ritüel Odaklı Olan’ Müzik Pratiklerindeki Kültürel Aracılık Rollerini.....	103

4.1.1. Geçiş Ritüellerindeki Kültürel Aracılık Roller	103
4.1.2. Takvime Bağlı Ritüellerdeki Kültürel Aracılık Roller	108
4.2. ‘Ritüel Odaklı Olmayan’ Müzik Pratiklerindeki Kültürel Aracılık Roller	110
SONUÇ	113
KAYNAKÇA	117
EKLER	126
ÖZGEÇMİŞ	

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1: Poşaların yerleşim yerleri ve hane sayısı (Ulusoy Yılmaz, 2013: 167).....**43**



ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: İki farklı konumu (X ve Y) bağlantılayan aracılık alanı	12
Şekil 2: Bir ‘arayüz’ olarak kültürel aracılık.	16
Şekil 3: Kültürel aracılığın görev ve amaçları	20
Şekil 4: Çatışma yönetim stillerine ilişkin model.	23
Şekil 5: Poşaların kullandıkları gizli işaretler.....	45
Şekil 6: Roman müzisyenlerin kültürel aracılıkla bağlantılı özellikleri	58
Şekil 7: Ayık ailesi.	62
Şekil 8: Bayramlı ailesi.....	63
Şekil 9: Ölçar ailesi.....	63
Şekil 10: Usta Bekir Arız ve yetiştirdiği çırakları.	64
Şekil 11: Usta (Sarı İbrahim) İbrahim Ayık ve yetiştirdiği çırakları.....	64

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1: Ermenistan’da Müzisyen Poşalar	40
Görsel 2: Sahne arkasında pratik yapan Poşa Çocukları.....	71
Görsel 3: Sahne arkasında pratik yapan Poşa Çocukları.....	72
Görsel 4: Büyüklerinin yanında pratik yapan Poşa Çocukları.	72
Görsel 5: Erkek ‘kına gecesi’.....	78
Görsel 6: Erkek ‘kına gecesi’ ve müzisyen adayları.	79
Görsel 7: Erkek evinde ‘fasıl çalma’ pratiği.	81
Görsel 8: ‘Gelin çıkartma’ pratiği.	81
Görsel 9: ‘Gelin indirme’ pratiği.....	82
Görsel 10: Doğanşar.....	84
Görsel 11: Takvime bağlı bir ritüel olarak ‘Zara Bedir Ören Pikniği’ örneği..	85
Görsel 12: Yürüyerek müzik pratiği gerçekleştiren Poşalar.	89
Görsel 13: Araç ile müzik pratiği gerçekleştiren Poşalar.....	89
Görsel 14: 29. Ahilik Haftası Kutlamaları.	91
Görsel 15: Hücum Marşı eşliğinde bayrağı açtığı an.	92
Görsel 16: Bayrağı protokol büyüğüne takdim ettiği an.	92
Görsel 17: Sivas Kazım Karabekir Paşa İlkokulu/Ortaokulu Kız Halk Oyunları Ekibi ve Müzisyen Poşalar Kırşehir’de yapılan okullar arası Halk Oyunları Yarışması’nda, 1 Nisan 2015	95

Görsel 18: I. Antalya Anadolu Kültür Festivali'nde Sivas Halk Oyunları Ekibi 24-29 Eylül 2012	96
Görsel 19: Bekir ARIZ ve Yüksel ARIZ'ın Sivas Halayı/Madımak plağı.	98
Görsel 20: Bekir ARIS ve Fikret ARIS'ın 2003 yılında çıkardığı 'Sivas Halk Oyunları 1 (Sivas Halayı/Madımak)' adlı albümün (CD) kapağı.	98
Görsel 21: Ahmet AYIK ve Ahmet Turan ERİÇEL tarafından 2011 yılında yapılan 'Çalsın Davullar' adlı albümün kapağı.	99
Görsel 22: 'Bayrak Kaldırma' pratiği Sivas, Yıldızeli, Eşmebaşı Köyü.	104
Görsel 23: Düğün salonunda Halk Oyunları Ekibine eşlik eden Müzisyen Poşalar (25/10/2015).	105
Görsel 24: Divriği'de 'Kırat Semahı' dönen kadınlar.	107
Görsel 25: 'Omuz Halayı' çeken Halk Oyuncular	111

HARİTALAR LİSTESİ

Harita 1: Çingenelerin göç haritası.....	35
Harita 2: (Kafkaslar) Poşaların dünyada gözlemlendiği coğrafya.....	39
Harita 3: Poşaların Yaşam Alanları.	43
Harita 4: Türkiye’deki Rom, Dom ve Lom Gruplarının Coğrafi Dağılımı.	44
Harita 5: Bugün (2019) Poşaların yaşadığı yerler.	44
Harita 6: Sivas il merkezinde Poşaların yaşadığı mahalleler	52
Harita 7: Sahurda ‘davul-zurna’ ile müzik pratiği gerçekleştiren Poşa gruplarından sadece bir tanesine ait olan ve hareket halinde (<i>mobility</i>) oldukları sınırları.	88

KISALTMALAR

ABD:	Amerika Birleşik Devletleri
Doç. Dr.:	Doçent Doktor
Dr. Öğretim Üyesi:	Doktor Öğretim Üyesi
DSİ:	Devlet Su İşleri
KGM:	Karayolları Genel Müdürlüğü
Prof. Dr.:	Profesör Doktor
TDK:	Türk Dil Kurumu
THM:	Türk Halk Müziği
TRT:	Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu
Vb.:	Ve benzeri
Vd.:	Ve diğerleri
Vs.:	Ve saire

GİRİŞ

Ülkemizde ve dünyada gerek etnik, siyasal, dini gerekse kültürel ve yaşam tarzları ile dikkatleri üzerine çekmeyi başarmış olan bir gruptur Çingeneler¹. Zamanla bu dikkatler ve bir dizi merak, Çingeneler üzerine araştırma, inceleme ve bilgi üretme etkinliğine dönüşmüştür. Bu bağlamda araştırmacılar Çingeneleri tarihsel, kökensel, dilbilimsel vb. gibi farklı yaklaşımlar ile değerlendirmişlerdir. Alexandre G. Paspatis'in 1870 yılında kaleme aldığı *Etudes Sur Les Tchinghianes Ou Bohemiens De L'empire Ottoman* (Osmanlı Çingeneleri ya da Bohemyalıları Üzerine Çalışmalar), Nicole Martinez'in *Çingeneler* (1992)'i, Angus Fraser'in *Avrupa Halkları Çingeneler* (2005)'i Donald Kenrick'in *Çingeneler Ganj'dan Thames'e* (2006), dünyada Çingeneler üzerine yapılmış temel araştırmalardan sadece bazılarıdır. Ülkemizde yapılan araştırmalara ise; Suat Kolukırık tarafından kaleme alınan *Dünden Bugüne Çingeneler* (2009), İsmail Altınöz'ün *Osmanlı Toplumunda Çingeneler* (2013)'i ve bir Çingene olarak meseleye emik yaklaşan Ali Mezarcıoğlu'nun *Çingenelerin Kitabı: Tarihi, Sosyolojik ve Antropolojik Bir Kaynak* (2010)'ı örnek gösterilebilir. Bunların haricinde; Poşalar üzerine bilinen dünyadaki ilk çalışma Franz N. Finck tarafından 1907 yılında dilbilimsel yaklaşımlara göre kaleme alınan *Die Sprache Der Armenischen Zigeuner*'dir. Sonrasında ise Esat Uras tarafından 1947 yılında 'Çığır Milli Kültür Dergisi'nin 176, 177, 178, 179 ve 180. sayılarında yayınlanan *Poşalar=Elekçi Çingeneler Hakkında Etnografik ve Sosyolojik Bir Etüd* başlıklı çalışma (Uras 1947a, 1947b, 1947c, 1947d, 1947e); Poşalar üzerine bilinen, dünyada ikinci, ülkemizde ise ilk olma özelliğine sahiptir. İlerleyen yıllarda Poşalar üzerine hazırlanmış (tespit edilebilen) lisansüstü tezler ise aşağıdaki gibidir;

Abdullah Korkmaz: *Poşaların Sosyal ve Kültürel Yapısı* (1985), Erdoğan Önder: *Sivas'ta Poşa Topluluğu'nun Aile Yapısı* (1992) ve *Bir Alt Kültür Grubu Olarak Sivas, Erzincan ve Artvin'de Poşalar* (1998), Urungü Akgül: *Poşalar: Buçuk Bir Millet'in Kayıp Kültürü* (2004), Tülin Bozkurt: *Poşalar Örneğinde Etnisite ve Toplumsal Cinsiyet*

¹ Bu çalışmada 'Çingene' sözcüğü, benzer yaşam sürdürme stratejilerine sahip olan toplulukları kapsayıcı ve kategorik bir adlandırma olarak kullanılmıştır.

İlişkisi (2004), (Aynı çalışma Ç. Ceyhan Süvari'nin editörlüğünde, 2006 yılında, e yayınları tarafından yayınlanan *Anadolu'dan Etnik Manzaralar: Artakalanlar* isimli kitabın “Poşalar Örneğinde Etnisite ve Toplumsal Cinsiyet İlişkisi” başlığıyla kitap bölümü olarak tekrar okuyucuya sunulmuştur. ss. 281-355), Melike Üzüm: *Çankırı Poşaları Dil ve Kültür Araştırması* (2012).

Etnomüzikoloji literatürüne bakıldığında Çingeneler, Romanlar, Poşalar ve benzeri diğer grupları kapsayabilen ülkemizdeki ilk çalışma; İbrahim Yavuz Yükselsin'in 2000 yılında hazırladığı *Batı Türkiye Romanlarında Kültürel Kimlik, Profesyonel Müzisyenlik ve Müziksel Yaratıcılık* başlıklı doktora tezidir. Bu ekseninde hazırlanan ilk kitap ise; Melih Duygulu'nun 2006 yılında kaleme aldığı *Türkiye'de Çingene Müziği: Batı Grubu Romanlarında Müzik Kültürü*'dür. Özellikle İbrahim Yavuz Yükselsin'in genelde Çingeneler özelde Müzisyen Romanlar üzerine yazdığı makaleler ve yönettiği lisansüstü tezler bu anlamda etnomüzikoloji literatürünün çekirdeğini oluşturmuştur. Doğrudan Müzisyen Poşaları ele alan ilk çalışma; 2013 yılında Duygu Ulusoy Yılmaz tarafından *Sivas Poşa'larında Müzik* başlıklı bildiri ve metnidir. Ayrıca Göktürk Erdoğan; 2018 yılında hazırladığı *Kentleşme Süreci Bağlamında Sivas'ta Davul Zurna Pratikleri* adlı doktora tezinde Sivas Poşaları'ndan ve egemen meslekleri olan müzisyenliklerinden bahseder. 1980'li yıllarda bir kavram olarak ortaya çıkan ve 2014 yılında İbrahim Yavuz Yükselsin tarafından modelleştirilen kültürel aracılığa, Sivas ve ilçelerindeki Müzisyen Poşalar'a yönelik oluşturulan bu araştırma; etnomüzikoloji literatüründe ilk lisansüstü çalışma olma özelliğine sahiptir.

Kendilerinin ve ailelerinin geçimlerini müzik aracılığıyla sağlayan Sivas Poşaları; 'profesyonel müzisyenlik' ve 'yarı profesyonel müzisyenlik' yoluyla, Sivas özelinde Poşa olmayanlar² ile aralarında bir bağlantı noktası oluştururlar. Sivas Poşaları meslekleri (müzisyenlik) aracılığıyla Poşa olmayanlar ile aralarında bir bağlantı noktası oluşturdukları gibi aynı zamanda onlara hizmet sunmaktadırlar. Bununla birlikte

² Araştırmada Poşa olmayanlar ile anlatılmak istenen; Sivas ve ilçelerinde yaşayan Alevi, Sünni, Türk, Çerkez vb. gibi farklı inançsal, etnik ve kültürel değerlere sahip olan grupların oluşturduğu toplumsal yapıdır.

Müzişyen Poşalar; kırsal ile kentsel, geleneksel ile modern gibi karşıtlıklar arasında da aracılık görevini üstlenirler. Poşa olmayanlar ile aralarında oluşan bu ‘bağlantı noktası’ ve ‘sundukları hizmet’ ancak ‘kültürel aracılık’ kavramı ile açıklanabilir. Kültürel aracılığın sunduğu (çevirmenlik, tercüme etme, arabuluculuk, vb. gibi) aracılık hizmetlerinden bir tanesi de hiç şüphesiz müzik özelinde/aracılığıyla olandır.

Sivas ve ilçelerinde (Şarkışla, Hafik ve Zara) yaşayan, profesyonel müzişyenlik ve yarı profesyonel müzişyenlik modeliyle hayatlarını idame ettiren Sivas Poşaları; (müzik harici) diğer meslekleri tercih eden veya yapan Sivas’taki Poşalardan ayırt edebilmek için, bu çalışma içerisinde ‘Müzişyen Poşalar’ olarak tanımlanacaktır. Ayrıca Müzişyen Poşalar’ın müzik pratikleri, hizmet alanları, icra alanları, müzişyenlik mesleğini öğrenme ve öğretme (yani aktarım) süreçleri kültürel aracılık bağlamında ele alınacaktır.

Müzik özelinde; özellikle toplumların, toplulukların veya grupların bazı değerlerinin, kişi veya kişilerin üstlendikleri rollerinin ve gerek kendileri tarafından gerekse başkaları tarafından verilen/alınan statülerinin sürekli ya da aralıklarla değiştiği, yeniden kurgulandığı bir olay olan ritüeller; ‘Müzişyen Poşalar’ın aracılık hizmetini sundukları bir olgu olarak dikkat çekmektedir. Bu bağlamda Müzişyen Poşalar’ın icra mekânları iki kategoride incelenecektir. Bunlardan birincisi; nişan, kına gecesi, düğün, sünnet, asker uğurlama vb. gibi ‘ritüel odaklı olan’lar. İkincisi ise; halk oyunları veren kurum ve kuruluşlar, halk oyunları yarışmaları, Sivas Belediyesi Mehter Takımı vb. gibi ‘ritüel odaklı olmayan’lar.

Özetle bu çalışma dört bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde; kavramsal model olan ‘kültürel aracılık’, ‘müzik’ ile ilişkilendirilerek detaylandırılır. İkinci bölümde; Çingenelerden başlanarak Poşalara ve ardından Sivas Poşaları’na kadar olan kısım tarihsel, dilbilimsel ve kökensel yaklaşımlar ile ele alınır. Üçüncü bölümde; Müzişyen Poşalar’ın müzik özelinde ve müzişyenlik mesleğindeki kültürel aracılık edimlerini ‘nasıl’, ‘nerede’, ‘ne zaman’ ve ‘ne’ ile yaptıkları üzerinde durulur. Dördüncü bölümde ise; Müzişyen Poşalar’ın ‘ritüel odaklı olan’ ve ‘ritüel odaklı olmayan’ müzik pratiklerindeki kültürel aracılık rolleri açıklanır.

Araştırmanın Problemi

Geçimlerini müzik aracılığıyla sağlayan Müzisyen Poşalar; gerek ‘ritüel odaklı olan’ müzik pratiklerinde gerekse ‘ritüel odaklı olmayan’ müzik pratiklerinde (Poşa olmayan) hâkim toplum/topluluk üyeleri ile irtibat halinde olurlar. Bu durumu sağlayan en temel odak aslında müziğin bizatihi kendisidir. Daha açık bir ifade ile çeşitli müzik olaylarında veya müzik komplekslerinde³ belirli bir düzeyde birilerinin (toplumlar, topluluklar veya gruplar gibi) anlam üretebilmesi için müzikten yararlanılır. Söz gelimi; simgesel, pragmatik veya estetik anlam üretmek, üretebilmek veya üretilmesini sağlamak gibi.

Bir müziğin kendi kendine veya başka kimse (üretici, aracı, tüketici/izlerkitle) olmadan anlam üretmesi mümkün değildir. Bu bağlamda bir müziğin herhangi bir toplumda/toplulukta bir anlam üretmesi/üretebilmesi için o müziği üreten ve tüketen bireylerin olması gerekir. Söz gelimi; herhangi bir ritüelin aşamalarını duyuran (üretici) ve duyan (tüketici) kişinin/kişilerin olması gerektiği gibi. Ritüellerin aşamaları esnasında toplum/topluluk üyeleri ile müzisyenlerin birlikte hareket etmeleri bir birleşmeye, ritüellerin aşamalarına göre ya da ritüelin sona ermesiyle toplum/topluluk üyeleri ile müzisyenlerin statü veya rollerinin değişmesi ise bir ayrışmaya sebep olabilir. Bu perspektifte düşünüldüğü zaman Müzisyen Poşalar da (Poşa olmayan) hâkim toplum/topluluk üyeleri ile tamda bu noktada (ritüel veya aşamaları) birleşir ve ayrışırlar. İşte bu birleşme ve ayrışmanın temelini oluşturan olgu ve olay müziktir. Bu bağlamda müziği bir ortak alan olarak kullanıp ondan fayda sağlanması ile Müzisyen Poşalar ve (Poşa olmayan) hâkim toplum/topluluk üyeleri arasında bir aracılık veya ara kurum oluşur. Oluşan bu ara kurum veya ortak/orta noktada Müzisyen Poşalar’ın üstlendiği rol, statü veya hizmet en iyi ‘kültürel aracılık’ kavramı ile ifade edilebilir. Bu sebepten ötürü; genelde Sivas Poşaları’nın özelde Müzisyen Poşalar’ın müzik özelindeki aracılık hizmetlerinin görünürlük kazanabileceği ‘kültürel aracılık’; bir ‘model’, ‘kavram’ ve ‘bağlam’ olarak bu çalışmanın temel dayanağını oluşturur. Aynı zamanda bu çalışma;

³ Müzik kompleksleri; aynı hedefleri olan, aynı şekilde kavramlaştırılan ve aynı toplumsal grubun desteklediği müziksel olayların bir bütünüdür (Kaemmer, 1997: 20).

kültürel aracılığı modelleştiren ve genelde Çingeler özelde (müzisyen/çalgıcı) Romanlar ile ilişkilendirerek ayrıntılandıran Yükselsin'in 2014 yılında kaleme aldığı "Kültürel Aracılık, Romanlar (Çingeler) ve Müzik: Bir Rumeli Halk Ezgisinin Kırkpınar Güreş Havasına Dönüştürülmesi Örnekolayı" adlı çalışmasında ortaya koyduğu 'Kültürel Aracılık Modeli' temel alınarak yürütülmüştür. Ayrıca yine genelde profesyonel Çingene müzisyenlerin özelde Müzisyen Poşalar'ın müzik özelindeki aracılık hizmetlerini 'nerede', 'ne zaman', 'ne ile', 'nasıl', 'neden', 'niçin' ve 'kime/kimlere' yaptıkları bu çalışmanın temel problemidir. Geçimlerini müzik yaparak/aracılığıyla sağlayan Sivas Poşaları daha açık bir ifade ile egemen meslekleri 'müzisyenlik' olan 'Müzisyen Poşalar'; gerek 'ritüel odaklı olan' gerekse 'ritüel odaklı olmayan' müzik pratiklerinde üstlendikleri rol, statü, görev ve amaçlar doğrultusunda kültürel aracı mıdır? Başka bir deyişle Müzisyen Poşalar'ın 'ritüel odaklı olan' veya 'ritüel odaklı olmayan' müzik pratiklerinde üstlendikleri rol, statü, görev ve amaçlar 'kültürel aracılık' kavramı ile açıklanabilir mi?

Varsayım

Bu araştırmada; Sivas il merkezi ve Sivas'a bağlı ilçelerde yaşayan, geçimlerini müzik aracılığıyla sağlayan Müzisyen Poşalar'ın, mesleklerinden dolayı sundukları hizmet, Sivas ili özelinde, ritüel odaklı olan ve ritüel odaklı olmayan müzik olaylarındaki işgal ettikleri orta nokta ve buna bağlı olarak üstlendikleri rol ve statüleri ile birlikte edindikleri görev ve amaçlar; Yükselsin'in bir model olarak öne sürdüğü 'kültürel aracılık' kavramı ile açıklanabilir (Yükselsin, 2014: 713-730).

Geçimlerini sağlamak, kendilerinin ve (varsa) ailelerinin hayatını idame ettirebilmek için (Poşa olmayan) hâkim toplum/topluluk üyelerine davul ve zurna çalan, müzisyenliği kendilerine egemen meslek olarak seçen Müzisyen Poşalar'ın müzik özelindeki aracılıkları (rol, statü, hizmet vb. gibi) genellikle mayıs ile ekim ayları arasındaki (yaklaşık altı aylık bir) süreci kapsamaktadır. Bu zaman diliminin haricinde takvime bağlı müzik olaylarında yer alacaklar ise takvim, mevsim veya zaman önceden belirlendiği için değişiklik gösterebilir. Bu süre zarfında Müzisyen Poşalar'ın icra alanları; genellikle Sivas il merkezini ve ilçelerini kapsayan nişan, kına gecesi, düğün,

sünnet, asker uğurlama vb. gibi ‘ritüel odaklı olan’ ve halk oyunları veren kurum ve kuruluşlar, halk oyunları yarışmaları, Sivas Belediyesi Mehter Takımı gibi ‘ritüel odaklı olmayan’ müzik olaylarıdır. Bu bağlamda Müzisyen Poşalar’ın gerek ‘ritüel odaklı olan’ gerekse ‘ritüel odaklı olmayan’ müzik olaylarındaki üstlendikleri roller, statüler, görevler ve amaçlar ve bunlara karşın (aracılık) edimleri onları birer (kültürel) aracı kılar.

Araştırmanın Yöntemi

Etnomüzikolojinin temel veri toplama yöntemlerinden bir tanesi hiç şüphesiz alan/saha çalışmasıdır. Bu durum etnomüzikolojinin alandan/sahadan veri toplayarak bilimsel bilgi üreten diğer bilim dalları ile yakınlığını gösterebilir. Söz gelimi; bir meslek olarak antropoloji ve halkbilim, etnomüzikoloji saha çalışmasının başlıca kılavuzudur (Nettle, 2005: 136). Ancak etnomüzikolojinin bu yakınlığı ona benzeyen diğer bilim dalları ile doğrudan ilintili olduğu anlamına da gelmemelidir. Etnomüzikolojinin birden çok tanımı vardır. Kabul gören kalıplaşmış tanımı; müziği kültürel bağlamında inceleyen bilim dalı olmasıdır (Yükselsin, tarihsiz: 2). Ya da müzik aracılığıyla insana ilişkin öğrenme olarak tanımlanır (Özer, 2002: i). Bu bağlamda etnomüzikoloji işini yapan kişiye de etnomüzikolog denir. Bir etnomüzikologun alanında bilgi üretebilmesi için etnografik alan/saha çalışması yapması gerekir. Tabi etnografik veri toplamak demek literatür çalışması yapmamak demek değildir. Etnografi; Yunanca *ethnos* (halk) ve *graphia* (çizim) sözcüklerinin birleşmesi ile oluşmuştur (Emiroğlu ve Aydın, 2009: 285). Ayrıca etnografi, başka bir toplumun/topluluğun ve kültürün yaşamına doğrudan ya da dolaylı yollardan katılarak gerçekleştirilen bir tanıma işidir (Atay, 2016: 9). Etnomüzikolojide bir yöntem olarak etnografik bilgi elde etmek sadece bir veri toplama işi değildir. Kendi başına bir pratik olarak müzik, herhangi bir kültürün ifade biçimi olmasının yanı sıra, aynı zamanda o kültürün bizatihi kendisidir. Başka bir deyişle; etnomüzikolojide alan çalışması yapmak, müziği ait olduğu kültürün içinde bir sosyal bağ, bir kültürel üretim yani ‘kültür’ olarak çalışmak demektir (Kompotiati, 2016: 175).

Etnomüzikolojik bir çalışma olan bu araştırmanın verileri; öncelikle ilgili literatürün taranması ve sonrasında nitel araştırma yöntemlerinden (alan/saha

çalışmalarına bağlı olarak) ‘etnografik betimleme’, ‘gözlem’, ‘katılarak gözlem (deneyimleme)’ ve ‘görüşme’ teknikleri ile toplandı.

Sivas’ta yaşayan Müzisyen Poşalar’ın, Çingenelere kadar olan tarihsel arka planını, diğer Çingene grupları (Roman, Kıpti, Dom vb. gibi) ile olan dilbilimsel, kökensel benzerliklerini ve farklılıklarını ayrıntılandırabilmek için, bu zamana kadar genelde Çingeneler özelde Sivas’ta yaşayan Müzisyen Poşalar üzerine yapılan diğer çalışmaları incelemek ve kültürel aracılık gibi bu araştırmada yer verilen bağlam, kavram, terim, isimlendirme, sözcük vb. gibi ifadeleri bir araya getirebilmek adına literatür taramasından faydalanılmıştır.

Bu araştırmada alan çalışması ile amaçlanan; Sivas’ta yaşayan Müzisyen Poşalar’ın, kültürel aracılık bağlamındaki rollerinin, statülerinin ve aracılık edimlerinin nasıl, nerede, ne zaman, neden, niçin, ne ile, kimlere ve kimlerle yapıldığını anlamak ve anlaşılan veriler üzerinden bir bilgi üretmektir.

2014 yılının mart ayında başlayan alan çalışması neredeyse 2019 yılının ilk aylarına kadar devam etti. Bu süre zarfında Müzisyen Poşalar’ın kültürel aracılık hizmetini sundukları (nişan, kına gecesi, düğün, sünnet, asker uğurlama vb. gibi) ritüel odaklı olan ve (halk oyunları veren kurum ve kuruluşlar, halk oyunları yarışmaları, Sivas Belediyesi Mehter Takımı gibi) ritüel odaklı olmayan müzik pratiklerine gidilerek onların icra mekânlarında kültürel aracılık edimleri, görevleri, rolleri, statüleri vb. üzerine gözlemler yapıldı. Bu doğrultuda 20’den fazla kişi ile görüşmeler yapıldı. Bu görüşmelerden elde edilen veriler; çevriyazım ve alan notları olarak metne aktarıldı. Ancak bu gözlem ve görüşmelerden bazılarının birbirini tekrar etmesi, yinelemesi ve benzeşmesi sebebiyle tamamına bu araştırmada yer verilmemiştir.

Araştırmanın (Kültürel ve Coğrafi) Sınırları

Kültürel sınırların coğrafi sınırlardan daha geniş olduğu herkesçe bilinmektedir. Bu eksende ‘geniş ve yüzeyselden’, ‘dar ve derinlemesine’ bu araştırmanın sınırları; Çingenelerden başlayarak Lom grubunu, Poşalardan Sivas Poşaları’nı ve daha da lokalde Müzisyen Poşalar’ı kapsamaktadır. Ayrıca araştırma; coğrafi olarak Sivas ve ilçeleri ile

sınırlıdır. Bunların haricinde; başka bir bölgede yaşayan, etnik bakımdan Poşa olan ve geçimlerini müzik aracılığıyla sağlayan profesyonel müzisyenler veya yarı profesyonel müzisyenler varsa; başka pratikler, olay ve olgular, sonuçlar gözlemlenebilir.





1. BÖLÜM

KAVRAMSAL MODEL: KÜLTÜREL ARACILIK VE MÜZİK

1. BÖLÜM

KAVRAMSAL MODEL: KÜLTÜREL ARACILIK VE MÜZİK

Bir kavram olarak ‘kültürel aracılık (*cultural mediation*)’, 1970’li yıllardan günümüze kadar bilimsel bilgi üretme etkinliği içerisinde iş gören önemli bir analitik araçtır. İlk defa Stephen Bochner tarafından 1981 yılında kaleme alınan ‘Aracı Kişi: Kùltürler Arasındaki Köprüler’ (*The Mediating Person: Bridges Between Cultures*) adlı kitapta ayrıntılı bir biçimde aktarılan ‘kültürel aracılık’ kavramı aslında yeni bir kavram değildi (aktaran Yükselsin, 2014: 714). Çünkü George Steiner 1975 yılında çevirmen, iki farklı dil topluluğundan tek dilli katılımcılar arasındaki iletişimin iki dilli ‘aracı vekil’ (*mediating agent*)dir (Katan, 1999: 12’den aktaran Yükselsin, 2014: 714) ifadesi ile ‘aracılık’a vurgu yapmıştır. Kültürel aracılığın sadece bir kavram olmaktan ziyade bir adım öteye giderek modelleşmesi ise ilk defa 2014 yılında İbrahim Yavuz Yükselsin tarafından yapılmıştır. Kültürel aracılığı ve modelini daha iyi anlayabilmek için öncelikle ‘aracı (*mediator*)’, ‘aracılık (*mediating*)’ ve ‘kültürel aracı (*cultural mediator*)’ gibi kavramların tanımlanması yerinde olacaktır.

Türk Dil Kurumu (TDK) sözlüğünde ‘aracı’, dört (4) farklı bakımdan tanımlanmıştır. Bunlar;

1. İsim olarak arabulucu,
2. İki şey arasında bağlantı kuran kimse, vasıta,
3. Ticarete, üretici ile tüketici arasında alım satım konusunda bağlantı kuran ve bundan kazanç sağlayan kimse, mutavassıt, komprador,
4. Ekonomide ise ihracatçının ihracattan doğan alacaklarının büyük bir bölümünün malın yüklenmesinden hemen sonra, kalan kısmının ise para, malı alandan tahsil edildiğinde bir aracı banka tarafından ödenmesini sağlayan kredi veya yatırım tekniği (URL-1).

Bir tarih terimi olarak aracı; Uzak Doğu ülkelerinde yabancı ortaklıklar hesabına iş sözleşmesini yapan yerli (aracı) anlamına gelmektedir (URL-1). Fransızca kökenli bir kavram olan medyum ise ruhlar ile insanlar arasında iletişim kurabilen ya da kurduğunu iddia eden kişi olarak tanımlanmaktadır (URL-1). Bu bağlamda ‘imam’, ‘şeyh’, ‘şaman’, ‘haham’ ya da ‘papaz’ın da Tanrı ile insan arasında bir aracı kişi olduğu düşünülebilir. Ayrıca ‘çevirmen (*translator*)’i anımsatan/niteleyen ‘mütercim’, ‘tercüman’, ‘dragoman’, ‘dilmaç’ gibi terimlerde bir metni ya da konuşmayı bir dilden başka bir dile aktaran yani çeviri (*translate*) yapan kişiyi (*translator*); aracılığı tanımlayabilir.

Bunların haricinde farklı meslek alanlarında örneğin; ticaret alanında tüccar, simsar, komisyoncu, temsilci vb., hukuk alanında avukat, hakim ve savcı, eğitim alanında öğretmen, sporda hakem, sağlıkta veya psikolojide terapist, diplomaside çevirmen, elçi, konsolos, arabulucu ve özellikle –bu çalışmanın da konusu olan- müzikte müzisyen, besteci, aranjör, menajer, yapımcı vb. gibi kişiler de bizatihi ‘aracı’nın ta kendisidirler (Yükselsin, 2014: 714). Aynı zamanda bir müzik özelinden örnek vermek gerekirse; söz gelimi Türk müziğinde şef (olgusu), çalgı çalan/icra eden kişi ya da kişiler ile koro veya solist arasında bir aracı kişi olarak düşünülebilir. Yerel, yöresel veya daha lokalde aracı kişi ya da kişiler bölgesel/özel isimlerle anılabilir. Söz gelimi; Biga’da tarla sahibi yani işveren ile işçiler arasında anlaşma yapan aracı kişiye ‘dayıbaşı’ denir (Dişli, 2019: 186). Aracının herhangi bir kişi olduğu bir başka örnek de *Pawnee*⁴’lerin geçiş ritüelindeki alıcı-satıcı rollerinde görülebilir. *Pawnee*’lerin *Pawnee* ritüelinde⁵ ‘alıcı’ ile ‘satıcı’ arasındaki ilişki baba (alıcı) ile oğul (satıcı) arasındaki ilişkiye benzetilir. Ritüel sırasında kadının (annenin) ‘oğul’dan ‘baba’ya verilmesinde kadın, baba ile oğul arasında bizzat bir aracı konumundadır (Levi-Strauss, 2012: 339).

‘Aracılık’ en temel düzeyde aracının yaptığı iş ya da aracı olma durumu olarak düşünülebilir (Meydan Larousse, 1992: 53). Bunun haricinde “aracılık, en yaygın biçimde iki uzak veya karşıt kutup arasındaki orta noktayı işgal etme kabiliyetidir.

⁴*Pawnee*; başlarda ABD’de Nebraska’da yaşarken 19. yüzyılın son çeyreğinde Oklahoma’ya yerleşen/yerleştirilen bir Kızılderili halkı.

⁵*Pawnee* Ritüeli; kısaca (toplulukta) yaş gruplarını oluşturan bir geçiş ritüelidir.

‘Aracılık etmek’ demek, temelde iki farklı konum arasında bir temas noktası, bir kesişim, iletişim ve diyalog alanı sağlamaktır” (Debrix, 2003: xxi’den aktaran Yükselsin, 2014: 714). Aşağıdaki şekilde ifade edilen X ve Y yani iki karşıt kutup veya farklı konum; ‘alıcı-satıcı’, ‘genç-yaşlı’, ‘eski-yeni’, ‘sıcak-soğuk’, ‘siyah-beyaz’, ‘kuzey-güney’, ‘artı-eksi’, ‘Asya-Avrupa’ veya ‘müzişyen-izlerkitle’ ile örneklendirilebilir.



Şekil 1: İki farklı konumu (X ve Y) bağlantılayan aracılık alanı (Yükselsin, 2014: 714).

George Steiner’in 1975 yılında yaptığı çevirmen tanımına tekrar dönersek; iki dilli ‘aracı vekil’ ifadesi aslında daha çok dilsel bir aracılığı nitelemektedir. Meseleye bu perspektiften bakılacak olursa; ilk araçların ve aracılık kavramının ‘dil’ ve ‘çevirmen’, ‘tercüman’, ‘mütercim’ vb. gibi kavramlar/kişiler üzerinden referans alınarak yapıldığı muhtemeldir. Hâlihazırda aracı kişi anlamına gelen ‘ajan’dan (*agent*) söz edilmişken; konunun bütünlüğünü belirtmek ve yanlış anlaşılmaya mahal vermemek için önemli bir meseleyi aktarmak yerinde olacaktır. Runes’e göre; Latince ‘*medius*’ sözcüğünden türemiş olan ‘aracılık’ terimi etimolojik olarak ‘yansızlık’, ‘tarafsızlık’ ve ‘bağımsızlık’ gibi anlamlara da gelmektedir (aktaran Yükselsin, 2014: 714). O halde ajan (*agent*); ‘yansız, tarafsız, bağımsız olmalıdır’ düşüncesi ‘casus/luk’ için geçerli değildir. Çünkü ‘casus/luk’ her ne kadar görevini veya işgal ettiği noktayı/rolü -kimilerine göre- kötüye kullanıyor olsa da aslında ‘aracılık’ görevini yapan tek taraflı bir ‘aracı’dır. Söz gelimi; Arabistanlı Lawrence olarak tanınan İngiliz casus Thomas Edward Lawrence gibi. Hâlbuki Arabistanlı Lawrence bile ‘aracı’ olarak sayılabilecek bir ‘tarihçi’ arkadaşına yazdığı mektupta⁶ tarih biliminin ve o (tarihçi) arkadaşının ‘yansız’, ‘tarafsız’ ve sadece

⁶ Tercümesi; “...Tarihçi, tüm gerçeği incelemek için kabuğuna çekilir; bu, onun belgelere giderek artan biçimde önem vermeyi öğrendiği anlamına gelir. Belgeler yalancıdır. Karıştığı/Karşılaştığı bir olayla ilgili bütün gerçekleri olduğu gibi yazmayı deneyecek birisi bile henüz çıkmadı. Bütün anlatılanlar yanı.

‘doğruları’ yazması/aktarması gerektiğini vurgulayarak aslında bir ‘aracı’nın özelliklerini aktarmaktadır (Barzun ve Graff, 2004: 34). Özellikle bir disiplin olarak iletişimde, kilit bir öneme sahip olan ‘aracılık’ kavramı; iki taraf/kısım arasında ilişki sağlamak amacıyla araya girme, toplumsal bilginin ve kültürel değerlerin, kurumsallaşmış bir yoldan ilgisine ulaşmasına kanallık etme eylemi olarak tanımlanır (Fiske, 1983: 133-34’dan aktaran Kınılı ve Yükselsin, 2015: 1121). Medya çalışmalarında sembolik temsiller ve kültürel kalıplar, anlamlarını net bir şekilde belirleyemediği için pek çok olası yorum ve kullanımlara maruz kalırlar. Bu yüzden semiyolojide ve kültürel çalışmalarda aracılık, genelde izleyicilerin televizyon gösterimleri, filmler ya da popüler müzik gibi medya metinlerini yorumlama ve kullanma biçimlerine gönderme yapar. Dolayısı ile medya çalışmaları, aracılığı, bir metnin açıkça ortaya konmuş niyeti ve (medya kaynaklarının siyasal-ekonomik-kültürel ilgilerinin sunulması ve temsili) anlamın, kendi çıkarları ve ilgileri yönünde davranma eğilimde olan izleyiciler ve yorumcular tarafından yapılanması arasında yer alan şey olarak tanımlar (Lull, 2001: 236).

Negus’un (1999: 18) Bourdieu’dan aktardığı biçimiyle ‘sanatçı ile izlerkitle veya üretici ile tüketici arasında bir aracı olarak, simgesel mal ve hizmetleri sağlayan, temsil ve sunum işi yapan meslekler’ de kültür aracıları (*cultural intermediaries*) olarak görülür. Yine aynı eksenle iletişim bilimlerindeki ‘gündem koyma ve saptama’ kuramından devşirilen ve bir ürünün kitlesel akışını artırabilmek, bu durumu denetim altında tutabilmek ve gerektiği zaman bunu sağlamak adına güç kullanmaktan kaçınılmayan, bu çerçevede özellikle popüler müzikteki ‘eşikbekçileri (*gatekeepers*)’, ‘ticari’ ağırlığı olan bir aracı konumunu çağırıştırır (Erol, 2009: 211).

Oysa Bochner’in aracılık tanımı bunun/bunların çok daha ötesindedir: (Bochner) Aracılık meselesine kültürel bir bütün olarak bakmamızı sağlar. Kültürel aracı, genel

Birbiriyle bağlantılı gerçekler çıkmazından kurtulmak için eski ve herhangi bir konuda görüş ve düşünceleri dile getirebilmeyi içgüdülerinize tercih etmek demek ya sıradan ya da okunması olanaksız belgelerle karşılaşmak demektir. Çok fazla şey biliyoruz fakat çok az bilgi kullanıyoruz. Bütün engelleri kaldırın...” (Lawrence, 1938: 559).

anlamda farklı kültürel sistemler arasında bir bağlantı unsuru olarak iş gören tüm erkek ve kadınları ifade etmelidir (aktaran Kınlı ve Yükselsin, 2015: 1122). O halde bir bağlantı unsuru olarak iş gören müzakere, arabuluculuk ve hüküm verme kavramları anlaşmazlık, çatışma, uzlaşma vs. gibi durumlarda yine aracılık hizmetinin bir ürünü olarak iş görür.

Anlaşmazlıklar temelde sadece iki biçimde sona erdirilebilir. Bunlardan birincisi; anlaşamayan tarafların tartışma ya da uzlaşma yoluyla gönüllü olarak karşılıklı tatminkâr bir anlayışa varabildiği bir anlaşma biçimi ki bu anlaşma biçimine müzakere denir. İkincisi ise; tarafsız bir üçüncü kişinin yardımını içeren bir anlaşma, uzlaşma/uzlaştırma biçimi. Bu anlaşma biçimi ise arabuluculuk olarak tanımlanır. Şefliklerde ve devletlerde, yetkili bir üçüncü taraf, anlaşamayan tarafların uyması gereken ve bağlayıcılığı olan bir takım kararlar sunabilir. Akabinde işleyen bu sürece hüküm verme denir. Arabuluculuk ve hüküm verme arasındaki fark sadece yetkidedir. Hükümle çözüme kavuşan (veya kavuşturulan) bir uyuşmazlıkta, anlaşamayan taraflar kendi durumlarını açıkça ortaya koyarlar. Fakat en son karar verme sürecine katılmazlar (Haviland vd., 2008: 616). Bu perspektifte şayet aracılık kavramı sadece bir ‘anlaşmazlık çözümü (*resolving conflict*)’ olarak iş görseydi müzakere sürecini geçiren, (gerekirse) hüküm veren bir ‘arabuluculuk’ hizmeti ile sınırlı kalırdı. Hâlbuki Yükselsin’inde (2014: 715) vurguladığı gibi; kültürel aracılık sadece anlaşmazlıkların ortaya çıktığı zaman, birbirine tamamıyla karşıt kutuplar, konumlar veya taraflar arasında bir kültürel bağlantı değil aynı zamanda var olan kültürel uyumun ve uzlaşının sürdürülmesi, belirli bir kültürel/toplumsal dizgeye göre oluşturulmuş olan bir toplumun veya kültürel varoluşun ‘beka’sı için de gerekli ve geçerli bir paradigmadır.

1.1. Kültürel Aracılık ve Müzik

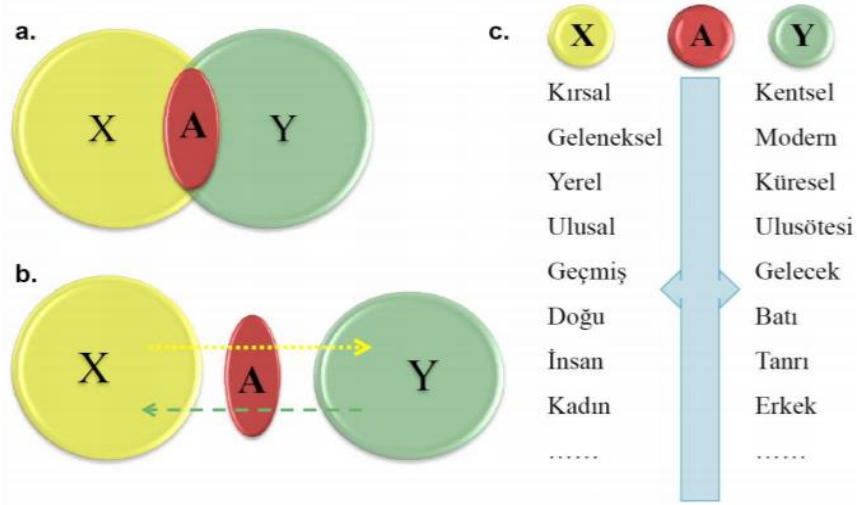
Müzikte kültürel aracılık kavramı en iyi ifade ile bir müziğin yer değiştirmesi, farklı müziksel bağlamlara uyarlanarak dönüştürülmesi, yeni biçim ve biçemlerin ortaya çıkmasıyla yani yeniden üretimle, tarihsel süreç içerisinde korunması ve sonraki kuşaklara aktarılmasında, yeni toplumsal ve kültürel dönüşümlere uygun biçimde yeniden formüle edilmesi ile açıklanır (Yükselsin, 2014: 713). Profesyonel müzisyenlik veya yarı profesyonel müzisyenlik yaparak geçimlerini sağlayan, genelde Çingenelerin

özelde Sivas ve ilçelerinde yaşayan Müzisyen Poşalar'ın müzik özelindeki kültürel aracılıkları Yükselsin'e göre; onların “tarihsel (geçmişten geleceğe aktarımı), coğrafi (bir yerden başka bir yere taşınması), toplumsal (statü, yaş, cinsiyet belirleyici), etnik bağlamlar arasındaki konumları ve rollerine bakılarak anlaşılabilir” (Yükselsin, 2014: 717). Ayrıca genelde Çingenerin özelde Sivas ve ilçelerinde yaşayan Müzisyen Poşalar'ın kültürel aracı rolünü üstlenebilmelerini sağlayan müziğin merkezde olduğu yaşamları ve icraları incelendiğinde birbiriyle bağlantılı altı ana özellikleri ortaya çıkar (Yükselsin, 2014: 717). Yükselsin'in ‘Çalgıcı Romanları’ özelinde belirlediği bu altı ana özellik 3. bölümde ayrıntılarıyla ele alınacaktır.

1.1.1. Bir Arayüz Olarak Aracılık; ‘Kültür Öğrenme’ Süreçleri

Aracılık kavramı birbirinden bağımsız olan iki kutup, taraf veya konum arasındaki işlevine göre ve aracılık hizmetinin girdi-çıktısına ya da ürününe bakılarak başlıklandırılabilir. Bu başlıklar aynı zamanda aracılığın çeşitlerini/tiplerini de belirler. Bu perspektifte aracılığın çeşitleri iki temel başlık altında toplanabilir. Bunlardan birincisi; ‘tek yönlü/terafli aracılık’, ikincisi ise ‘iki yönlü aracılık’tır. Aşağıdaki diyagram referans alınarak;

Bir kültürel nesnenin X ve Y olarak tanımlanan ve birbirinden kısmen ya da bütünüyle farklı olan konumlar/kutuplar arasındaki karşılıklı değiş-tokuşu (iki yönlü aracılık), ya da yalnızca bir konumun diğer konuma ait kültürel nesneyi talebi (tek yönlü/terafli aracılık) A ile tanımlanan aracı tarafından sağlanır (Yükselsin, 2014: 715).



Şekil 2: Bir 'arayüz' olarak kültürel aracılık (Yükselsin, 2014: 715).

Tek taraflı aracılık veya iki taraflı aracılık işini yapan yani daha açık bir ifade ile aracılık hizmetini yerine getiren kişinin/bireyin haricinde belirli bir amaç doğrultusunda herhangi bir grubun veya topluluğun bir araya gelerek tek çatı altında toplanması durumuna dernekleşme/dernekselleşme ya da kurumlaşma/kurumsallaşma denir. Eğer aracılık hizmeti bu dernek veya kurum tarafından yapılır ise bu aracılık işine/hizmetine dernekleşmiş ya da kurumlaşmış aracılık denir. Bir dernek veya kurum tarafından yürütülen aracılık; tek taraflı aracılık veya iki taraflı aracılık olabilir. Buradaki kurumlaşma veya dernekleşme sadece somut anlamda dört duvarı olan bir mekân ve çatı altında oluşturulmuş bir birliktelik olarak algılanmamalıdır. Aynı amaç doğrultusunda bir araya gelmek veya farklı yerlerde olursa bile aynı amaca hizmet etmekte dernekleşmiş veya kurumlaşmış aracılıktır. Tıpkı profesyonel müzisyenliğin bir mesleki kurum olduğu gibi. Bu bağlamda profesyonel Çingene, Roman veya Poşa müzisyenler de kültürel aracılık bağlamında bir kurum oluştururlar.

Kültür ve dil açısından birbirinden farklı kişi veya gruplar arasındaki iletişimi, anlayışı ve hareketi/eylemi kolaylaştıran kimse kültürel aracı olarak tanımlanabilir (Taft, 1983: 53'den aktaran Yükselsin, 2014: 717). Taft'a göre; aracı kişi, rolünü her kültürel grubun bir diğeri hakkındaki duygu ve düşüncelerini, ifadelerini, niyetlerini, algılarını ve beklentilerini yorumlama/yorumlayabilme kabiliyeti ile gruplar arasındaki iletişimi kurarak ve dengeleyerek gerçekleştirir. Haliyle bu durumda bir kültürel aracı, ortak bir bağlantı noktası oluşturarak hizmet vermeyi amaçladığında belli bir ölçüde iki

tarafa da/kültüre de katılmak zorunda kalabilir (aktaran Yükselsin, 2014: 717). Yani bir birey veya bir (kültürel) aracı artık ‘arayüz’ durumuna geçtiğinde ya da dâhil olduğu zamanın kendisinde ve sonrasında bir takım değişimler söz konusudur. Bu değişimleri yani süreci Bochner ‘kültür öğrenme (*culture-learning*)’ olarak tanımlar (aktaran Yükselsin, 2014: 717). Ayrıca Bochner ‘kültür öğrenme’ sürecini dört temel madde de başlıklandırır. Bunlardan ilki ve ikincisi birbirinden farklı tezahür etse de aslında birbirinin aynısıdır. Daha açık bir ifade ile bir birey veya kişi bütün yabancı etkileri (ya da kültürleri) reddederek sadece kendi kültürüne tutunabilir. Bu durumda kişi öğrenme sürecinde tek kültürlü (*monocultural*) olarak kalacaktır. Aynı şekilde kişi kendi (öz) kültürünü reddederek başka bir kültürü içselleştirebilir. Yine bu durumda da birey öğrenme sürecinde tek kültürlü (*monocultural*) olarak kalacaktır. Üçüncüsü; birinci ve ikincinin farklılaşması üzerine değil birbirine eklenerek içselleştirilen bir ürünün sonucudur. Özetle bir kişi veya birey kendi (öz) kültürünü elinde tutarak ikinci bir kültürü de öğrenerek/içselleştirerek öğrenme sürecinde iki-kültürlü (*bicultural*) bir duruma gelebilir. Sonuncusu ise bundan referansla bir kişi veya birey kendi (öz) kültürüne ek olarak en az (kendi kültürünün haricinde) iki farklı kültürü daha kendisinde barındırabildiğinde ancak öğrenme sürecinde çokkültürlü (*multicultural*) olabilir (aktaran Yükselsin, 2014: 717).

1.1.2. Bir Ritüel Olarak Aracılık

Debrix; ‘Aracılığın Ritüelleri’ (*Rituals of Mediation*) adlı kitabın giriş bölümünde aracılığı bir ritüel olarak tanımlar. Ayrıca aracılığın metotlarına, sosyal ve kültürel pratiklerine bakarak üç başlık altında inceler. Bunlardan birincisi; isminden de anlaşılacağı üzere aracılık tanımının ilk akla gelen anlamı doğrultusunda ‘arabuluculuk’ hizmeti ile örtüşen ‘temsil ritüelleri (*rituals of representation*)’dir. Tarafsız veya yansız olan aracının; iki yönlü bir süreci nesnelerin karşılıklı olarak değiş-tokuşuna ya da anlamın tek yönlü ifade ve aktarımına dayalı aracılık yöntemi. İkincisi olan ‘dönüşüm/dönüştürme ritüelleri (*rituals of transformation*)’ ise; özellikle yeni anlamların ve estetik duyarlılıkların ortaya çıktığı ayrıca toplumsal ve kültürel gerçekliklerin inşa edilebileceği ve dönüştürülebileceği bir olgu olarak tanımlanabilir (aktaran Yükselsin, 2014: 717).

Her defasında yeni-yeni ve birden fazla anlamın üretilmesine olanak sağlayan bir aracılık modeli olan ‘çoğullaştırma ritüelleri (*rituals of pluralization*)’ ise bir ritüel olarak aracılığın üçüncü başlığıdır. Ayrıca bu aracılık modelinin diğerlerine nazaran daha esnek olduğu söylenebilir. Söz gelimi; her hangi bir anlamın aktarıldığı bağlamdaki taraflar kendilerine aktarılan anlama bağlı kalmaksızın yan, dolaylı, çağrışan veya mecaz anlamlar üretebilirler (Yükselsin, 2014: 717). Bu da anlamın aktarımdaki esnekliğine işaret eder.

1.1.3. Kültürel Aracının Sahip Olması Gereken Özellikler

Aracı kişinin hizmet ettiği taraflar veya konular arasında işgal ettiği yer, kendisine atfettiği/atfedilen rol ve buna bağlı olarak statüsü düşünüldüğünde sıradan insanlar olmadığı anlaşılabilir. Daha açık bir ifadeyle çeşitli yetilere sahip olmayan ya da bu yetileri kendisinde barındırmayan, içselleştir(e)meyen bir kişi veya birey, aracılık vazifesini layığıyla yerine getiremeyebilir. Bunun için bazı özelliklere sahip olmak; aracının işini kolaylaştırır ve daha etkili sonuçlar elde etmesini sağlar. Aracılık hizmetini yapacak bir bireyin, birbirinden farklı kültürel sistemler arasında tek kültürlü (*monocultural*) olarak etkili bir aracı olabilmesi muhtemel değildir. Dolayısıyla etkili bir aracı olabilmenin yolu mikro düzeyde iki kültürlü (*bicultural*) olarak başlar ve özellikle çok kültürlü (*multicultural*) olarak inşa edilir. Ancak sadece birden fazla kültürü bilmek veya sahip olmak da tek başına yeterli değildir (Bochner, 1981: 12’den aktaran Yükselsin, 2014:717). Daha açık bir ifade ile Yükselsin’e (2014: 717) göre; herhangi bir alanda (mesela müzik gibi) kültürel aracılık, onunla ilişkili bilgi ve deneyime sahip olmayı gerektirir.

Geçmişten günümüze kadar, dünya üzerinde çeşitli medeniyetler meydana gelmiştir. Bunlardan bazıları yok olmuş, bazıları ise günümüzde halâ devam etmektedirler. Gerek geçmişte gerekse günümüzde bu kültürlerin birbirleri ile olan etkileşimleri kaçınılmaz olmuştur. Kültürlerarası aracılık her alanda olduğu gibi müzik alanında da vardır. Aracılık kimi zaman bir mesleki grup olarak karşımıza çıkarken kimiz zaman da bireysel olarak karşımıza çıkmaktadır. Aracılık işlemini yapan meslek grubu

veya topluluklar dışında kalan bireysel araçların bazı özelliklerinin olması gerekmektedir. Taft’a göre; bu özellikler dört ana tema üzerinde görebilir. Bunlar:

- 1- Kültür ve toplum hakkında bilgi,
- 2- İletişim becerileri,
- 3- Teknik beceriler,
- 4- Toplumsal becerilerdir (aktaran Yükselsin, 2014: 717).

1.2. Kültürel Aracılığın Görev ve Amaçları

Aracılık, ister ‘kültürel’ boyutta olsun isterse ‘arabuluculuk’ boyutunda olsun (taraflar, kutuplar veya kültürler vs. arasında) belirli doğrultuda bir amacı ve hizmeti olan bir olgudur. Bu doğrultuda düşünüldüğünde taraflar, kutuplar, konumlar veya kültürler arasında faydalı sonuçlar elde etmek en temel amaçtır. McLeod ve Bochner’e göre; “kültürel aracılıktaki fayda ev sahibi kültür, konuk kültür, her iki kültür veya insanlık yararına olabilir”. Ayrıca “gerçek aracılık işlevi ise yalnızca son iki çıktıda söz konusudur” (aktaran Yükselsin, 2014: 716). Özetle kültürel aracılık ‘her iki kültür’ ya da ‘insanlık yararına’dır. Dahası, kültürel aracılık; göç olgularında ev sahibi kültür ile konuk kültür arasında da yapılır ve her iki kültürü bilen insanlar kültürel aracılık rolünü üstlenir.

Özellikle 1980’li yıllardan bu tarafa (sırasıyla) Bochner (1981) ve Debrix (2003) gibi sosyal bilimciler tarafından sürekli olarak (eklemeler ile) değişikliğe uğrayan ve bu değişiklikler ile birlikte hiç şüphesiz gelişen bir kavram olan kültürel aracılık; altı partlı bir model haline Yükselsin (2014) tarafından getirilmiştir. Bu modelde kültürel aracılığın bir tanımdan daha öte bir şey olduğu vurgulanarak görev ve amaçları belirlenmiştir. Kültürel aracılığın görev ve amaçları aşağıdaki diyagramdaki gibidir. Kültürel aracılığın görev ve amaçları (saat yönünde ilerlediği düşünülerek) sırasıyla açıklanacaktır.



Şekil 3: Kültürel aracılığın görev ve amaçları (Yükselsin: 2014: 716).

1.2.1. Aktarmak/Taşımak

Herhangi bir topluma ait olan bir kültürün tamamının ya da parçalarının bir yerden başka bir yere taşınması durumu kısaca aktarma veya taşıma olarak adlandırılabilir. Aktarma ya da taşınma/taşıma durumu bir yerden başka bir yere söz gelimi; ilden ile veya ülkenden ülkeye olursa mekânsallığı, kültürel bellek alanlarında söz gelimi; bazen kişilerin biyolojik belleklerinde bazen de fiziksel mekânlarda saklanarak ya da depolanarak geçmişten geleceğe veya kuşaktan kuşağa olursa zamansallığı vurgulayabilir (Yükselsin, 2014: 716).

İletişim sözlüğünde kültür aktarımı (*cultural trasmission*) yapısal-işlevselci yaklaşıma göre yapılmıştır. Buna göre iletişimin ana işlevlerinden biri olan ve bir toplumsal gruba ait olan toplumsal bir bilginin, simgesel düzenin ve kurumsallaşmış söylemlerin sonradan gelen kuşaklara geçirilme sürecini dile getirmeye verilen isimdir (Mutlu, 1995: 230). Ayrıca öğrenme yoluyla iletişim sisteminin kültürel aktarımı, dilin temel bir niteliği durumundadır (Kottak, 2008: 159).

Antropoloji sözlüğüne göre; kültür, aktarılır: Çünkü kültür, biyolojik olarak kalıtsal olmadığı için bireyin doğumundan itibaren çevresiyle olan etkileşimi çerçevesinde öğrendiği bir örüntüler sistemidir. Kültürün kuşaktan kuşağa aktarımı ise simge sistemleri ve özellikle dil aracılığıyla gerçekleşir (Emiroğlu ve Aydın, 2009: 522). Kültürler/Kuşaklar arasında aktarımın veya taşımanın en temel aracı dildir. Ancak yeri gelmişken belirtmek gerekir ki; kültür taşıyıcılığı, Assmann'ın (2001: 148) da vurguladığı gibi ancak sahip olduğu refah sayesinde, günlük beslenme kaygılarından uzaklaşabilen kişilerin kendini adayabileceği zorlu bir iştir.

Basit bir önerme ile eğitim antropolojisinin çalışma alanını şöyle ifade edebiliriz; 'kültürel antropolojinin konusu kültür ise eğitim antropolojisinin konusu da eğitimidir'. Eğitim antropolojisinin eğitimin kültür aktarımındaki rolünü kültürlerarası incelemesi, kültür aktarımı açısından oldukça önemli bir durumdur. Kültürel aktarma, formal ya da informal yollardan sağlanabilir. İnfomal yoldan daha çok gelenekler, örf, adet, töre vs. ve kültürel kalıplar ile birlikte kültürel kodlar aktarılırken, formal yoldan okullar veya eğitim veren diğer kurumlar aracılığıyla kültür aktarma, çeşitli biçimlerde görülebilir. Tezcan' a (1997: 106-107) göre formal yoldan kültür aktarma biçimleri aşağıdaki gibidir;

- 1- Normları, değerleri ve bilgiyi içeren kültür aktarma. Doğrudan öğretimle sağlanır.
- 2- Gruplar oluşturmakla çocuklara çeşitli toplumsal beceriler elde etmeleri sağlanır.
- 3- Öğrenciler için tamamlayıcı yetişkin rolleri sunan rehber, öğretmen gibi bireyleri sağlar.
- 4- Olumlu ve olumsuz yaptırımları kullanarak çocuğa toplumsal bakımdan kabul edilen davranışların benimsenmesini güçlendirir.

Eğitimin (formal veya informal açıdan) bir kültür aktarıcısı işlevi olduğu düşünülürse; öğretmen bir kültür aktarıcısıdır. O halde örgün eğitimde yani formal açıdan düşünüldüğünde okul; kültürün yayılması, aktarılması ve korunması ile ilgili bir kurumdur. Okulun eğitim antropolojisi açısından iki temel işlevi vardır. Birincisi; kültürün aktarılması, ikincisi ise; kültürün biçimlenmesidir (Tezcan, 1997: 104).

1.2.2. Uzlaştırmak

Öncelikli olarak bir uzlaşmadan bahsedebilmek için çatışmayı veya çatışmanın ne olduğunu anlamak gerekir. Çatışma, genel anlamı itibariyle; birbirine zıt düşen ihtiyaç, duygu, düşünce veya amaçlara sahip olan bireyler/kişiler ya da gruplar arasında meydana gelen uyumsuzluk olarak tanımlanabilir (Aşan ve Aydın, 2006'dan aktaran Memduhoğlu ve Yerlikaya, 2018: 230). Ayrıca çatışma, konuya bakış açısına ve dikkat çekmek istenilen noktalara göre alt başlıkları da olan dört üst başlığa ayrılmıştır. Bunlar;

1- Taraf Olma Durumuna Göre Çatışmalar;

- a- Bireyin kendi içindeki çatışmalar,
- b- Bireylerarası çatışmalar,
- c- Gruplar arası çatışmalar,
- d- Örgütler arası çatışmalar.

2- Niteliğine Göre Çatışmalar;

- a- Fonksiyonel olan çatışmalar,
- b- Fonksiyonel olmayan çatışmalar.

3- Örgüt İçindeki Yerine Göre Çatışmalar;

- a- Dikey çatışma,
- b- Yatay çatışma,
- c- Emir komuta-kurmay çatışması.

4- Ortaya Çıkma Şekline Göre Çatışmalar;

- a- Potansiyel çatışma,
- b- Algılanan çatışma,

c- Hissedilen çatışma,

d- Açık çatışma (Memduhoğlu ve Yerlikaya, 2018: 231-233).

Herhangi bir sebepten ötürü meydana gelen (yukarıdakilerden herhangi birisi olabilir) çatışmanın bir yönetimi veya yönetim stilleri vardır. Bu stillerden hangisinin benimseneceği tarafların kendilerine ve karşısındakilerin (yani diğer tarafın) ilgi düzeyine ve tutumuna bağlı olarak değişkenlik gösterir. Burada çatışmayı yöneten kişi ‘aracı’ konumunda düşünülebilir. Bu konu ile ilgili olarak ilk defa 1979 yılında Rahim ve Bonoma çatışma yönetim stillerini kişinin (burada kişi aracı olarak düşünülebilir) kendisine yönelik ilgisi ve başkalarına yönelik ilgisi ekseninde incelemiş ve sonucunda beş farklı çatışma yönetim stili belirlemişlerdir.



Şekil 4: Çatışma yönetim stillerine ilişkin model (aktaran Memduhoğlu ve Yerlikaya, 2018: 236).

Yukarıdaki modelden de anlaşılacağı üzere uzlaşma, her zaman çatışmanın hem karşıtı hem de çözüm yolu olmuştur. Aslında çatışma, taraflar arasında yoğun bir temas alanı oluşturur. Daha açık bir ifade ile çatışmanın sağlıklı gelişimini bir tarafa bırakarak, karşılıklı tezlerin ortaya sürüldüğü, her türlü stratejinin değerlendirildiği bir mücadele alanında aslında her iki tarafta yeni kazançlar/kazanımlar elde eder (Bostancı, 1990: 53). O halde Yükselsin’in de ifade ettiği gibi uzlaşma veya uzlaştırma, “iki farklı kültürel varoluş düzeyinin her birinin, karşısındaki kültüre duyduğu hoşgörüyü arttırmayı olduğu

gibi, iki kültürün yeni varoluş düzeyinde, yeni bir ortak kültürel paydada buluşabilmelerini de amaçlayabilir” (Yükselsin, 2014: 716).

Son olarak kültürel uzlaşma, sadece kültürel bilgideki bireysel çeşitlilik örüntülerinde mevcut olur. Ayrıca bilişsel değişkenlik örüntüleri ve sosyal etkenlerle birlikte yapılırlar. Bu eksenle kültürel uzlaşmadan vazgeçenler ise, bilişsel sistemdeki değişimin kaynağını teşkil ederler (Casson, 1994: 88’den aktaran Özbudun vd., 2006: 261).

1.2.3. Güçlendirmek

Antropolojide güç; bireylerin veya grupların kendi isteklerini, başkalarının istekleri dışında olsa dahi yaptırabilme yeteneği olarak ifade ediliyor (Haviland vd., 2008: 851). Güçlendirme kavramı ise Meydan Larousse’de (1992: 212); “güçlü duruma getirmek, güç kazanmasını sağlamak” şeklinde tanımlanıyor. Bu tanımın çalışma içerisinde biraz yetersiz kalabileceği düşüncesinden dolayı ve güçlendirme tanımını daha işlevsel bir hale getirebilmek adına işevuruk (*operational*) bir tanımlama yapmak gerekebilir. O halde güçlendirme; bir kültürün/kültür ürününün devamlılığını/sürekliliğini sağlayabilmek ya da artırabilmek adına elde olan sermaye ile bir takım argümanlar veya araçlar tarafından desteklenerek yapılabilecek bir faaliyet/aracılık türüdür. Zaten sosyal bilimler şemsiyesi altında toplanan disiplinler için özellikle gücün kavramsallaştırılma çabaları ya da biçimleri arasındaki farklılıklar, ‘aktör-temelli’ ve ‘sistem-odaklı’ bakış açıları arasındaki farklara karşılık gelir (Eriksen, 2015: 252).

Kültürel aracılık kavramını modelleyen Yükselsin’e (2014: 716) göre güçlendirme; sahip olunan kültürel dizgeye göre yeni kültürlerin üretilmesi veya başka kültürlerle ait olan ürünlerin sahip olunan dizge referans alınarak dönüştürülmesi ile sağlanır. Ayrıca bu durum herhangi bir kültürün dayanıklılığını veya devamlılığını sağlar. Bunun yapılabilmesi için elde bulunan mevcut (kültürel) sermaye güçlü olmalıdır. Sermayenin artırılması ise onun güçlendirilmesi ile olur. Bu güçlendirme ancak kültürel aracılık ile mümkün kılınabilir.

1.2.4. Korumak

Birden fazla anlamı içerisinde barındıran koruma/korumak terimi; ‘müze ve arşivcilik’ bakımından korumanın haricinde, ‘himaye’ ve ‘muhafaza’ gibi korumacılık kavramlarını da içerisinde barındırır. Bu kavramlar her ne kadar birbirlerine benzer gibi görünse de yansıma şekilleri birbirinden farklıdır. Örneğin; Arapça kökenli bir kelime olan muhafaza; koruma, gözetme, esirgeme, elde tutma vb. gibi anlamlara gelmektedir (URL-1). Yine Arapça kökenli bir başka kelime olan himaye/himayecilik ise koruma, gözetme, gözetim, denetim gibi anlamları taşımaktadır (URL-1). Muhafaza ve himaye arasındaki fark; kurum, kuruluş veya doğrudan devletin meseleye el atmasına göre değişir. Daha açık bir ifade ile herhangi bir toplumun veya topluluğun kültür ya da müzik gibi normlarının kaybolacağı, bozulacağı endişesi ile yapılan kişisel girişimlerin ön planda olduğu bir korumacılık çalışması, muhafaza olarak adlandırılır iken doğrudan devlet veya kurumlar(ı) tarafından desteklenerek yapılan korumacılık çalışması himaye olarak adlandırılır.

Anlam bakımından en çok bilinen ve uygulanan koruma biçimi ‘müzecilik’ ve ‘arşivcilik’tir. Doğrudan devlet kurumları, özel kurumlar ve kuruluşlar, dernek vs. aracılığıyla ve/veya kişisel yaptırımlarla oluşan/oluşturulan bir korumacılık şeklidir. Hemen hemen bütün bilim dalları tarafından yaygın biçimde kullanılır. Özellikle ‘arkeoloji’, ‘müzecilik’ denilince akla ilk gelen bilim dallarındandır. Bu koruma şekli daha çok veri/malumat depolamaya yöneliktir. Müzik açısından düşünüldüğünde dünyada ‘Berlin Fonograf Arşivi’, ülkemizde ise ‘Dârul-Elhan’ buna örnek gösterilebilir. Ayrıca bu bağlamda ‘Ankara Devlet Konservatuarı’nın çalışmaları; arşivcilik ve müzeciliğe, ‘Ankara Devlet Konservatuarı Folklor Arşivi Şefi’ olan Muzaffer Sarısözen’de bir ‘kültürel aracı’ya örnek verilebilir (Yükselsin, 2015: 82).

Sosyoloji sözlüğünde ‘korumak’ ya da ‘olduğu gibi muhafaza etmek’ anlamını taşıyan muhafaza; gündelik bir sözcük olarak yaklaşık on dokuzuncu yüzyıldan bu tarafa muhafazakâr veya muhafazakârlık gibi anlamlar ile özdeşleşerek her ne kadar ideolojik/siyasal bir ilkeyle anılsa da (Gordon, 1999: 512) bu çalışmada kullanılan anlamı

bunların dışındadır. Söz gelimi; bir kültürü ya da kültür ürününü (ister soyut olsun isterse somut) olduğu gibi koruma altına alma eylemi olarak düşünülebilir.

Toplumların zaman içerisinde yaşanan ve gelişen bir sürecin ürünü olarak yarattığı kültürel değerlerin bütünüyle bugün de var olabilmesi için koruma olgusunun dinamik bir yapı içerisinde ele alınması ve tanıtılması gerekir. Korumada veya korumacılıkta esas olan, korunacak değerlerin devamlılığının ve sürekliliğinin sağlanmasıdır. Söz konusu sürekliliğin yanı sıra değişimin varlığının da göz ardı edilmemesi, dolayısıyla önemli olanın, değişimle birlikte neyin, neden ve nasıl korunacağını bilincinde olmaktır. Zaten koruma, kültür denilen olgunun temel bir parçasıdır. Çünkü koruma, her şeyden önce bilinçli bir davranışın ürünüdür. Bu perspektifte düşünüldüğü zaman koruma; kültürel, ekonomik ve sosyal boyutu olan bir dizi eylemi kapsayan disiplinler arası bir çalışmayı gerektirir. Aslında temelde niceliksel ve niteliksel bakımdan var olan bir (kültür) ürünü yaşatma düşüncesidir korumacılık. Neyin, niçin ve nasıl korunacağı bir (kültür) ürünün sürekliliğinin sağlanması açısından doğru tanımlanmaya mecburdur. Bu bağlamda koruma işinin doğru tanımlanması ve amacına ulaşması ancak doğru bir belgeleme çalışması ile mümkün olabilir. Özellikle yazılı ve görsel belgeler, ayrıca (somut olan veya somut olmayan) kültürel mirasın mevcut durumu ve hasarının tespiti ile söz konusu hasarın çözümüne ilişkin her türlü çalışma korumanın veya korumacılığın temel verileridir. Bu veriler, (somut olan veya somut olmayan) kültürel mirasın gelecek nesillere aktarılmasında ve topluma tanıtılmasında önemli bir aracı görevi görür (Öztürk, 2007: 9-20).

Özetle koruma, korumacılık veya kültürel korumacılık; bir kültür işaretleyicisinin özelliklerini ve kültürün nesnelerini yine kültür adına muhafaza etme veya onu dış etkenlere kapatma işi olarak tanımlanabilir (Yükselsin, 2014: 716). Konunun ve tanımlamaların yanlış anlaşılması adına önemli bir durumu belirtmek gerekebilir: Bir kültürün korunması fikri; korunacak ürünün veya kültürün bütünüyle dış dünyadan izole edilmesi gerektiği düşüncesi değildir (Tok, 2003: 234). Bir kültürün devamlılığı ve insanın beşeri bir varlık olması göz önünde bulundurulursa, korumacılık ile bir ürünün ya da kültürün devamlılığı, sürekliliği, nesilden nesile bir aktarımı söz konusudur.

1.2.5. Dönüştürmek/Değiştirmek

İlk olarak antropoloji sözlüğünde değişim; “maddi veya manevi şeylerin, söz veya eşya, insan veya hayvanların bireyler, gruplar, tanrı ve ruhlar arasındaki alışverişi” olarak tanımlanır (Emiroğlu ve Aydın, 2009: 209).

Sosyolojide ise (disiplinin çalıştığı özne gereği) toplumsal değişme; toplumsal yapının veya kurumların, toplumsal ilişkiler ağının ve davranış kalıplarının, toplumsal norm ve değerlerin zaman içerisinde geçirdiği dönüşümler olarak açıklanabilir (Yeşildal, 2012: 55). Sosyolojinin özde toplum, antropolojinin ise özünde kültürü çalıştığı göz önünde bulundurulursa; kültürel değişme herhangi bir toplumun sahip olduğu bir kültür tipinin başka bir kültür tipine dönüşmesi süreci olarak ifade edilir (Tezcan, 1997: 205).

Bir kültürde veya toplumda değişim ya da dönüşüm ne zaman mümkün olabilir? Bu soruya cevaben Yükselsin’in (2014: 716) ifadesi şöyledir; yeni bir çevre içerisinde başka bir çevreye (mekânsal, kültürel, toplumsal vb.) ait bir özne ya da nesnenin (bir birey, kültürel unsur vb.) yabancı olarak algılanmadığı veya yabancılığının farkına varılmadığı zaman mümkün olabilir. Bu perspektifte dönüşüm iki yolla gerçekleşir. Bunlardan birincisi; uyarlama/adaptasyon (*adaptation*), ikincisi ise; birleştirme/sentezleme (*synthesizing*)’dir.

Değişim birden çok alanda ve ne kadar benzer de olsa farklılıklarla birlikte de olabilir, oluşabilir ya da (başkaları tarafından) oluşturulabilir. Söz gelimi; toplumsal değişim ve dönüşüm, kültürel değişim ve dönüşüm, biyolojik değişim ve dönüşüm, mevsimsel değişim ve dönüşüm, müziksel değişim ve dönüşüm vb. gibi örneklerle birlikte bazen de birleşmiş bir halde karşımıza çıkabilir; tıpkı sosyo-kültürel değişim ve dönüşüm kavramı gibi. Yukarıdaki örneklerden çıkarılabilecek sonuç; her bir bağlamın/eksenin birbirinden farklı tezahür edeceği gibi benzer de olabileceğidir. Değişim çok aşamalı bir süreçtir. Birden fazla ve farklı sebepler sonucu (isteyerek ya da istemeyerek) değişim/dönüşüm sağlanabilir. Söz gelimi; ‘yenilik’, ‘yayılma’, ‘kültürel kayıp’, ‘baskıcı değişim (kültürel etkileşim, soykırım, yönlendirilmiş değişim)’ vb. gibi.

Bu çalışmada ‘değiştirmek’ ya da ‘dönüştürmek’ sadece ‘ilerlemek’, ‘ilerleme’, ‘ilericilik’ veya ‘modernleşme/postmodernleşme’ vb. anlamlar ile değil aynı zamanda Yükselsin’in de (2014: 716) vurguladığı gibi bir kültürün ya da kültür ürününün aktarılırken uğradığı ‘değişim/dönüşüm’ bağlamında da/ekseninde de düşünülmektedir. Bu değişimden/dönüşümden söz konusu; bir kültürün, kişi, mekân veya nesne (eşya ya da onların kullanılış/sunuluş şekli) vb. ile başka bir kültüre adapte edilmesi veya birbiri ile sentezlenerek bir başka hal ile (yani değişmiş/dönüşmüş hali ile) görücüye çıkması durumudur.

‘Değişen bir şey (kültür/toplum) aynı zamanda dönüşür’. Ancak şunu da belirtmek gerekir ki tıpkı Tok’unda (1997: 237) belirttiğı gibi kültürün yapısındaki değişim, dönüşüm olarak mı yoksa dağılma olarak mı tezahür etmiş? Bu durumu iyi anlamak, çözümlemek ve birbirine karıştırmamak gerekir. Çünkü hiçbir şey yoktan var olmaz; varken yok olmaz; şeyler ancak biçim değiştirir (Güvenç, 1976: 15). O halde kültürel değişimde iki uç/zıt durum vardır. Bunlardan birincisi; geleceğin, geçmişteki tecrübe birikiminin ürünü olduğunu unutarak geçmişi yok saymaya çalışan tavrı. İkincisi ise; modernleşmenin doğurduğu ihtiyaçlara kültürel tabanda cevap veremeyen ve geleceğin kendi eseri olamayacağı endişesi ile birlikte, hâlihazırdaki mevcut sosyal kimliği muhafazanın tek yolunu gelenekleri her türlü değişimden korumak fikridir. Burada asıl olan şey değişimin istikametini/yönünü tespit ederek ve geçmişteki tecrübelerin ışığında geleceğı inşa edebilmektedir (Bostancı, 1990: 50).

1.2.6. Yeniden Üretmek

Kültürel yeniden üretim kavramı, 20. Yüzyılın önemli (sosyoloji) kuramcılarında Pierre Bourdieu (1930-2002) tarafından üretilmiş bir kavramdır. Özetle egemen/hâkim sınıf kültürünün özellikle eğitim sistemi ile kuşaktan kuşağı aktarılması sürecini ifade eder. Bir kavram olarak kültürel yeniden üretim, bireylerin ya da kişilerin kendi toplumsal kültürlerini içselleştirmelerini sağlayan bir süreç olarak tanımlanabilir (aktaran Edgar ve Sedgwick, 2007: 99).

İletişim sözlüğünde yeniden üretim, kısaca; var olan kültürel biçimlerin, değerlerin ve fikirlerin süreklilik kazanmaları şeklinde ifade edilir (Mutlu, 1995: 238).

Yeniden üretim aslında icat etmek veya icat edilmiş kavramlarının yumuşatılmışı olarak da düşünülmektedir. Söz gelimi; neler icat edilir veya yeniden üretilir? Hobsbawn ve Ranger'e (2006: 2) göre; gelenek icat edilmiş bir kavramdır. Bu perspektifte 'icat edilmiş gelenek', doğrudan veya dolaylı olarak kabul görmüş kurallarca yönlendirilen ve bir ritüel ya da sembolik bir özellik sergileyen, özellikle geçmişle doğal bir süreklilik arz edecek şekilde tekrarlara dayanarak belli değerler ve davranış normlarını aşlamaya çalışan bir pratikler kümesi olarak düşünülebilir. O halde geleneğin icat edildiği üzerine yapılan bu tanımın daha yumuşatılmışı; gelenekler yeniden üretilir veya üretilebilir şeklinde olabilir.

Yukarıdaki tanımlamalar yeniden üretimin soyut tanımlamalarıdır. O halde somut tanımlaması ise kavramın isminin birazcık değişmiş halidir. Yani daha açık bir ifade ile yeniden üretim kavramının yeniden üretilmiş yenileştirme (*renovasyon*)dir. Yenileştirme, genellikle taşınmaz/taşınamaz kültür varlıklarının, mesela bir yapının, ilk yapıldığında var olan işlev-yapım-biçim ilişkilerinin en az bir tanesi korunacak şekilde yapılan onarım ve değiştirme işlemi olarak düşünülebilir (Öztürk, 2007: 34). Daha açık bir ifade ile eski bir konağın, müze ya da pansiyona dönüştürülerek yeni işlev kazandırılması bir yenileştirme işlemidir.

Yükselsin'in (2014: 716) bir kültürün yeniden inşasına yönelik bir aracılık hizmeti olarak tanımladığı yeniden üretim, bir kültürün devamlılığının yanı sıra dinamiklik ve değişebilirlik özelliklerine de vurgu yapar. Bu bağlamda ister koruma, ister dönüştürme, isterse güçlendirme amacıyla olsun buradaki her kültürel aracılık pratiği kültürün yeniden üretilmesine olanak sağlar.



2. BÖLÜM

POŞALAR VE SİVAS POŞALARI

2. BÖLÜM

POŞALAR VE SİVAS POŞALARI

Çeşitli (tarihsel, dilbilimsel ve kökensel vb. gibi) yaklaşımların üzerinde uzlaşabilmesinin bir sonucu olarak Çingenelere atfedilen anavatan; Hindistan'dır. Sebebinin ne olduğunun tam olarak bilinmemesine karşın Çingeneler, çeşitli güzergâhlar kullanarak dünyanın dört bir tarafına göç aracılığıyla dağılmışlardır. Bu durumdan dolayı Çingeneler; bugün (2019) dünyanın çeşitli yerlerinde benzer veya farklı isimlerle anılmaktadırlar. Diasporada olan toplumlar için anavatan önemli bir olgudur. Çünkü ortak veya bir 'kök', 'geçmiş', 'ata' ve/veya 'mekân' vb. gibi fenomenler (kültürel, etnik, siyasi veya dini vb. gibi) kimliklerin oluşumunda ve (bu bağlamda) bir aitlik oluşturmada başat rol oynar. Genel anlamda araştırmaya/incelemeğe tabii tutulan ve isimlendirilen Çingeneler; 'Rom', 'Dom' ve 'Lom' olmak üzere üç başlık altında kategorize edilmişlerdir. Göç güzergâhlarının kesiştiği ve Asya'yı Avrupa'ya bağlayan bir köprü konumunda olan Türkiye; Çingeneler içinde bir uğrak yeri olmuştur. Bu sebepten ötürü hemen hemen bütün Çingene grupları Türkiye'de bulunmaktadır. Söz gelimi; Romanlar, Domlar, Kıptiler, Mutriplar, Karaçiler, Lomlar ve Poşalar gibi.

Özellikle bu çalışmanın ana odağını oluşturan Poşalar; Kafkaslar, Ermenistan ve Türkiye'nin Doğu Karadeniz, Doğu Anadolu ve İç Anadolu bölgelerinde yaşarlar. Geçimlerini elek ile sepet imalatı ve satımı, bakırcılık, kalaycılık, toplayıcılık gibi mesleklerden sağlarlar. Bu bağlamda 'Sivas Poşaları' diğer Poşalardan ayrışır. Bu ayrışmanın sebebi Sivas Poşaları'nın egemen meslekleridir. Çünkü Sivas Poşaları'nın egemen meslekleri; elek ile sepet imalatı ve satımı, bakırcılık, kalaycılık, toplayıcılık gibi mesleklerin yanı sıra 'müzisyenlik'tir.

Bu bölümde; genelden özele sırasıyla ortak bir kök olan Çingenelerden, Lomlara, Poşalara ve sonrasında Sivas Poşaları'na kadar olan tarihsel süreç, kökenler, göç teorileri ve Poşa adlandırması ve Poşa kimliği ele alınacaktır.

2.1. Poşaların Kökeni

Poşaların tarihsel arka planını daha iyi anlayabilmek ve meseleye daha hâkim olabilmek için Çingenelere kadar olan/uzanan ortak arka planı iyi anlamamız gerekir. Çingeneler üzerine yüzlerce çalışma yapıldığını ve her bir çalışmanın meseleyi farklı perspektiflerden ele aldığını tahmin etmek zor değildir. Söz gelimi; ‘tarihsel yaklaşımlar’, ‘kökensel yaklaşımlar’ ve ‘dilbilimsel yaklaşımlar’ bunların içinde başat olanlarıdır. Bu çalışma içerisinde konu bütünlüğünü bozmamak ve çalışmanın odağını dağıtmamak için yukarıdaki yaklaşımların her birisine ayrı-ayrı değinilmeyecektir.

Çingeneler; asıl sebebin ne olduğu tam bilinmemesine karşın yaklaşık olarak bin yıl önce ana vatanları olarak kabul edilen Hindistan’dan Avrupa’ya kadar göç etmişlerdir. Göçleri ile ilgili çeşitli görüşler belirtilse de yeterli bilgi ve belge bulunmamaktadır. Dilbilimsel yaklaşımlara göre Çingeneler; Hindistan’dan Avrupa’ya sırası ile İran, Ermenistan ve Türkiye üzerinden değişik ve farklı dalgalar ile göç etmişlerdir (Lewy, 1999: 78’den aktaran Kolukırık, 2009: 11). Bazı (eski sayılabilecek) kaynaklarda göçebe topluluklar ve özellikle Çingeneler tanımlanırken ‘Sarazen’, ‘Mısırlı’, ‘Tatar’, ‘Bohemyalı’ veya ‘Yunanlı’ gibi adlandırmalar ile ifade edilmektedir (Martinez, 1992: 74). Bu ifade pratiğinin 15. yüzyılda kullanıldığını, bu ve benzeri ifadelerin artık kullanılmadığını belirtmek isterim. Yukarıda belirtildiği üzere Çingenelerin göç etmelerindeki asıl sebebin bilinmediği ancak bazı kaynaklarda her ne kadar Mısır kökenli oldukları vurgulansa da Hindistan’ın bir anavatan olarak kabul edildiği kaçınılmaz bir gerçektir (Altınöz, 2013: 29). Hâlihazırda dilbilimsel yaklaşımlardan söz edilmişken, buradan hareketle, Türkçe ifadesi ile ‘Çingene’; Türkçede ‘Dinsizler’ anlamına gelen Yunanca ‘*Atsinganos*’ teriminden türemiştir. Diğer dillere de Yunancadan devşirilmiştir. Söz gelimi; Hırvatça: *Tsigani*, Romence: *Tigan*, İsveççe: *Zigenare*, Almanca: *Zigeunner*, Fransızca: *Tsiganes* gibi (Kenrick, 2006: 47). Çingeneleri tasvir etmek için ‘Mısırlı’ anlamına gelen ‘*Egyptian*’ sözcüğünden türemiş olan diğer sözcükler ise ülkelere göre şöyledir; Fransa: *Gitan*, İspanya: *Gitano*, İngiltere: *Gypsy*, Bulgaristan: *Gupti*, Arnavutluk: *Medjup* (Kenrick, 2006: 72).

Birinci Kül Tigin Abidesi'nin Güney Yüzündeki bir kelime dikkat çekmektedir; 'çigan'.

Yok çigan budunug kop kubratdım. Çigan budunug bay kıldım. Az budunug öküş kıldım. Azu bu sabımda igid bar gu? Türk begler budun bunı eşiding.

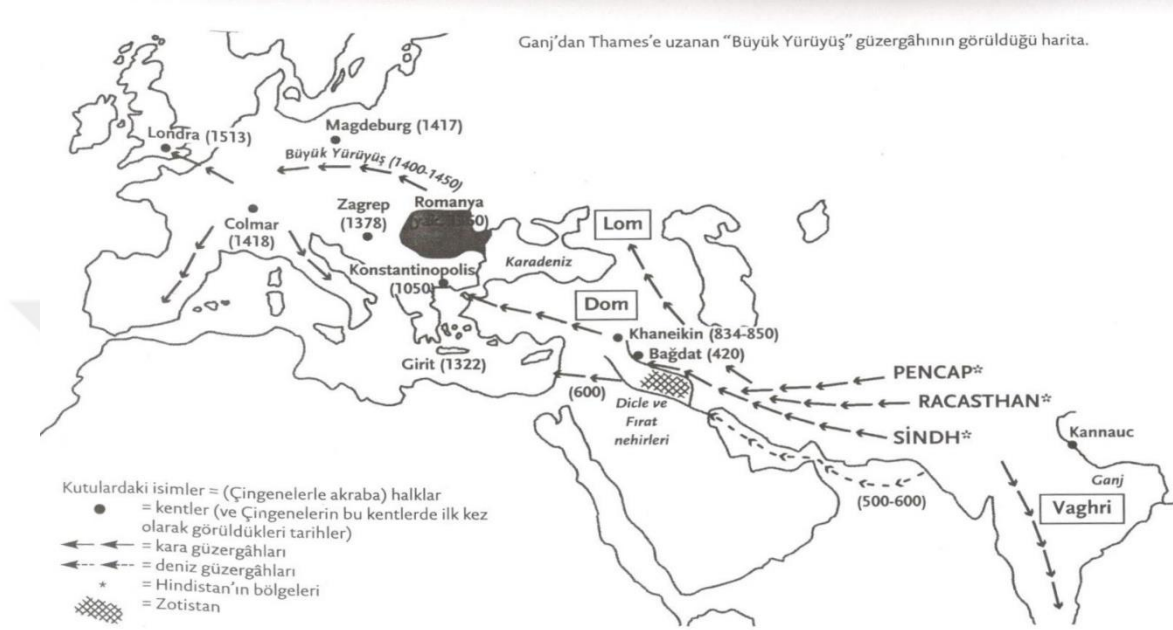
Günümüz Türkçesi; aç, fakir milleti hep toplattım. Fakir milleti zengin kıldım. Yoksa, bu sözümde yalan var mı? Türk beyleri, milleti, bunu işitin! Türk milletini toplayıp il tutacağını burada vurdum. Yanılıp öleceğini yine (Ergin, 2013: 38-39).

Burada 'çigan' ifadesi 'fakir' anlamında kullanılmaktadır (Ergin, 2013: 123). Tarihsel verilerin bir sağlamasını yapmak amacıyla 732 yılında dikilen Kül Tigin abidesinde 'çigan' kelimesinin geçmesi ayrıca Çingene ifadesinin de 'fakir, yoksul, aç, muhtaç' gibi anlamlara gelmesi ve bu ifadenin Göktürkler döneminde bu anlam ile kullanılmış olması dikkat çekicidir. Ayrıca bu bağlamda Nişanyan'ın (2009: 111) sözlüğünde, Çingenenin eski Türkçede 'Çigan' şeklinde ifade edildiğini ve bu kelimenin (Çigan) Türkçe kökenli olduğunu, hatta 'fakir, aç, yoksul kimse' olarak açıklaması da yukarıda ortaya atılan savı destekleyicidir. Ancak aynı kaynakta kelimenin Türkçe kökenli olmasına rağmen Farsça 'Çingane' biçiminin benimsendiği aktarılmıştır. Bu sebeple 'Çingan', 'Çingane', 'Çengiyan' gibi ifadelerin 'çalgı' veya 'çalgı çalan kimse' gibi ifadelerden referans alınarak ve Farsça etimolojik köken gösterilerek yapılan tanımlamaları bu perspektifte yeniden gözden geçirmek ve değerlendirmek gerekebilir. Söz gelimi; Eyuboğlu'nun (1991: 146) Farsça kökenli olup Hindistan'dan çıkarak başka ülkelere yayılan, 'çeng' çalmaları sebebiyle kendilerine 'Çengiyan' denilen ve zamanla 'Çingan' ifadesinin 'Çingene' ye dönüşmesi şeklinde Çingene üzerine yaptığı tanımı gibi. Çingene teriminin etimolojisi dilbilimcilerin çalışma konusudur. Ancak farklı kaynak ve tarihleri aktarmak konuya bakış açımızı genişletecektir. Toparlamak maksadı ile bir kavram olarak Çingeneye veya Çingenelere bir ortak köken belirlemek bu çalışmanın amacı değildir, zaten olamazda. Fakat kelimenin nereden geldiği, nerelerde ve ne anlamlarda kullanıldığı vs. meseleyi daha net anlayabilme adına bir girişimdir. Fraser'in

(2005: 19) de aktardığı gibi Çingeneler üzerine bilimsel bilgi üretilebilecek çok az sayıda yazılı belgenin olması ve bu belgelerin Çingene olmayanlar tarafından bir önyargı ile hazırlanması Çingenelerin (özellikle kökensel ve tarihsel perspektifte) tanımlanmasını zorlaştırmaktadır.

Çingene kimdir? Sorusunun cevabı birden fazladır. Bu anlamda alınacak olan referans noktaları tanımlamayı değiştirir. Örneğin; referans noktası tarihsel perspektif veya dilbilimsel perspektif olan herhangi bir tanımlama girişimi birbirinden farklı olacaktır. Önemli olan Çingenelerin ayırt edici özellikleri üzerinden yapılan tanımlamalardır. Söz gelimi; Çingenelerin yaşamlarını sürdürme modelleri, marjinal meslekler ile uğraşmaları, yakın döneme kadar gettolarda veya belirli mahallelerde yaşamaları, doğrudan bulundukları egemen toplumun içerisinde yaşamamaları, gezgin meslekleri (müzisyenlikte buna dahil) vb. durumlar Çingenelerin farklı perspektiflerden tanımlanmaları ve ayırt edici özellikleridir. Bunların haricinde Çingenelerle özdeşleşen ve onlara yakıştırılan göç ve göçerlik başka bir tanımlama ve ayırt edici özellik olarak düşünülebilir. Özellikle Çingenelerin göç yolları üzerinden akıl yürütülerek yapılan tanımlamalar hem kökensel ve tarihsel hem de dilbilimsel açıdan malumat verebilir. Çünkü Çingenelerin göç tahminleri, yolları, haritaları üzerine genel bir uzlaş sağlanamamış olsa da başat görüşler bulunmaktadır (Koptekin, 2017: 32). Bu eksende düşünüldüğünde kısaca Çingeneler; göçebe olarak yaşamış, yerleşik hayata geçmiş veya günümüzde (2019) dahi göçer halde yaşayan bir toplum ya da topluluk olarak düşünülebilir. Bu tanımlama Çingenelerin göç ve göçerlikleri üzerinden yapılan bir tanımlamadır. Ancak konuyu daha anlaşılır kılmak ve yanlış anlaşılmalara mahal vermemek adına özellikle göç ve göçebelik üzerine kısa bir açıklama gerekmektedir; bütün göç etmiş/eden veya göçebe halkları Çingene olarak adlandırmak ya da algılamak bir anlam karmaşasına/karışıklığına neden olabilir. Çünkü göç etmiş/eden veya göçebe olan tek topluluk/toplum Çingeneler değildir. Örneğin; Yörükler de göçebe bir topluluk/toplum olarak adlandırılır. Bu sebepten ötürü Çingeneliği sadece göç ile ifade etmek yetersiz kalır. Çingenelik aynı zamanda bir yaşam biçimidir. Bu nedenle aynı yaşam biçimine sahip her toplum Çingenelik ile anılabilir veya Çingene sanılabilir. Çingenelerin en büyük özellikleri; göçerken (ya da göç esnasında) yaptıkları işi/işleri

yanında götürebilmeleridir. Örneğin; çalgıcılık, sepetçilik, kalaycılık vb. insanın yanında taşıyabileceği, seyyar mesleklerdir. Bu perspektifte Çingeneler, meslekleri ile birlikte Ganj Nehri'nden Thames Nehri'ne kadar gözlemlenebilir bir topluluktur.



Harita 1: Çingenelerin göç haritası (Kenrick, 2006: 53).

Özellikle dilbilimsel yaklaşımlar göz önünde bulundurulduğunda Çingenelerin ırkları ve erkekleri için seçtiği ifadeye göre; Avrupa Romanisi'nde Rom; Ermeni Romanisi'nde Lom; Süryani ile İran Romani'sinde Dom olarak adlandırılmışlardır (Fraser, 2005: 31). Çingeneler kendilerini farklı kelimeler, terimler veya kavramlar ile tanımlarlar. Bu tanımlamalar bazen fiziksel özelliklerine, dillerine veya yaptıkları işe bazen de geldikleri veya gittikleri yerlere atıfta bulunur. Söz gelimi; Türkçeden örnek vermek gerekirse; 'Esmer Vatandaş'; fiziksel özellik, 'Şopar⁷, Gaco⁸,

⁷ Şopar; Çingene çocuklarını tanımlamak üzere kullanılan isim (Kaygılı, 1972: 12).

⁸ Gaco; En genel anlamda Roman olmayanları tanımlamak için kullanılan bir adlandırma (Mezarcıoğlu, 2010: 8). Aynı zamanda Çingene 'erkek'lerini tanımlamak için kullanılan isim. Kıbrıslı Türklerin Türkiye Türkleri için 'kaba', 'görgüsüz' anlamında kullandıkları argo adlandırma. (Koptekin, 2017: 16).

*Gaci/Gaci*⁹*'Goray*¹⁰; dilsel özellik, 'elekçi, sepetçi, çiçekçi'; yaptıkları iş, 'Kıpti (Mısırlı)'; geldikleri veya (zamanında) gittikleri yer gibi.

Yukarıda da belirtildiği üzere Çingeneler dünya üzerinde benzer veya farklı isimler ile anılırlar. Örneğin; Avrupa'da Roman, Ermenistan ve Kafkasya'da Lomavren, Orta Doğu'da ise Domari gibi. Anadolu ise bu üç kavramı bağrında barındırmaktadır. Bu isimler aslında bir kökten uzanan dallar gibidir. Birbirinden çok farklı tanımlamalar olmadığı gibi aynıda değildirler. Ortak kök olan 'Çingene' kavramı üçe ayrılmıştır. Bunlar; Rom, Lom ve Dom. Rom; bugünkü adıyla 'Roman'a, Lom veya *Lomavren*; 'Poşa/Bosha'ya, Dom ya da *Domari* ise; 'Kıpti'ye veya 'Dom'a karşılık gelenlerden yalnızca birkaçıdır. Onun haricinde; *Gypsy*, *Kıptî*, *Sinti*, *Zigeuner*, *Zingari*, *Tsigane*, *Tigani*, *Gitane*, *Egyptus*, *Toyeng*, *Athinganus*, *Çangar*, *Ciganu*, *Cinkan*, *Bohemien*, *Zapari*, *Antingonai*, *Atsingani*, *Luri*, *Luli*, *Lor*, *Dom*, *Domari*, *Nuri*, *Nawar*, *Nawara*, *Zott*, *Gurbati*, *Halebî*, *Poşa*, *Karaçi*, *Kınçu* gibi ifadelerde dünyanın çeşitli yerlerinde Çingeneler için kullanılan isimlendirmelere örnek verilebilir (Duygulu, 2006: 12).

2.2. Poşa Kimliği

Kimlik; kısaca, kişilerin veya çeşitli büyüklük ve nitelikteki toplumsal grupların 'kimsiniz, kimlersiniz?' sorusuna verdikleri yanıtlardır (Emiroğlu ve Aydın, 2009: 469). Bu bağlamda düşünüldüğü zaman 'kimlik' kavramı sadece insana özgüdür. Herhangi bir kimliği (söz gelimi; kişisel kimlik, kolektif kimlik, ulusal kimlik veya kültürel kimlik vs.) oluşturan iki temel bileşen vardır. Bunlar; (1) tanımlama ve tanınma, (2) aidiyettir (Emiroğlu ve Aydın, 2009: 469). Bu doğrultuda Poşalar'ın kimliğini veya Poşa kimliğini anlayabilmek için (onlar hakkında) yapılan 'tanımlama ve tanınma'yı ve (onların) 'aidiyet'ini incelemek gerekebilir. Bu sebepten ötürü Poşalar'ın Çingeneler ve Lomlar ile olan ortak veya benzer geçmişleri değerlendirilebilir.

⁹ *Gaci/Gaci*; Çingene 'kadın'larını tanımlamak için kullanılan isim.

¹⁰ *Goray*; Bigalı Romanlar tarafından Roman olmayanları/yabancıları tanımlamak için cinsiyet ayrımı gözetmeksizin kullanılan (yerel) adlandırma (Dişli, 2019: 181).

Çingenelerin Hindistan'dan başlayan göçleriyle ve net bir tarih verememekle birlikte Asya üzerinden İran, Azerbaycan, Ermenistan, Gürcistan, Kafkaslar ve Anadolu'nun Kuzeyi ile birlikte Doğu'sunda Çingenelerin bir kolu olan Lomlar, çeşitli sebeplerden dolayı bu bölgede yerleşik hayata geçmişlerdir. Lomların yerleşik hayata geçmelerindeki temel etkenler, sebep ve sonuçlar halâ netlik kazanmamıştır. Ancak onları ilk yerleşik hayata geçiren topluluğun Ermeniler olduğu ya da olabileceği görüşleri oldukça yaygındır. Örneğin; Seropyan'ın (2000: 21) bu konu ile ilgili görüşleri destekleyicidir; yaklaşık sekizinci yüzyılda Çingenelerin bir kolu olan 'Poşa' veya *Boshaları* zor olmasına rağmen ilk defa Ermeniler yerleşik hayata geçirmiştir. Bu ifadeden de referans olarak Lom veya Lomavren'lere İran, Azerbaycan, Ermenistan, Gürcistan, Kafkaslar ve Anadolu'nun Kuzeyi ile birlikte Doğu'sunda 'Poşa', *Bosha* veya *Boşa* denmektedir.

Tziganlar'a İran dolaylarında *Lûri*, 'Mutrip' ve 'Karaçi' denilmektedir. *Tziganlar*'ın yani Çingenelerin bu bölgede 'Poşa' ismiyle anılması ilk defa Ermeniler tarafından gerçekleştirilmiştir. Çingen veya Çingene sözcüğünün Ermenice karşılığı normalde *Kınçu*'dur. Ancak 'boş gezen' anlamına gelen 'poş' kelimesinden türetilen 'Poşa', bir aşağılama ifadesi olarak kullanılmaktadır (Altınöz, 2013: 20). Gürcücede; Çingene anlamına gelen *Boşa* kelimesi aynı zamanda *Boşuri ena* ifadesi ile de 'Çingene dili' anlamını vermek için kullanılır (Çlaidze vd., 2001: 279). Yine aynı şekilde Japoncada *Jipushî* kelimesi Çingenenin karşılığında kullanılır. Çince de ise 'bağış isteyen, dilenen/dilenci' anlamına gelen *Bu-shi* kelimesi Çingenenin yerine kullanılmaktadır (Yıldız, 2007: 74). Tabi kelimenin etimolojik kökeninin ne olduğu veya olabileceği ayrı bir araştırma konusudur. Türk Dil Kurumu'nun Derleme Sözlüğü'ne göre (1977: 3473): elek, kalbur yapan ve satan kimseye Poşa denir. Başka bir kaynak olan Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi'nde ise; yaklaşık beşinci yüzyılda Hindistan'dan göçerek Kafkasya'ya yerleşen Kafkas Çingenelerine verilen ad Boşa veya Poşa (1986: 1828).

Özellikle yerleşik hayata geçmelerindeki sırrın ne olduğu bilinmemekle birlikte kendilerine 'Kafkas Çingeneleri' veya 'Hay-Poşa' denilen grup; Poşalar, yaklaşık olarak sekizinci yüzyılda Ermenilerin arasına girmiş ve zamanla Ermeni dinini yani Hristiyanlığı, Ermeni dilini, geleneklerini benimsemiş ve neredeyse on dokuzuncu

yüzyıla kadar yaşamlarını bu şekilde idare etmişlerdir. Yirminci yüzyıla gelindiğinde Poşalar sadece etnik isimlerini bir anı olarak saklayabilmişlerdir (Seropyan, 2000: 22). Burada bir meseleye açıklık getirmek yerinde olacaktır; Seropyan'ın ifadelerinden hareketle Poşaların hepsini Hıristiyan olarak kabul etmek doğru değildir. İçlerinde Müslüman olanlarda vardır. Ancak ne zaman Müslümanlığı veya Hıristiyanlığı seçtikleri konusunda yeterli bilgi ve belge bulunmamaktadır. Ayrıca dillerindeki bazı Ermenice kelimelerin veya ifadelerin olması doğrudan Ermeniceyi benimsedikleri anlamına da gelmez. Kafkas Çingeneleri tanımlamasının haricinde 'Hay-Poşa' ifadesi ile ilgili de detaylı bilgi ve belge bulunmamaktadır. Ancak bu konu hakkında fikir yürütülecek yol şöyle olabilir; 'Hay' kelimesi, Ermenilerin kendileri arasında kendilerini ifade ettikleri bir sözcüktür. Daha açık bir ifade ile söz gelimi; 'Dadaş' terimi telaffuz edilince 'Erzurum' veya 'Erzurumlu', 'Gakkoş' terimi telaffuz edilince ise 'Elazığ' veya 'Elazığlı' akla gelir. Bu yerel ve özel bir tanımlamadır. Buradaki 'Hay' ifadesi de buna benzerdir. Bu perspektiften hareketle o halde 'Hay-Poşa' da 'Ermeni Poşaları' anlamına gelebilir. Poşaları ilk defa yerleşik hayata geçirebilenlerin Ermeniler olduğu görüşü baskındır. Bu birçok kaynakta da vurgulanmaktadır. Şayet Poşalar doğrudan Ermeniler vasıtasıyla yerleşik hayata geçmedilerse bile Ermeniler ile birlikte anılmışlardır. Örneğin; İstanbul'dakilerle birlikte özellikle Boyabat ve Taşköprü'de ikamet eden Ermenilere Çingene olmadıkları halde Poşa veya Boşa tabiri kullanılmaktadır (Altınöz, 2013: 49). Bu açıdan düşünüldüğü zaman da Poşa kavramının Ermeniler ile olan ilişkisinin örtüştüğü düşünülebilir. Bunların haricinde bazı araştırmacılara göre Poşalar; *Tonragetziler*¹¹'in ve/veya *Arevortiler*¹²'in kalıntıları ya da devamı olabilirler (Seropyan: 2000: 22).

¹¹ *Tonragetziler*; Türkçe anlamı ile Tendürekliiler. Sapkın bir Ermeni tarikatını ifade etmek için kullanılan sözcük.

¹² *Arevortiler*; diğer adı ile *Vantzyan*. Türkçe anlamı 'Güneş/Güneşin Oğulları'. Güneşe tapan bir tarikatı ifade etmek için kullanılan sözcük.

2.3. Dünyada Poşalar

Çingenelerin Hindistan'dan başlayan göçü ile birlikte Lomlar yani Poşalar bugünkü ismi ile Kafkaslarda yerleşik hayat sürmeye başlamışlardır. Yukarıda da uzun uza söz edilmesine rağmen özetle; Poşalar, Gürcistan, Ermenistan, Azerbaycan, İran'ın Kuzeyi ve Türkiye'nin Kuzey Doğusunda yerleşik hayata geçmişlerdir. Bazı kaynaklara göre 'Kafkas Çingenesi' ismi ile anılmaları da muhtemelen yerleştikleri bölgeden referansla verilmiş olabilir. Kafkaslar veya Kafkasya ismi ile anılan bölge/coğrafya; 'Kuzey Kafkasya' ve 'Güney Kafkasya' olmak üzere ikiye ayrılır. Kuzey Kafkasya; Abhazya Cumhuriyeti, Adıgey Cumhuriyeti, Çeçenya/Çeçenistan Cumhuriyeti, Dağıstan Cumhuriyeti, Güney Osetya Cumhuriyeti, İngusya/İnguş Cumhuriyeti, Kabardey Balkar Cumhuriyeti, Karaçay Çerkez Cumhuriyeti, Kuzey Osetya Cumhuriyeti'ni, Güney Kafkasya ise; Acarya/Acaristan Özerk Cumhuriyeti, Azerbaycan, Ermenistan, Gürcistan ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kuzey doğusunu kapsayan bölgenin adıdır. Aşağıdaki haritada 'gri' renk ile belirtilmiş ülkeler 'Kuzey Kafkasya'yı, 'beyaz' renk ile belirtilmiş olan ülkeler ise 'Güney Kafkasya'yı göstermektedir. 'Sarı' renk ile belirtilmiş olan 'Abhazya Cumhuriyeti' ise Rusya sınırları içerisinde kaldığı ve 'Kafkaslar' ile toprak anlamında sınırı olmadığı için farklı bir renkle gösterilmiştir.



Harita 2: (Kafkaslar) Poşaların dünyada gözlemlendiği coğrafya.

Bosha ve Lom'lara Orta Asya'nın bazı yerlerinde ve özellikle Ermenistan'da rastlanmaktadır. Muhtemelen Çingenerin batıya göçü sırasında ana topluluktan koparak bu bölgelerde kalan Çingene gruplarıdır. Uzun yıllardır bu bölgede kalmaları ve anavatan Hindistan'dan ayrı kalmalarının bir gereği olarak Hintçe unutulmuş onun yerine *Lomin* diye adlandırılan ve içerisinde Hintçe sözcükler barındıran Ermenicenin bir çeşidini konuşurlar (Kenrick, 2006: 99). Poşa kavramı sadece Türkiye'de değil aynı zamanda Ermenistan ve Gürcistan'da da *Lomavren* veya Lomları nitelemek için kullanılmaktadır. Zaten batıda yaşayan Çingenele 'Rom', doğuda yaşayanlara ise 'Dom' ve 'Lom' denir. Ermeniler, Lomları *Bosha* kelimesi ile isimlendirmişlerdir (Voskanian, 2002: 169). Poşaların bir kısmı 'Küçük Asya'da (bugünkü Anadolu) ve Ermenistan'ın başkenti Erivan ve Gümrü'de bir kısmı da Gürcistan'ın Ahılkelek ve Ahıska şehirlerinde/bölgelerinde yaşamaktadır (URL-2). Poşalar, Türkiye'nin veya Anadolu'nun haricinde de yine elek, sepet, toplayıcılık, bakırcılık, kalaycılık, demircilik, müzisyenlik vb. işler ile geçimlerini sağlamaktadırlar.



Görsel 1: Ermenistan'da Müzisyen Poşalar (URL-2).

2.4. Türkiye’de Poşalar

Poşaların Türkiye’ye veya Anadolu topraklarına ne zaman geldiklerine dair net bir bilgi ve belge henüz bulunamamıştır. Ancak Ermeniler ile olan ilişkileri, Kafkas ülkeleri ve Ermenilerin sadece Ermenistan’da değil Anadolu’da da yaşadıkları göz önünde bulundurulursa yaklaşık bir tarih ortaya atılabilir. Türkiye’de ilk defa Poşalar üzerine Türkçe ve kapsamlı bir araştırma, 1947 yılında, ‘Esat Uras’ tarafından yapılmıştır. Uras, çalışmasını ‘Poşalar=Elekçi Çingeneler Hakkında Etnografik ve Sosyolojik Bir Etüd’ başlığı ile ‘Çığır Milli Kültür Dergisi’nin ‘176., 177., 178., 179. ve 180.’ sayılarında yayınlamıştır (Uras 1947a, 1947b, 1947c, 1947d, 1947e). Bunun ve Paspatis’in haricinde Almanca yazılmasına rağmen bugünkü Kuzeydoğu Anadolu, Ermenistan ve Azerbaycan’ın bir bölümü ile Van’ın kuzeyi ve Erzurum’u da içine alacak bir şekilde 1905 yılında Franz Nickolaus Finck tarafından kaleme alınan *Die Sprache Der Armenischen Zigeuner*¹³ adlı çalışma Poşalar üzerine yapılmış bir başka çalışmadır. Finck’in çalışması 1905 yılında Petersburg Bilimler Akademisinde *Die Sprache Der Armenischen Zigeuner* başlığı ile yayınlanmış olmasına rağmen kitap, 1907 yılında Petersburg Bilimler Akademisi Yıllığı içerisinde ayrı bir bölüm olarak tekrar yayınlanmıştır (aktaran Akgül, 2004: 21).

Uras, ‘Poşa’yı tanımlarken ‘Elekçi’ ifadesi ile birlikte kullanmıştır. Ayrıca bu iki kavramı beraber kullanmasının sebebi ve kökeni olarak da iki rivayet sunmuştur. Bu rivayetlerden ilki şöyledir;

İsa peygamber bir gün Havariyundan birisiyle yemek yerler iken, havari, İsa’ya bir ekmek parçası sunmuş. Bu ekmeğin içinden pis bir şey çıkmış. İsa peygamberin canı sıkılmış ve başından bir tutam saç alarak havariye vermiş. Havari, hayretle İsa’nın yüzüne bakmış ve bundan maksadını anlayamamış. Bunun üzerine İsa, saçları alarak üstlerine haç çıkarmış, takdis etmiş. Havari de derhal elek örmeyi öğrenerek bundan sonra, ekmek yapılacak unu temizlemek için elek

¹³ Türkçesi; ‘Ermeni Çingenelerinin Dili’.

örmeye başlamış. Bu havarinin soyundan da Poşalar gelmiş (Uras, 1947c: 132).

İkinci rivayet ise; Poşalara elek ve sepet örmeyi Eyüp Peygamber'in öğrettiği düşüncesidir (Uras, 1947c: 132). Tabi bu rivayetler üzerinden bilimsel bir bilgi üretme çabasının faydasız olacağı düşüncesindeyim. Onun yerine Ermenicede 'boşta gezen', 'boş' vb. ya da 'elek, sepet yapan veya satan kişi' gibi anlamlara gelen Poşa/*Bosha* ifadesinden bir bilgi üretmeye çalışmak daha tatminkâr olabilir.

Türkiye'de yaşayan Poşalar bugün (2019) Karadeniz ve kuzeyi ile birlikte ülkemizin Doğu Anadolu bölgesinden İç Anadolu'ya kadar olan geniş bir sahada gözlemlenebildikleri gibi geçmişte de bu bölgelerde var olduklarını tarihsel bilgi ve belgelerden anlayabiliriz. Söz gelimi; Yozgat Temettuat Defterlerine göre; Çardak ve Çatak mahallelerinde 'Pûşıyan Haneleri' ismiyle anılan ve bu mahallelerde yaşayan; emlak ve arazilerinin olmadığı, at ve eşek gibi binek hayvanlarının olduğu ve özellikle mesleklerinin ise; köçekçi/köçeklik, sazendelik, sepetçilik ve merkepçilik (eşekçilik) olduğu vurgulanan bir topluluktan bahsedilmektedir (aktaran Altınöz, 2013: 95). Bursa'da, Ermenilerin yaşadığı bölgelerde, 'Boşyan' olarak hitap edilen bir grubun olduğu, konar-göçer olan bu grubun geçimlerini elek ve kalbur yapım-satımından sağladığı, ayrıca bu grubun Anadolu'nun çeşitli yerlerine (Bursa, Kocaeli, Menteşe, Teke, Hamid, Ankara, Çankırı, Bolu, Kastamonu sancaklarına) dağıtıldığı ve on sekizinci yüzyılda Müslüman olduktan sonra tekrar Bursa'ya ve Kütahya'ya yerleştikleri bildirilmektedir (Çetin, 1999: 78-79). Ayrıca Ağrı ve çevresinde gezgin Çingenelere Poşa, yerleşik olanlarına ise Mıtrıp denir (Andrews, 1992: 199).

Uras, Poşalar üzerine yaptığı araştırmadan; Tokat Çingenelerine Poşa dendiğini ve kendilerini Lom olarak adlandırdıklarını ayrıca yaklaşık olarak yılın altı ayını köylerde ve civar dağlarda dolaşarak geçirdiklerini, elek ve sepet yaptıklarını aktarıyor. Sayıları hakkında net bir bilginin elde olmamasına karşın Merzifon'da 150 Vezirköprü'de 280, Zile'de 93, Bafra'da 290, Erzurum ve Pasin köylerinde 300, Kars ve civarında 60 ev bulunduğunu, bu illerin haricinde Poşaların hemen her ilde var olduğu ve sayılarının tahmin

edilmemesine rağmen çok olduğu vurgulanıyor (1947c: 132). Uras'ın çalışmasından yola çıkarak Ulusoy Yılmaz'ın hazırladığı harita ve tablo şöyledir;



Harita 3: Poşaların Yaşam Alanları (Ulusoy Yılmaz, 2013: 167).

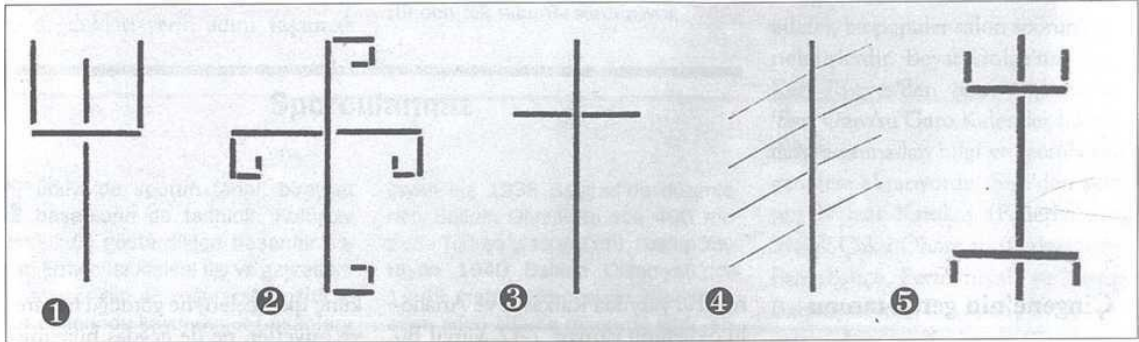
Yerleşim Yeri	Hane Sayısı
Kars	60
Merzifon	150
Vezirköprü	280
Bafra	290
Erzurum ve Pasin Köyleri	300

Tablo 1: Poşaların yerleşim yerleri ve hane sayısı (Ulusoy Yılmaz, 2013: 167).

Bu anlamda Türkiye’de yaşayan Çingenelerin (Rom, Dom, Lom ve dolayısıyla Poşa) bir haritasını da Kolıkrık aşağıdaki gibi vermiştir;

sebebi bilinmemekle birlikte onları reddetmesi sonucu İslamiyet'i kabul ettikleri, gezgin oldukları, kışları Tokat merkezde, yazları ise yaklaşık altı ay boyunca kasaba, köy ve dağlarda yaşadıkları, 1868 yılı itibarıyla sayılarının 90'ı erkek, 80'i kadın toplam 170 kişi oldukları bilinmektedir (Paspati, 1870: 17).

Türkiye'de yaşayan Çingenerler yaşadıkları bölgelere göre diğer ülke veya topluluklardan etkilenerek, kelimelerin önüne ya da sonuna eklemeler yaparak kendi aralarında 'gizli diller' oluşturmuşlardır. Ancak Poşalar bu konuda istisna olmuşlardır. Çünkü Poşaların kendi aralarında konuştukları dile; Ermenicenin Çingene lehçesi denmiştir (Andrews, 1992: 196). Ayrıca Poşalar göçleri sırasında ilk kez ayak bastıkları topraklarda gayet rahat ve emin yer değiştirebilmek, konaklama yerlerini kolayca bulabilmek, yeme içme ihtiyaçlarını giderebilmek, dost veya düşman toplumları ayırt edebilmek ve birbirleri ile anlaşabilmek veya mesaj bırakabilmek adına geçtikleri yollarda duvarlara, ağaç gövdelerine yalnızca kendilerinin anlayabileceği bir takım 'gizli işaretler' bırakmışlardır.



Şekil 5: Poşaların kullandıkları gizli işaretler (Seropyan, 2000: 22).

Bu işaretlerden ilk dördü Uras'ın (1947a: 100) çalışmasında da karşımıza çıkmaktadır. Seropyan ise beşincisini eklemiştir. Birincisi ve en çok kullanılanı 'Üç Kollu'dur, işaretin sapı gidilebilecek yönü gösterir. İkincisi ise *Svastika* ismiyle anılan eski bir Budist işaretidir ve gidilecek yolun kapalı veya tehlikeli olduğunu belirtir. Üçüncüsü; hacın sapı gidilmesi gereken doğru yönü gösterir. Dördüncü işaret ise; yolun oldukça tehlikeli ve ölümle sonuçlanabileceğini gösterir. Beşinci işaretin anlamı henüz bilinmemektedir (Seropyan, 2000: 22). Bunların haricinde, özellikle dört yol ağzlarına

ve yol kenarlarına koparılmış ot veya çeşitli eşya vs. bırakarak da yine birbirleri arasında iletişim sağladıkları aktarılıyor (Uras, 1947a: 100).

Türkiye’de yaşayan Poşaların diğer Çingenelere (Roman, Kıpti, Dom vb.) göre daha önce yerleşik hayata geçmiş olduğu vurgulansa da 1970’li, 1980’li yıllarda hala göçebe olanlarına rastlayabiliyoruz. Söz gelimi; Erzincan’da yaşanmış gerçek bir olayın üzerine yakılan ‘uzun hava’ bize bu perspektifte yardımcı olabilir. Esen Söğüt tarafından ‘Poşa Kızı/Ben Ölem’ isimli albümde seslendirilen, söz ve müziği Celal Ateşoğlu’na ait ‘Poşa Kızı’ isimli uzun havanın hikâyesi kısaca şöyledir; Erzincan ili Refahiye İlçesi Arpayazı Köyü’ne çadır kuran bir Poşa topluluğuna mensup genç bir (Poşa) kız ile (Poşa olmayan hâkim toplum/topluluk üyesi) Celal Ateşoğlu arasındaki platonik aşkı anlatır (Görüşme, B: 18/03/2014). Uzun havanın sözleri şöyledir;

Poşa Kızı

Bir Uyandım Göç Kalkıyor

Poşa Kızı Geri Dönmüş Bakıyor

Çok Güzel Değil Aney Beni Yakıyor

Yandım Aney Kırat Gidiyor

Göç Gidiyor

Çok Güzel Değil Aney Beni Yakıyor

Yandım Aney Kırat Gidiyor

Yar Gidiyor

Madenin Altında Bağlar

Yılan Olmuş Sanki Akar

Gülcan Gelin Duyarsa Gine Ağlar

Yandım Aney Kırat Gidiyor

Yar Gidiyor

Gülcan Gelin Duyarsa Gine Ağlar

Yandım Aney Kırat Gidiyor

Yar Gidiyor

O'da Bizden Soyu Başka

Nasıl Düştüm Ben Bu Aşka

Bak Dökülüyor Saçlarım Bu Genç Yaşta

Yandım Aney Kırat Gidiyor

Yar Gidiyor

Bak Dökülüyor Saçlarım Bu Genç Yaşta

Yandım Aney Kırat Gidiyor

Yar Gidiyor

Madenin Altında Dere

Poşa Kızı Yurdun Nere?

Gel Sarılayım Son Bir Kere

Yandım Aney Kırat Gidiyor

Göç Gidiyor

Gel Sarılayım Son Bir Kere

Yandım Aney Kırat Gidiyor

Yar Gidiyor

Özetle yukarıdaki eserden de anlaşılacağı üzere bazı Poşa gruplarının 1970'li, 1980'li yıllarda halâ göçer/göçebe yaşam tarzını sürdürdükleri söylenebilir.

2.5. Sivas Poşaları

Sivas Poşaları'nın Sivas ve çevresine (ilçelerine/köylerine) 'ne zaman', 'nereden', 'nasıl' ve 'ne için/niçin' geldikleri konusunda kesin ve net bir bilgi, belge ya da görüş yoktur. Bu sebeple 'kendileri' ve 'hâkim toplum/topluluk' üyeleri (yani Poşalar ve Poşa olmayan Sivaslılar) tarafından aktarılan çeşitli rivayetler üzerinden ancak tahminler yürütülmektedir. Söz gelimi; 'Poşa' adlandırması üzerine üç genel görüş vardır. Bunlar şöyledir;

Birinci görüş; Sivas'a ilk yerleşen Poşaların başlarına veya boyunlarına 'puşi' ya da 'poşi' bağladıklarını ve bu yüzden zamanla 'puşililer', 'poşililer' şeklinde anıldıklarını ancak zamanla bu kelimenin değişerek Poşa ya da Poşalara dönüştüğü kanısıdır (Görüşme, A: 12/03/2014).

İkinci görüş; Sivas'a ilk yerleşen Poşaların geçimlerini sağlamak amacıyla 'kalaycılık', 'sepetçilik', 'toplayıcılık' vs. gibi mesleklerle uğraştığını ve bunlara –yani Poşalara- yaptıkları işin boş olduğunu söylemek adına 'boşa yavrum bu işler boşa' denmesinin üzerine cümlede geçen 'boşa' kelimesinin zamanla değişerek Poşaya dönüşmüş olmasıdır (Görüşme, A: 12/03/2014).

Üçüncü görüş ise; özellikle gençlerin aktardığı bir rivayettir; bu topluluk (poşa) üyesinden bir paşa varmış. Komutanlardan/Askerlerden birisinin dili sürçmüş ve 'paşam' diyecekken 'poşam' -veya paşa yerine poşa- demiş ve o günden bu güne o paşa/poşa'nın soyundan gelenlere Poşa(lar) denmiş (Görüşme, E: 13/06/2015).

Erdoğan Önder'in 1992 yılında yaptığı 'Sivas'ta Poşa Topluluğu'nun Aile Yapısı' adlı (yüksek lisans tezi) çalışmada aktardıkları benim alandan/sahadan topladığım rivayetler ile benzerdir. Söz gelimi;

Birinci rivayet; Eski tarihlerden birisinde, bu topluluk üyelerinin, dönemin Sivas Valisi (Paşa) nin huzuruna davet edildikleri, valinin bunlara ne iş yaptıklarını sorduğu, bunlarınsa, 'sele-sepet yapıp satmak ve davul-zurna çalmak'la meşgul olduklarına dair cevaplar verdikleri;

bunun sonucunda Paşanın (vali) sizin yaptığınız boşa, dediği, bu kavramın halk arasında kullanılarak, zamanla bir ses değişimine uğraması dolayısıyla, Boşa kavramının Poşaya dönüştüğü.

İkinci rivayet; Poşaların Sivas'a ilk geldikleri dönemlerde, başlarına 'puşi' ya da 'poşu' taktıkları; yerli halkın bunları, başlarındaki örtüden dolayı 'puşililer' veya 'poşulular' diye adlandırdığı, bu kavramın zamanla değişerek, Poşalar şeklini aldığı (Önder, 1992: 69).

Yukarıdaki görüşlerden/rivayetlerden yola çıkarak bir yargıda bulunmanın doğruluğu tartışılabilir. Ancak topluluk üyelerinin de onaylaması üzerine eskiden baş, boyun, omuz vs. bölgelerinde 'poşi/puşi' kullandıklarını dile getirdiler. Bu sebepten ötürü; yaptıkları işler (bakırcılık, sele-sepetçilik, dericilik vb.) nedeniyle bu (poşi/puşi) aksesuarı kullanmaları zaten çok doğal ve normal bir durum olarak görülebilir. Ayrıca 'puşi' Farsça kökenli olup (kısaca) 'örtü' anlamına gelmektedir ve 'başörtüsü' içinde *ser-puşi* ifadesi kullanılmaktadır. Tıpkı Sivas'ta olduğu gibi Hemşin'de de Poşaların rivayetlerinde 'poşi/puşi' referans olarak kullanılır ve (Poşa olmayan) hâkim toplum/topluluk ile kaynaşmanın temel unsuru olarak gösterilir. Örneğin; Hemşin'de yaşayan insanların etnik unsur gözetmeksizin başlarını örttükleri giysiye bu ismi (poşi/puşi) vermeleri Poşalar ile (Poşa olmayan) hâkim toplum/topluluk üyeleri arasında bir bütünleşmenin sağlandığı düşüncesine temel olarak gösterilir (Alt, 2005: 23). Fakat Poşa kavramının diğer dillerdeki 'boş', 'boşta gezen', 'dilenen vs.' gibi anlamları ile birlikte Poşalar'ın edindikleri (marjinal) meslekler ve yaşam sürdürme stratejileri göz önünde bulundurulduğunda ikinci görüş/rivayet daha çok akla yatmaktadır.

Sivas Poşaları'nın kendilerini konumlandıkları yer, köken arayışı ve kimliklendirme çabaları genellikle 'Müslüman ve Türk' kavramı ile ifade edilmektedir. Özellikle her açıklamada 'biz' den sonra dile getirdikleri, örneğin; 'biz Müslüman-Türk milleti...' gibi ifadeler hemen her cümle başıdır. Söz gelimi; İbrahim ASANKUT ile torunu Furkan ASANAKUT' un gelin çıkartmasına giderken, yolda gerçekleştirdiğimiz sohbet sırasında ısrarla 'biz Müslüman-Türk milleti'

ifadesini kullandığını ve o sıralarda (2015) gündem konusu olan Suriye meselesi üzerine fikir yürüttüğünü ve yine “biz Müslüman-Türk milletinin Suriye ile tarihi bağları var, zaten biz çok eski bir milletiz Orta Asya’dan beri...” ifadeleri, Sivas Poşaları’nın kendilerini konumlandıkları yer, köken arayışı ve kimliklendirme çabalarını da destekleyici niteliktedir (Görüşme, H: 10/09/2015).

Yine aynı şekilde (gözlem ve görüşmeler yolu ile) edindiğim bilgilerden hareketle, bu topluluğun (Poşaların), etnik bakımdan ‘ne’, coğrafi bakımdan ise ‘nereden’ gelmiş olurlarsa olsunlar, kendilerini tamamen ‘Müslüman ve Türk’ olarak algıladıkları, bu kimlikten başka, hiçbir kimliği kabul etmedikleri söylenebilir. Elde edilen bilgiler ışığında Poşalar, (Poşa olmayan) hâkim toplum/topluluğun (yani Sivas halkının) kendilerine ‘sığ’ olan bakış açısına rağmen, kendilerini bu toplumun asli unsuru olarak gördükleri, hatta Sivas Poşaları’nın kendilerini, ‘Sivas’ın yerlisi’ olarak algıladıkları söylenebilir. Ayrıca bu durumun (Poşa olmayan) hâkim toplum/topluluk üyeleri (yani Sivas halkı) tarafından da kabul gördüğü söylenebilir. Çünkü Sivas’ta ‘nerelisin’ sorusunun cevabı eğer ‘Sivas’ın yerlisiyim’ şeklinde ise (Poşa olmayan) hâkim toplum/topluluk üyelerinin cevabı ‘o zaman Poşasın’dır. Bu konuda (Poşa olmayan) hâkim toplum/topluluk üyelerinin ‘olumlu’ ve ‘olumsuz’ olmak üzere iki görüşü vardır.

Olumlu görüşler; ‘ne’ olursa olsun, ‘nereli’ olurlarsa olsunlar, ‘nereden’ gelirlerse gelsinler Poşaların etnik kimliğine bakılmaksızın onların ‘Sivas’ın yerlisi’ oldukları ve Sivas’ı çok fazla sahiplendikleri için bu durumun (Poşa olmayan) hâkim toplum/topluluk üyelerini sevindirdiği, kardeşçe bir arada yaşadıkları kanısıdır.

Olumsuz görüşler; Poşalara ‘Sivas’ın yerlisi’ demenin doğru olmadığı çünkü Poşaların gerek hayat tarzlarının gerekse mesleklerinin Türklerden farklı özellikler gösterdiği düşüncesidir. Ayrıca (Poşa olmayan) hâkim toplum/topluluk üyelerinin kendilerini ‘Sivas’ın yerlisi’ olarak tanımladıklarında, karşı tarafın o halde ‘siz/sen Poşa mısınız/mısın?’ demesinin alaycı ve aşağılayıcı olduğu, bu durumun ise (Poşa olmayan) hâkim toplum/topluluk üyelerini son derece rahatsız ettiği kanısıdır.

Bu ekseninde Poşaların kendileri için köken, yer, kimlik inşaları ve arayışlarını pekiştirmek adına Zurnacı Pala Bayram’ın şu ifadesini aktarmak isterim; “... Orta

Asya'dan gelme Yörük Türklerindenim. Babam, dedem hep oradan gelme. Sivas'ta Ermenilerden sonra Sivas'ın yerlisi biziz” (Görüşme, I: 21/10/2016). Hâlihazırda Orta Asya'dan bahsedilmişken, Poşaların nereden ve ne zaman geldikleri, uğraşları veya meslekleri hakkında dikkat çeken ve oldukça farklı olan bir rivayeti aktarmak yerinde olacaktır. Poşalar; 1402 yılında, Timur'un Ankara Savaşı'na gelirken yanında getirdiği 'fillerin bakıcıları' ve 'mehter bölüğü' olarak ilk defa Anadolu topraklarına gelmişler ve bir kısmı Sivas'ta kalmış. Savaştan sonra Anadolu'da ve özellikle Sivas'ta kalan 'fil bakıcıları' ve 'mehter bölüğü'nün bu günkü Poşaların ataları olduğu düşünülmektedir (Görüşme, G: 15/08/2015). Erdoğan'ın (2018: 81) Erol Akutay ile görüşmesinden aktardıkları da bu görüşmedeki rivayeti destekler niteliktedir;

Biz 650 yıllık buranın yerlisiyiz. Tee Moğol savaşında 1400 Ankara Savaşı Sivas'ı istila ettiler ya Timur'la... Orda kalanların torunlarıyız biz, savaşta... 3 kişi 3 kardeş kalmış burada Dikilitaşta. Bizim mevkiimiz Dikilitaştır. Dedelerimiz, atalarımız... işte o savaştan Timur'un ordusundan kalan askerlerden üreme.

Akutay'ın ve Dökmetaş'ın aktardıkları düşünce bir rivayetten, mitolojiden ödeye gidemediği, kesin bilgi ve belgelere dayanmadığı için, bu verilerden bir bilgi üretimi gerçekleştirmek doğru olmaz.

Özetle Poşaların kendilerine belirli bir 'milli kimlik' kazandırma arzusu, aynı zamanda, milletleşme şuurunun da bir belirtisi olarak düşünülebilir.

Sivas Poşaları'nda genellikle 'endogami' görülse de artık küreselleşme, kentleşme, modernleşme vb. gibi değişen dünya görüşü ile birlikte 'egzogami' de görülmektedir. Ayrıca 'monogami' tercih ettikleri yaygın bir evlilik biçimidir. Nüfusları hakkında kesin bir bilgi elde edilememesine rağmen 1998 yılı için Sivas merkezde 110 hanede kadın-erkek toplam 1023 kişi (Önder, 1998: 99)'nin, 2012 yılı içinse yine Sivas merkezde tahmini olarak 600 hanede kadın-erkek toplam 3000 kişi (Ulusoy Yılmaz, 2012: 168)'nin yaşadığı düşünülmektedir. Sivas Poşaları'nın yoğun olarak yaşadığı/ikamet ettikleri mahallelerin isimleri şöyledir; Demircilerardı Mahallesi, Mehmet Akif Ersoy Mahallesi, Pulur Mahallesi, Yeşilyurt Mahallesi ve

Kızılırmak Mahallesi. Her ne kadar bu mahallelerde yoğun olarak yaşasalar da kentsel dönüşümün de etkisi ile Sivas merkez de başka mahallelerde de yaşamaktadırlar.



Harita 6: Sivas il merkezinde Poşaların yaşadığı mahalleler (Ulusoy Yılmaz, 2012: 168).

Sivas Poşaları'nın kendi aralarında konuştukları (gizli/yerel) dil 'Lomca' olarak adlandırılır. Kısaca Lomca; Lomlar tarafından konuşulan (gizli) bir dil. Ancak Sivas Poşaları kendi aralarında konuştukları dili Lomca olarak adlandırmazlar. Çünkü bu dilin kelimelerinin sayıca çok az olduğunu ve (zamanında/geçmişte) dedelerinin, babalarının bu sözcükleri Ermenilerden öğrendiklerini söylemektedirler. Neden öğrendikleri ya da öğrenmiş olabilecekleri sorusuna cevap olarak ise; eskiden Sivas'ta Ermeni nüfusunun fazla olması, aynı ve yakın mahallelerde oturmaları, elekçilik, sepetçilik, bohçacılık ve özellikle müzisyenlik mesleği ile uğraştıkları için Ermenilerle iletişim kurabilmek ve dolayısıyla para kazanabilmek/geçimlerini sağlayabilmek adına bazı önemli olduğunu düşündükleri sözcükleri öğrenmiş olabileceklerini düşünmektedirler (Görüşme, A: 12/03/2014).

Sivas Poşaları'nda meslek seçimi sosyo-ekonomik etkenlere dayanmaktadır. Bugün (2019) resmi ve özel olan kurum ve kuruluşlarda çalışan Sivas Poşaları kendilerini ve ailelerini güvence altına almak adına devlet kurumlarını öncelikli tercih etmektedirler. Yaklaşık son 30 veya 40 yıllık periyotta DSİ, Karayolları

(KGM), Köy Hizmetleri (geçmişteki adı, şimdiki adı İl Özel İdaresi), Devlet Demir Yolları, İl Emniyet Müdürlüğü, İl Milli Eğitim Müdürlüğü, İl Sağlık Müdürlüğü, Belediye vb. gibi resmi kurum ve kuruluşlarda çalışmakta veya emekli olan Poşaların sayısı azımsanamayacak kadar çoktur. Bununla birlikte ‘elek ve sepet yapımı-satımı’, ‘bohçacılık’ ve özellikle ‘müzişyenlik’ yaygın mesleklerdir. Tabi bugün (2019) bohçacılık, elekçilik, sepetçilik gibi seyyar meslekler yapılmamaktadır. Resmi kurum ve kuruluşlarda çalışılmasına (veya o kurumların herhangi birisinden emekli olunmasına) rağmen erkekler arasında ‘müzişyenlik’ öğretilmekte, öğrenilmekte ve yapılmaktadır. Her ne sebep olursa olsun bir meslek edinme, gelecekte lazım olabileceği ihtimali ve ek gelir düşüncesi ile birlikte Sivas Poşaları’nda müzişyenlik egemen ve tercih edilen başat meslektir.



3.BÖLÜM

SİVAS POŞALARINDA PROFESYONEL MÜZİSYENLİK VE KÜLTÜREL ARACILIK EDİMLERİ

3.BÖLÜM

SİVAS POŞALARINDA PROFESYONEL MÜZİSYENLİK VE KÜLTÜREL ARACILIK EDİMLERİ

Genelde Çingeneler özelde Romanlar, Poşalar, Kıptiler, Mutrıplar vb. grupların tamamı gerek kendilerinin gerekse (varsa) ailelerinin geçimlerini sağlamak, hayatlarını idame ettirebilmek için seçtikleri marjinal meslekleri ile araştırmacıların ilgilerini ve dikkatlerini, meraklıların ise merakını üzerlerine çekmeyi başarmışlardır. Bu marjinal meslekler; toplayıcılık, arabacılık, sepetçilik, elekçilik ve çiçekçiliğin yanı sıra müzisyenliktir. Sivas Poşaları; Sivas ve ilçelerinde ‘profesyonel müzisyenlik’ ve ‘yarı profesyonel müzisyenlik’ modeliyle kendilerinin ve (varsa) ailelerinin, bakmakla yükümlü olduğu kişi veya kişilerin geçimlerini müzikten sağlarlar.

Bu araştırmanın odağını oluşturan; ‘geniş ve yüzeyselden’, ‘dar ve derinlemesine’ Çingenelerden başlayarak Lom grubunu, Poşalardan Sivas Poşaları’nı ve daha da lokalde Müzisyen Poşalar’ın müzik özelindeki aracılık hizmetlerini ‘nerede’, ‘ne zaman’, ‘ne ile’, ‘nasıl’, ‘neden’, ‘niçin’ ve ‘kime/kimlere’ yaptıkları ayrıca kültürel aracılık bağlamındaki rollerinin, statülerinin ve aracılık edimlerinin ‘nasıl’, ‘nerede’, ‘ne zaman’, ‘neden’, ‘niçin’, ‘ne ile’, ‘kimlere’ ve ‘kimlerle’ yapıldığını anlamak ve anlaşılan veriler üzerinden bilimsel bir bilgi üretebilmek için; onların ‘ritüel odaklı olan’ ve ‘ritüel odaklı olmayan’ müzik pratiklerini gözlemlemek gerekir. Ayrıca Müzisyen Poşalar’ın neye, kime ya da kimlere nasıl aracılık yaptıklarını, aracılığın hangi görev ve amaçlarını tercih ettiklerini ve aracılık edimlerini anlayabilmek adına gerek ‘içe dönük’ gerekse ‘dışa dönük’ ‘ritüel odaklı olan’ ve ‘ritüel odaklı olmayan’ müzik pratiklerini de gözlemlemek gerekir.

Sivas Poşaları veya daha doğru bir ifade ile Müzisyen Poşalar; sadece Poşa olmayanlar ile aralarında, müzik özelinde bir bağlantı noktası kurarak aracılık hizmeti sunmazlar. Aynı zamanda kendi aralarında da aracılık hizmetini yerine getirirler. Daha açık bir ifade ile Müzisyen Poşalar ister ritüel odaklı olan isterse ritüel odaklı olmayan herhangi bir müzik pratiğinde içe dönük ya da dışa dönük aracılık edimlerini kullanırlar. Örneğin; Poşa olanlara yönelik bir aracılık ediminin Poşa olmayanlara göre farklı olması

gerekir. Veya bu durum tam tersi yönünde de düşünülebilir; Poşa olmayanlara yönelik bir aracılık ediminin Poşa olanlara göre farklı olması gerektiği gibi. Müzisyen Poşalar hangi topluma, topluluğa veya gruba müzik özelinde aracılık hizmeti sunacaklar ise o kültürel, etnik veya toplumsal kodları kullanırlar. Bu durum onların çokkültürlü müzisyenlik modelinden ve kültürel esnekliklerinden kaynaklanmaktadır.

3.1. Müzisyenlik

Müzik işini yapan veya müziği bir meslek olarak seçen/yapan kimselerin yaptığı işe kısaca ‘müzisyenlik’ denilebilir. O halde bu işi (müzisyenliği) yapan kişi ya da kişilere ise ‘müzisyen’ denir. Bir meslek olarak müzisyenlik ile müziğe ilgili olmak ya da ilgi duymak birbirinden farklı şeylerdir. Söz gelimi; ‘sürücü’ ile ‘şoför’ arasındaki fark gibi. Birisi (sürücü) her bireyin yapabileceği/yaptığı bir eylem iken diğeri (şoför) onu sadece meslek olarak edinenlerin yaptığı bir eylemdir. Aradaki en önemli fark; bireyin geçimini veya hayatını idame ettirebilmek için ‘o’ işten gelir elde etmesidir. Klasik bir önerme ile ‘her şoför bir sürücüdür ancak her sürücü bir şoför değildir’. Bu önermeyi müzisyen özelinden verecek olursak; ‘her müzisyen müziğe ilgilidir ancak her müziğe ilgili olan müzisyen değildir’. Özetle geçimi müzisyenlikten veya müzik aracılığıyla sağlayan kişilere ‘müzisyen’ denir. Müzisyen olabilmek için temel faktör müzikten para kazanmaktır. Herhangi bir toplumda/toplulukta müzisyen olabilmenin çeşitli etkenleri vardır. Kaemmer bu durumu üç (3) başlık altında belirler; (1) cinsiyet, (2) yaş, (3) toplumsal ve kültürel etkenler (1997: 26).

Birçok toplumda/toplulukta ‘müzisyen türleri’ arasında ayırım yapmak önemli ve çeşitlidir. Söz gelimi; toplumların/toplulukların çoğu müzisyenleri birbirinden ‘amatör’ ve ‘profesyonel’ olmak üzere iki kategoride ayırır (Kaemmer, 1997:27). Ancak burada bir konuya açıklık getirmek yerinde olacaktır; ‘profesyonel’ terimi özellikle kültür aşırı müzik incelemelerinin neredeyse tamamında karşımıza çıkmasına rağmen kültürlere veya toplumlara göre farklı anlamlara karşılık gelebilmektedir. Örneğin; batı toplumunda profesyonel sanat müziği camiasından olmanın temel kaidesi ‘resmi’ bir eğitim almaktan geçerken yazısız toplumlarda ‘nota okuma/okuyabilme’ tamamen konu dışıdır (Kaemmer, 1997:27). Ya da ülkemizde ki ‘profesyonel’ ile

‘amatör’ müzisyen arasındaki belirleyici faktör genellikle ‘performans’ odaklıdır. Bireyin herhangi bir çalgıda performansı ‘iyi’ ise ‘profesyonel’, ‘kötü’ ise ‘amatör’ olarak adlandırılır. Tabi burada performansın (iyi veya kötü) estetik ölçütleri ‘o’ topluma/topluluğa göre değişiklik gösterir.

Müzisyen türlerini kısaca özetleyecek olursak; yaşamlarını müziksel etkinliklerle veya etkinliklerden kazananlar için ‘profesyonel’ müzisyen terimi kullanılırken yarı zamanlı müzik yapanları ifade etmek için ‘yarı profesyonel’, ‘uzman’ veya ‘usta’ müzisyen terimi kullanılır (Kaemmer, 1997:27).

3.2. Sivas Poşaları’nda Profesyonel Müzisyenlik

Sivas Poşaları da tıpkı diğer Çingene grupları (Roman, Kıpti, Lom, Dom vb.) gibi meslek seçerken özellikle sosyo-ekonomik etkenleri göz önünde bulundururlar. Tabi bu meslek seçimi aynı zamanda geçmişten getirdikleri kadim bilgiler doğrultusunda gerçekleşir. Daha açık bir ifade ile meslek seçimleri; atalarından öğrendikleri, kolay yapılabilen/yapılabilecek, malzemenin kolay temin edilebilmesi, (göç sırasında veya hareket halinde iken) yanlarında rahat taşınabilen/taşıyabilecekleri ve (Poşa olmayan) hâkim toplum/topluluk üyeleri ile rahat alış veriş sağlayabilecekleri aynı zamanda sosyal ve ekonomik açıdan getirisi olan işler olmalıdır. Bu eksende Sivas Poşaları da her ne kadar ‘elek ve sepet yapımı-satımı’, ‘bohçacılık’ gibi seyyar meslekleri yapsalar da hâkim meslekleri ‘müzisyenlik’tir.

Sivas Poşaları bugün (2019) kendilerini ve ailelerini güvence altına almak için resmi ve özel olan kurum ve kuruluşlarda çalışmayı tercih etseler de özellikle müzisyenlik mesleğini bırakmamaktadırlar. Bu bağlamda Sivas Poşaları’nda hem ‘profesyonel müzisyenlik’ hem de ‘yarı profesyonel, ‘usta’ veya ‘uzman müzisyenlik’ türleri görülmektedir. Özellikle müzisyenlik mesleği için bu tutumu sergilemelerinin temel sebepleri; geçmiş kuşaklarından devraldıkları informal yollardan edinilen bilginin/bilgilerin gelecek kuşaklara aktarımını yapmak, elde olan kültürün sürekliliğini sağlamak, (Poşa olmayan) hâkim toplum/topluluk üyeleri ile

aralarında ortak bir iletişim ve uzlaşma ortamı sağlamak/yaratmak ve (özde) müzikten gelir elde etmek.

3.2.1. Sivas Poşaları ve Kültürel Aracılık

Sivas Poşaları diğer bölgelerde (Erzurum, Erzincan, Bayburt, Ağrı, Ardahan, Çankırı vb. gibi) yaşayan Poşalardan özellikle ‘müzişyenlik’ mesleği ile ayrışır. Çünkü diğer bölgelerde yaşayan Poşalar ağırlıklı olarak ‘toplayıcılık’, ‘bohçacılık’, ‘elek ve sepet imalatı-satışı’ vb. gibi meslekleri seçerken Sivas Poşaları özellikle ‘müzişyenliği’ egemen meslekleri olarak seçerler. Bu bağlamda Sivas Poşaları’nın müzik özelindeki kültürel aracılıklarını görebilmek için tarihsel, toplumsal, coğrafi ve etnik bağlamlar arasındaki statülerine ve üstlendikleri rollerine bakmak gerekir (Yükselsin, 2014: 717).

Bu bağlamda Yükselsin’in (2014: 717) ‘Çalgıcı Romanları’nın ‘kültürel aracılık’ ile olan ilişkisinin anlaşılmasını sağlamak için oluşturduğu model Sivas Poşaları içinde bir anahtar konumundadır.



Şekil 6: Roman müzişyenlerin kültürel aracılıkla bağlantılı özellikleri (Yükselsin, 2014: 718).

3.2.1.1. Sivas Poşaları'nın Müzik Özelindeki Aracılık Roller

Yükselsin'in (2014: 717) 'Roman müzisyenlerin kültürel aracılıkla bağlantılı özellikleri'ni görebilmek için oluşturduğu modelinden hareketle (özelde) Sivas Poşaları'nın da sahip oldukları 'kültürel aracı' rolünü üstlenmelerini sağlayan birbiri ile ilişkili altı (6) temel özellik şöyledir; (1) Müzisyenlik özelinde grup kimliği: 'Çalgıcı Romanı', (2) Bilgi ve becerinin 'informal' aktarımı, (3) Çokkültürlü müzisyenlik modeli, (4) Hareket halinde olma: 'devingenlik' (*mobility*), (5) Kültürel esneklik, (6) Yaratıcı eğilimler. Burada önemli bir konuyu belirtmek gerekir; Sivas Poşaları'nın müzik özelindeki aracılık rollerini görebilmek için Yükselsin'in 'Çalgıcı Romanları' özelindeki modeli Sivas Poşaları'na uyarlanacaktır.

3.2.1.1.1. Müzisyenlik Özelinde Grup Kimliği: 'Müzisyen Poşalar'

Çingeneler'de grup kimlikleri (onların) uğraş alanlarına, seçtikleri mesleklere veya egemen meslek faktörüne göre tanımlanır. Söz gelimi; eğer bir Çingene grubu 'bohça' işi ile uğraşıyorsa grup kimlikleri 'Bohçacı Çingeneler' veya 'Bohçacı Çingenesi' olarak tanımlanır. Aynı tanımlama 'elekçilik', 'selecilik', 'sepetçilik', 'toplayıcılık', 'arabacılık' vb. gibi uğraşı alanlarında veya egemen mesleklerde de görülür. Geçimlerini müzik aracılığıyla sağlayan ve egemen meslekleri müzisyenlik olan Çingenelerin grup kimliği 'müzisyen', 'çalgıcı' veya 'mehter' gibi müzisyenlik mesleğinin terimlerine ya da terminolojisine ilişkin isimlerinin önüne alacakları bir ön ek ile oluşacaktır. Bu bağlamda genelde 'Müzisyen Çingene' özelde 'Çalgıcı Romanı' gibi ifadeler grup kimliği belirler.

Egemen meslekleri müzisyenlik olan Sivas Poşaları'nın müzik özelindeki grup kimlikleri 'Mehteran/Mehter Poşalar' ve 'Müzisyen Poşalar' olmak üzere iki türlü yapılır. Bu tanımlamalar yapılırken referans alınan birden çok etken vardır. Müzisyenlik özelinde grup kimliği oluşturan Sivas Poşaları'nın 'Mehteran/Mehter Poşası' tanımlamasını kullanmalarının/yapmalarının ilk sebebi; 'mehteran', 'mehter' terimleri ile kendilerine özellikle tarihte derinlik atfetmek istemeleridir. Profesyonel müzisyenlik ve/veya yarı

profesyonel müzisyenlik yapan Sivas Poşaları'nın birçoğunun¹⁴ askerlik vazifesini 'bando takımı'nda yapması ve ayrıca yine çoğunluğun Sivas Belediyesine bağlı 'Mehter Takımı'nda yer alması (kendilerini) 'mehter' veya 'mehteran' olarak tanımlamasına etken olarak gösterilebilir. Profesyonel müzisyenlik ve/veya yarı profesyonel/uzman/usta müzisyenlik yapan Sivas Poşaları müzikte ya da müzisyenlik mesleğinde rüştünü ispat etmiş (babaları, dedeleri veya geçmiş büyükleri vb. gibi) kişi/kişileri ifade etmek için 'nerede o eski mehterler/mehteranlar' ifadesini kullanmaktadırlar. Aynı zamanda (Poşa olmayan) hâkim toplum/topluluk üyeleri tarafından da 'davul-zurna' ikilisi için 'bir çift mehter' veya 'bir takım mehter' ifadesi alan/saha çalışmalarım sırasında sürekli karşılaştığım grup kimliğini tanımlaya yönelik girişimlerdir.

Müzisyenlik mesleğini yapan Sivas Poşaları'nın diğer bir grup kimliği tanımlaması da 'Müzisyen Poşa'dır. Bu konu ile ilgili görüşme kişilerimden birisinin aktardıkları aşağıdaki gibidir;

...Biz Müziksiyenci olarak Demircilerardı mahallesinde ikamet ediyoruz... Dedem Yörük Türklerinden, Orta Asya'dan gelme... Bizim çevremiz hep müziksiyen. Ecdattan geliyor yani. Kökeni müziksiyen. İşi var, gücü var ama köylerimizde de var müziksiyen, kazalarımızda da var müziksiyen, vilayetimizde de var. Babam çalardı...(Görüşme, I: 21/10/2016)

Profesyonel müzisyenlik ve/veya yarı profesyonel/uzman/usta müzisyenlik yapan Sivas Poşaları kendilerini 'müzisyen', 'sanatçı', 'sanatkâr', 'zanaatkâr' vb. gibi terimlerle de ifade ederler. Bu ifadenin sebebi; toplum/topluluk içerisinde 'saygınlık' veya 'itibar' sağlamaktır/görmektir. Daha açık bir ifade ile Poşa olmayanlar tarafından kendilerine 'davulcu', 'zurnacı' veya 'çalgıcı' sıfatları ile hitap edilmesi profesyonel müzisyenlik ve/veya yarı profesyonel/uzman/usta müzisyenlik yapan Sivas Poşaları tarafından bir 'aşağılanma', 'küçümsenme' ya da 'hor görülme' hitabı olarak algılanmaktadır. Bu

¹⁴ Örneğin; Bekir Arız askerliğini Kars Sarıkamış Bando Takımı'nda, İbrahim Tahir Bayramlı (Pala Bayram) ise İstanbul Harbiye Askeri Müzesi Mehter Takımı'nda yapmıştır (Kaya, 2011a: 202-207).

sebepten ötürü kendilerini özellikle ‘müzişyen’, ‘mehter’ veya ‘mehteran’ gibi ifadeler ile tanımlarlar. Benzer bir durum ‘Çalgıcı Romanları’nda da görülür.

Roman olmayan toplulukların en önemli kutlamalarının vazgeçilmez unsuru olarak kabul edilmekle birlikte, toplumsal konumları aşağıdadır ve küçük görülürler. Bunun en önemli delillerinden biri, müzişyenlik becerileri ve tipleri ile ilişkilenecek biçimde aldıkları ‘Çalgıcı’ sıfatının/adının Türkiye’de ‘Çingene’ olmakla ilişkilendirilerek aşağılayıcı bir anlamda kullanılmasından ötürü Roman olmayan meslektaşları tarafından kabul görmemesi yönündeki eğilimdir. Aynı edimi gerçekleştiren Roman olmayanların kendilerini ve yaptıkları işi adlandırmada, özünde ‘çalgı çalmak’ olan edimi kasteden ‘çalgıcı’ terimi yerine, ‘daha değerli’ ya da ‘yüce’ olduğunu düşündükleri ‘müzişyen’ ya da ‘enstrümantalist’ terimlerini tercih ettikleri görülür (Yükselsin, 2009: 456).

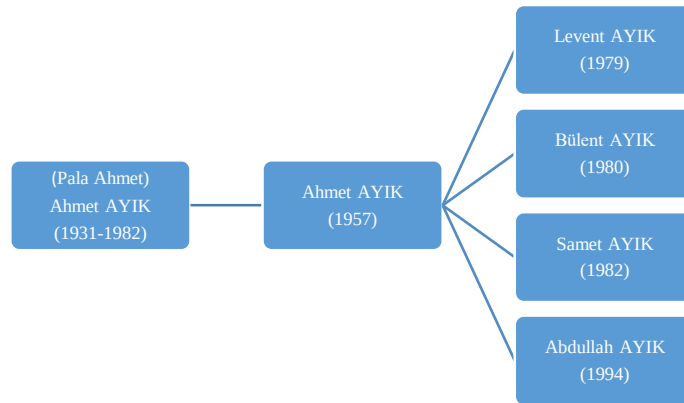
Yükselsin’in de (2014: 718-719) aktardığı üzere ‘Çalgıcı Romanları’ olarak kimliklenen/kimliklendirilen Romanlarda esas dikkat çekilmesi gereken sıfat/lar, kimliği niteleyen ‘çalgı’ ve ‘çalgıcılıktır’. Özetle egemen mesleğe ilişkin faktörler “çalgı çalmak üzere kurulu bir müzişyenlik modelinin yanı sıra bu modele dayalı mesleği yürüten insanların içinde yer aldığı grup kimliğini tanımlar” (Yükselsin, 2014: 719). Bu perspektifte düşünülürse geçimlerini müzik aracılığı ile sağlayarak profesyonel müzişyenlik ve/veya yarı profesyonel/uzman/usta müzişyenlik yapan Sivas Poşaları’na ‘Çalgıcı Poşalar’ da denilebilir. Ancak yukarıda da ifade edildiği gibi profesyonel müzişyenlik ve/veya yarı profesyonel/uzman/usta müzişyenlik yapan Sivas Poşaları ‘çalgıcı’ sıfatını pejoratif bir ifade olarak gördükleri için bu çalışma içerisinde Sivas Poşaları’nın müzik özelindeki grup kimlikleri ‘Müzişyen Poşalar’ olarak ele alınacaktır.

3.2.1.1.2. Bilgi ve Becerinin ‘Formal’ ve ‘İnformal’ Aktarımı

Profesyonel müzişyenlik ve/veya yarı profesyonel/uzman/usta müzişyenlik yapan Sivas Poşaları’nda (müziksel) bilgi ve beceri; ‘deden toruna’, ‘ustadan çırağa’ özellikle ‘informal’ yollardan aktarılır. Ancak kendilerine aktarılan ‘informal’ bilgi ve

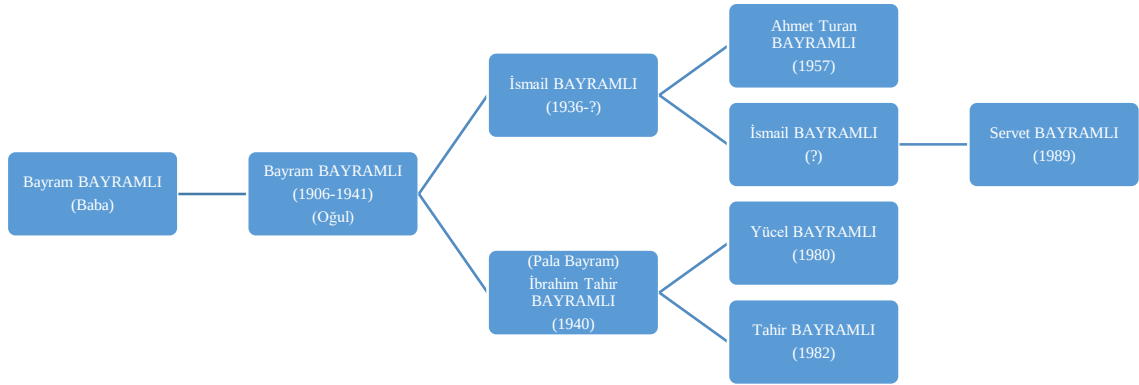
becerinin haricinde yaklaşık olarak son 20 yılda Sivas Poşaları'ndan önemli bir çoğunluğun 'mesleki müzik eğitimi' veren kurumlarda 'formal' eğitim aldıkları da bilinmektedir.

Diğer Çingene gruplarında rastlanan müzisyenlik mesleğine veya çalgılara dayalı soyadları Müzisyen Poşalar'da gözlemlenmemiştir. Söz gelimi; Edirne'de 'Zurna', 'Zurnacı', ilçesi Keşan'da 'Sesler', İzmir Bergama'da 'Şenlendirici' ya da benzer şekilde 'Özüfler', 'Güzelel', 'Şenyaylar', 'Okyay' vb. gibi (Yükselsin, 2014: 719). Çalgıcı Romanları'nda müzisyenliğe ya da çalınan çalgılara göre alınan soyadları bir taraftan soya dayalı bir grup kimliğini yansıtırken diğer taraftan da aracılık ile ilişkili davranışları beslemektedir (Yükselsin, 2014: 719). Çalgıcı Romanları'nda görülen bu durum Müzisyen Poşalar'da da görülmektedir. İkisi arasındaki fark Müzisyen Poşalar'ın soyadlarında müziği veya çalgıyı/çalgıları çağrıştıran içeriklerin olmamasıdır. Bunların haricinde Müzisyen Poşalar'da 'soy' veya 'usta' bu bağlamda önemli bir referanstır. Bu perspektifte Sivas merkezde yaşayan 'Ayık' ve 'Bayramlı' ailelerinin ve Şarkışla ilçesinde yaşayan 'Ölçar' ailesinin soyağaçları aşağıdaki gibidir¹⁵;

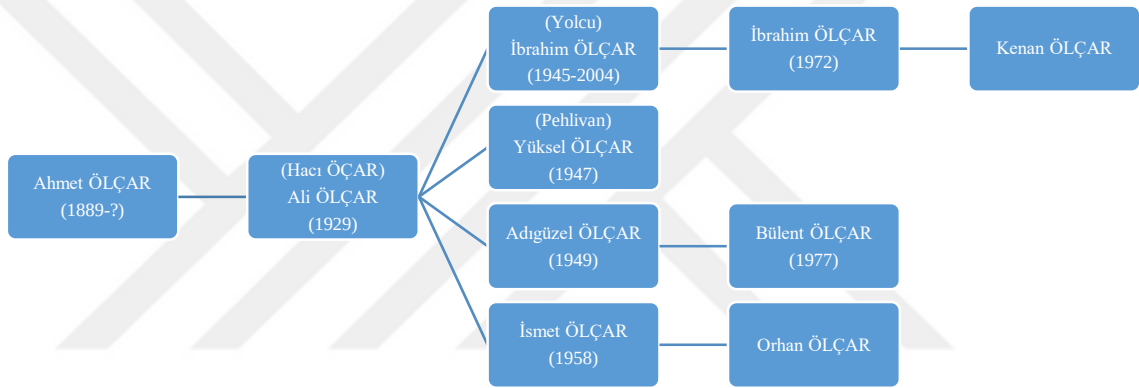


Şekil 7: Ayık ailesi (dede-baba-torun).

¹⁵ Soyağaçlarında yer alan bireylerin tamamının davul çalabilmelerinin yanı sıra hepsinin meslek çalgısı zurnadır.

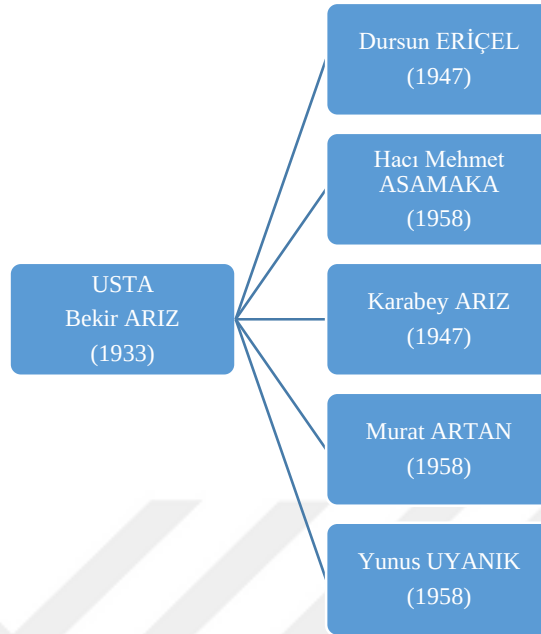


Şekil 8: Bayramlı ailesi (beş kuşak).

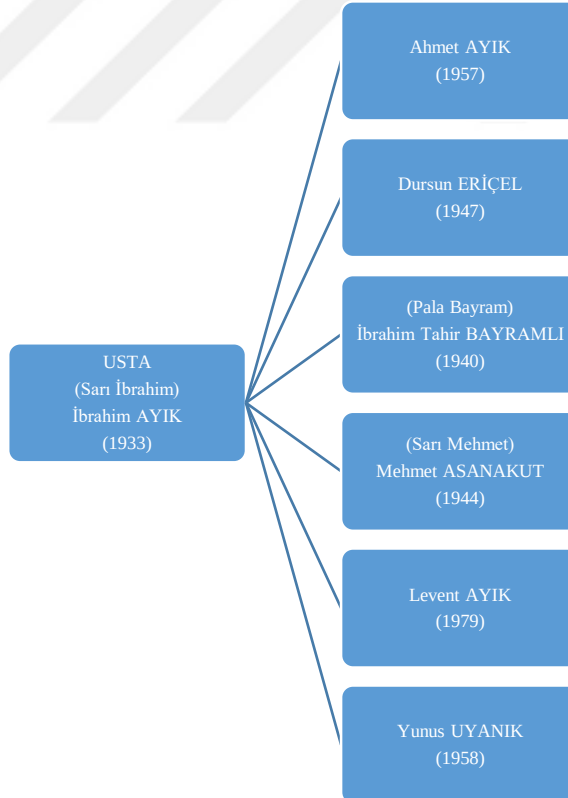


Şekil 9: Ölçar ailesi (beş kuşak).

Profesyonel müzisyenlik ve yarı profesyonel müzisyenlik yapan Sivas Poşaları'nda soya dayalı (yani deden toruna veya babadan oğula) bilgi ve becerinin 'informal' yollardan aktarılmasının yanı sıra ustaya dayalı (yani ustadan çırağa) bir aktarım ve grup kimliği de görülmektedir. Bu bağlamda Müzisyen Poşalar'ın kendi aralarında ustalığı herkes tarafından kabul edilen ustaya dayalı grup kimlikleri aşağıdaki gibidir;



Şekil 10: Usta Bekir Arız ve yetiştirdiği çıraqları.



Şekil 11: Usta (Sarı İbrahim) İbrahim Ayık ve yetiştirdiği çıraqları.

Müzisyen Poşalar'da bilgi ve beceri aktarımı çocuk dünyaya geldiği andan itibaren başlamaktadır. Çünkü çocuğun çalacağı çalgıdan ona ustalık edecek müzisyene kadar bellidir. Tıpkı Çalgıcı Romanları'nda ve Orta Anadolu (çalgıcı/müzisyen) Abdalları'nda olduğu gibi Müzisyen Poşalar'da da çocuğun hangi çalgıyı çalması isteniyorsa o çalgı çocuğun beşiğine/göbeğine konur. Bu bağlamda bilgi ve becerinin ilk aktarım mekânları sırasıyla ev, mahalle ve çevredir. Aktarımı sağlayan ilk hoca/hocalar ise sırasıyla aile, akraba ve diğer grup üyeleridir. Bu görüşe paralel olarak Korkmaz'da şunları belirtmektedir; Poşalarda aile aynı zamanda mesleki eğitimin yapıldığı yer anlamına gelmekte, bu nedenle baba oğluna davul-zurna çalmayı, anne ise, kızına sele-sepet örmeyi bu mekânda öğretmektedir (1985: 36). Bu eksende düşünüldüğü zaman Müzisyen Poşalar müzik ile erken yaşlarda ilişkilendirirler. Bu durumu 'müziğin içene doğmak' şeklinde ifade edebiliriz (Yükselsin, 2014: 720).

3.2.1.1.3. Çokkültürlü Müzisyenlik Modeli

Hemen-hemen bütün sosyal bilimlerin çatısı altında toplanmış birçok disiplinin farklı isimlerde ancak nispeten aynı şeye vurgu yaptığı bir kavramdır çokkültürlülük. Söz gelimi antropolojinin 'kültürel çoğulculuk' dediği, sosyolojinin 'çoğulcu toplum' ve siyaset biliminin de içerisinde barındırdığı 'çoğulculuk' terimleri/kavramları aynı şeyi yani 'çokkültürlülüğü' vurgulamaya çalışır. Bu farklı tanımlamaları şöyle tasvir etmek olası doğacak problemleri önleyecektir. Antropolojinin inceleme ya da araştırma nesnesi özde kültür, sosyolojinin ki ise özde toplumdur. Bu sebepten ötürü kültürel çoğulculuk, çoğulcu toplum veya çokkültürlülük birbirine yakın anlamlar içerebilir.

Kısaca çokkültürlülük; etnik grupların birbirleri ile etkileşimini ve bulundukları ülkeye yaptıkları (özellikle kültürel) katkılarını vurgular. Her bir grubun diğer gruplara sunabileceği ve onlardan da öğrenebileceği bir şeyler olduğunu varsayar (Kottak, 2008: 71). Aynı zamanda bir politika olarak da karşımıza çıkan çokkültürlülük; ikiden fazla yani çok etnik gruplu bir toplumda kültürel çeşitliliği yönetebilmek amacıyla aynı ülkede bir arada yaşayan kültürel farklılıklar için saygı ve hoşgörü duyulmasını sağlamak amacıyla da iş görebilir (Haviland vd., 2008: 848). Ya da bu bağlamda tıpkı herhangi bir toplumda/toplulukta çoğunluğun kendi kültürüne sahip olma hakkının olması gibi farklı

etnik grupların da kültürel olarak farklı olma haklarının olduğunu savunan bir öğreti olarak tanımlanabilir (Eriksen, 2015: 435).

Müzişyen Poşalar'ı çokkültürlü müzişyenliğe iten birden fazla sebep vardır. Söz gelimi; çokkültürlü müzişyenlik modelinin ilk hedefi geçimlerini sağlayabilmek için para kazanmaktır. Bu açıdan düşünüldüğünde bir para kazanma stratejisi olarak düşünülebilir. Bununla birlikte Yükselsin'in 'Çalgıcı Romanları' üzerine geliştirdiği çokkültürlü müzişyenlik modeli 'Müzişyen Poşalar' içinde iş görmektedir. Örneğin;

...Roman çocuğunun ileride yapacağı müzişyenlik mesleğinden geçim sağlaması, 'grup içi' (yalnızca Romanlıkla ilişkili) müzişyenlik hizmetine değil çoğu zaman 'grup dışı' (Roman olmamakla ilişkili) müzişyenlik hizmetine bel bağlamış durumdadır. Grup dışı ya da 'Roman olmayan' ifadesinin ucu açıktır. Yaşadıkları çevredeki birbirinden farklı özelliklere sahip etnik grupların (Pomak, Yörük, Çerkez, Tatar, Kürt vb.) yanı sıra kentsel, Batılı, sanatsal, kutsal vb. sayısız kültürel çevreye ya da farklı bağlamlara ait olanları kapsar. Bu nedenle, Çalgıcı Romanlarının aracılık rolünü üstlendikleri edimlerinin temelinde en az iki-kültürlülük (*bi-cultural*) çoğu zaman ise çokkültürlülük (*multi-cultural*) vardır (Yükselsin, 2014: 720).

Yükselsin'in de aktardıklarından hareketle Müzişyen Poşalar'ın özellikle çokkültürlü müzişyenlik modeli daha çok kendilerinden olmayanlar için geliştirdikleri, kuşaklar arası aktardıkları ve kullandıkları bir edimdir. Zaten Sivas'ın çokkültürlü ve çoketnisiteli yapısını göz önünde bulundurduğumuzda bu model ister istemez kendiliğinden ortaya çıkmak durumundadır. Söz gelimi; Müzişyen Poşalar bir 'Alevi' köyüne/düğününe gittiklerinde 'Semah' çalarken, Çerkez köyüne/düğününe 'Kafkas' ezgileri çalmaktadırlar (Görüşme, L: 29/10/2016).

3.2.1.1.4. Hareket Halinde Olma: 'Devingenlik' (*Mobility*)

Kültürler/kuşaklar arasında aktarımın veya taşımanın en temel aracı dildir. Özellikle dil ile (sözlü) aktarımın yapıldığı kültürler, toplumlar/topluluklar ya da

mekânlar daha çok yerleşik hayata geçmemiş veya hali hazırda göçen/göçer olan ya da göçebilecek olan yani sürekli hareket halinde olan toplumlarda/topluluklarda görülebilir. Daha açık bir ifade ile (somut olmayan) kültürel mirasın depolanma alanları genellikle (biyolojik) hafızalardır. Bu bağlamda bir bellek oluşturulur ve bellekteki miras, bilgi ya da tecrübeler başka belleklere aktarılır. Kısaca bu durum bir veri taşımacılığı olarak düşünülebilir. Genelde Çingene, özelde Poşalarda göçebelikten kalma bir alışkanlık olarak düşünülebilecek sözlü aktarımın dayanağı hafıza (yani bellek) ve dildir. Çalgıcı Romanları'nın veya Müzisyen Poşalar'ın bugün (2019) yerleşik hayata geçmelerine rağmen geçimlerini sağladıkları işlerin ya da mesleklerin, göçerliği içerisinde barındırdığı gerçeği unutulmamalıdır (Yükselsin, 2014: 721). Bu sebepten ötürü Çalgıcı Romanları veya Müzisyen Poşalar müziği sürekli hareket halinde ya da seyyar bir halde bulundurabilir ve sunabilirler. Söz gelimi 'disko'¹⁶ (gezgin) müzisyenlik modelinde olduğu gibi.

Daha çok Çalgıcı Romanları'nda görülen disko müzisyenliği Müzisyen Poşalar tarafından yapılmamaktadır. Bu karşın takvime bağlı bir müzik olayı olan Ramazan Ayı'nda sahur geceleri davul zurna çalan Müzisyen Poşalar mahalle-mahalle, sokak-sokak, cadde-cadde dolaşırlar. Bu durumu hareket halinde olamaya örnek gösterebiliriz. Veya halk oyunları yarışmaları, şenlikler ya da festivallere katılmak için sürekli yurt dışı, yurt içi seyahatlerde bulunmaları da bir örnektir. Görüşme kişilerimden birisi eski zamanlarda, takvimin bir yıl önceden belirlenmesi sonucu bir güzergâh tayin edilmek suretiyle köy, kasaba, ilçelerden başlayarak düğün çaldıklarını, bu yüzden Sivas'tan Malatya, Tokat gibi çevre illere yürüyerek gittiklerini aktarmıştır (Görüşme, H: 10/09/2015). Bu durum da Müzisyen Poşalar'ın hareket halinde olmalarına başka bir örnek olarak gösterilebilir.

¹⁶ Sokak müzisyenliğinden farklı olarak, tek bir noktada sabit olmak kaydıyla oradan geçen insanlara sunulan müziğin aksine insanların sabit durduğu müzisyenlerin hareket halinde olduğu müzisyenlik modelidir (Yükselsin, 2000: 99). Başka bir deyişle bahşiş karşılığı müzisyenlik modelidir.

3.2.1.1.5. Kültürel Esneklik

Özellikle çokkültürlü bir müzisyenlik modeline sahip olan, kendilerinden önceki kuşaklardan devralınan bilgi ve beceriyi sonrakilere devretmek üzere bir aktarım ya da taşıma yapan ve sürekli hareket halinde olan bir müzisyen grubunun kendilerini kapalı, değişmez/değiştirilemez duvarlar ile izole etmeleri doğalarına aykırı bir durumdur. (Yükselsin, 2014: 722). Kaldı ki geçimlerini müzik yolu ile sağlıyorlar ise bu durum doğal bir ‘esnekliği’ içerisinde barındıracaktır.

Bir kültürel unsur olarak müzik, esneklik bağlamında düşünüldüğünde geçimini bu işten sağlayan grupları ‘kültürleşme’, ‘kültürlenme’ ya da ‘kültürleme’ye maruz bırakabilir. Çünkü profesyonel müzik sağlayıcıları yani profesyonel müzisyenler hizmetlerini çokkültürlü bir çevreye sundukları için kendilerini birbirinden oldukça farklı isteklere ve beklentilere adapte etmek zorundadırlar. Bu yüzden profesyonel müzisyenler bir müziği kendi isteğine göre değil onu talep eden birey ya da toplumun isteğine göre icra ederler (Yükselsin, 2014: 722). Özetle profesyonel müzisyenlik yapan Müzisyen Poşalar özde geçimlerini sağlayabilmek adına mesleklerine ilişkin bilgi, beceri ve tecrübelerini esnetirler.

3.2.1.1.6. Yaratıcı Eğilimler

Çokkültürlü bir müzisyenlik modeline veya o çokkültürlü donanımına sahip olan bir profesyonel müzisyen, dağarındaki kültürün, toplumun, bilgi ve becerinin fazlalığından dolayı yeni bir şeyler üretebilir ya da üretme eyleminde bulunabilir. Yaratıcı eğilimler ile ilgili Yükselsin’in Çalgıcı Romanları özelindeki ifadeleri oldukça açıklayıcıdır;

Aracılıkla ilgili mesleklerini, yukarıda açıklanan özellikleriyle ilişkili belirli yeteneklerle donanmış olarak icra ederken, anlamın olduğu gibi aktarımı biçimindeki tek boyutlu ‘statik aracılık modeli’yle değil, yeni anlamların yaratılmasına olanak tanıyan ‘dinamik aracılık modeli’yle açıklanabilecek davranışlar sergiledikleri görülür (Yükselsin, 2014: 722).

Yukarıdaki açıklamadan referans alınarak yaratıcı eğilimler için iki önemli kavram ortaya çıkmaktadır. Bu kavramlardan birincisi ‘statik aracılık modeli’; bir müziğin aynı ya da başka bir topluma/kültüre doğrudan aktarımında herhangi bir yaratıcılık beklenemez. Çünkü statik olan durağandır yani doğurgan değildir. Yeni oluşumlara olanak sağlamaz veya sağlama imkânı vermez. Ancak ikinci kavram olan ‘dinamik aracılık modeli’ yaratıcı eğilimler sergilemekte bir anahtar rol oynamaktadır. Çünkü statik aksine hareketli ve doğurgan bir özelliğe sahiptir. Bu bağlamda kişi ya da kişilere yeni oluşum imkânları sağlayabilir.

Dinamik aracılık ile veya daha doğru bir ifade ile dinamik aracılığın sunduğu olanakları ile profesyonel müzisyenler müziğin bütün parametreleri ile oynayabilirler. Bu ne demek? Kısaca profesyonel müzisyenler icra ya da performans esnasında bir müziği dönüştürebilir, ezgi sadeleştirip zenginleştirebilir, tartım veya tempo ile oynanabilir (yani hızlandırmak ya da yavaşlatmak). Bu durum ile bir müziği değiştirip dönüştürebilirler (Yükselsin, 2014: 722). Söz gelimi; Müzisyen Poşalar’ın takvime bağlı bir etkinlik olan Ramazan Ayı’nda sahurda müzik yaparken ‘Ceddin Deden Marşı’nın tartımsal yapısı (veya ölçü sistemi) bir değişikliğe uğratılmadan üzerine ‘Çanakkale Türküsü’nün ezgisini çalmaları yaratıcı eğilimlere ve özetle değişim, dönüşüme örnek verilebilir.

3.2.2. Sivas Poşaları’nın Müzisyenlik Mesleğini Öğrenme Süreçleri

Geçimlerini müzik aracılığıyla sağlayan Sivas Poşaları’nın yani Müzisyen Poşalar’ın müzisyenlik mesleğini öğrenme süreçleri oldukça uzun ve zahmetlidir. Yukarıdaki başlıklarda kısmen açıklanan bu süreç aslında bilgi ve becerinin ‘formal’ ya da ‘informal’ aktarımından, çokkültürlü müzisyenlik modeline, yaratıcı eğilimlerden, kültürel esnekliğe kadar bütün aşamaları içerisinde barındırır. Fakat bu başlık altında geçimini müzik aracılığıyla sağlayacak olan bir adayın müziğin içerisine doğduğu günden itibaren profesyonel veya yarı profesyonel, uzman ya da usta müzisyen olmanın zahmetli süreçleri daha detaylı aktarılacaktır.

Müzisyen Poşalar’da dünyaya henüz gözlerini yeni açmış bir bireyin müzisyenlik mesleğini seçebilmesi için ilk kural ‘erkek’ olmasıdır. Çünkü Sivas Poşaları’nda ‘kız çocukları’, ‘kızlar’ veya ‘kadınlar’ müzisyenlik yapamazlar. Bu

eksende düşünöldüğünde erkeklerde müzisyenlik haricinde başka bir meslek yapmazlar. Tabi devlet veya özel sektörde, kamu kurum ve kuruluşlarında çalışmak hariç. Daha açık bir ifade ile elek yapmak, sele veya sepet örmek kadınların/kızların işidir. Toplumsal cinsiyet bağlamında Sivas Poşaları'nda meslekleri iki kategoriye ayırabiliriz. Kadınların/Kızların yaptığı işler 'iç mekân'da sergilenirken erkeklerin yaptıkları işler 'dış mekân'larda sergilenmektedir. İlk kuralı yerine getiren erkek çocuklarının çalgılara ve dolayısıyla müziğe ilgisini çekmek ikinci aşamayı oluşturur. Daha çok önceleri yapılan bir uygulamada; okul çağına gelen erkek çocuklarını bir seçime karar vermeye zorlamaktır. Sivas Poşaları müzikten geçim sağlamak isteyen erkek çocuklarını "adam olacaksan işte davul işte zurna yoksa mektep orada" ifadesi ile bir karar vermeye zorlarlar. Buna benzer başka bir örnekte şöyledir; "işte davul işte okul, davul çalmazsan okula gidersin" (Önder, 1998: 100). Ancak bugün (2019) böyle bir zorlama ya da ikilemde bırakma durumu söz konusu değildir.

İleride müziği meslek olarak seçecek/seçen erkek çocuğunun müzik ile ilgili 'informal' eğitimi yaklaşık olarak ilkökul çağlarına geldiğinde başlar. İnfomal olarak verilen bu eğitimin yani bilgi, beceri ve tecrübenin aktarımının ilk basamağı Sivas 'halk oyunları'nı oynamayı öğrenmek ve oynayabilmektir. Bu işin akabinde 'davul' çalmayı öğrenmek gelir. Sivas Poşaları'nı diğer bölgelerde yaşayan Poşalardan ayıran en başat faktörün müzik ve müzisyenlik olduğu çalışma içerisinde birçok kez tekrarlandı. Bu eksende yaklaşık olarak 7-8 yaşlarına gelen bir erkek çocuğunun (Sivas) halk oyunlarını öğrendikten sonra 'davul' çalma eğitime başlanır. Bu işi eğer aynı hanede (baba, abi, amca, dayı) davul çalan birisi varsa ilk o öğretir. Eğer yoksa bir ustanın (başka birisinin) yanına çırak olarak verilir. Davul çalma ya da öğrenmenin sonu yoktur. Eğer belirli bir yol katedildi ve davulda yeterli seviyeye ulaşıldı ise 'zurna'ya terfi yolu açılır. Burada bir konuyu açıklık getirmek yerinde olacaktır. Her birey 'zurna' çalmak zorunda değildir. Zaten davul ile zurna bir konsept ikili olarak görülse de birbirlerinden oldukça farklı çalgılardır. Bu yüzden birisini çalan diğerini çalmayabilir/çalamayabilir. Bu Sivas Poşaları'nda da böyledir. Ancak Müzisyen Poşalar'ın istisna olduğu bir diğer durumda şöyledir; Müzisyen Poşalar'ın hepsi zurna çalmak zorunda değildir ve zaten çalamayabilir

de. Ancak istisnasız hepsi davul çalmak zorundadır. Çünkü zurna çalmanın yolu ya da koşulu davul çalmaktan geçmektedir.

Müziği/Müziyenliği meslek edinme sürecinde küçük (erkek) çocuklara pratik yapacakları ortamlar da sağlanır. Bu ortamlar; genellikle Sivas Poşaları'nın kendi (içe dönük) düğünleri ve bazen de Ramazan Ayı'nda sahurda (dışa dönük) sunulan imkânlar doğrultusunda oluşturulmaktadır. Özellikle Sivas Poşaları'nın kendi düğünlerinde sahne arkasına fazladan davullar bırakılır. İleride müziyenlik mesleğini yapacak erkek çocukları burada büyüklerinin de kontrolünde alıştırma yaparlar.



Görsel 2: Sahne arkasında pratik yapan Poşa Çocukları (09/09/2015).



Görsel 3: Sahne arkasında pratik yapan Poşa Çocukları (09/09/2015).



Görsel 4: Büyüklerinin yanında pratik yapan Poşa Çocukları (09/09/2015).

Müzisyen Poşalar'ın genç adaylara sunduğu bir pratik yapma ortamı/alanı da Ramazan Ayı'nda sahur geceleridir. Bu konu ilerleyen başlıklarda daha detaylı aktarılacaktır.

Belirli bir olgunluğa gelen müzisyen adayları artık kendi ailelerinde olan bireyler ile ya da ustasıyla işlere gitmeye başlar. Özellikle zurna çalmaya çalışmak veya çalmak Müzisyen Poşalar arasında daha saygın ya da kazançlı/kârlı sayılır. Çünkü davul ile zurna çalan bireylerin gelir dağılımı aynı değildir. Zurna çalan kişi daha çok para alır. Söz gelimi; işten elde edilen gelirin en az %60'ını zurna çalan kişi alır. Konuyu bitirmeden önce önemli bir hususu aktarmak yerinde olacaktır; Müzisyen Poşalar'ın müziğe ilgi duyan ya da müzisyenlik yapacak çocuklara ilk basamak olarak (Sivas) halk oyunlarını öğretmelerinin çeşitli sebepleri vardır. Söz gelimi; yörenin (yani Sivas ve çevresinin) müzik kültürünü ve dağarını aşılacak ayrıca çocuğun ritim duygusunu geliştirmek öncelikli hedefler arasındadır. Aksi takdirde erkek çocuklarına (Sivas) halk oyunlarını öğretmek ve onları (erkek çocuklarını) müzik ile ilgili iş alanlarında oynatarak gelir elde etmek gibi bir durum Sivas'ta, Sivas Poşaları'nda ve Müzisyen Poşalar'da kesinlikle görülen/gözlemlenen bir durum değildir. Daha açık bir ifade ile Köçeklik geleneğinin yaygın olduğu yerlerde görülen erkeklerin parmaklarına zil takıp çalarak ve/veya 'eteklik' giyerek oyun oynamaları ve bu durumdan bir gelir elde etmeleri gibi. Zaten özelde Sivas genelde yakın/çevre illerin halk oyunlarının öğretilmesinin diğer sebepleri; yöre kültürünün sürekliliğini sağlamak, bu sayede kendilerine gelir elde etmek amacıyla daimi bir icra alanı oluşturmak ve Müzisyen Poşalar'ın çalgı çalmanın haricinde halk oyunları alanında da 'eğitmen', 'öğretmen', 'hoca' vb. gibi statüleri kazanarak yine gelir elde etmektir.

3.2.3. Sivas Poşaları'nın İcra Mekânları

Müzisyen Poşalar'ın mesleklerini icra ettiği birden fazla mekân vardır. Bu icra mekânları Müzisyen Poşalar'ın profesyonel (veya yarı profesyonel) müzisyenliklerinin veçhesi durumundadır. Bu bağlamda hangi icra alanında/mekânında 'neyi', 'nasıl', 'ne zaman' ve 'nerede' icra edecekleri değişkenlik göstermektedir. Söz gelimi; 'düğün'de çalınan bir ezgi ile 'asker uğurlama'da çalınan ezgi aynı değildir. Ya da Ramazan Ayı

içerisinde ‘sahur’da çalınan ezgi ile ‘güreşler’de çalınan ezginin farklı olması gibi. Bu durum aynı zamanda Müzisyen Poşalar’ın icra alanlarının/mekânlarının da geniş olduğunun bir göstergesidir. Müzisyen Poşalar’ın müzisyenliklerini gösterdikleri icra alanları/mekânları şöyledir; ritüeller, Sivas Belediyesi Mehter Takımı, halk oyunları eğitimi veren kurumlar ve halk oyunları yarışmaları.

3.2.3.1. Ritüeller

Kökeni Latince *ritus* kelimesine dayanan ritüel, *Encyclopedia Britannica*’da insanların uzlaşımsal veya simgesel anlam yükledikleri geleneksel uygulamalar olarak tanımlanır (aktaran Emiroğlu ve Aydın, 2009: 716). Antropoloji Sözlüğü’nde ise yalın toplumsal alışkanlıklar, adetler veya gelenekler olarak tanımlanır (Emiroğlu ve Aydın, 2009: 716). Aynı zamanda ‘ayın’ ve ‘tören’ gibi kavramlar ritüel ile eş anlamda kullanılır. Ritüeller üç (3) başlık altında incelenir; ‘Geçiş Ritüelleri (*rites of passage*)’, ‘Takvime Bağlı Ritüeller’ ve ‘Bunalım/Kriz Ritüelleri’.

3.2.3.2. Geçiş Ritüelleri

Geçiş ritüelleri; ilk defa Arnold Van Gennep tarafından 1909 yılında kaleme alınan ‘*Rites de Passage* (Geçiş Ritüelleri)’ adlı kitapta kısaca; statü değişiklikleri ve bunlara eşlik eden ritüele ilişkin klasik ve öncü kültürlerarası bir terim olarak açıklanan kavram (aktaran Emiroğlu ve Aydın, 2009: 326). Geçiş ritüelleri (neredeyse) bütün toplumlarda görülen bir eylemdir. Bireyin yaşamının bir takım dönemsel geçişlerden ibaret olduğu hemen hemen bütün toplumların üzerinde uzlaştığı bir durumdur. Bu sebepten ötürü geçiş ritüellerinin insan yaşamındaki belirli dönüm noktalarını simgelediği düşünülebilir. Söz gelimi; doğum, ölüm, ergenlik, sünnet, evlilik, vb. gibi. Ayrıca geçiş ritüelleri herhangi bir bireyin, bir toplumsal statüden diğer bir toplumsal statüye geçiş yapmasıyla ve geçişin topluluğun geri kalan fertlerine mal edilmesiyle ilişkilidir (Kınlı ve Yükselsin, 2015: 1125). Gennep, geçiş ritüellerini ‘ayrılma’, ‘geçiş veya eşiksellik’ ve ‘bütünleşme’ evresi olarak üç ayrı başlık (veya evre) altında inceler. Geçiş ritüellerinin evreleri kısaca şöyledir; ‘ayrılma evresi’; bireylerin geçmiş durum ve/veya statülerinden koptuğu evre, ‘geçiş’ veya ‘eşiksellik evresi’; bireyin ne eski ne de yeni durumu veya statüsüyle ilişkisinin olmadığı, bir takım tabu ve sınırlandırılmalara maruz kaldığı (bir)

ara evre, ‘bütünleşme evresi’; sınırların ortadan kaldırılması ve bireyin katıldığı yeni durumun ve/veya statünün gerektirdiği donanımlara, yetkilere bürünmesiyle belirlenen evre (Emiroğlu ve Aydın, 2009: 326).

Turner’in 1969 yılında kaleme aldığı ‘*The Ritual Process: Structure and Anti-structure*’ kitabında Gennep’e ek olarak iki sabit ‘durum (görelî sabit ve istikrarlı koşullar)’ arasında bir geçiş olarak gördüğü geçiş ritüellerini özellikle ‘geçiş’ ve ‘eşiksellik’ evrelerinin üzerinde durarak geliştirmiştir. Ayrıca eşiksellik evresini ‘yapılararası durum’ olarak tanımlamaktadır (aktaran Emiroğlu ve Aydın, 2009: 326). Yapısal açıdan ele aldığı ritüelleri ‘yapı’ ve ‘anti-yapı’ üzerinden açıklar (Turner, 2018).

3.2.3.2.1. Nişan, Kına Gecesi, Düğün, Sünnet, Asker Uğurlaması

Sivas Poşaları nişan, kına gecesi, düğün, sünnet, asker uğurlaması vb. gibi geçiş ritüellerinin neredeyse tamamında bulunmaktadır. Bu müzik olaylarının bazılarında baştan sona süreci yönettikleri gibi bazılarının da sadece bir kesitinde yer alırlar. Değişen dünya düzeni ile birlikte geleneksellikten modernleşmeye (veya postmodernleşmeye) doğru evrilme sürecinde örf, adet, töre vb. gibi kültürel olgularda evirilmektedir. Söz gelimi; önceden ‘davul-zurna’ gibi sazlar ‘harman yeri’, ‘kır’ veya ‘kent’ meydanlarında müziksel bir olayı baştan sona yönlendirirken/yönetirken bugün (2019) ‘düğün salonları’nda sadece (20, 30 dakika gibi) belirli bir sürede ‘davul-zurna’ bir renk, kesit olarak yer almaktadır. Bu bağlamda müziğin yine bir müziksel olayı baştan sona yönettiği gerçektir. Sadece çalınan veya tercih edilen çalgılar değişmektedir. Söz gelimi; ‘davul-zurna’ yerine ‘elektronik org’ kullanılması gibi. Daha açık bir ifadeyle elektronik org ile zurna çalmak/sesi çıkartmak. Bu perspektifte düşünüldüğü zaman bu süreci ya da durumu ‘değişim’ ve ‘süreklilik’ kavramları ile ilişkilendirebiliriz. Ancak bu durum başka bir araştırma konusu olacağı için bu çalışma içerisinde bu konuya değinilmeyecektir.

Özellikle sonunda, toplumsal anlamda bir statü veya rol değişiminin olduğu nişan, kına gecesi, düğün, sünnet, asker uğurlaması vb. gibi geçiş ritüellerinde¹⁷ Müzisyen

¹⁷ Geçiş ritüellerinde bekâr bir bireyin evlendikten sonra gelin veya damat olması ya da sünnet olan bir erkek çocuğunun erkeklığe ilk adımı atması/attığının sayılması statü değişimine; anne, baba, dede, amca,

Poşalar'ın aracılık rolü veya aracılık için işgal ettikleri nokta yadsınamayacak kadar büyüktür. Çokkültürlü, çoketnisiteli, çokdilli bir yapıya sahip olan Sivas, içerisinde barındırdığı bu 'çoklu' yapılardan dolayı özellikle nişan, kına gecesi, düğün vb. gibi geçiş ritüellerinde de çeşitliliğe sahiptir. İçerisinde barındırdığı herhangi bir toplumun/topluluğun diğer bir topluma/topluluğa göre sosyokültürel dizgesi oldukça farklıdır. Bu sebepten ötürü Sivas'ta bulunan her toplumun/topluluğun nişan, kına gecesi, düğün vb. gibi geçiş ritüelleri ve buna bağlı olarak Müzisyen Poşalar'ın aracılık rolü veya aracılık için işgal ettikleri nokta ayrı ayrı izlenememiştir. Ancak genel anlamda bir geçiş ritüeli örneği sunulabilir. Bu anlamda önemli olduğu düşünülen bir etkinlik ve aşamaları örnek olarak özetlenebilir. Bu etkinliği önemli kılan unsur Sivas Poşaları'nın hatta bu çalışmanın araştırma konusu olan Müzisyen Poşalar'ın kendi düğünleri olmasıdır. Daha açık bir ifade ile 'içe dönük' ve 'ritüel odaklı olan' bir müzik pratiği ve aşamaları kısa bir özet halinde sunulacaktır.

Sivas Poşaları'nın 'içe dönük' ve 'ritüel odaklı olan' düğün pratikleri (günümüzde, 2019) sadece iki (2) gün sürmektedir. Birinci gün 'kına gecesi'nden oluşmaktadır. İkinci gün ise erkek evinde 'fasıl çalma', 'gelin çıkartma' ve 'gelin indirme' aşamalarından oluşur. Arapça 'fasl' kökünden gelen fasıl; bölüm, kısım gibi anlamlara gelmekle birlikte çalgısal ve sözel bir türdür. Aynı makamda peşrev, kâr, beste, ağır semai, yürük semai, şarkı, saz semai vb. gibi türlerin birbiri ardına sıralanarak ve temposu ağırdan hızlıya doğru ilerleyen bir müzikal yapıt olarak düşünülebilir. Aynı zamanda fasıl bir dinleti şeklinin adıdır (Akdoğan, 2003: 324). Sivas ve ilçelerinde geçiş ritüellerinin bir aşaması olan, ritüelin 'gelin çıkartma' ve 'gelin indirme' aşamalarından önce sadece erkek evinde gerçekleştirilen 'fasıl çalma' pratiği de tıpkı Akdoğan'ın ifade ettiği gibi dinleti şeklinde sunulan bir müzik pratiğidir (2003: 324). Erkek evinde 'fasıl çalma' pratiği bir davul ve bir zurnadan oluşan (bir) takım ('bir çift mehter' veya 'bir takım mehter') tarafından gerçekleştirilir. Bir dinleti şeklinde olan erkek evinde 'fasıl

hala, dayı, teyze vb. rollere veya annelikten babaanneye, babalıktan dedeliğe doğru olan değişikliklerde rol değişimine örnek verilebilir. Bunların haricinde bazı inançlara göre (söz gelimi; İslamiyet'te) ölen birisinin 'âlem/âlemini' değişmesi veya dünya hayatından ahiret hayatına göç etmesi olgusu geçiş ritüellerine örnek gösterilebilir.

çalma'; açış ile başlar devamında bir türkü/hava ile devam eder. Bu sıra bir açış ve açışa bağlı olarak arkasından bir veya iki türkü/hava tekrar açış tekrar bir veya iki türkü/hava ile devam eder. En son 'Cezayir Havası'nın çalınmaya başlaması ile ritüelin erkek evinde 'fasıl çalma' aşaması son bulur. Bu andan itibaren sırasıyla ritüelin 'gelin çıkartma' ve 'gelin indirme' aşamalarına geçilir.

Birinci Gün: 'Kına Gecesi'

Sivas Poşaları'nın düğün, kına gecesi gibi geçiş ritüellerindeki müziksel pratikleri daha çok erkeklerin egemen/baskın olduğu ve özellikle erkeklere özgü bir müziksel etkinlik türüdür. Çünkü erkekler, kına gecesi veya düğün gibi eğlence ortamlarını mahalle veya (kiralanan) okul bahçesi gibi 'açık alan'larda (meydanda) gerçekleştirirken kadınlar genellikle ev veya (kiralanan) salon gibi 'kapalı alan'larda bu etkinliği gerçekleştirirler. Bu aynı zamanda bir mahremiyet olgusunu oluşturur. Bu sebepten ötürü kadınların bulunduğu alanlara erkeklerin girmesi kesinlikle yasaktır. Bu nedenle kadınların etkinlikleri gözlemlenememiştir. Erkeklerin kına gecesi eğlencesi havanın kararmasına yakın, akşam saatlerinde başlar. Bu müziksel pratikte özellikle davul ve zurna ikilisi icra edilmektedir. Etnografisi aktarılan bu kına gecesi aynı zamanda Müzisyen Poşalar'ın 'içe dönük' ve 'ritüel odaklı olan' bir müzik pratiği olduğu için birden fazla müzisyen ve/veya müzik takımları yer almaktadır. Aynı zamanda bilgi, beceri ve tecrübenin aktarılacağı ve yeni yetişen müzisyen adaylarının kendisini göstereceği, pratik yapacağı bir mecra olduğu için birden fazla davul getirilip sahnenin yanına ya da arkasına bırakılır. Özellikle kına gecesi başladığında icra edilen repertuar 'Sivas ve çevresi halk oyunları'¹⁸dır. Sadece damat olacak erkeğe kına yakılırken yöre dışına çıkılarak Doğu Anadolu Bölgesi'ne ait olduğu düşünülen 'Kınayı Getir Aney' adlı 'Kına Havası' çalınır. Onun haricinde etkinliğin baştan sona repertuarını 'Sivas ve çevresi halk oyunları' oluşturur. Bu vesileyle aynı zamanda genç müzisyen adayları halk oyunlarını görerek ve oynayarak (yani katılımcı gözlem ile) kendilerinden daha

¹⁸ Sivas ve çevresinde oynan oyunlar; Abdurrahman Halayı, Arabacı Halayı, Arnavut Halayı, Horhun Halayı, Maro Halayı, Sivas Halayı, Ağırlama, Köy Ağırlaması, Karahisar, Madımak, Bico, Ters Bico, Hayda Bico, Horhun Bico, Ortaköy Bicosu, Kabak, İş Halayı vb. gibidir.

usta/uzman olan Müzisyen Poşalar'a bir taraftan kendilerini gösterirken diğer taraftan öğrendiklerini sergilerler. Bu açıdan 'içe dönük' ve 'ritüel odaklı olan' düğün pratiğinin bir aşaması olan kına geceleri; müzisyen adaylarına formal ve özellikle informal yoldan aktarılan bilgi, birikim ve tecrübenin daha usta/uzman olan Müzisyen Poşalar tarafından bir sağlamasının yapıldığı ve (varsa) eksiklerin giderildiği/giderilmeye çalışıldığı bir ortam haline gelir.



Görsel 5: Erkek 'kına gecesi' (09/09/2015).



Görsel 6: Erkek ‘kına gecesi’ ve müzisyen adayları (09/09/2015).

İkinci Gün; ‘Fasıl Çalma’, ‘Gelin Alma’ ve ‘Gelin İndirme’

Sabahın erken saatlerinde (yaklaşık 08:00) erkek evinin (kapısının/apartmanın) önünde ‘bir çift mehter’den (bir davul bir zurna) oluşan grup ‘fasıl çalma’ya başlar¹⁹. Fasıl çalma sırasında icra edilen repertuvar genellikle Sivas yöresine ait türküler ve ‘Kahramanlık Türküleri’nden oluşur. Söz gelimi; ‘Celal Oğlan Türküsü’, ‘Âşık Veysel Türküleri’ ‘Pir Sultan Abdal Türküleri’ veya ‘Köroğlu Havası’²⁰ vb. gibi. Erkek evinde

¹⁹ Kısa bir özeti aktarılan ‘içe dönük’ ve ‘ritüel odaklı olan’ bu müzik pratiğinde icra edilen repertuvar şöyledir; Açış, Sabahın Seher Vaktinde Ali’yi Gördüm Ali’yi, Açış, Kul Olayım Kalem Tutan Ellere, Ağ Gelin (Açış), Ayrılık Hasreti Kar Etti Cana, Açış, Üç Güzel Geliyor (Male Male), Açış, Dağlar Seni Delik Delik Delerim, Açış, Hani Yaylam Hani Senin Ezelin, Açış, Cezayir Havası.

²⁰ Köroğlu Havası Sivas ve ilçelerinde Müzisyen Poşalar tarafından ritüel odaklı olan ‘Güreş Havası’, ‘Bayrak Kaldırma’, erkek evinde ‘Fasıl Çalma’nın yanı sıra ritüel odaklı olan/olmayan ‘Ağırlama (Halayı)’nın öncesinde oyuncularını halay çekilen/çekilecek olan meydana/alana çağırma, motivasyonu sağlama veya giriş müziği olarak da icra edilmektedir (Bakınız; EK-7).

‘fasıl çalma’ etkinliği yaklaşık bir (1) saat kadar sürer. Sonrasında (yaklaşık 09:00 sularında) ‘gelin alma’ için erkek evinden konvoy²¹ halinde kız evine doğru yola çıkılır. Bu esnada da araç içerisinde davul ve zurna müzik yapmaya devam eder. Kız evinin önüne gelindiğinde yaklaşık 30 dakika sürecek olan ritüelin ‘gelin çıkartma’ aşaması başlamış olur. Bu aşamada ‘gelin çıkartma’ havaları çalınır. Sivas ve yöresinde en önemli gelin çıkartma havaları ‘Cezayir (Havası/Türküsü)’ ile ‘Ağ Gelin (Uzun Havası)’dir (Bakınız; EK-6). Bununla beraber doğaçlama ezgilerde üretilebilir. Saat 10:00 sularında ritüelin ‘gelin çıkartma’ aşaması ile baba evinden çıkartılan gelin; arabaya bindirilir. Böylece ritüelin ‘gelin alma’ aşaması tamamlanmış olurken konvoy eşliğinde, erkek evine doğru yola çıkılması ile birlikte ritüelin ‘gelin indirme’ aşamasına geçiş süreci başlamış olur. Konvoyun erkek evininin veya gelinin indirileceği evin önüne gelmesiyle birlikte kısa sürecek olan, ritüelin ‘gelin indirme’ aşaması başlar. Bu aşamada sadece gelin arabadan inene kadar ‘gelin indirme’ havası çalınır. Bu aşamada özel bir ‘gelin indirme’ havası çalınmaz. Çalınan hava(lar) ‘gelin çıkartma’ havaları ile benzerdir. Muhtemelen gelinin arabadan inme süresi kısa olduğu için aynı havalara devam edilmektedir. Gelin araban indikten sonra imam ya da toplum/topluluk tarafından (dini) bilgi ve becerisi kabul görmüş bir büyüğün önderliğinde dua edilerek gelin eve çıkarılır. Ve böylece ritüel sona erer.

²¹ Belirli bir amaç doğrultusunda aynı yöne giden, art arda dizilmiş taşıt veya yaya yolcu topluluğu.



Görsel 7: Erkek evinde 'fasıl çalma' pratiği (10/09/2015).



Görsel 8: 'Gelin çıkartma' pratiği (10/09/2015).



Görsel 9: ‘Gelin indirme’ pratiği (10/09/2015).

3.2.3.3. Takvime Bağlı Ritüeller

Takvime bağlı, takvimsel veya yıldönümsel olarak ritüeller; yılın belirli dönemlerinde düzenli olarak yapılan ve genellikle kültürel veya toplumsal gruplar tarafından düzenlenen olaylardır/etkinliklerdir. Genellikle ‘nevruz’ gibi ‘değişen mevsimlerle’, ‘bağ bozumu’ gibi ‘tarımsal dönemlerle’, ‘doğum’ veya ‘ölüm’ günü gibi ‘özel günlerle’ ya da ‘yılbaşı’ gibi ‘zamanların kutlanmasıyla/kutsanmasıyla’ ilişkilidir. Takvime bağlı ritüeller özellikle ‘yazılı’ değildirler. Çünkü doğa olaylarının gözlemlenmesi sonucu ortaya çıktığı, sosyo-ekonomik ilişkiler ekseninde oluştuğu ve özellikle yıl içerisinde sosyal etkileşimi düzenleyen bir takvimi olduğu için (Berrakçay ve Yükselsin, 2015: 1429). Dini ve milli bayramlar, hasat ve yayla şenlikleri, festivaller, anma ve kutlama programları yıldönümsel ritüellere örnek gösterilebilir.

Müziyen Poşalar’ın yer aldığı takvime bağlı ritüeller; ‘Festivaller ve Şenlikler’, ‘Ramazan Davulculuğu’, ‘kutlama ve anma programları’ ve bugün artık katılım göstermeseler de geçmişte katıldıkları ‘Karakucak Güreşleri’.

3.2.3.3.1. Karakucak Güreşleri

Ülkemizde güreş kültürü oldukça geniş bir yer tutar. Bu sebepten ötürü birden fazla güreş türü mevcuttur. Örneğin; ‘Karakucak Güreşi’, ‘Yağlı Güreş’, ‘Aba Güreşi’, ‘Şalvar Güreşi’, ‘Tatar Güreşi’, ‘Deve güreşi’, ‘Boğa Güreşi’ vb. gibi. Bu güreşlerden Karakucak güreşi; Doğu Akdeniz, İç Anadolu ve Orta Karadeniz’de, Yağlı güreş; Marmara, Ege ve Akdeniz bölgelerinde, Aba güreşi; Hatay ve Gaziantep çevrelerinde, Şalvar güreşi Kahramanmaraş, ilçe ve köylerinde, Deve güreşi; Ege, Marmara ve Akdeniz bölgelerinde, Boğa güreşi ise; Doğu Karadeniz bölgesinde yapılır (Yükselsin, 2000:119-120). Bu güreşlerden ‘Boğa güreşi’ hariç diğer hepsinde olmazsa olmaz olan şey ‘müzik’tir.

Dolayısıyla Karakucak güreşlerinin de olmazsa olmazı müzik olduğu için Müzisyen Poşalar bu güreşin vazgeçilmez ve temel unsurlarıdır. Geçmişte Ahmet Ayık, günümüzde Hamza Yerlikaya, Taha Akgül gibi dünya ve olimpiyat şampiyonlarını içerisinden çıkarmış olan Sivas’ta (Karakucak) güreş kültürü oldukça yaygındır. Bu bağlamda ‘Kırkpınar Yağlı Güreşleri’nden sonra yaklaşık altmış (60) yıldır Ahmet Ayık adına Doğanşar’da yapılan ‘Karakucak Güreşleri’ eski olma özelliğine sahiptir. Sivas ilçe ve köylerinde yapılan başka Karakucak güreşleri de vardır. Örneğin; ‘Doğanşar Çatpınar Köyü Karakucak Güreşleri’, ‘Hafık Karakucak Güreşleri’, ‘Yıldızeli Karakucak Güreşleri’, ‘Zara Şerefiye Karakucak Güreşleri’ vb. gibi. Bunların haricinde ilçe, kasaba ve köylerde de ‘Karakucak Güreşleri’ düzenlenmektedir.

Özellikle ilçelerde davul ve zurna icrasında yeni bireylerin yetişmesi ile birlikte yaklaşık yirmi beş (25) yıldır Müzisyen Poşalar Karakucak güreşlerinde yer al(a)mamaktadırlar. Bunun haricinde Sivas ve ilçelerinde festival, şenlik, şölen, düğün, kına gecesi vb. müzik olaylarının da artışı Müzisyen Poşalar için yeni iş kapısı anlamına gelmekte ve ‘Karakucak Güreşleri’ne olan ilgiyi azaltmaktadır. Aynı zamanda müzik olaylarının artması Müzisyen Poşalar’ın öncelikli olarak ikamet ettiği yerlere yakın olan mesafeleri/yerleri seçme hakkını da kendilerine sunmuştur. Ancak uzun yıllar Karakucak güreşlerinin yani yıldönümsel bir ritüelin baştan sona yönlendiricisi olmuşlardır.

Karakucak güreşlerinde ‘güreş havası’ olarak genellikle ‘Koroğlu Havası’ çalınmaktadır (Görüşme, L: 29/10/2016 ve Erdoğan, 2018: 133).



Görsel 10: Doğanşar (2015).

3.2.3.3.2. Festivaller ve Şenlikler (Etkinlikler)

Şenlik, festival veya bir grubun bir araya gelerek birlikte ya da toplu halde yaptığı etkinlikleri, müzik özelinde toplu müzik olayları olarak adlandırabiliriz. Toplu müzik olayı; seslendirmenin belirli bir toplumsal çevre veya grup tarafından planlandığı ve gerçekleştirildiği etkinlik türüdür (Keammer, 1993: 21). Müzisyen Poşalar’ın geçimlerini sağladığı ve özellikle çokkültürlü müzisyenlik modelini uyguladıkları alanlar (Sivas, ilçeleri ve köyleri özelinde); ‘Zara Bal ve Kültür Festivali’, ‘Şarkışla Emlek Âşıklar Festivali’, ‘Gürün Kültür ve Sanat Festivali’, ‘Gölova Yayla Festivali’ ‘Sivas Kangal (Köpeği) Festivali’, ‘Ray Şenlikleri’, ‘İlbeyliler Türkmen Şenlikleri’, ‘Suçatı Kasabası Dut Şenlikleri’, ‘Akıncılar Kavun Festivali’, ‘Çatpınar Köyü Şenlikleri’ vs. Bu bağlamda örnekler oldukça fazladır. Konu bütünlüğünü dağıtmamak adına hepsi yazılmamıştır. Ancak Sivas, ilçeleri ve köylerinde bir sene içerisinde yüzü (100) aşkın

yıldönümsel etkinlik yapılmaktadır. Bu bağlamda Müzisyen Poşalar yıldönümsel etkinliklerden hatırı azımsanamayacak gelirler elde edebilirler.

Müzisyen Poşalar'ın çokkültürlü müzisyenlik modeli ve kültürel esneklikleri sayesinde bu etkinliklerde birbirinden farklı kültürlere ve topluluklara/gruplara kültürel aracılık hizmeti vermektedirler. Bu bağlamda repertuarları oldukça geniştir. Söz gelimi; Doğanşar, Koyulhisar, Akıncılar, Suşehri gibi ilçeler 'Karadeniz' ile sınır/komşu olduklarından dolayı kültürel ve toplumsal anlamda bir etkileşim söz konusudur. Bu sebepten ötürü; bu ilçelerin müzik kültürleri de 'Karadeniz' müzik kültürüne benzerdir. Müzisyen Poşalar, bu sebeple bu bölgelerde '7 zamanlı' eserler icra ederken 'Alevi' nüfusun fazla olduğu yerlerde (Karaçayır, İmranlı ve köyleri vb.) 'semah' icra ederler.



Görsel 11: Takvime bağlı bir ritüel olarak 'Zara Bedir Ören Pikniği' örneği. (Erdoğan, 2018: 127).

3.2.3.3.3. Ramazan (Sahur) Davulculuğu

Sivas Poşaları Ramazan Ayı'nda düğün, nişan, kına, sünnet, festival, şenlik vs. gibi etkinlikler çok fazla olmadığı için genellikle sahurda 'davul-zurna' çalarak geçimlerini sağlarlar. Bu icra sırasında Sivas Poşaları'nda 'mani' okuma pratiği

gözlemlenmemiştir. Geçmişte bu pratiğin yapılıp-yapılmadığına dair sorulan sorulara verdikleri cevaplarda; bu zamana kadar böyle bir pratik yapmadıklarını, davul ile birlikte zurna çaldıkları için böyle bir pratiğe (mani okumaya) gereksinim duymadıklarını dile getirdiler. Aynı zamanda diğer bölgelerde ‘Ramazan Davulculuğu’ mesleğinde genellikle davulla birlikte sadece ‘mani’ okunduğunu, kendilerinin ise davul ile birlikte zurna çaldıklarını, bu yüzden Sivas’ta bu geleneğin/pratiğin uygulanmadığını aktardılar (Görüşme, F: 11/07/2015).

Ramazan Ayı’nda davul-zurna çalan kişiler; genellikle bu mesleğe (davul-zurna) yeni başlamış, çırak statüsünde olanlarla birlikte daha çok gençlerden oluşmaktadır. Usta ya da uzman müzisyenlerin büyük çoğunluğunun Ramazan Ayı’nda davul-zurna çalmadığı gözlemlenmiştir. Bu durumun birden fazla nedeni vardır. Bu nedenleri maddeler halinde sıralayabiliriz;

- 1- Usta ve/veya Uzman müzisyenler diğer zamanlarda (düğün, nişan, kına, sünnet, festival, şenlik vs. gibi etkinlikler) sürekli olarak çalıştıkları için Ramazan Ayı’nda dinlenirler.
- 2- Usta ve/veya Uzman müzisyenler ‘Ramazan Davulculuğu’ndan elde edilen geliri küçümsemektedirler. Buna bağlı olarak buradan elde edilen gelirin kendilerinin bir işine yaramayacağını ancak gençlerin veya bu alanda yeni yetişen adayların harçlıklarını çıkartması için (küçük çaplıda olsa) bir ‘iş kapısı/olanağı’ olabileceği düşüncesi.
- 3- Meslekte yeni yetişen adayların veya çırakların (informal yoldan) öğrendikleri (mesleğin inceliklerine dair) bütün malumatı pekiştirmesi için bir uygulama alanı/sahası oluşturmak.
- 4- Meslekte yeni yetişen adayların veya çırakların (Poşa olmayan) hâkim toplum/topluluk üyeleri ile arasındaki iletişimi sağlamak.
- 5- Müzisyenlik mesleğinin devamlılığını sağlamak.

Genç müzisyenlerin veya çırakların Ramazan Ayı’nda seçtikleri ve icra ettikleri repertuarları ise genellikle; Sivas ve yöresi oyun havaları (genellikle halaylar) ve türküler,

güncel ve popüler şarkı/türkü vs. ve marşlardan (Ceddin Dededen, Fetih Marşı vs.) oluşmaktadır.

Sivas Poşaları'nın takvime bağlı bir ritüel olan Ramazan Ayı'nda, sahur vaktinde gerçekleştirdikleri müzik pratiklerinin icra alanları/mekânları; mahalle, sokak ve cadde gibi açık hava olarak adlandırabileceğimiz dış mekânlardır. İcra alanlarında/mekânlarında sürekli dolaştıkları için aynı zamanda 'hareket halinde' (*mobility*) olma durumundadırlar. Bu hareket halinde olma durumuna rağmen Sivas Poşaları'nın (sahurda) özellikle dikkat ettikleri veya etmeleri gereken önemli bir durum söz konusudur. Sadece Ramazan Ayı'nda geçerli olan ve Sivas Poşaları'nın kesinlikle uyması gereken kendi aralarında belirlenmiş olan 'sınırlar'. Bu sınırlar; her hangi bir grubun nerede/nerelerde müzik pratiğini gerçekleştirebileceğini veya gerçekleştiremeyeceğini belirler. Bu sınırlara uymamanın bedelini büyük veya kanlı bitecek kavgalar ile ödeyebilirler. Bu sebepten ötürü Sivas Poşaları müzik pratiğini gerçekleştirdikleri veya gerçekleştirecekleri sınırları iyi bilip aynı zamanda onu korumaktadırlar. Bu sınırlar geçmişte aile büyükleri tarafından belirlenmiştir. Sonraki kuşaklar ise onu devam ettirmektedirler. Öyle ki alınmış olan bir mahalle/sokak/cadde büyümeye devam etmesine rağmen o mahallenin/sokağın/caddenin söz sahibi o aile/gruptur. Bu duruma hiçbir (müzisyen) Poşa ailesi/grubu itiraz etmeden kabul eder ve bu ekseninde birbirlerinin hakkını gözetirler. Bu mahalle/sokak/cadde dağılımı Poşalar'ın ikamet ettiği yerler olabildiği gibi ikamet etmedikleri yerlerde olabilir. Bu sınırlara örnek olması açısından sahurda 'davul-zurna' ile müzik pratiği gerçekleştiren bir Poşa grubunun sınırları aşağıdaki gibidir;



Harita 7: Sahurda ‘davul-zurna’ ile müzik pratiği gerçekleştiren Poşa gruplarından sadece bir tanesine ait olan ve hareket halinde (*mobility*) oldukları sınırları.

Sivas Poşaları kendilerine ait olan sınırlar içerisinde yürüyerek veya araç içerisinde çalmak suretiyle sürekli olarak hareket halinde olma durumundadırlar. Araç ile birlikte hareket eden (bazı) Poşalar kimi zaman aracın tavanı, ön kaputu veya bagajına oturmak suretiyle kendi sınırları içerisinde kalan mahalleleri/sokakları/caddeleri dolaşırlar. Doğal olarak bu tehlikeli bir eylemdir. Ancak çalgıların sesinin icra sırasında bu halde daha fazla duyulacağı düşüncesi ile bu eylemi gerçekleştirdiklerini dile getiriyorlar (Görüşme, F: 11/07/2015).



Görsel 12: Yürüyerek müzik pratiği gerçekleştiren Poşalar (11/07/2015).



Görsel 13: Araç ile müzik pratiği gerçekleştiren Poşalar.

3.2.3.4. Sivas Belediyesi Mehter Takımı

Sivas Belediyesi Mehter Takımı ilk defa 1993 yılında dönemin belediye başkanı Temel Karamollaoğlu öncülüğünde kurulmuş ancak takım hazır olmadığı için 2 yıl aralıksız provalar yapılmış. Bu yüzden ilk etkinliğini 1995 yılında sergilemiş. 1995 yılındaki Sivas Belediyesi Mehter Takımı'nın toplam sayısı 65 kişi iken bugün (2019) bu sayı yaklaşık 30-35 kişi civarındadır. Hatta 1995 yılında Harbiye'den sonra en büyük 2. Mehter Takımı oldukları için Türkiye'nin birçok yerine konser vermeye gittikleri vurgulanmaktadır. Mehter Takımı'nın bugünkü (2019) durumu ise; üyelerinin birçoğu belediyenin kaynakhane, marangozhane, temizlik, park, bahçe ve sulama vb. gibi işlerinde çalıştığı için düzenli prova gün ve saatleri yoktur. Dağınık halde olan grup üyeleri; sürekli çalınan eserleri bildiği/ezberlerinde olduğu için sadece etkinliğin olduğu zamanlarda/günlerde, birkaç saat önce bir araya gelerek çalışma alırlar (Görüşme, K: 28/10/2016).

Sivas Belediyesi Mehter Takımı; (Poşa olmayan) hâkim toplum/topluluk üyeleri ve Poşalar'dan oluşan karma bir yapıya sahiptir. Bu bağlamda her iki grup adına net bir sayı vermek mümkün değildir. Ancak özellikle 'davul-zurna' çalanların çoğunluğu Poşalar'dan oluşurken 'çevgen', 'kös', 'nakkare', 'zil' ve 'koristler' (Poşa olmayan) hâkim toplum/topluluk üyelerinden oluşmaktadır. Zaten Poşalar 'davul-zurna' çalmakla Sivas halkına hizmet veren ancak bu çalgıların tekeline ellerinde bulunduran bir konumdadırlar. Aynı zamanda Sivas Belediyesi Mehter Takımı (Poşa olmayan) hâkim toplum/topluluk üyeleri ile Poşalar arasında kaynaşmanın, müzik ile bütünleşmenin sağlandığı bir uzlaşma mekânı/ortamı olarak da düşünülebilir.

Sivas Belediyesi Mehter Takımı'nda Poşalar'ın kullandıkları zurna genellikle 'kaba zurna'dır. Karar sesi genellikle 'Fa' veya 'Fa#' sesleri olsa da çalınacak eserlerin/marşların tonuna/karar sesine göre değişiklikler göstermektedir (Görüşme, J: 27/10/2016). Bunların haricinde eserler/marşlar notası ile değil 'kulaktan' icra edilmektedir. Bu bağlamda Sivas Belediyesi Mehter Takımı 'usta-çırak'/'geleneksel'/'informal' aktarımın/egitimin gerçekleştiği bir ortam durumundadır. Ayrıca yukarıda da belirtildiği gibi Poşalar da dâhil olmak üzere Sivas Belediyesi Mehter

Takımı kendi başına yekpare bir topluluk değil toplama bir oluşumdur. Daha açık bir ifade ile özellikle Poşalar; Sivas Belediyesi'nde kaynakhane, marangozhane, temizlik, park, bahçe ve sulama vb. gibi işlerde çalışan 'işçi' konumundadırlar. Bu pozisyonda çalışmalarının diğer bir sebebi de belediye bünyesinde Mehter Takımı için ayrı/özel bir istihdamın, bir kadro pozisyonunun bulunmamasıdır. Bu durumdan dolayı etkinlik olduğu gün ve zamanlarda bir araya gelerek Mehter Takımı oluşturulmaktadır. Bu açıdan düşünüldüğü zaman Sivas Poşalar'ı 'uzman müzisyen' / 'sözleşmeli müzisyen' konumundadırlar.



Görsel 14: 29. Ahilik Haftası Kutlamaları (25/05/2016).

Ayrıca Türkiye'de sadece Sivas Belediyesi Mehter Takımı tarafından 'bayrak açma' pratiği gerçekleştirilmektedir. Bu pratik şöyledir; Sivas Belediyesi Mehter Takımı özellikle '29 Ekim, 18 Mart, 19 Mayıs, 4 Eylül' gibi önemli gün ve haftalar için yapılan etkinliklerde, il protokolünün de toplandığı zamanlarda, mehter takımının en son icra ettiği 'Hücum Marşı' eşliğinde 'çevgen başı'nın elinde bir bayrak (Türk Bayrağı) ile en öne gelerek bayrağı açması ile başlar ve marşın bitmesiyle birlikte açtığı bayrağı protokol büyüğüne 'üç defa öpüp altına koyduktan sonra' takdim etmesi ile sona erer.



Görsel 15: Hücüm Marşı eşliğinde bayrağı açtığı an (28/10/2016).



Görsel 16: Bayrağı protokol büyüğüne takdim ettiği an (28/10/2016).

Sivas Belediyesi 1997 Faaliyet Raporu'nda (1998: 103-104), Sivas Belediyesi Mehter Takımı'nın sunduğu konserler ve katıldığı programlar aşağıdaki gibidir;

14.03.1997 Çanakkale Zaferi ve İstiklal Marşı'nın Kabulünün Yıldönümü Programı (Sivas)

30.03.1997 Yozgat'taki Etkinlikler

25.05.1997 Fetih Günü Etkinlikleri

22.06.1997 Emirhan Köyü Etkinlikleri

28.06.1997 Koyulhisar Etkinlikleri

13.07.1997 Deliktaş Köyü Etkinlikleri

23.07.1997 Koyulhisar'da Sünnet Programı

26.07.1997 Koyulhisar'da Sünnet Programı

27.07.1997 Sivasspor Açılış Programı

03.08.1997 Sivas Belediyesi Geleneksel Sünnet Şöleni

10.08.1997 Sıcak Çermik'te Açık Hava Konseri

16.08.1997 Şerefîye Güreşleri

17.08.1997 Şarkışla Etkinlikleri

30.08.1997 Zafer Bayramı Etkinlikleri

04.09.1997 4 Eylül Şenlikleri

05.09.1997 Yeniçubuk Şenlikleri

06.09.1997 Karakucak Güreşleri

07.09.1997 Doğanşar Güreşleri

08.09.1997 Hafik Güreşleri

13.09.1997 Tokat Topçam Şenlikleri

03.10.1997 İhlas Organizasyon Açılışı (Sivas)

15.10.1997 Ahilik Haftası Etkinlikleri (Sivas)

18.10.1997 Yıldızeli Güreşleri

19.10.1997 Niksar Etkinlikleri

20.10.1997 Ağrı Gezisi

29.10.1997 Cumhuriyet Bayramı

3.2.3.5. Halk Oyunları Eğitimi Veren Kurumlar ve Halk Oyunları Yarışmaları

Halk oyunları Türkiye'nin her bölgesinde farklı isimler ile anılırlar. Söz gelimi; Trakya'da 'Hora (Horo)', Marmara ve yine Trakya'da 'Karşılama', Ege'de 'Zeybek', Doğu Karadeniz'de 'Horon', Kuzey ve Doğu Anadolu'da 'Bar', Orta ve Doğu Anadolu'da 'Halay' gibi. Bu bağlamda Sivas halay bölgesine girmektedir. Kısaca halay; yerel/bölgesel müziksel sunumun bedensel performans ile bütünleştiği kolektif eylem(ler) olarak tanımlanabilir. Bu bağlamda coğrafi alan itibarıyla Türkiye'nin ikinci büyük ili olma özelliğine sahip olan Sivas, aynı zamanda 1285 köyüyle ülkemizin en fazla köye sahip olan ilidir. Buna bağlı olarak aynı zamanda folklorik değerler yönünden de oldukça zengin ve çeşitli nitelikleri içerisinde barındıran bir il olduğu söylenebilir (Kaya, 2011a: 19). Bu sebepten olsa gerek Sivas'ta 136 adet halay tespit edilmiştir (Kaya, 2011b: 406). Sivas halaylarının altı (6) bölüme kadar çıktığı görülmektedir.

Folklorik ve kültürel çeşitliliğin fazla olduğu bir şehir olan Sivas'ta, halk oyunlarına oldukça fazla önem verilmektedir. Halk oyunlarının öğretilmesi ve öğrenilmesi için gerek valilik, gerek belediye, gerek kamu kurum ve kuruluşları (MEB,

Gençlik ve Spor Bakanlığı, Üniversite) gerekse (özel veya sivil toplum kuruluşları olan) kulüpler ve localar Sivas'ta hizmet vermektedirler. Bu bağlamda Sivas'ta MEB'e bağlı ilk, orta, lise ve dengi okullarda, Halk Eğitim Merkezleri'nde, Cumhuriyet Üniversitesi'ne bağlı onlarca halk oyunları ekibi oluşturulmuştur. Bu ekipler gerek il içi gerek iller veya bölgeler arası gerekse yurt dışında Sivas'ı kültürel bağlamda temsil edip tanıtmak amacıyla önemli bir yer tutarlar.

Geçimlerini müzik yoluyla elde eden Müzisyen Poşalar halk oyunları eğitimi veren kurum ve kuruluşlarda, yarışmalarda eğitmenliğin yanı sıra davul ve zurna icrasını gerçekleştirmektedirler. Bu sırada (Poşa olmayan) halk oyunları eğitmenleri de Müzisyen Poşalar'ın halk oyunlarındaki tecrübelerinden faydalanmaktadırlar. Bu anlamda her iki taraf içinde bir simbiyotik ilişki (yani eşyararsallık) söz konusudur (Görüşme, C: 10/05/2015, Görüşme, D: 10/05/2015 ve Görüşme, E: 13/06/2015).



Görsel 17: Sivas Kazım Karabekir Paşa İlkokulu/Ortaokulu Kız Halk Oyunları Ekibi ve Müzisyen Poşalar Kırşehir'de yapılan okullar arası Halk Oyunları Yarışması'nda, 1 Nisan 2015 (Görüşme, C: 10/05/2015 ve Görüşme, D: 10/05/2015).



Görsel 18: I. Antalya Anadolu Kültür Festivali'nde Sivas Halk Oyunları Ekibi 24-29 Eylül 2012 (Görüşme, E: 13/06/2015).

3.2.3.6. Müzik (Ses Kayıt) Endüstrisi

İlk defa 1877'de Edison tarafından fonografin icat edilmesi ve ardından ticari kullanıma sokulması ile başlayan kayıt endüstrisi, sırasıyla fonograf, plak, bant, kaset, cd, dvd ile günümüze kadar gelmiştir. Müzisyenler için iyi bir maddi getirisi olan ve bir saygınlık göstergesi olan kayıt endüstrisine yoğun bir talep vardır. Ancak arz ve talep her zaman doğru orantılı ilerlemez. Söz gelimi; özellikle İstanbul gibi ses kayıt endüstrisinin gelişmiş olduğu yerlerde Çalgıcı Romanları taleplerini karşılayabilirken İstanbul'a daha uzak olan yerlerde yaşayan Çalgıcı Romanları bu taleplerini İstanbul'dakilere göre daha az karşılayabilirler ya da hiç karşılayamazlar. Ses kayıt endüstrisinin olduğu yerlerde Çalgıcı Romanları için bir geçim sağlama olanağı vardır. Aynı zamanda 'Roman Havaları'nın tanıtımı ve tüketime sunulması söz konusudur (Yükselsin, 2000: 105).

Bu eksenle Sivas'ın (müzik, halk oyunları) kültürünü tanıtmaya amacıyla Müzisyen Poşalar ses kayıt endüstrisine girmişlerdir. Ancak Müzisyen Poşalar'ın tamamı için bu durum söz konusu değildir. Bu anlamda Müzisyen Poşalar'dan ilk defa 1962

yılında ses kayıt endüstrisine giren kişi zurna icracısı Bekir Arız/Arıs'dır. Sonrasında ise ikinci isim 1990'lı yıllarda albüm yapan Ahmet Ayık'tır (Görüşme, L: 29/10/2016). Ses kayıt endüstrisine giren Bekir Arız ve Ahmet Ayık'ın saptanabilen albümleri (plak, kaset, cd, dvd) aşağıdaki gibidir;

-Ahmet AYIK & Ahmet Turan ERİÇEL

1990 – Kaset

1996 – Temürağa-1 (Kaset)

1999 – Temürağa-2 (Kaset)

2003 – Halaylar (CD)

2005 – Sivas Halk Oyunları [görüntülü] (CD)

2011 – Çalsın Davullar [görüntülü] (VCD/DVD)

-Bekir ARIZ

1962 – Plak

1965 – Plak

1969 – Plak

1980 – Kaset

1986 – Kaset

1988 – Kaset (Bekir ARIS Davul Zurna Sivas Halayı)

1989 – Kaset

1992 – Kaset

1993 – Kaset

2003 – Bekir ARIS & Fikret ARIS Sivas Halk Oyunları 1 (Madımak) (CD)



Görsel 19: Bekir ARIZ ve Yüksel ARIZ'ın Sivas Halayı/Madımak plağı.



Görsel 20: Bekir ARIS ve Fikret ARIS'ın 2003 yılında çıkardığı 'Sivas Halk Oyunları 1 (Sivas Halayı/Madımak)' adlı albümün (CD) kapağı.



Görsel 21: Ahmet AYIK ve Ahmet Turan ERİÇEL tarafından 2011 yılında yapılan ‘Çalsın Davullar’ adlı albümün kapağı.



4. BÖLÜM

SİVAS POŞALARININ KÜLTÜREL ARACILIK ROLLERİ

4. BÖLÜM

SİVAS POŞALARININ KÜLTÜREL ARACILIK ROLLERİ

Tiyatro terminolojisinden gündelik hayata geçen bir terim olarak rol; herhangi bir toplumda/toplulukta birey/kişi veya kurumun yerine getirdiği ya da getirdiği varsayılan bir işlevdir. Bu eksenle bireyin/kişinin kendisini topluma/topluluğa sunuşunu ya da insanların birbirlerinden beklentilerini ifade eden bir tümcedir (Emiroğlu ve Aydın, 2009: 716). Toplumsal ve kültürel beklentileri doğuran konuma ise statü denir. Özellikle sosyal bilimler (antropoloji, sosyoloji, psikoloji vb.) için oldukça önemli bir kavram olan statü; iki türdür.

Birincisi; ‘doğuştan edinilen/kazanılan statü’,

İkincisi ise ‘sonradan edinilen/kazanılan statü’ (Emiroğlu ve Aydın, 2009: 749).

Geçimlerini müzik aracılığıyla sağlayan, genelde Müzisyen Çingeneler özelde Çalgıcı Romanlar veya Müzisyen Poşalar, kültürel aracılık bağlamında ve grup kimliği özelinde müziğin içine doğmaları ile başlayan yaşamlarında doğuştan edindikleri/kazandıkları statüleri ile kültürel aracı rollerini üstlenirler. Bahsi geçen gruplar doğuştan edinilen/kazanılan statülerini, zaman içerisinde mesleğe dair tecrübelerini, icra alanlarını ilerleterek/artırarak ya da meslek seçimlerini değiştirerek sonradan edinilen/kazanılan statüye de taşıyabilirler.

Müzisyen Poşalar’ın müzik özelindeki kültürel aracılık rollerini en iyi yaptıkları ve gözlemlenebildikleri yerler, onların icra alanlarıdır. Bu icra alanları ‘ritüel odaklı olan’ icra alanları ve ‘ritüel odaklı olmayan’ icra alanları şeklinde sınıflandırılabilir. Bu bağlamda Müzisyen Poşalar’dan müzik pratiklerinin tamamında tıpkı rol tanımında ifade edildiği gibi toplumsal ve kültürel beklentiler mevcuttur. Söz gelimi; herhangi bir ritüelde kendilerinden beklenen, aracılık rolünü, ritüelin başından sonuna kadar veya bir bölümünde üstlenmeleridir. İster ritüel odaklı olan isterse ritüel odaklı olmayan bir müzik pratiğinde müzisyenlerin rolü ve toplumsal konumu büyük önem taşır. Çünkü bir toplumun veya kültürünün çözümlenebilmesi o toplumun veya kültürün müzik

olaylarının çözümlenebilmesine bağlıdır. Ritüellerin veya ritüel odaklı olan müzik pratiklerinin ayrılmaz bir bütünü müziktir (Keammer, 1993: 23-25). Dolayısıyla müzisyenler, bu müzik pratiklerinin içerisinde bir rol, statü veya konum üstlenicisidirler. Egemen meslekleri müzisyenlik olan (Romanlar veya Poşalar gibi) Çingene gruplarının üstlendikleri rol, statü veya konum; aracılık ya da kültürel aracılık ile ifade edilebilir. Yükselsin’in Çalgıcı Romanları’nın aracılıkları ve aracılık rolünü, statüsünü üstlendikleri mekânları üzerine aktardıkları Müzisyen Poşalar içinde geçerli bir durumdur.

İster yaşamdöngüsel (doğum, evlilik, sünnet, ölüm) isterse takvime bağlı olsun bütün ritüeller aracılık olmadan gerçekleştirilemez. Bu nedenle, Çalgıcı Romanlarının içinde bulunduğu her ritüelin aynı zamanda bir aracılık ritüeli olduğunu söylemek yanlış olmaz. Debrix’in de vurguladığı gibi “Aracılık, içinde gerekli ayinlerin icra edildiği eşsiz mekânı temsil eder” (aktaran Yükselsin, 2014: 722).

Yükselsin’in kültürel aracılık modelinde belirttiği ‘aktarma/taşımak’, ‘uzlaştırmak’, ‘güçlendirmek’, ‘korumak’, ‘dönüştürmek/değiştirmek’ ve ‘yeniden üretmek’ Müzisyen Poşalar’ın aynı zamanda kültürel aracılıklarındaki görevlerini ve amaçlarını ifade eder (Yükselsin, 2014: 716). Buna bağlı olarak Müzisyen Poşalar’ın müziğin merkezde olduğu yaşamları dikkate alındığında kültürel aracılık rolünü üstlenmelerini sağlayan özellikleri ise Çalgıcı Romanlar için belirlenen özellikler ile benzerlik gösterir. Bu özellikler; ‘müzisyenlik özelinde grup kimliği: Çalgıcı Romanı/Müzisyen Poşa’, ‘bilgi ve becerinin informal aktarımı’, ‘çokkültürlü müzisyenlik modeli’, ‘hareket halinde olma: devingenlik’, ‘kültürel esneklik’ ve ‘yaratıcı eğilimler’ (Yükselsin, 2014: 717-718). Müzisyen Poşalar’ın kültürel aracılık rolleri yukarıda anlatılan ‘görev ve amaçlar’ ile birlikte ‘müziğin merkezde olduğu özellikleri’ referans alınarak ifade edilecektir. Geçimlerini sağlamak için profesyonel müzisyenlik veya yarı profesyonel müzisyenlik yapan Müzisyen Poşalar’ın, kültürel aracılık rolleri aynı zamanda onların icra mekânları olan ritüel odaklı olan ve ritüel odaklı olmayan müzik pratiklerinde gözlemlenebilmektedir.

4.1. ‘Ritüel Odaklı Olan’ Müzik Pratiklerindeki Kültürel Aracılık Roller

Müziyen Poşalar’ın kültürel aracılık rolünü üstlendikleri icra alanlarını, müzikten anlam üretmelerini ritüellere göre ayırt edebiliriz. Öyle ki toplumsal içerikte halk için önemli alanlar olan ve statü kazanılan ritüeller, bu icralar için önemli bir yer tutar. Bunlara örnek olarak; ‘ritüel odaklı olan’ müzik pratikleri ve icra mekânları; ‘nişan’, ‘kına gecesi’, ‘düğün’, ‘sünnet’, ‘asker uğurlaması’ vb. gibi geçiş ritüelleri ile ‘festival’, ‘şenlik’, ‘Ramazan Davulculuğu’, ‘kutlama ve anma programları’ gibi takvime bağlı ritüellerdir. Toplum için bir değer addeden bu ritüeller, Müziyen Poşalar’ın kültürel aracılık rollerini üstlendikleri önemli bir icra alanlarıdır.

4.1.1. Geçiş Ritüellerindeki Kültürel Aracılık Roller

Müziyen Poşalar, müziğin merkezde olduğu özelliklerine bağlı olarak ‘nişan’, ‘kına gecesi’, ‘düğün’, ‘sünnet’, ‘asker uğurlaması’ gibi geçiş ritüellerinin hemen hepsinde kültürel aracılık bağlamında görev ve amaçlar üstlendikleri görülür. Kendileri için bu edinmenin ilk amacı ‘para kazanmak’ ve ilk görevi kendilerinin ve (varsa) ailelerinin ‘geçimlerini sağlamaktır’. Bir rol olarak kültürel aracılıkları ise ritüele, kültüre veya topluma/topluluğa göre değişiklik gösterir. Söz gelimi; Sivas’ın Şarkışla, Gemerek ve Yıldızeli ilçe merkezlerinde ve köylerinde düğünler (kırdak/köyde yapılan kır/köy düğünleri); Cuma, Cumartesi ve Pazar günlerini kapsayacak şekilde üç gün sürer. Müziyen Poşalar’ın buradaki ilk görevleri Cuma Namazı’ndan sonra erkek evinin önünde davul ve zurna eşliğinde ‘bayrak kaldırma’ pratiğidir. Buradaki amaç düğünü herkese ilan etmek ve düğünün dolayısıyla ritüelin başladığını bildirmektir. Ritüelin başladığını bildiren bu ilk pratikte bayrak/bayraklar; simgesel anlamlar içerir. Örneğin; ‘yeşil bayrak’ İslam’ı, ‘Türk bayrağı’ ise Türkiye’yi, vatana ve ülkeye bağlılığı temsil eder. Bayrak direğinin üzerine konan soğanın evlilikte acıları, kötülükleri alacağı ve üzerine dikilen kuş (özellikle güvercin) tüylerinin ise yuvaya barış ve huzur getireceğine inanılır. Bayrak kaldırılırken; imam: ‘Peygamberimiz Muhammed’e Salavat’ der ve topluluk: ‘Muhammed’e Selam’ ifadesiyle cevap verir. Bu durum karşılıklı olarak üç defa tekrar ettikten sonra davul ve zurnanın ‘Koroğlu Havası’nı çalmasıyla ritüelin ‘bayrak dikme’ aşaması son bulur.



Görsel 22: ‘Bayrak Kaldırma’ pratiği Sivas, Yıldızeli, Eşmebaşı Köyü.

Müzişyen Poşalar’ın kır/köy düğünleri gibi geçiş ritüellerinde sürecin (kına yakma, gelin alma, gelin indirme vs. gibi) tamamını yürütmek/belirlemek gibi bir rolleri, görevleri ve amaçları varken bu durum Sivas merkezde görülmez. Çünkü kentleşme ile birlikte şehir merkezindeki düğün algısı değişmiştir. Buna ve ayrıca Müzişyen Poşalar’ın icra alanlarına bağlı olarak rol, statü, görev ve amaçları da değişmiştir. Örneğin; Müzişyen Poşalar’ın bir düğün salonunda ve düğünün herhangi bir aşamasında, halk oyunları oynayan bir ekibe yaklaşık 20 dakika gibi bir sürede gösterdikleri performans kır/köy düğününde ki kültürel aracılık rol, statü, görev ve amaç ile aynı değildir.



Görsel 23: Düğün salonunda Halk Oyunları Ekibine eşlik eden Müzisyen Poşalar (25/10/2015).

Müzisyen Poşalar'ın geçiş ritüellerinde en çok yararlandıkları özellikleri 'çokkültürlü müzisyenlik modeli' ve 'kültürel esneklik'leridir. Birbirinden farklı kültürlere ve toplumlara/topluluklara/gruplara kültürel aracılık hizmeti verirken; rollerini, görev ve amaçlarını bu iki özelliklerinden faydalanarak yaparlar. Örneğin; Sivas, Türkiye Cumhuriyeti'nin coğrafik alan bakımından hem ikinci büyük şehridir hem de doğu batı istikameti ile kuzey güney istikametinde tam orta kısımda yer alır. Buna bağlı olarak da Anadolu'da bulunan birçok kültüre ev sahipliği yapar. Bunun yanında bahsi geçen özelliklerinden dolayı farklı kültürler ile sürekli bir etkileşim halindedir. Bu etkileşimden dolayı Müzisyen Poşalar'ın kültürel aracılıkları da çokkültürlülük üzerine kuruludur. Söz gelimi; Müzisyen Poşalar'ın bir Alevi köyü olan 'Karaçayır'da 'Hubyar Semahı', Doğanşar'ın Tokat ile sınır olmasından dolayı bu bölgede 'Tokat Havaları', Koyulhisar, Akıncılar, Suşehri gibi ilçelerin Karadeniz'e sınır olmasından dolayı '7 zamanlı' eserleri çalmaları gibi (Görüşme, L: 29/10/2016). Müzisyen Poşalar'ın bu özellikleri, onlara 'yaratıcı eğilimler' sergileyebilecekleri bir repertuar zenginliği ve icraya yönelik müzikal tecrübeler kazandırır. Bununla birlikte müziğin bazı parametreleriyle oynayarak yörede bilinen bazı önemli eserleri de değiştirerek/dönüştürerek yeniden üretebilirler. Söz

gelimi; 4/4'lük olan Âşık Veysel'in 'Kara Toprak' türküsünün tartımsal yapısı üzerinde yapılan değişiklikler (5/8) ile bir halk türküsünü bir fasıl havasına değiştirerek/dönüştürerek yeniden ürettikleri gibi (Bakınız; EK-3 ve EK-4).

Sivas'ta yaşayan Alevi nüfusun fazla olduğu ilçelerden biriside Divriği'dir. Sivas İl Kültür ve Turizm Müdürü Kadir Pürlü'nün ifadesine göre Sivas'ta semahlar iki amaçla dönülür;

1- Ayin-i Cem (Cem Ayini)

2- Coşkulu günler (bayram, düğün, kına, sünnet, asker uğurlama vs.) (2011).

Bu iki amaç doğrultusunda dönülen semahlardan ilki daha çok ibadet amaçlı dönülürken ikincisi ibadet amaçlı değildir. Başka bir ifade ile inançsal bir (kültürel) pratik olarak bilinen semahlar Sivas'ta iki amaç doğrultusunda dönülür. Bu bağlamda 'dini amaçlı olan' ve 'dini amaçlı olmayan' semahlar olmak üzere iki kategoride değerlendirilebilir. Başka bir deyişle 'bağlam oluşturu' ve 'bağlam bütünleyici' olarak da kategorize edilebilir. İster 'bağlam oluşturu' isterse 'bağlam bütünleyici' olsun semah(lar) inanç temellidir ve belirli bir kültürel kimliğin aidiyetini ve etnisitesini vurgular. Bu bağlamda Sivas'ın Divriği ilçesinde 'coşkulu günler'de 'dini amaçlı olmayan' özellikle 'Kırat Semahı' dönülür. 'Kırat Semahı'nın gerek tartımsal gerekse melodik/ezgisel özellikleri göz önünde bulundurulduğunda Pürlü'nün (2011) bayram, düğün, kına, sünnet, asker uğurlama vb. gibi ritüellere özellikle 'coşkulu günler' söylemi anlam kazanmaktadır. Çünkü 'Kırat Semahı' özellikle 'Koroğlu Havaları' ile benzer özellikler taşımaktadır (Bakınız; EK-8). Bu benzerlikten dolayı bayram, düğün, kına, sünnet, asker uğurlama vb. gibi ritüellerin olduğu yani 'dini amaçlı olmayan' semahların coşkulu günlerde tercih edildiği düşünülebilir. 'TRT Müzik Dairesi Türk Halk Müziği (THM) Repertuarı'na göre 'Kırat Semahı' ile gerek ritmik gerekse ezgisel/melodik benzerliklerin olduğunu tespit edebildiğim 'Koroğlu Havaları' aşağıdaki gibidir;

Repertuvar No: 75, Yöre: Erzurum ‘Uca Dağların Başında (Köroğlu Solağı²²)’,

Repertuvar No: 2435, Yöre: Burdur/Yeşilova ‘Ben Bir Köroğlu’yum Dağda Gezerim’,

Repertuvar No: 1897, Yöre: Afyon/Dinar ‘Çamlıbel’den de Baktı Köroğlu’,

Repertuvar No: 374, Yöre: Kastamonu ‘Benden Selam Olsun (Köroğlu Çeşitlemesi)’,

Repertuvar No: 81, Yöre: Burdur/Yeşilova ‘Köroğlu Pehlivan Havası’.



Görsel 24: Divriği’de ‘Kırat Semahı’ dönen kadınlar (Çalsın Davullar, 2011).

Müzisyen Poşalar’ın birbiri ile bağlantılı müziksel özellikleri, birbirinden farklı iki toplum/topluluk veya kültür arasında da bir aracılık rolü üstlenmelerini sağlar.

²² ‘Solak’ veya ‘Solağı’ ifadesi Erzurum ve çevresinde çeşitleme, varyasyon veya varyant anlamında kullanılır. Bu bağlamda ‘Köroğlu Solağı’; ‘Köroğlu Çeşitlemesi’nin yerine kullanılan bir ifadedir (Özbek, 2014: 122,165).

Örneğin; Kız veya erkek tarafından her hangi birinin Alevi/Sünni, Türk/Kürt veya buna benzer farklı inanış veya farklı etnisiteye dayalı düğünlerde; çokkültürlü bir müzisyenlik modeline sahip olmaları ve icraya yönelik müzikal tecrübeleri iki farklı veya karşıt kutup arasında bir orta nokta yaratır. Böylesi bir durumda çatışma olmasa dahi uzlaşma/uzlaştırma görevini üstlenirler. Müzisyen Poşalar'ın, Poşa olmayanlar ile yaşadıkları çevre, toplum ve kültürlerin bir adaptasyon ya da bütünleşme eylemi olarak gerek içe dönük gerekse dışa dönük ritüel odaklı olan veya ritüel odaklı olmayan müzik pratiklerinde başka bir kültürden bir müzikal icra da bulunması da hoşgörü ile birlikte bir uzlaşma/uzlaştırmaya örnek olabilir. Söz gelimi; Müzisyen Poşalar'ın 'içe dönük' bir geçiş ritüeli esnasında, (Müzisyen Poşalar'ın) Alevi olmamalarına rağmen icra ettikleri müzik aracılığıyla 'Hz. Ali'ye atıfta bulunmaları; gerek müziğin icra edildiği ortamda bulunan ya da bulunabilecek olan Alevilerle gerekse Sivas ve çevresinde sayıları azımsanamayacak kadar çok olan Alevilerle ve Alevilikle aralarında bir hoşgörü ve uzlaşma ortamı sağlamaktadır. Bu durum aynı zamanda Müzisyen Poşalar'ın çokkültürlü müzisyenliklerine ve kültürel esnekliklerine de örnek gösterilebilir (Bakınız; EK-5).

4.1.2. Takvime Bağlı Ritüellerdeki Kültürel Aracılık Roller

Ritüel odaklı olan müzik pratiklerinin yapıldığı bir diğer örnek ise takvime bağlı yapılan ritüellerdir. Müzisyen Poşalar'ın aracılık rolünü üstlendikleri takvime bağlı ritüeller; 'Ramazan (Sahur) Davulculuğu', 'festival', 'şenlik', 'kutlama ve anma programları' gibi toplumun büyük bir kısmını ilgilendiren toplu müzik olaylarıdır. Türkiye Cumhuriyeti içerisinde yer alan vatandaşların büyük bir kesiminin Müslüman olması ve buna bağlı olarak da Müslümanlar için önemli olan ve yılın bir ayını kapsayan Ramazan Ayı, Müzisyen Poşalar'ın başından sonuna kadar kültürel aracılık rolünü üstlendikleri bir ritüeldir. Bu ritüelin bir bölümü olan 'Ramazan (Sahur) Davulculuğu' Ramazan Ayı'nın olmazsa olamayacağı bir aşamadır. Geçimlerini müzik aracılığı ile sağlayan Müzisyen Poşalar, Ramazan Ayı boyunca sahur vaktinde yaklaşık bir buçuk iki saat kadar bir performans sergilerler. Bu performans sırasında mahalle, cadde ve sokakları, yaya veya araçla gezerler. Bu durum olanların 'hareket halinde olma (*mobility*)' özelliklerine bağlıdır.

Ramazan Ayı'nda hem dini hem de toplumsal noktada halkın büyük bir kısmında üst düzey bir psikoloji yaşanır. Buna bağlı olarak Müzisyen Poşalar'ın kültürel aracılık rolleri de şekillenir. Manevi havayı yansıtan özelliklerini de dikkate alarak, geçmişteki başarılı askeri ve siyasi olayların sembolü olan müzikleri repertuarlarına dâhil ederler. Müzisyen Poşalar'ın bu seslendirme edimiyle aracılık rolleri, geçmiş ile günümüz arasında bir köprü oluşturmaktadır. Müzisyen Poşalar kültürel aracılık rolünü üstlenirken geçmişte, farklı zamanlarda meydana gelmiş iki olayla özdeşleşen ve simgeleşmiş müzikleri yeniden yorumlayarak farklı icralar ile topluma kazandırırılar. 'Ceddin Deden Marşı'nın tartımsal katmanı yapısı üzerine 'Çanakkale Türküsü'nün ezgisini/melodisini çalmaları, Müzisyen Poşalar'ın kültürel aracılığın görev ve amaçlarından 'dönüştürmek/değiştirmek' ve 'yeniden üretmek'e örnek olarak verilebilir (Bakınız; EK-1 ve EK-2). Daha açık bir ifade ile bir 'halk türküsü' 'mehter havası'na dönüştürülmüş/değiştirilmiş ve yeniden üretilmiş olur. Müzisyen Poşalar'ın bir halk türküsünü mehter havasına dönüştürmeleri/değiştirmeleri ve yeniden üretimini sağlamaları aslında kültürel aracılığın görev ve amaçları arasındadır. Müziksel anlamda dönüştürmeyi/değiştirmeyi ve yeniden üretimi sağlayabilmenin iki yollu vardır. Bunlar; uyarılama/adaptasyon (*adaptation*) ve bireştirme/sentezleme (*synthesizing*)'dir (Yükselsin, 2014: 716). Bununla birlikte Müzisyen Poşalar'ın dinamik aracılık modelini, çokkültürlü müzisyenlik modelini ve kültürel esnekliklerini bir araya getirerek müziğin parametreleri üzerinde yaptıkları değişiklikler göz önünde bulundurulursa bir şeyi (söz gelimi; müziği, türküyü, havayı, şarkıyı vb.) başka bir şeye (örneğin; müziğe, türküye, havaya, şarkıya vb.) dönüştürmeleri/değiştirmeleri ve bu ekseninde yeniden üretimleri yadsınamaz bir durumdur. Çanakkale İçinde Aynalı Çarşı türküsü özelinde düşünülürse; bir halk türküsü bir mehter havasına dönüştürülürken/değiştirilirken gerek dönüşüm/değişim öncesi gerekse dönüşüm/değişim sonrası türkünün ezgisel katmanında herhangi bir dönüşüm/değişim, farklılaşma söz konusu değildir. Gerek dönüşüm/değişim öncesi gerekse dönüşüm/değişim sonrası türkünün ölçü sisteminde de bir farklılık söz konusu değildir. Daha açık bir ifade ile Çanakkale İçinde Aynalı Çarşı türküsünün dönüşüm/değişim öncesi ve dönüşüm/değişim sonrası tartımsal yapısı 4 zamanlı (4/4)'dır. Fakat bir usulün darplarının (kuvvetli zaman, zayıf zaman vb. gibi) yer değiştirmesi tartımsal yapıyı değiştirmese de bir müzikteki, toplumdaki/topluluktaki veya kültürdeki

kodları, simgeleri, anlamları ya da en genel ifade ile müziksel bir yapıtta formu değiştirebilir. Bir müziksel icrada/performansta üslubun değişimi biçimi değiştirebilir. Bu bağlamda bir halk türküsü bir mehter havasına dönüşebilir. Özetle bir başka mekânsal, toplumsal veya kültürel çevreye ait olan bir öznenin ya da nesnenin yeni bir mekânsal, toplumsal veya kültürel çevre içerisinde yabancı olarak algılanmadığı ya da yabancılığının farkına varılmadığı zaman dönüşümü mümkündür (Yükselsin, 2014: 716).

Müziyen Poşalar'ın başrolde oldukları takvime bağlı ritüellerde geçmişten bu güne kadar olan kalıplaşmış ezgilerin yanı sıra farklı toplumsal ve kültürel kaynaklardan edindikleri ezgilerle besleyip güçlendirdikleri bir kültürel aracılık rolü üstlenirler. Bu bağlamda yerel kutlama-anma programları ile festival ve şenliklerde Sivas ve çevresindeki halaylar ve türkülerini icraları Müziyen Poşalar'ın kültürel aracılığın 'güçlendirmek' görev ve amacına örnek olarak verilebilir.

4.2. 'Ritüel Odaklı Olmayan' Müzik Pratiklerindeki Kültürel Aracılık Roller

Müziyen Poşalar'ın 'ritüel odaklı olmayan' müzik pratiklerinde üstlendikleri kültürel aracılık rolleri, görevleri ve amaçları icra mekânlarına göre değişiklik gösterir. Müziyen Poşalar'ın ritüel odaklı olmayan icra mekânları; 'Sivas Belediyesi Mehter Takımı', 'Halk Oyunları Eğitimi Veren Kurumlar', 'Halk Oyunları Yarışmaları' ve 'Müzik (Ses Kayıt) Endüstrisi'dir. Müziyen Poşalar'ın ritüel odaklı olmayan bu farklı icra mekânlarında birbirine benzer aracılık rolleri, görevi ve amaçları gözlemlenebilir. Söz gelimi; Sivas Belediyesi Mehter Takımı'nda görev yapan Müziyen Poşalar, giydikleri kıyafetlerle, kendilerini geçmişe konumlandıran ekip görünüşleri ve seslendikleri marşlar ile geçmiş ve bugün arasında bir köprü kurarlar. Böylece Osmanlı İmparatorluğu döneminde var olan 'mehter' gerek kıyafet gerekse seslendirme edimi olarak Müziyen Poşalar tarafından 'yeniden canlandırılan' bir aracılık durumudur (Yükselsin, 2014: 723). Benzer bir durumda Halk Oyunları Yarışmaları'nda görülür. Yarışmalara katılan halk oyunları ekiplerinin giyindiği yöresel/yerel kıyafetler Müziyen Poşalar tarafından da giyilir. Böylece ekip ile bir bütünlük oluşturulduğu gibi, geçmiş yeniden canlandırılmış olur. Halk Oyunları Eğitimi Veren Kurumlarda müzisyenliğin

yanı sıra halk oyunları eğitmenliği yapan Müzisyen Poşalar'ın, formal bilgiler ile kendi büyüklerinden öğrendikleri informal bilgileri genç kuşaklara 'aktarmak/taşımak' diğer bir kültürel aracılık görevleridir. Ayrıca Sivas kent merkezi, ilçeleri, köyleri, mahalleleri vb. gibi icranın gerçekleştiği yerlerde Müzisyen Poşalar da en az halk oyunlarını oynayanlar kadar oyuna yani icraya dikkat etmek zorundadırlar. Daha açık bir ifade ile Sivas ve ilçelerinde oynanan 'Omuz Halayı'²³ gibi oyunun zor, oyuncuların azami dikkatli olduğu bir halayda Müzisyen Poşalar da aracılık görevlerini yerine getirirken oldukça dikkatli olmak zorundadırlar. Aksi takdirde Müzisyen Poşalar'ın icra sırasında yapacağı ritimsel veya ezgisel bir hata geri dönüşü olmayacak büyük kazalara yol açabilir.



Görsel 25: 'Omuz Halayı' çeken Halk Oyuncular (Çalsın Davullar, 2011).

Müzik endüstrisinde yer alan Müzisyen Poşalar'ın daha fazla gelir elde etme arzularının yanı sıra, özellikle var olan icrayı, müzikal hafızayı ve müzik kültürünü gelecek kuşaklara 'aktarmak/taşımak' görevinin yanı sıra 'korumacılık' rolünü

²³ Omuz Halayı; Sivas kent merkezi, ilçeleri, köyleri, mahalleleri, vb. gibi yerlerde oyuncuların birbirlerinin omzuna çıkmak şartıyla oynadığı bir oyundur (Bakınız 'Görsel 25').

üstlendiklerini de görebiliriz. Söz gelimi; 2011 yılında ‘Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı’, ‘Sivas Valiliği’ ve ‘Sivas Fasıl Heyeti Âşıklar ve Halk Oyunları Derneği’nin katkılarıyla Özlem Plak’tan çıkan ve kaynak kişilerin birçoğunun Sivas Poşaları’ndan (Müzişyen Poşalar) oluştuğu ‘belgesel’ kültürel aracılığın ‘korumak’ ve ‘aktarmak/taşımak’ görev ve amaçları doğrultusunda düşünülebilir. Gerek devlet destekli kurum veya kuruluşların (Ankara Devlet Konservatuarı, TRT, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı gibi) gerekse özel kişi ya da derneklerin Sivas ve çevresinde gerçekleştirdiği folklor, derleme veya saha/alan çalışmalarında Müzişyen Poşalar’ın ‘kaynak kişi²⁴’ rolünde olmaları, Sivas ve çevresine dair (formal ya da informal yollardan edindikleri) bilgi ve birikimlerini aktarmaları da kültürel aracılığın ‘korumak’ ve ‘aktarmak/taşımak’ görev ve amaçlarına başka bir örnek olabilir.

²⁴ Kahraman ASAMAKA, Mehmet ASANAKUT, Ahmet AYIK, Hacı Duran AVLAR vb. gibi.

SONUÇ

Müzişyenlik, marjinal meslek seçimleri olan Çingene grupları içerisinde en çok Romanlar'ın tercih ettiği bir meslek olarak bilinmektedir. Egemen meslek seçimleri genellikle 'elekçilik', 'sepetçilik', 'selecilik' ve 'toplayıcılık' olarak bilinen Poşalar içerisinde 'müzişyenlik' mesleği Sivas Poşaları'na özgüdür. Bu bağlamda Sivas Poşaları geçimlerini 'profesyonel müzişyenlik' ve 'yarı profesyonel müzişyenlik' modeli ile müzikten sağlarlar. Meslek seçimlerinden dolayı 'Müzişyen Poşa' veya 'Müzişyen Poşalar' olarak grup kimliği özelinde adlandırılırlar.

Müzişyen Poşalar, Sivas il merkezi, ilçeleri, kasaba ve köyleri ile birlikte yakın illerde geçimlerini sağlayabilmek, hayatlarını idame ettirebilmek adına müziğin ana odak olduğu hemen her mecrada yer alırlar. Müzişyen Poşalar'ın içerisinde yer aldığı müzik pratikleri, aynı zamanda onların icra mekânları, bilgi ve becerinin özellikle 'informal' yollardan aktarıldığı, mesleği (müziği, müzişyenliği) öğrenme ve öğretme yerleridir. Bu bağlamda Müzişyen Poşalar'ın icra mekânları 'ritüel odaklı olan' ve 'ritüel odaklı olmayan' müzik pratikleri olmak üzere iki kategoride değerlendirilir.

Müzişyen Poşalar özellikle informal yollardan öğrendikleri müzişyenlik mesleğine dair bilgi ve beceriyi kültürel belleklerinde depolarlar. Bu eksende hem Sivas ve ilçelerinin hem de Tokat, Amasya, Kayseri, Erzincan, Malatya gibi yakın çevre illerin müzik kültürü ve halk oyunları hakkında bilgi sahibidirler. Her zaman belleklerinde olan bu malumatı TRT, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı'na Bağlı THM Koroları, Türk Halk Oyunları veya Halk Dansları, Belediye, Üniversite ya da özel kişilerin arşivlerine aktararak bir taraftan 'kaynak kişi' rolünü üstlenirken diğer taraftan kültürel aracılığın 'aktarmak/taşımak', 'korumak' görevlerini üstlenirler.

Müzişyen Poşalar'ın Sivas, ilçeleri ve yakın çevre illerin müzik kültürü ve halk oyunları hakkındaki bilgi ve becerileriyle birlikte çokkültürlü ve dinamik müzişyenlik modeline sahip olmaları ve kültürel esneklikleri gibi özelliklerinin yanı sıra ritüel odaklı olan ve ritüel odaklı olmayan müzik pratiklerindeki üstlendikleri rol, statü, görev ve amaçlar gerek 'ev sahibi kültür'e gerekse 'konuk kültür'e ya da 'her iki kültüre' veya 'insanlık yaranına' fayda sağlar.

Kültürel kimliğin (müziksel) bir dışavurumu olarak ‘Roman Havası’ Çingene grupları içerisinde Romanlara özgüdür. Bu bağlamda hem Romanlar tarafından hem de farklı inançsal, kültürel veya toplumsal değerlere sahip gruplar tarafından talep edilen/edilebilen ‘ritüel odaklı olan’ veya ‘ritüel odaklı olmayan’ herhangi bir müzik pratiğinde gerek Çalgıcı Romanlar gerekse Roman olmayan diğer müzisyenler tarafından icra edilen bir müziktir. Bu bağlamda Müzisyen Poşalar’da kültürel kimliğin (müziksel) bir dışavurumu olarak ‘Poşa Havası’ yoktur. Daha açık bir ifadeyle Sivas’ta yaşayan Poşalar grup kimliği özelinde veya kültürel kimlik bağlamında kendilerini tanımlayan/tanımlayabilecek olan müziksel simgeler, kodlar içeren bir farklılığa sahip değildirler. Bu sebepten ötürü Sivas özelinde ‘ritüel odaklı olan’ veya ‘ritüel odaklı olmayan’ müzik pratiklerinde icrasal anlamda Poşa olmayanlar ile Poşaların bir farklılığı söz konusu değildir.

Genel anlamda Çingenelik ‘göç’, ‘göçebelik’ veya ‘göçerlik’ ile ilişkilendirilse de Sivas özelinde ‘yerlilik’ kavramı Poşalara özgüdür. Söz gelimi; Sivas’ta ‘nerelisin?’ sorusunun cevabı eğer ‘Sivas’ın yerlisiyim/yerlisiyiz’ ise soru soran tarafın ‘o zaman Poşasın’dır söyleminde olduğu gibi. Bu bağlamda Sivas özelinde Poşalar ‘Poşa kimliği’ yerine ‘Sivas’ın yerlisi’ ve ‘Müslüman-Türk’ kimliğini kullanırlar.

Performans pratikleri bağlamında Romanlar ‘kültürel dışa açıklık’ bir izlek sunarken Sivas Poşaları ‘kültürel içe dönük’tür. Başka bir deyişle Romanlarla birlikte müzik icra edilebilirken egemen meslekleri müzisyenlik olan Sivas Poşaları ile böyle bir durum söz konusu değildir. Bu da Sivas Poşaları’nın özgül kültürel kimliğini ortaya çıkartır.

Müzisyen Poşalar’da bilgi ve becerinin özellikle informal aktarımı öncelikle ailede başlar. Bu bağlamda müziğin içerisine doğan Müzisyen Poşalar’ın (erkek) çocukları potansiyel olarak birer müzisyen adaydır. Kültürel aracılık bağlamında Müzisyen Poşalar erkektir. Başka bir deyişle ‘kadın’ Müzisyen Poşa yoktur.

Müzisyen Poşalar gerek ritüel odaklı olan gerekse ritüel odaklı olmayan içe dönük veya dışa dönük herhangi bir müzik pratiğinde kültürel aracılık rolünü, statüsünü, görev ve amaçlarını yaşları ortalama 15 ile 65 olan bir (1) zurna ve bir (1) davul icra eden

olmak üzere en az iki (2) kişi olarak üstlenirler. Bununla birlikte bilgi ve becerinin informal yollardan aktarıldığı içe dönük müzik pratiklerinde veya isteğe bağlı dışa dönük müzik pratiklerinde sadece bir (1) zurna icra eden kişi olmak şartıyla birden fazla davul icra eden kişiler olabilir. Bu bağlamda müzik takımları bir davul icracısı ve bir zurna icracısından oluştuğu gibi birden fazla davul icrası ile sadece bir zurna icracısından da oluşabilir. Her ne sebep olursa olsun Müzisyen Poşalar Sivas Belediyesi Mehter Takımı'ndaki icraları veya müzik pratikleri hariç birden fazla davul icracılarına rağmen sadece bir zurna icracısı tercih ederler. Bunun sebebi ritüel odaklı olan veya ritüel odaklı olmayan, içe dönük ya da dışa dönük herhangi bir müzik pratiğinde icra edilen müziklerin daha açık bir ifade ile 'solo'nun/'solo ezgi'nin karışabileceği veya karışıklığa yol açabileceği ihtimalidir. Müzik takımları perspektifinde Müzisyen Poşalar'ın aracılık rolleri bireysel değil kolektiftir.

Müzisyen Poşalar'ın müzisyenliği veya müzisyenlik mesleğini öğrenme süreçleri sırasıyla Sivas ve çevresi halk oyunları, davul icrası ve (başarabilirse) zurna icrası olmak üzere üç aşamalıdır. Bu bağlamda her Müzisyen Poşa Sivas ve çevresi halk oyunlarını oynamayı ve davul çalmayı iyi bilir. Üç aşamalı olan bu süreçte zurna icracısı hem davul çalmayı hem de Sivas ve çevresi halk oyunlarını oynamayı iyi bilen bir yönetici, ekip başı konumundadır. Dolayısı ile herhangi bir müzik pratiğinden elde edilen gelirin yaklaşık %60'ı zurna icracısıdır. Müzisyen Poşalar'ın Sivas ve çevresi halk oyunlarını oynamayı öğretme ve öğrenme sebepleri ritüel odaklı olan veya ritüel odaklı olmayan, içe dönük ya da dışa dönük herhangi bir müzik pratiğinde 'oyun oynayarak' veya 'dans' üzerinden bir gelir elde etmek değildir. İleride müzisyen olacak kişinin yerel/bölgesel anlamda bilgi, birikim ve dağarını genişletmek adeta bir katılımcı gözlem, deneyimleme yaptırmaktır. Çünkü Müzisyen Poşalar'a göre iyi bir icra için Sivas ve çevresi halk oyunlarını iyi oynamak onu içselleştirmek gerekir. Bununla birlikte Müzisyen Poşalar'ın Sivas ve çevresi halk oyunları üzerinden gelir ettikleri statü; halk oyunları 'eğitmenliği' veya 'öğretmenliği'dir. Bu perspektifte Müzisyen Poşalar'ın kültürel aracılık bağlamındaki görevleri informal yollardan öğrenilen bilgi ve becerinin formal yollardan aktarımını/taşınmasını ve korunmasını sağlamaktır.

Sivas ve çevresinde kültürel aracılık bağlamında Müzisyen Poşalar'ın farklı etnik, inançsal, kültürel veya toplumsal değerlere sahip olan gruplara karşı üstlendikleri rol, statü, görev ve amaçlar onların çokkültürlü bir aracılık modeline ve kültürel esnekliklerine işaretler. Bu bağlamda Müzisyen Poşalar Türk, Kürt, Çerkez, Alevi, Sünni vb. gibi Poşa olmayanlar ile birbirinden farklı etnik, inançsal, kültürel veya toplumsal değerlere sahip olan grupların her birisinin ritüel odaklı olan veya ritüel odaklı olmayan müzik pratiklerinde Poşa olmayanların etnik, inançsal, kültürel, toplumsal ve müziksel simgelerini, kodlarını en az onlar kadar bilirler. Bu sayede farklı kültürel dizgelere sahip olan grupların her birisinin karşısındaki kültüre duyduğu hoşgörüyü artırarak kültürel aracılığın 'uzlaştırmak' üzerine olan aracılık edimini sağlamış olurlar. Bu durum Müzisyen Poşalar'ın elde olan kültürel sermayelerinin güçlendirilmesi için de önemli bir fırsattır. Elde olan sermayenin fazlalığı ve artırılması kültürün devamlılığına ve dayanıklılığına bağlıdır. Bu bağlamda 'güçlendirme' edimi ancak kültürel aracılık sayesinde gerçekleştirilebilir.

Dinamik aracılık modeline sahip olan Müzisyen Poşalar ister 'ritüel odaklı olan' isterse 'ritüel odaklı olmayan' müzik pratiklerinde uyarlama/adaptasyon (*adaptation*) ve bireştirmenin/sentezlemenin (*synthesizing*) yanı sıra doğaçlama (*emprovizasyon*) ve başkama (*varyasyon*) teknikleri ile müziğin parametreleri üzerinde oynayarak kültürel aracılığın 'dönüşüm/değişim' üzerine olan aracılık edimini gerçekleştirirler. Bu bağlamda geleneksel anlamda herhangi bir türküyü/havayı başka bir havaya/türküye değiştirip dönüştürdükleri, yeniden ürettikleri gibi popüler olanı da icra etmekten kaçınmazlar. Söz gelimi; takvime bağlı bir ritüel olan Ramazan Ayı'nda sahur vaktinde Ramazan (Sahur) Davulculuğu rolünü, görevini üstlenen Müzisyen Poşalar 'Ceddin Deden Marşı'nı icra ettikten sonra (istek doğrultusunda) 'Hangimiz Sevmedik' şarkısını icra ettikleri gibi. Bu durum onların aynı anda birden fazla görev ve amacı üstlenebileceklerine işaret eder. Daha açık bir ifade ile geleneksel, yöresel/yerel icraların yanı sıra popüler olanında icrasını sunarlar. Bu bağlamda geleneksel, yöresel/yerel icralar ile geçmişi yansıtırken veya geçmiş ile bir köprü konumunda iken popüler icralar ile bugünü yansıtabilirler.

KAYNAKÇA

Genel Başvuru Kaynakları

Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, 3. Cilt, (1986). İstanbul: Gelişim Yayınları.

Derleme Sözlüğü, Cilt 4, (1977). Ankara: Türk Dil Kurumu Basımevi.

Meydan Larousse, (1992). Sabah Gazetesi Yayınları.

Sivas Belediyesi 1997 Faaliyet Raporu, (1998). Ankara: Irmak Matbaacılık.

Kitaplar

AKDOĞU, Onur (2003). *Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler* (3. Baskı), İzmir: Meta Basım.

ALT, Aliye (2005). *Tarihin ve Bugünün Aynasında Hemşin Ermenileri*, İstanbul: Belge Yayıncılık.

ALTINÖZ, İsmail (2013). *Osmanlı Toplumunda Çingeneler*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

ANDREWS, Peter A. (1992). *Türkiye'de Etnik Gruplarlar*, İstanbul: Ant Yayınları.

ASSMANN, Jan (2001). *Kültürel Bellek Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*, çev. Ayşe Tekin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

BARZUN, Jacques, GRAFF, Henry F. (2004). *Modern Araştırmacı* (15.Basım), çev. Fatoş Dilber, Ankara: Tubitak Yayınları.

BOSTANCI, Naci (1990). *Kültür ve Değişme* (2. Baskı), İstanbul: Hamle Yayın/Dağıtım.

ÇETİN, Osman (1999). *Sicillere Göre Bursa'da İhtida Hareketleri ve Sosyal Sonuçları (1472-1909)*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

ÇLAİDZE, Lia, GURGENİZDE, Nunu, MAMUL, Eter (2001). *Türkçe-Gürcüce Sözlük*, Cilt 1, İstanbul: Gürcistan Bilimler Akademisi.

DUYGULU, Melih (2006). *Türkiye'de Çingene Müziği: Batı Grubu Romanlarında Müzik Kültürü*, İstanbul: Pan Yayıncılık.

- EDGAR, Andrew, SEDGWICK, Peter (2007). *Kültürel Kuramda Anahtar Kavramlar*, çev. Mesut Kardeşhan, İstanbul: Açılım Kitap.
- EMİROĞLU, Kudret, AYDIN, Suavi (2009). *Antropoloji Sözlüğü*, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- ERGİN, Muharrem (2013). *Orhun Abideleri* (47. Baskı), İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- ERIKSEN, Thomas H. (2015). *Büyük Yerler Küçük Meseleler Sosyal ve Kültürel Antropoloji*, çev. A. Erkan Koca, Ankara: Birleşik Yayınevi.
- EROL, Ayhan (2009). *Müzik Üzerine Düşünmek*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- EYUBOĞLU, İsmet Z. (1991). *Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü* (2. Basım), İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- FRASER, Angus (2005). *Avrupa Halkları Çingeneler*, çev. İlkin İnanç, İstanbul: Homer Kitabevi.
- GÜVENÇ, Bozkurt (1976). *Sosyal ve Kültürel Değişme*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.
- HAVILAND, William A., PRINS, Harald E. L., WALRATH, Dana, MCBRIDE, Bunny (2008). *Kültürel Antropoloji*, çev. İnan Deniz Erguvan Sarioğlu, İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- HOBBSAWN, Eric, RANGER, Terence (2006). *Geleneğin İcadı*, çev. Mehmet Murat Şahin, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- KATAN, David (1999). *Translating Cultures: An Introduction for Translators, Interpreters and Mediators*, Manchester: St. Jerome Publishing.
- KAYA, Doğan (2011a). *Sivas Halk Oyunları Halk Oyuncuları Davul ve Zurna Sanatçıları*, Sivas: Vilayet Yayınevi.
- _____ (2011b). “Sivas Halk Oyunları”, *Sivas Kültür Envanteri* (ed. Kadir Pürlü), Cilt 1, Sivas: es-Form Ofset, ss. 406-419.
- KAYGILI, Osman C. (1972). *Çingeneler* (3. Baskı), Ankara: Bilgi Yayınevi.

- KENRICK, Donald (2006). *Çingeneler Ganj'dan Thames'e*, çev. Bahar Tırnakçı, İstanbul: Homer Kitabevi.
- KOLUKIRIK, Suat (2009). *Dünden Bugüne Çingeneler*, İstanbul: Ozan Yayıncılık Ltd.
- KOPTEKİN, Derya (2017). *Biz Romanlar Siz Gacolar: Çingene/Roman Çocukların Kimlik İnşası*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- KOTTAK, Conrad P. (2008). *Antropoloji İnsan Çeşitliliğine Bir Bakış*, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- LAWRENCE, Thomas E. (1938). *The Letters of T. E. Lawrence*, (ed. David Garnet), Oxford: The Alden Press.
- LULL, James (2001). *Medya İletişim Kültür*, çev. Nazife Güngör, Ankara: Vadi Yayınları.
- MARSHALL, Gordon (1999). *Sosyoloji Sözlüğü*, çev. Osman Akınhay, Derya Kömürcü, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- MARTİNEZ, Nicole (1992). *Çingeneler*, çev. Şehsuvar Aktaş, İstanbul: İletişim Yayınları.
- MEZARCIOĞLU, Ali (2010). *Çingenelerin Kitabı: Tarihi, Sosyolojik ve Antropolojik Bir Kaynak*, İstanbul: Cinius Yayınları.
- MUTLU, Erol (1995). *İletişim Sözlüğü* (2.Basım), Ankara: Ark Yayınevi.
- NEGUS, Keith (1999). *Music Genres and Corporate Cultures*, London: Pluto Press.
- NETTL, Bruno (2005). *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concept*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- NİŞANYAN, Sevan (2009). *Sözlerin Soyağacı*, İstanbul: Everest Yayınları.
- ÖZBEK, Mehmet (2014). *Türk Halk Müziği El Kitabı I: Terim Sözlü* (2. Baskı), Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- ÖZBUDUN, Sibel, ŞAFAK, Balkı, ALTUNTEK, N. Serpil (2006). *Antropoloji: Kuramlar/Kuramcılar*, Ankara: Dipnot Yayınları.

- ÖZER, Yetkin (2002). *Müzik Etnografisi: Alan Çalışmasında Yöntem ve Teknik*, İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.
- ÖZTÜRK, İsmail (2007). *Koruma Kültürü ve Geleneksel Tekstillerin Korunması-Onarımı*, Ankara: Mor Fil Yayınları.
- PASPAŖI, Alexandre G. (1870). *Etudes Sur Les Tchinghianes Ou Bohemiens De L'empire Ottoman*, Constantinople: İmprimerie Antoine Koromela.
- LEVİ-STRAUSS, Claude (2012). *Yapısal Antropoloji*, çev. Adnan Kahiloğulları, Ankara: İmge Kitabevi.
- TEZCAN, Mahmut (1997). *Kültürel Antropoloji*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- TURNER, Victor W. (2018). *Ritüeller: Yapı ve Anti-yapı*, çev. Nur Küçük, İstanbul: İthaki Yayınevi.
- TOK, Nazif (2003). *Kültür, Kimlik ve Siyaset*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Kitap İi Bölüm ve Makaleler

- ATAY, Tayfun (2016). “Sunu”, *Etnografik Hikâyeler: Türkiye’de Alan Araştırması Deneyimleri* (haz. Rabi Harmanşah ve Z. Nilüfer Nahya), İstanbul: Metis Yayınları, ss. 9-15.
- BERRAKÇAY, Orçun, YÜKSELSİN, İbrahim Y. (2015). “Deve Güreşı Ritüellerinde Müzik ve Müzisyenlik”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt 8, Sayı 41, ss. 1428- 1443.
- http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt8/sayi41_pdf/8diger_sosyalbilimler/berrakcay_orcun_ibrahimyavuzyukselsin.pdf
- DİŞLİ, Semra Ö. (2019). “Bigalı “Gacı”: Evde Araştırmacı Olmak Üzerine Etnografik Notlar”, *Etnografi: Olağan-ıçi Tecrübe* (ed. Aslı Yazıcı Yakın ve Meriç Kükrer), Ankara: Doğu Batı Yayınları, ss. 176-192.
- KINLI, Hasan D., YÜKSELSİN, İbrahim Y. (2015). “Kültürel Aracılığın Ritüelleri: Bergamalı Profesyonel Roman Müzisyenlerin Geçiş Ritüellerindeki Aracılık

Rolleri”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt 8, Sayı 39, ss. 1119-1130.

http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt8/sayi39_pdf/8diger_sosyalbilimler/kinli_hasandevrim_ibrahimyavuzyukselsin.pdf

KOLUKIRIK, Suat (2008). “Türkiye’de Rom, Dom ve Lom Gruplarının Görünümü”, *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, Sayı 8, ss. 145-153.

<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/345860>

KOMPOTİATİ, Sophia (2016). “Komşuda Etnomüzikolojik Alan Çalışması Yürütmek”, *Etnografik Hikâyeler: Türkiye’de Alan Araştırması Deneyimleri* (haz. Rabi Harmanşah ve Z. Nilüfer Nahya), İstanbul: Metis Yayınları, ss. 167-181.

ÖNCÜL, Kürşat (2015). “Cultural Politics and Poşa’s Sampling Kars”, *Turkish Studies*, Vol. 10, No 4, pp. 707-716.

http://turkishstudies.net/files/turkishstudies/640052887_39%C3%96nc%C3%BCLK%C3%BCr%C5%9Fat-edb-707-716.pdf

URAS, Esat (1947a). “Poşalar=Elekçi Çingeneler Hakkında Etnografik ve Sosyolojik Bir Etüd”, *Çığır Milli Kültür Dergisi*, Sayı 176, ss. 99-103.

_____ (1947b). “Poşalar=Elekçi Çingeneler Hakkında Etnografik ve Sosyolojik Bir Etüd”, *Çığır Milli Kültür Dergisi*, Sayı 177, ss. 115-117.

_____ (1947c). “Poşalar=Elekçi Çingeneler Hakkında Etnografik ve Sosyolojik Bir Etüd”, *Çığır Milli Kültür Dergisi*, Sayı 178, ss. 131-132.

_____ (1947d). “Poşalar=Elekçi Çingeneler Hakkında Etnografik ve Sosyolojik Bir Etüd”, *Çığır Milli Kültür Dergisi*, Sayı 179, ss. 147-149.

_____ (1947e). “Poşalar=Elekçi Çingeneler Hakkında Etnografik ve Sosyolojik Bir Etüd”, *Çığır Milli Kültür Dergisi*, Sayı 180, ss. 163-165.

VOSKANİAN, Vardan (2002). “The Iranian Loan-Words in Lomavren, The Secret Language of The Armenian Gypsies”, *Iran and The Caucasus*, Vol. 6, No. 1/2, pp. 169-180.

https://www.jstor.org/stable/4030718?seq=1#metadata_info_tab_contents

YEŞİLDAL, Hatice (2012). “Toplumsal Değişme ve Küreselleşme”, *Sosyolojiye Giriş* (ed. Nadir Suğur), Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, ss. 54-71.

YILDIZ, Hüseyin (2007). “Türkçede Çingeneler İçin Kullanılan Kelimeler ve Bunların Etimolojileri”, *Dil Araştırmaları Dergisi*, Cilt 1, Sayı 1, ss. 61-82.

https://www.romacenter.org/tr/wp-content/uploads/2018/06/huseyin_yildiz_cingeneler.pdf

YÜKSELSİN, İbrahim Y. (2015). “Bir ‘Kültürel Aracı’ Olarak Muzaffer Sarısözen ve Erken Cumhuriyet Döneminde ‘Türk Halk Müziği’nin Yeniden İnşasındaki Rolü”, *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, Sayı 14, ss. 77-90.

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/yedi/issue/21847/234903>

_____ (2014). “Kültürel Aracılık, Romanlar (Çingeneler) ve Müzik: Bir Rumeli Halk Ezgisinin Kırkpınar Güreş Havasına Dönüştürülmesi Örnekolayı”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt 7, Sayı 34, ss. 713-730.

http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt7/sayi34_pdf/6psikoloji_sosyoloji_felsefe/yukselsin_ibrahimyavuz.pdf

_____ (2009). “Satılık Havalara: Batı Türkiye Roman Topluluklarında Bir Müziksel Zanaatkarlık Biçimi Olarak ‘Çalgıcılık’”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt 2, Sayı 8, ss. 452-463.

http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt2/sayi8pdf/yukselsin_ibrahimyavuz.pdf

Bildiriler

MEMDUHOĞLU, Hasan B., YERLİKAYA, Zülküf (2018). “Üniversite Yöneticilerinin Çatışma Yönetme Stilleri”, *IV. Uluslararası Kültür ve Medeniyet Kongresi Tam Metin Kitabı* (ed. Doç. Dr. Bülent Cercis Tanrıtanır & Amaneh Manafidizaji), ss. 230-241.

ULUSOY YILMAZ, Duygu (2013). “Sivas Poşa’larında Müzik”, *1. Uluslararası Müzik Araştırmaları Sempozyumu: Müzik ve Kültürel Doku Sempozyum Bildirileri Kitabı*, (ed. Abdullah Akat, Özlem Doğu Varlı, F. Merve Eken Küçükaksoy), Trabzon, ss. 159-180.

Tezler ve Basılmamış/Yayınlanmamış Çalışmalar.

AKGÜL, Urungu (2004). *Poşalar: Buçuk Bir Milletin Kayıp Kültürü*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Doç. Dr. Suavi Aydın, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Antropoloji Anabilim Dalı, Ankara.

ERDOĞAN, Göktürk (2018). *Kentleşme Süreci Bağlamında Sivas’ta Davul Zurna Pratikleri*, Doktora Tezi, dan. Prof. Dr. N. Oya Levendoğlu Öner, Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, Kayseri.

KEAMMER, John E. (1993). *İnsan Yaşamında Müzik: Müzik Üzerine Antropolojik Perspektifler*, Music in Human Life: Anthropological Perspectives on Music, Austin: University of Texas Press’den yayınlanmamış çeviri, çev. Yetkin Özer, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi.

KORKMAZ, Abdullah (1985). *Poşaların Sosyal ve Kültürel Yapısı*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyal Yapı-Sosyal Değişme Anabilim Dalı, İstanbul.

ÖNDER, Erdoğan (1992). *Sivas’ta Poşa Topluluğu’nun Aile Yapısı*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Yrd. Doç. Dr. Ali Erkul, Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Anabilim Dalı, Sivas.

_____ (1998). *Bir Alt Kültür Grubu Olarak Sivas, Erzincan ve Artvin’de Poşalar*, Doktora Tezi, Hoca Ahmet Yesevi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Anabilim Dalı, Ankara.

YÜKSELSİN, İbrahim Y. (2000). *Batı Türkiye Romanlarında Kültürel Kimlik, Profesyonel Müzisyenlik ve Müziksel Yaratıcılık*, Doktora Tezi, dan. Doç. Dr.

Yetkin Özer, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Üniversitesi, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, İzmir.

_____ (tarihsiz). *Etnomüzikolojiye Giriş*, Yayınlanmamış Ders Notu, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü.

İnternet Kaynakları

URL-1 <http://www.tdk.gov.tr>. Erişim Tarihi: 12.07.2018 – 22:33.

URL-2 <http://www.girls.am/cygane-v-armenii-ili-armyansk-ye-cygane-bosha.html> Erişim Tarihi: 25.03.2014 – 18:08.

Kullanılan Müziksel Örnekler

Çalsın Davullar: Sivas Halayları (2011). (Belgesel), (yap. Yunus Işık), İstanbul: Özlem Plak.

TRT Müzik Dairesi Türk Halk Müziği (THM) Repertuarı.

Görüşmeler

Görüşme, A: 12/03/2014 – Ahmet AYIK, Sivas Fasıl Heyeti Âşıklar ve Halk Oyunları Derneği, Sivas.

Görüşme, B: 18/03/2014 – Nurcan ATEŞOĞLU, Facebook üzerinden sanal/dijital etnografi.

Görüşme, C: 10/05/2015 – Mahir ARUK, Cumhuriyet Üniversitesi Kapalı Spor Salonu, Sivas.

Görüşme, D: 10/05/2015 – Tekin ASANAKUT, Cumhuriyet Üniversitesi Kapalı Spor Salonu, Sivas.

Görüşme, E: 13/06/2015 – Abdullah AYIK, Mehmet Paşa Mahallesi, Sivas.

Görüşme, F: 11/07/2015 – Furkan ASANAKUT, Mehmet Paşa Mahallesi, Sivas.

Görüşme, G: 15/08/2015 – Kubilay DÖKMETAŞ, Taştanlar Düğün Salonu, Sivas.

Görüşme, H: 10/09/2015 – İbrahim (Kâhya/Kara İbrahim) ASANAKUT, Mehmet Akif Ersoy Mahallesi, Sivas.

Görüşme, I: 21/10/2016 – İbrahim Tahir (Pala Bayram) BAYRAMLI, Meydan Çayevi, Sivas.

Görüşme, J: 27/10/2016 – Aydın ASANAKUT, Abdi Ağa Konağı, Sivas.

Görüşme, K: 28/10/2016 – Sadık POLAT, Sivas Belediyesi Çalışma Salonu, Sivas.

Görüşme, L: 29/10/2016 – Ahmet AYIK, Sivas Fasıl Heyeti Âşıklar ve Halk Oyunları Derneği, Sivas.

EKLER

EK-1

DEĞİŞİM/DÖNÜŞÜM ÖNCESİ 'ÇANAKKALE İÇİNDE AYNALI ÇARŞI'
TÜRKÜSÜ

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA NO 461
İNCELEME TARİHİ 22.11.1979

DERLEYEN
M. SARISOZEN

YÖRESİ
KASTAMONU

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI
İHSAN OZANOĞLU

ÇANAKKALE İÇİNDE

NOTAYA ALAN
M. SARISOZEN

SÜRE

ÇANAKKALE İÇİNDE AYNALI ÇARŞI
A NA BEN Gİ Dİ YOM DÜŞ MA NA KAR
Şİ OF GEN Ç Lİ Öİ MEY YAH

T. Soyata

{ 1 }

ÇANAKKALE İÇİNDE AYNALI ÇARŞI
AMA BEN GİDİYOM DÜŞMANA KARŞI

{ 2 }

ÇANAKKALE İÇİNDE BİR UZUN SELVİ
KİNİZ NİŞANLI KİMİZ EVLİ

{ 3 }

ÇANAKKALE ÜSTÜNÜ DUMAN BÜRÜDÜ
ON ÜÇÜNCÜ FIRKA HARBE YÜRÜDÜ

{ 4 }

ÇANAKKALE İÇİNDE BİR DOLU TESTİ
ANALAR BABALAR MEKTUBU KESTİ

EK-2

DEĞİŞİM/DÖNÜŞÜM SONRASI ‘ÇANAKKALE İÇİNDE AYNALI ÇARŞI’
TÜRKÜSÜ

ÇANAKKALE İÇİNDE AYNALI ÇARŞI

Zurna

Davul (Tokmak)

Davul (Çubuk)

The musical score is written for three instruments: Zurna, Davul (Tokmak), and Davul (Çubuk). The Zurna part is a single melodic line in B-flat major, 2/4 time. The Davul (Tokmak) part is a rhythmic line with eighth and sixteenth notes. The Davul (Çubuk) part is a rhythmic line with eighth and sixteenth notes, including triplets. The score is divided into three systems, each with three staves.

Çanakkale İçinde Aynalı Çarşı

2

The musical score is written for three staves: a treble staff and two bass staves. The key signature is one flat (B-flat). The first system contains four measures. The second system contains four measures, with the first measure starting with a rest. The third system contains four measures, with the first measure starting with a rest. The notation includes various note values, rests, and triplets.

Çanakkale İçinde Aynalı Çarşı

3

The musical score is written for three staves. The top staff uses a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The middle and bottom staves use a common time signature (C). The melody in the top staff consists of several measures, including a triplet of eighth notes. The middle staff features a continuous eighth-note accompaniment. The bottom staff features a continuous sixteenth-note accompaniment. The piece concludes with a double bar line.

EK-3

DEĞİŞİM/DÖNÜŞÜM ÖNCESİ 'BENİM SADIK YÂRİM KARA TOPRAKTIR'
TÜRKÜSÜ

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T.H.M. REPERTUAR SIRA No: 3067
İNCELEME TARİHİ :

DERLEYEN
TRT MÜZİK DAİ. BŞK.
T.H.M. MD. LÜĞÜ.

YÖRESİ
SİVAS-ŞARKIŞLA

DOST DOST DİYE NİCESİNE SARILDIM
(TOPRAK)

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI
AŞIK VEYSEL ŞATIROĞLU
SÜRESİ :

NOTAYA ALAN
ALİ CANLI

(Saz 3 3 3)

DOST DOST Dİ YE Nİ CE Nİ CE Sİ NE SA RI _ L DIM DOST DOST Dİ YE Nİ CE Nİ CE

Sİ NE SA RI _ L DIM BE NİM SA DIK YA RİM KA RA TOP RAK TI _ R

BEY HU DE DO LAN DIM EY YARI BO ŞA YO RUL DUM BE NİM SA DIK YA RI _ M

(Saz)

KA RA TOP RAK TIR KA RA TOP RAK TIR

Nİ CE GÜ ZEL LE RE BAĞ LAN DIM KAL DI _ M BAĞ LAN DIM KAL DIM

(Saz 3)

DOST DOST DİYE NİCESİNE SARILDIM
(TOPRAK)
(Sahife - 2)

Nİ CE GÜ ZEL LE RE EY YAR BAĞ LAN DIM KAL DIM BAĞ LAN DIM KAL DIM

NE BİR VE FÂ GÖR DÜ _ M NE FAY DA LAN DI _ M. HERTÜR LÜ İS TE Ğİ MEY YAR

TOP RAK TAN AL DI _ M BE NİM SA DIK YA Rİ _ M KA RA TOP RAK TIR

(Saz)

KA RA TOP RAK TIR KO YUN VER Dİ KUZU

(Saz)

VER Dİ SÜT VER Dİ VER Dİ SÜT VER Dİ

(Saz)

KO YUN VER Dİ KU ZU KU ZU

VER Dİ SÜT VER Dİ VER Dİ SÜT VER Dİ YE MEK VER Dİ EK MEK

VER Dİ ET VER Dİ KAZ MA İ LE DOĞ ME DOĞ ME YİN CE GIT VER Dİ

(Saz)

BE NİM SA DIK YA Rİ _ M KA RA TOP RAK TIR KA RA TOP RAK TIR

(Saz)

KAR NIN YAR DIM KAZ MA YI NAN BE Lİ NEN

DOST DOST DİVE NİCESİNE SARILDIM
(TOPRAK)
(Şahife 3)

(Saz 3)

EY YAR BE Lİ NEN

KARNİN YAR DIM KAZ MA KAZ MA YI NAN BE Lİ NEN

EY YAR BE Lİ NEN YÜ ZÜN YIRT TIM TIR NA Ğİ NAN E Lİ NEN

Ğİ NE BE Nİ KAR ŞI KAR ŞI LA DI GÜ LÜ NEN BENİM SA DIK YA RİM

(Saz)

KA RA TOP RAK TIR KA RA TOP RAK TIR

(Saz...)

İŞ KEN CE YAP TIK ÇA BA NA GÜ LER Dİ BA NA GÜ LER Dİ

İŞ KEN CE YAP TIK ÇA EY YAR BA NA GÜ LER Dİ BA NA GÜ LER Dİ

BUN DA YA LAN YOK TU _ R HER KES TE GÖR DÜ BİR CE KİRDEK VER DİM VER DİM

DÖRT BOS TAN VER Dİ BE NİM SA DIK YA Rİ _ M KA RA TOP RAK TIR

DOST DOST DİVE NİCESİNE SARILDIM
(TOPRAK)
(Sahife - 4)

(Saz)

KA RA TOP RAK TIR HA VA YA BA KAR SA M

(Saz 3)

HA VA A LI RİM HA VA A LI RİM

(Saz 3)

HA VA YA BA KAR SA MEY YAR

HA VA A LI RİM HA VA A LI RİM TOP RA ĞA BA KAR SA M

DU VA A LI RİM TOP RAK TA NAY RİL SA MEY VA Rİ NER DE KA LI RİM

(Saz ...)

BE NİM SA DIK YA Rİ M KA RA TOP RAK TIR KA RA TOP RAK TIR

BÜ TÜN KU SUR LA Rİ M TOP RAK GİZ Lİ YO R

(Saz 3)

TOP RAK GİZ Lİ YOR

BÜ TÜN KU SUR LA Rİ MEY YAR TOP RAK GİZ Lİ YOR

TOP RAK GİZ Lİ YOR MER HEM ÇA LIP YA RA LA Rİ M DÜZ LÜ YO R

EK-4

DEĞİŞİM/DÖNÜŞÜM SONRASI 'BENİM SADIK YÂRİM KARA
TOPRAKTIR' TÜRKÜSÜ

BENİM SADIK YARİM KARA TOPRAKTIR

Zurna

Davul (Tokmak)

Davul (Çubuk)

The musical score is written for three instruments: Zurna, Davul (Tokmak), and Davul (Çubuk). It is in 3/8 time and consists of four systems of three staves each. The Zurna part is in the treble clef, and the Davul parts are in the bass clef. The key signature has one sharp (F#). The score is a rhythmic piece with a repeating pattern of eighth and sixteenth notes.

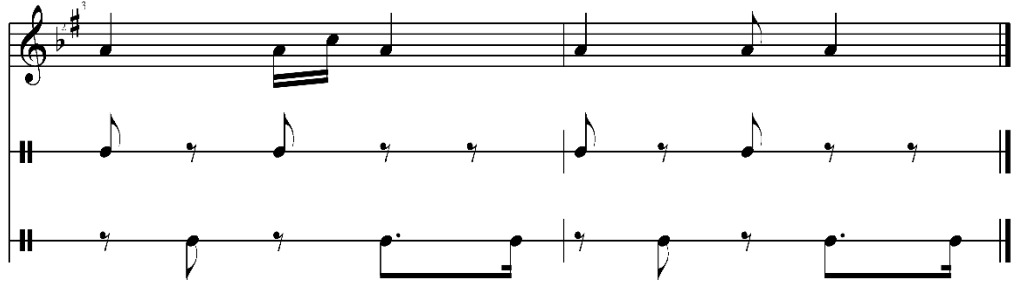
Benim Sadık Yarım Kara Topraktır

2



Benim Sadık Yarım Kara Topraktır

3



EK-5

SABAHIN SEHER VAKTİNDE (ALİ'Yİ GÖRDÜM ALİ'Yİ)

SABAHIN SEHER VAKTİNDE
(ALİ'Yİ GÖRDÜM ALİ'Yİ)

Zurna

Davul (Tokmak)

Davul (Çubuk)

Sabahın Seher Vaktinde
(Ali'yi Gördüm Ali'yi)

(Ali'yi Gördüm Ali'yi)

2

The image displays a musical score for the song "The Rose Tree." It is written for voice and piano. The score is organized into three systems, each containing a vocal line and two piano accompaniment lines.

System 1:

- Vocal Line:** Begins with a whole note G4 (G-clef, one sharp), followed by a half note A4, and then a half note B4. A slur covers the final two notes.
- Piano Line 1 (Right Hand):** Features a series of eighth notes: G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E5, D5, C5, B4, A4, G4.
- Piano Line 2 (Left Hand):** Features a series of eighth notes: G3, A3, B3, A3, G3, F#3, E4, D4, C4, B3, A3, G3.

System 2:

- Vocal Line:** Continues with a half note G4, followed by a half note F#4, and then a half note E4. A slur covers the final two notes.
- Piano Line 1 (Right Hand):** Features a series of eighth notes: G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E4, D4, C4.
- Piano Line 2 (Left Hand):** Features a series of eighth notes: G3, F#3, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E4, D4, C4.

System 3:

- Vocal Line:** Continues with a half note D4, followed by a half note C4, and then a half note B3. A slur covers the final two notes.
- Piano Line 1 (Right Hand):** Features a series of eighth notes: G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E4, D4, C4.
- Piano Line 2 (Left Hand):** Features a series of eighth notes: G3, F#3, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E4, D4, C4.

Sabahın Seher Vaktinde
(Ali'yi Gördüm Ali'yi)

3

The musical score is presented in three systems. Each system consists of three staves. The top staff is a treble clef melody in 2/4 time, starting with a triplet of eighth notes. The middle staff is a bass line with eighth notes, featuring accents (>) on the first, third, and fifth notes of each measure. The bottom staff is a continuous eighth-note accompaniment, also in a bass clef. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4.

Sabahın Seher Vaktinde
(Ali'yi Gördüm Ali'yi)

4

The musical score is written for three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a melody with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in the first measure. The middle staff is in a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a bass line with eighth notes, some marked with an accent (>). The bottom staff is in a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a bass line with eighth notes, some marked with an accent (>). The score is divided into three systems, each with a repeat sign at the end. The first system has a measure rest in the top staff. The second system has a measure rest in the top staff. The third system has a measure rest in the top staff.

EK-6

CEZAYİR (HAVASI/TÜRKÜSÜ)

CEZAYİR HAVASI

Zurna
 Davul (Tokmak)
 Davul (Çubuk)

The musical score for Cezayir Havasi is presented in three systems. Each system contains three staves: Zurna (top), Davul (Tokmak) (middle), and Davul (Çubuk) (bottom). The Zurna part is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The Davul parts are written in a bass clef. The time signature is 2/4. The first system shows the Zurna playing a melody that starts with a long note, followed by a series of eighth notes. The Davul parts provide a steady rhythm. The second system continues the melody and rhythm. The third system concludes the piece with a final flourish on the Zurna and a double bar line.

EK-7

KÖROĞLU H AVASI

KÖROĞLU (HAVASI)

İlk Ölçü Serbest

Zurna

Davul (Tokmak)

Davul (Çubuk)

The musical score is written for three instruments: Zurna, Davul (Tokmak), and Davul (Çubuk). The time signature is 3/8, and the key signature is one sharp (F#). The score is divided into three systems, each containing four measures. The Zurna part is in treble clef, and the Davul parts are in bass clef. The first system shows the initial melody and drum accompaniment. The second system continues the melody with a more complex Zurna line. The third system features a Zurna melody with a trill-like figure and a more active drum accompaniment.

Köroğlu (Havası)

2



EK-8

KIRAT SEMAHI

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 1460
İNCELEME TARİHİ: 26 - 9 - 1977

YÖRESİ
DİVRİK

KİMDEN ALINDIĞI

ALİ KIZILTUĞ

SÜRESİ: ♪ ♪ ♪ = 48

KIRAT
(SEMAH)

DERLEYEN
İST. Rad. THM. Şb. Md.

DERLEME TARİHİ
10 - 3 - 1975

NOTAYA ALAN
NİDA TUFEKÇİ (7.7.1977)

10
8

KI RAT BU DAĞ LA RI AŞ MA LI BU GÜN

DOS TU NEL LE Rİ NE ÖM RÜM ÖM RÜM

ÖM RÜ M ÖM RÜ M ÖM RÜM ÖM RÜ MÖM RÜM

DOS TU NEL LE Rİ NE DÜŞ ME Lİ BU GÜN

KIRAT
(Sahife - 2)

VA RAM DOS TE LI NE BIR SU AL E DEM

YA RI NEN DEV RA NIM M SOH BE TIM BU GÜN

YA RI NEN DEV RA NIM M SOH BE TIM BU GÜN

A ÇIL SIN LÂ LE LER A ÇIL SIN GÜ L LER

GÜL LE RİN DA LI N DA Ö M RÜ M ÖM RÜ M

ÖM RÜ M ÖM RÜ M ÖM RÜ M ÖM RÜ M

GÜL LE RİN DA LIN DA ÖT SÜN BÜ L BÜ LER

HE LE NEN Nİ NEN Nİ DE DOST NEN Nİ NEN Nİ

NEN Nİ NEN Nİ NEN Nİ GÜL NEN Nİ NEN Nİ

ŞU GUR BE Tİ İ CA DE DEN ON MA SIN

KIRAT
(Sahife - 3)

AY DOĞ SU NÜS TÜ NE Ö — M RÜ — M Ö — M RÜ — M

Ö — M RÜ — M Ö — M RÜ — M ÖM RUM ÖM RUM ÖM RUM

AY DOĞ SU NÜ — S TÜ NE GÜ NES DOĞ MA SIN

VUR SUN FE LE — K SIL LE Sİ Nİ KALK MA Sİ NEY

♩=76

HE LE NE — N Nİ NEN Nİ NE — N Nİ DE

DUR NEN Nİ AÇ NOL LA RIN DE MA HEY LE DE Mİ DEV RA

NA DON SÖZ GÜ LÜM NEN Nİ NEN Nİ DE NEN Nİ

HE LE NE — N Nİ DE DU REY LEN CA Hİ BÜ — L BÜL CA Hİ GÜL LER

AĞ LA DİK ÇA VE RE ME DER BEN BÜLBÜ LÜM AŞK DE SE LER

DE Mİ DEV RAN KI LAR Ö TE — R HE LE NE — N Nİ NEN Nİ DE NEN Nİ

KIRAT
(Sahife - 4)

DOST DOST DOST DOST CAN YOL DAN DUR AY RI LAN LA REY LEN DUR

EY LEN DUR DİN LEN DUR AÇ KOL LA RIN İ Kİ TA RA

FIR GA LAN GÜ LÜM NEN Nİ NEN Nİ DE NEN Nİ CA NİM NEN Nİ DE

NEN Nİ DE NEN Nİ A HÜ ZA RE LİN DEN CO ŞE

DEN DİL BA _ R HER GE LİP GEÇ Tİ ĞİN YOL LAR

AĞ LA SIN DE ME DİM Mİ FA Nİ DÜN YA

GÜL DÜR ME

A Şİ KO LAN DE Mİ DEV RAN

EY LE SİN _ HER DEM CA NA _ N AŞ KI NA

HÜ _ HÜ HÜ HÜ HÜ HÜ

KIRAT
(Sahife - 5)

GÖ NÜL GAM SI FEND Lİ DÜN YA NİN HA Lİ

GÖS TER YOL LA

RI MI BEK TA ŞI VE Lİ..... HÜ HÜ

FE LEK NEN Nİ NEN Nİ NEN Nİ DOST NE — N Nİ

DE ME DİM Mİ FÂ Nİ DÜN YA BA KÖL MAZ

E ĞER — YOL CU

YU SAN YOL LAR DA DUR MA FE LEK DÖN DÜY

SE YAP TI Ğİ NA AL DAN MA KİM GÜL MİS DÜN

YA DA KAY GOL SU — N FE LE

KIRAT
(Sahife - 6)



KIRAT BU DAĞLARI ASMALI BUGÜN
DOSTUN ELLERİNE (ÖMRÜM) DÜSMELİ BUGÜN
VARAM DOST ELİNE BİR SUAL EDEM
YARINEN DEVRANIM. SOHBETİM BUGÜN
NENNI NENNI NENNI, GÜL NENNI NENNI

AÇILSIN LÂLELER AÇILSIN GÜLLER
GÜLERİN DALINDA (ÖMRÜM) ÖTSÜN BÜLBÜLLER
HELE NENNI NENNI DE NENNI DOST NENNI
NENNI NENNI NENNI GÜL NENNI NENNI

SU GURBETİ İÇAD EDEN ONMASIN
AY DOĞSUN ÜSTÜNE (ÖMRÜM) GÜNEŞ DOĞMASIN
VUR SUN FELEK SİLLESİNİ KALKMASIN
Geçiş... HELE NENNI NENNI DE NENNI DUR NENNI

AÇ KOLLARIN SEMÂH EYLE
DEM İ DEVRANA DÖNSÜN
GÜLÜM NENNI NENNI DE NENNI
HELE NENNI DE DUR EYLEN

GÂHİ BÜLBÜL GÂHİ GÜLLER
AĞLADIĞÇA VEREM EDER
BEN BÜLBÜLÜM ASK DESELER
DEM İ DEVRAN KILAR ÖTER
HELE NENNI NENNI DE NENNI

DOST CAN YOLDAN DUR
AYRILANLAR EĞLEN DUR
EĞLEN DUR DİNLEN DUR
AÇ KOLLARIN İKİ TARAF İRGALA
GÜLÜM NENNI NENNI DE NENNI
CANIM NENNI NENNI DE NENNI

AHÜZAR ELİNDEN ÇOŞ EDEN DİLBER
HER GELİP GEÇTİĞİN YOLLAR AĞLASIN
DEMEDİM FANİ DÜNYA GÜLDÜRMEZ
AŞIK OLAN DEMİ DEVRAN EYLESİN
HERDEM CANAN ASKINA HÜ HÜ...
GÖNÜL GAMLI FENDLİ DÜNYANIN HALİ
GÖSTER YOLLARIMI BEKTAŞI VELİ
FELEK NENNI NENNI NENNI DOST NENNI
DEMEDİM FANİ DÜNYA BAKİ OLMUZ

EĞER YOLCUYUSAN YOLLARDA DURMA
FELEK DÖNDÜYSE YAPTIĞINA ALDANMA
KİM GÜLMÜŞ DÜNYADA KAYGI OLSUN FELEĞE
ÇOK YANSIN AĞLASIN HEM CANDAN DİLBER
HELE NENNI NENNI NENNI DOST NENNI
GURBAN NENNI NENNI NENNI DE...DUR EYLEN
EYLEN DUR DİNLEN DUR

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Nurettin KARAKUŞ

Doğum Yeri ve Yılı: Sivas - 13/06/1989.

Yabancı Dil: İngilizce.

Eğitim:

Lisans: Cumhuriyet Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bölümü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı.

Lise: Sivas Muzaffer Sarısözen Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi.

İş Tecrübesi:

- 2007 - 2011 T.C. Gençlik ve Spor Bakanlığı, Sivas Gençlik ve Spor İl Müdürlüğü, Sivas Gençlik Merkezi; Bağlama Eğitmeni.
- 2014 - 2016 T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Sivas Devlet Türk Halk Müziği Korosu; Saz Sanatçısı.
- 2016 - Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı; Araştırma Görevlisi.

E-posta: nurettinkarakus@gmail.com