

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
Doktora Tezi

**GÖÇ, KİMLİK, MÜZİK: KARAAĞAÇLI POMAK TOPLULUĞUNDA
BALKANLILIK TAHAYYÜLLERİ VE KÜLTÜREL KİMLİĞİN MÜZİKSEL İNŞASI**

Hazırlayan
Bilgihan AKBABA BOZOK

Danışman
Prof. Dr. İbrahim Yavuz YÜKSELSİN

İzmir/2017

YEMİN METNİ

“Doktora Tezi” olarak sunduğum “Göç, Kimlik, Müzik: Karaağaçlı Pomak Topluluğunda Balkanlık Tahayyülleri ve Kültürel Kimliğin Müziksel İnşası” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

.. /.. / 2017

Bilgihan AKBABA BOZOK

İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün/...../..... tarih vesayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'ninmaddesine göre **Müzik Bilimleri** Anabilim Dalı **Doktora** öğrencisi **Bilgihan AKBABA BOZOK**'un **“Göç, Kimlik, Müzik: Karaağaçlı Pomak Topluluğunda Balkanlık Tahayyülleri ve Kültürel Kimliğin Müziksel İnşası”** konulu tezi/projesi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat’ da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini/projesini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin/projeninolduğuna oy.....ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÜYE

ÜYE

ÖZET

Manisa Karaağaçlı'da, Osmanlı Rus savaşlarıyla başlayan ve günümüze kadar gelen zaman diliminde, çeşitli göç dalgalarıyla Bulgaristan'ı terk ederek yerleşmiş, aynı kökenden olsalar da, hem kökenden hem de birbirlerinden farklı tutumlar sergileyen iki Pomak grubu bir arada yaşar. Coğrafi ve kültürel kökenlerinden 100 yılı aşkın arayla kopmuş olan bu gruplardan biri, 93 Muhacereti'nden başlayarak 1989'a kadar devam eden süreçte yaşadığı göç deneyimine ithafen 'Muhacir' diye adlandırılan grubun torunlarından oluşur. Diğeri de 1989'da başlayan süreçte yaşadığı göç deneyimine bağlı olarak 'Göçmen' olarak adlandırılan üyelerden kuruludur. Göçmenler'in Karaağaçlı'ya gelişine kadar Muhacir olarak adlandırılan grup, Göçmenler'in gelişiyile 'Yerli/Buralı' olmuştur.

93 Muhaciri Pomaklar, Karaağaçlı'ya gelirken, köken kültürün bir bölümünü de yanlarında taşımışlardı. Grubun göçü deneyimleyen bireyleri yaşamdan ayrılmış, onların Karaağaçlı'da doğup büyüyen torunları, hem dedelerinden onlara aktarıla gelen hem de doğup büyüdükleri kültürden edindikleri kolektif sermayeden oluşmuş bağlam içinde varlık sürdürmüşlerdi. Ta ki, 1989 yılında, dedeleriyle aynı kökenden başka bir göç ile Karaağaçlı'ya gelen, farklı bir kültürel yapıya sahip, Göçmen Pomaklar'la karşılaşana kadar. Aynı kökenden aynı hedefe göçmüş olsalar da, göç sürecinin ve kültürel deneyimlerin farklı özellikleriyle, sonuçta, iki farklı kültürel grup doğmuştu: Yerliler (Muhacirler) ve Göçmenler.

İki farklı grubun, Karaağaçlı'da bir arada yaşaması zorunluluğundan doğan çatışma ortamı, her iki grupta da kimlikselel müzakereleri hızlandırdı ve yeniden kültürleşme sürecini başlattı. Aynı kökenden olmanın bilinciyle, iki ayrı kültürel grup kimliğine sahip olsalar da tekrar 'biz' olabilmenin yolunu, Balkan coğrafyasına aitlik tahayyülüyle buldular. Bu tahayyüllerden temellenen, farklılıklarıyla birlikte her iki kimliğe de yanıt veren ve aynı zamanda, benzer göç süreçleriyle Karaağaçlı ve çevresine yerleşmiş, aynı çevreyi paylaştıkları diğer gruplarla ve kökenle de bir olmayı sağlayan 'Balkanlı' kimliğinin inşa süreci de böylece başlamış oldu. Müzik de bir farklılık unsuru olarak, bu yeni kimliğin inşasında hem aidiyeti kurmada ve onaylamada, hem de aidiyete bağlı anlamları temsil etmede ve her temsilde yeniden üreterek sonraki kuşağa aktarmada bir araç ve ifadesel bir alan rolü oynadı.

ABSTRACT

There are two Pomak groups that resettled by leaving Bulgaria in various migration waves, in the period starting with the Ottoman-Russian wars and continuing up to now in Karaagac̐li in Manisa. These two Pomak groups exhibit different behaviors both between each other and the origin, although they belong to the same origin and although they live together. One of these groups that detached from their geographical and cultural origins is called ‘Muhacir’ named after the 93 Migration and consists of the Muhacir’s descendants today. Besides, this group include the individuals who immigrated in various migrations from 93 Migration to 89 Migration. The other group is called ‘Immigrant’ named after the 89 Migration. Until the ‘Immigrants’ resettled in Karaagac̐li, the group that immigrated before, was called ‘Muhacirs’ and from then on it was called ‘Native/from here’.

When the Muhacirs resettled in Karaagac̐li, they carried a part of their origin culture also. The members who experienced the migration passed away, their descendants who were native-born in Karaagac̐li, lived in the context which consisted of both their ancestors’ heritage and the collective capital which they gained from the culture that they were born-raised in. They lived in this kind of context until they met the 89 Immigrants who have a different cultural structure although they belong to the same origin with Natives’ ancestors. Even though they immigrated from the same source to the same target, two different cultural groups of Pomak emerged at the final phase because of the differences between the migration processes and cultural experiences: The Natives (Muhacirs) and the Immigrants.

The conflict emerged because they had to live together as different cultural groups in Karaagac̐li, which accelerated the negotiations of identity for both groups and started the re-acculturation process. Even though they have two different cultural identities, with the awareness of being from the same origin, they found out a way of being ‘us/unit’ thanks to the imagination about belonging to Balkan’s geography again. In this way, the construction of the Balkan identity based on this imagination was started. This identity, satisfied both the two different Pomak groups, accepting all differences.

Moreover, it provides to be a ‘unit’ again with the other groups that immigrated in the similar processes from Balkans to Karaagac̐li and its vicinity at the same time. Music as an ‘element of contrast’ has a role both as a ‘medium’ and as a ‘space’ in this construction process. Music constitutes and confirms belonging, and at the same time both performs the ‘meanings’ related to the ‘sense of belonging’ and transmits them to the new generates in every performance by reproducing them all.



ÖNSÖZ

Değerli Hocam Prof. Dr. İ. Yavuz Yükselsin'in çalışmaları sayesinde tanıdığım Pomaklar'a ilişkin bir çalışma fikri ile Karaağaçlı'ya ilk ziyaretim, araştırma sürecinin yolunda işleyeceğinin işaretlerini vermişti. Yaşadıkları acı deneyimler sonucu kapalı olacaklarını ve kendimi kabullendirmekte güçlük çekeceğimi düşündüğüm topluluk, daha ilk görüşmemizde bana kucak açmış ve bu güzel yolculuk çoktan başlamıştı...

6 yıllık bir süreçte şekillenen bu çalışma, sadece benim değil, bu süreçte bir şekilde yollarımızın kesiştiği herkesin ortak ürünüdür. Bu nedenle, bu değerli insanları anmadan geçemem. Başta hocam Prof. Dr. İ. Yavuz Yükselsin'e, sözcüklerle ifade edilmeyecek kadar büyük bir minnet duyduğumu belirtmeliyim. Lisans üstü eğitimimin ilk yılından itibaren, beni anladığı, desteklediği ve büyüttüğü için, her ihtiyaç duyduğumda her açıdan yanımda olduğu ve etnomüzikolojiyi vazgeçilmez şekilde sevdirek öğrettiği için, 10 yılı aşkın zaman boyunca öğrencisi olma şansını yaşamaktan mutluluk duyduğumu belirterek teşekkür etmeliyim.

Sınırsız ufukları ve değer biçilemez çalışmaları ile hayranlık duyduğum ve öğrencileri olmanın gururunu taşıdığım hocalarım Prof. Dr. Ayhan Erol, Prof. Dr. Fırat Kutluk ve Prof. Dr. Yetkin Özer'e iyi müzikolog olmanın anlamını gösterdikleri için teşekkür ederim.

Alan çalışmalarımın verimli geçmesini sağlayan, bu çalışmanın asıl mimarlarını da anmam gerekir. Kendi ifadesiyle 'çırağı' olmaktan onur duyduğum değerli ustam Coşkun Matracı'ya ve ekibine, Balkan müziğinin ince ayrıntılarını öğrettiği için; Matracı ile katıldığımız her düğünün öncesi, esnası ve sonrasında tüm koşulları kolaylaştırdığı ve beni rahat ettirmek için sayısız fedakarlık sergilediği için değerli ablam Ayten Matracı'ya; Bulgar Tamburası icrasında ilk öğretmenim ve destekçim olan Hüseyin Karabulut'a; Pesna ve Tambura icrasındaki öğretmenliği, Bulgaristan'daki alan araştırmam sırasında tüm bağlantılarımı sağladığı, maddi ve manevi katkıları ve karşılığını asla ödeyemeyeceğim desteği için değerli abim Şaban Şentürk'e, Bulgaristan'da beni alışkın olmadığım her olumsuz şarttan koruyan ve kollayan sevgili

ablam Ayşe Şentürk'e, oradaki alan araştırmam sırasında başarılı çevirmenliği yanında, her etkinlikte ve görüşmede istisnasız yanımda olarak kısıtlı izin zamanını benim için harcayan değerli arkadaşım Saliha Çalışkan'a, Bulgaristan'daki alan araştırmam süresince, konaklama ve diğer temel gereksinimimlerini bana evlerini açarak sağlayan sevgili Çerkez ve Grosharova ailelerine, Pirinli Pomaklar'a ilişkin hertür soruyu çekinmeden yöneltebildiğim ve her zaman anlaşılır yanıtlar alabildiğim sevgili kardeşim Fatme Grosharova'ya, Pirin'de/Bulgaristan'da ve Karaağaçlı'daki bazı kültürel hareketliliklerin eşzamanlı varlığını diğer Balkan ülkelerinden de takip ederek bilgi üretmemde ve İngilizce metinlerimin editörlüğünde yardımcı olan sevgili arkadaşım Hristina Jovic'e, Karaağaçlı'daki ilk bağlantılarımı kuran ve araştırmama daha başlangıç aşamasındayken destek veren Karaağaçlı eski Belediye Başkanı sayın Sadık Ataklı'ya, toplulukla tanışmamı sağlayan, Karaağaçlı'daki ilk desteğim sevgili arkadaşım Havva Özcan'a, araştırmanın başından sonuna kadar maddi, manevi her tür desteğini ve dostluğunu esirgemeyen, beni ailesinin bir üyesi olarak gören, Karaağaçlı'daki her etkinlikten haberdar olmamı ve toplulukla sorunsuz iletişimimi sağlayan, sevgili arkadaşım Yıldız Karabulut'a ve lojistik destekçim olan değerli eşi Lütfi Karabulut'a, Horo icrasında ilk öğretmenim olan ve bitmeyen sorularımı her zaman ayrıntılarıyla yanıtlayan değerli arkadaşım Fatma Yıldız'a, topluluğun göç deneyimlerine dair bilgisiyle desteğini sunan sevgili arkadaşım Hayriye Tarakçı'ya, araştırmacı ve sorgulayan kişiliği ile çalışmaya değerli katkılar sağlayan sayın Fadil Ergül ve misafirperver ailesine; Pirinli, Karaağaçlı ve Selimşahlarlı Pomak topluluklarına yaşadıkları tüm acılara rağmen yitirmedikleri sevecenlikleri ve içtenlikleri için sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Son olarak, koşulsuz sevgileri ve tüm destekleri için üyesi olmaktan gurur duyduğum Akbaba ailesine, etnik müziğe dair tükenmez öğrenme isteği ile beni şevklendiren ve zorlayan kardeşim Ozan Akbaba'ya, alan araştırmam sırasında her türlü teknolojik araç, gereç, donanım ve yazılım sağlamadaki ve tüm bunları etkili kullanmadaki desteği için kardeşim İ. Cem Akbaba'ya, sınırsız sabrı, anlayışı, saygısı ve bana olan inancı için sevgili eşim Volkan Bozok'a teşekkürü borç bilirim.

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
KAPAK	i
YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ	vii
İÇİNDEKİLER	ix
ŞEKİLLER LİSTESİ	xiii
TABLolar LİSTESİ	xv
FOTOĞRAFLAR LİSTESİ	xvi
EKLER LİSTESİ	xvii
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

KAVRAMSAL MODEL: GÖÇ, KİMLİK, MÜZİK

1.1. Göç	12
1.2. Kimlik	18
1.2.1. Kültürel Kimliğin İnşası	20

1.3. Kùltürün Yer Deęiřtirmesinde Gôçün Rolü.....	23
1.4. Kùltürel Kimliği Tanımlayıcı Bir Araç Olarak Gôçmen Müziği ve Kimliğin Müziksel İnşası	24

2. BÖLÜM

TARİHSEL PERSPEKTİF: POMAKLARIN KÖKENİ VE FARKLI GÖÇ DENEYİMLERİNİN KİMLİK ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ

2.1. Yeniden Yerleşme Öncesi.....	30
2.1.1. Pomaklar'ın Kökeni Üzerine Tartışmalar	31
2.1.2. İtici Motivasyonlar ve Pomak Göçleri	33
2.1.2.1. 93 Muhacereti.....	33
2.1.2.2. Balkan Savaşları (1912-1913)	36
2.1.2.3. II. Dünya Savaşı (1939-1945)	37
2.1.2.4. Ara Anlaşmalara Dayalı Göçler (1947-1978)	39
2.1.2.5. 89 Göçü	40
2.2. Yeniden Yerleşme Sonrası.....	42
2.2.1. Muhacirlikten Ev Sahipliğine Yerli Pomaklar	43
2.2.2. Sığınmacılıktan Çifte Vatanadaşlığa Göçmen Pomaklar	46
2.2.3. Kimliksel Müzakereler	47
2.2.3.1. Köken Kùltürün Üyeleri: Pirinli Pomaklar.....	48

2.2.3.2. Hem Karşıt Hem de Koşut Kùltürlerin Üyeleri: Karaağaçlılı Yerli ve Göçmen Pomaklar.....	52
2.2.3.3. Tahayyül Edilen Kimlik: Balkanlılık	61

3. BÖLÜM

POMAK KİMLİĞİNİN YENİDEN YERLEŞME SONRASINDAKİ MÜZİKSEL İNŞASI

3.1. Bir Kimlik Göstereni Olarak Müziksel İcra.....	66
3.1.1. Köken Vatan Pirin’de Müzik	67
3.1.1.1. Müziğin Tüketim Ortamları	67
3.1.1.2. Vokal icra: Pesna.....	68
3.1.1.2.1. <i>Stara</i> (Eski) Pesna Biçemi.....	70
3.1.1.2.2. <i>Narodna</i> (Ulusal) Pesna Biçemi.....	73
3.1.1.2.3. <i>Nova</i> (Yeni) Pesna Biçemi	75
3.1.1.3. Çalgısal İcra: <i>Horo</i> ve <i>Kyuchek</i>	78
3.1.1.3.1. <i>Horo</i>	82
3.1.1.3.2. <i>Kyuchek</i>	88
3.1.1.4. Bedensel İcra: Dans.....	90
3.1.1.5. Dağar	98
3.1.2. Karaağaçlı’da Müzik	99

3.2. Kimliğin Temsil Alanı Olarak Müzik.....	111
3.2.1. Evlilik Ritüeli Örneği.....	112
3.2.1.1. Pirinli Pomaklar’da Evlilik.....	112
3.2.1.2. Karaağaçlılı Pomaklar’da Evlilik	115
3.2.2. Karaağaçlı Balkan Şenlikleri.....	126
3.3. Farklıyken ve Bir Olmak Üzerine.....	129

4. BÖLÜM

KİMLİĞİN MÜZİKSEL İNŞASINDA BİR STRATEJİ: ‘BALKAN’LAŞTIRMA

4.1. İcranın Balkanlaştırılması	137
4.1.1. Dönüştürme Örneği 1: Kasap Havası.....	139
4.1.2. Dönüştürme Örneği 2: Leylim Ley’den Pravo Horoya.....	143
4.1.3. Dönüştürme Örneği 3: Türkiyem’den Lesnoto (Makedonsko Pravo) Horoya	148
4.1.4. Dönüştürme Örneği 4: Rumeli Türküsü’nden Svornato Horoya	151
SONUÇ.....	155
KAYNAKÇA	159
EKLER.....	166
ÖZGEÇMİŞ	

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Önceki dizenin son söz öbeğinin, sonraki dizenin ilk öbeği olarak tekrarına dayalı <i>stara pesna</i> metin yapısı örneği, <i>Kalanfirku Malkay Mome</i> , Selimşahlar	71
Şekil 2. Dizenin çeşitlenmesine dayalı <i>stara pesna</i> metin yapısı örneği, <i>Shukri Pasha</i> , Breznitsa.....	71
Şekil 3. Müzik cümlesinin anlatımın gerektirdiği kadar tekrarlanmasına dayalı <i>stara pesna</i> yapısı örneği, <i>Risim Sino</i> , Breznitsa	73
Şekil 4. <i>Narodna Pesna</i> örneği, <i>Gula Mori Malkay Mome</i> , Breznitsa	74
Şekil 5. <i>Nova Pesna</i> örneği, <i>Evala</i> , Azis	76
Şekil 6. 6 Vuruşlu <i>Pravo Horo</i> örneği, Lazhnitsa	84
Şekil 7. <i>Lesnoto Horo</i> örneği, Breznitsa.....	86
Şekil 8. <i>Svornato Horo</i> örneği, Breznitsa	87
Şekil 9. <i>Kyuchek</i> örneği, Breznitsa	89
Şekil 10. 6 Vuruşlu <i>Pravo Horodan</i> bir döngü, adımların tartımsal katmanla ilişkisi ...	93
Şekil 11. 2 Vuruşlu <i>Pravo Horodan</i> bir döngü, adımların tartımsal katmanla ilişkisi ...	94
Şekil 12. <i>Lesnoto Horodan</i> bir döngü, adımların tartımsal katmanla ilişkisi	96
Şekil 13. <i>Svornato Horodan</i> bir döngü, adımların tartımsal katmanla ilişkisi	97
Şekil 14. İstanbul Kasap Havası, Mustafa Oruç versiyonu	140
Şekil 15. Kasap Havası, Yerli versiyonu	141
Şekil 16. 2 Vuruşlu <i>Pravo Horo</i> , adım ve tartımsal katman ilişkisi	145
Şekil 17. Leylim Ley, İbrahim Tatlıses versiyonu.....	146

Şekil 18. Leylim Ley, Yerli versiyonu.....	146
Şekil 19. Leylim Ley, Yerli versiyonu, tartımsal katmanın, dans başlamadan önceki çalgısal icrası.....	147
Şekil 20. Leylim Ley, Yerli versiyonu, tartımsal katman ve <i>Pravo Horo</i> adımlarıyla İlişkisi.....	147
Şekil 21. Türkiyem, Mustafa Yıldızdoğan versiyonu.....	148
Şekil 22. Türkiyem, Yerli versiyonu.....	149
Şekil 23. <i>Lesnoto Horo</i> , adım ve tartımsal katman ilişkisi.....	150
Şekil 24. Türkiyem Yerli versiyonu, tartımsal katman ve <i>Lesnoto Horo</i> adımlarıyla ilişkisi.....	150
Şekil 25. <i>Svornato Horo</i> , adım ve tartımsal katman ilişkisi	151
Şekil 26. Yüksek Yüksek Tepelere Ev Kurmasınlar, tartımsal katman ve <i>Svornato Horo</i> adımlarıyla ilişkisi.....	152

TABLOLAR LİSTESİ

Tablo 1. Pirinli Pomaklar'ın referans değere göre farklılaşan kimlik tanımlamaları.....	50
Tablo 2. Köken kültür, taşınan kültür ve karşılaşılan kültürler arasındaki genel karşıtlık ve koşutluklar.....	61
Tablo 3. Müziksel etkinliğin amacına bağlı çalgı tercihi	78
Tablo 4. 6 Vuruşlu <i>Pravo Horo</i> , adımlar ve temel örüntüler	93
Tablo 5. 2 Vuruşlu <i>Pravo Horo</i> , adımlar ve temel örüntüler	94
Tablo 6. <i>Lesnoto Horo</i> , adımlar ve temel örüntüler	95
Tablo 7. <i>Svornato Horo</i> , adımlar ve temel örüntüler	96
Tablo 8. Müziksel etkinliğin amacına bağlı dağar	98
Tablo 9. Pirinli, Yerli ve Göçmen Pomaklar'da evlilik ritüelinin genel aşamaları.....	117
Tablo 10. Pirinli, Yerli ve Göçmen Pomaklar'da evlilik ritüelinin aşamalarında kimliğin müziksel temsili	125
Tablo 11. Pirinli, Yerli ve Göçmen Pomaklar'ın müziksel icralarının genel bir karşılaştırması	134

FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

Fotoğraf 1. Bir düğün için toplanmış kadınlar, Breznitsa, 2014.....	51
Fotoğraf 2. Hidrellez kutlamalarını izleyen genç kadınlar, Lazhnitsa, 2014.....	52
Fotoğraf 3. Bir davul-zurna topluluğu, gelin alma, Breznitsa, 2015	79
Fotoğraf 4. Bir düğün yemeğinde, müzik topluluğu, Breznitsa, 2014.....	80
Fotoğraf 5. Breznitsa Köyü müzik topluluğu, Gaitani, Breznitsa, 2014.....	80
Fotoğraf 6. Breznitsa Köyü kadın korusu, Breznitsa, 2015.....	81
Fotoğraf 7. Bir Pomak tamburası (<i>stara dirinka</i>) icracısı, Redjep Bırgan, Breznitsa, 2015	81
Fotoğraf 8. Orkestra Kurtuluş, Karaağaçlı, 2013.....	103
Fotoğraf 9. Orkestra Kurtuluş, Karaağaçlı, 2013.....	104
Fotoğraf 10. Göçmen Orkestra, Manisa, 2012.....	105
Fotoğraf 11. Göçmen Orkestra, Karaağaçlı, 2016	105
Fotoğraf 12. Karaağaçlı Balkan Şenlikleri, Breznitsa Köy dans topluluğu, 2016.....	126
Fotoğraf 13. Karaağaçlı Balkan Şenlikleri, Manisa Şehzadeler Belediyesi Mehter Takımı, 2016.....	126
Fotoğraf 14. Karaağaçlı Balkan Şenlikleri, Kornitsa Köy müzik topluluğu, 2016.....	127
Fotoğraf 15. Karaağaçlı Balkan Şenlikleri, Breznitsa Köy müzik topluluğu, Gaitani, 2016	127

EKLER LİSTESİ

EK-1: CD Listesi: Audio Örnekler.....	166
EK-2: CD Listesi: Video Örnekler	167
EK-3: Analizi Yapılan Pesna Notaları	169



GİRİŞ

Etnomüzikoloji, başlangıçta ve aradaki tirenin (*hyphen*), SEM tarafından 1957’de düşürülmesinden sonra bile, müziği tek bir kültür -o müziğin özgün kültürü- bağlamında betimlemeye/tanımlamaya odaklandı. Jaap Kunst (Papua Yeni Gine), William P. Malm (Japonya), Bruno Nettl (İran, Güney Hindistan), Alan P. Merriam (Amerikan Yerlileri ve Afrika) ve David P. McAllester (Amerikan Yerlileri) gibi etnomüzikologlar, alan araştırmacısı olarak inceledikleri müziklerin karakteristik özellikleri üzerine değerli saptamalarını bize aktardılar. Ancak etnomüzikologların kent sahnesine girmeleri ve ‘etnik kimlik’ sorularına olan ilginin artması, müziğin açıklanması için gerekli referans çerçevesinin yalnızca özgün, yerindeki kültürü değil, aynı zamanda böyle bir müziğin yerli olmadığı yeni çevreleri de kapsadığını gösterdi (Schramm, 1990: 2-3). Böylece, etnomüzikoloji, müziği kaynağında incelemenin yanısıra göç ile ait olduğu kaynağından kopmuş/taşınmış olan müziği de yeniden yerleştiği coğrafi, kültürel ve toplumsal çevreler içinde incelemeyi kapsamına aldı. Göç deneyimini yaşamış topluluklar üzerine yapılmış ‘göç’ ve/veya ‘diaspora’ bağlamındaki çalışmalar (Schramm, 1989, 1990; Zheng, 1990; Yükselsin, 2000, 2011; Erol, 2010; Ersoy, 2010; Kurtişoğlu, 2008; Dürük, 2007; Çerezcioğlu, 2010 vb.), kökenden kopan toplulukların, en uzak coğrafyalara ulaşp bütünüyle yabancı bir evsahibi kültürle karşılaşma sonrasında bile ‘köken’le bütünleşmenin bir yolunu bulup ‘biz’ kimliğini yeniden inşa edebildiklerini gösterdi. Göçün kimliğe etkileriyle bağlantılı sonuçlarını ele alan tüm bu çalışmalar aynı zamanda, göç ile kökenden kopan toplulukların, göç sonrası yerleştikleri çevrede, göç sürecindeki farklı değişkenlere bağlı olarak, aynı kökenden bile olsalar farklı kültürel yapılar oluşturabildiklerini, taşınan kültürün değişime uğrasa da kimliğin, süreklilik sağlayabildiğini gösterdi. Örneğin Zheng’in (1990) Amerika’ya iki ayrı dönemde (19. Yüzyılın ortalarından 1965’e kadar ve 1965 sonrası) göçmüş Çinliler üzerine gerçekleştirdiği çalışması, her iki grubun da farklı göç deneyimlerine bağlı olarak farklı tutumlar sergilemekle birlikte, kendi edimlerini gelenekselle ilişkilendirerek kökenle ‘bir’ olma bilinciyle kimliklerini yaşatabildiklerini gösterir. Yine, Yükselsin’in (2000, 2011), 1877-78 Osmanlı-Rus savaşının ardından gerçekleşen 93 Muhacereti, 1912-13 Balkan savaşları ve 1923-24 Mübadele dönemi göç hareketleri ile Türkiye’ye göçmüş Romanlar’a ve 93 Muhacereti ile Bulgaristan’ın Filibe bölgesinden göçerek, İzmir-Kemalpaşa’ya

yerleşmiş Pomaklar'a ilişkin çalışmaları, adı geçen toplulukların, kendi içlerinde de farklılıklara dayalı gruplara ayrılmalarına rağmen kimliklerinin sürekliliğini sağlayabildiklerini ıspatlar. Erol (2010) ise, Toronto'da yaşayan Alevi göçmenlerin, diasporik bir topluluk olarak kimliksel müzakereler içerisinde hem kökendeki hem de diasporadaki diğer Alevilerle 'biz' bilincinde yeniden bütünleşerek, 'dinsel' farklılığa dayalı bu kültürel grubun, 'seküler' zorunluluklar altında bile toplumsal tutunumu ve kültürel varoluşun sürekliliğini sağlayabildiğini açıkça göstermiştir. Ersoy'un (2010) Eskişehir ve İstanbul'da yaşayan Kırım Tatarları'nı ele aldığı çalışması da, adı geçen topluluğun, diasporik bir topluluk olarak kimliğini, hem anavatana hem de yeni çevreye bağlı olarak, çoklu kimlik yapısında yeniden inşa ettiğine ve sürdürdüğüne dair açıklayıcı bilgiler verir. Yine Dürük (2007), 93 Muhacereti ile Bulgaristan'dan göçerek, İzmir-Kemalpaşa ve Bayındır'ın dört ayrı köyüne yerleşen Pomaklar'ın, göçün üzerinden 100 yılı aşkın bir zaman geçmesine rağmen, sembolik düzeyde bile olsa kimliklerinin devamlılığını sağlayabildiklerini; Çerezcioğlu (2010) da, Yugoslavya-Makendonya topraklarından göçerek İzmir'e yerleşen Makedon göçmenleri ele aldığı çalışmada, bu göçmenlerin yeni çevrede aidiyet ilişkisi kurdukları bütünü parçaları olarak, gelenekselle bağlantılı görülen ortak edimler ekseninde kimliklerini yeniden inşa edebildiklerini ve sürdürdüklerini gösterir.

Kökenden kopan bir kimliğin başka bir çevrede yeniden konumlanması/inşası aynı zamanda değişim demektir. Bu değişimin belirleyicileri, yaşanan göç deneyiminin ayrıntılarında yatar. Göçe neden olan etkenler (itme-çekme etkenleri), göç sırasında deneyimlenenler (ayrılışa bağlı özellikler) ve göç sonrası yeniden yerleşme sürecinde yaşananlar (göçmen/sığınmacı deneyimleri) kısacası, tüm göç sürecinin özellikleri, kimliğin yeniden inşasında homojen olmayan sonuçlar yaratan etkenlerdir. Dolayısıyla, göçü deneyimlemiş toplulukları ele almak, ele alınan topluluğu, tarihsel, sosyal ve kültürel bağlamında, göç sürecindeki tüm 'özgün' değişkenleri de göz önünde bulundurarak incelemeyi gerektirir.

Müziğin kültürel, tarihsel ve toplumsal bağlamı içerisinde incelenmesi anlayışıyla, bu çalışma, göç ile taşınmış Pomak müziğini ele alır. Çalışmanın temel amacı, ele alınan topluluğu 'göç/göçmen çalışmaları' alanında ve etnomüzikoloji disiplininin yöntem ve yaklaşımlarıyla inceleyerek; ilgili topluluğun, yeniden yerleşme sonrasındaki kültürel

varoluşunu sürdürme stratejilerine ve kökenle bir olma tahayyüllerine dayanan kültürel kimliğin yeniden inşasında müziğin rolüne dair açıklayıcı sonuçlar üretmektir.

Araştırma Problemi

Osmanlı Rus Savaşlarıyla başlayan çeşitli göç dalgalarıyla Bulgaristan'ı terk edip Manisa-Karaağaçlı'ya yerleşen Pomaklar, günümüzde, 'Yerli' ve 'Göçmen' olarak adlandırılan iki grup oluşturur. Yerli olarak adlandırılan Pomak grubu, 93 Harbi (1877-78 Osmanlı Rus Savaşı) ile başlayan göçlerle Karaağaçlı'ya yerleşen ve bu nedenle Muhacir olarak da adlandırılan grubun göçü yaşamamış torunları; Göçmen olarak adlandırılan grup da 1989 yılında başlayan göç hareketleriyle gelenlerdir. 89 Göçü ile birlikte Karaağaçlı'ya yeni bir Göçmen grubunun gelmesi, Muhacir Pomaklar'ın torunlarından oluşan grubu 'Yerli/buralı' yapmıştır.

Yerli Pomaklar ve Göçmen Pomaklar, aynı kökenden olmalarına rağmen hem kökene hem de birbirlerine göre farklı kültürel/müziksel tutum ve davranışlar sergilerler. Ancak aynı kökenden olmalarının varetmediği ortaklıklar da mevcuttur. Yani gruplar kimi zaman kültürel farklılıklar ekseninde 'Yerli Pomak' ve 'Göçmen Pomak' olmanın, kimi zaman da aynı kökenden gelmenin yarattığı ortaklıklar ekseninde 'bir'leşerek, Pomak/Balkanlı olmanın kültürel sınırlarını çizerler. Grupları birbirleriyle ve kökenle ayıran ve birleştiren özellikler, aidiyet, anavatan, anadil tanımlamaları başta olmak üzere tüm kültürel ifadelerde açığa çıkar. Örneğin; Yerliler için tek vatan, en az dört kuşaktır doğup büyüdüğü Türkiye ve tek dil Türkçe iken; Göçmenler için iki vatan (Bulgaristan ve Türkiye) ve iki dil (Bulgarca/Pomakça ve Türkçe) de vazgeçilmezdir. Her iki grubun edimlerinde de sözü edilen aidiyet duyguları belirleyici olduğu için ortaya çıkan ifadeler de farklılaşır. Yerliler, müziksel etkinliklerinde 'Yerlilik' atfedilmiş müzisyenlere talep gösterirken; Göçmenler, 'Göçmenlik' atfedilen müzisyenleri talep ederler ya da Yerliler'in müziksel dağarını Türkçe sözlü şarkılar oluştururken; Göçmenler'inkini Bulgarca ve diğer Balkan dillerinde şarkılar oluşturur. Ancak tüm bunlarla birlikte kökene dair edimler her iki grubun etkinliklerinde de yer alır. Örneğin Yerliler'in 'Halay', Göçmenler'in 'Horo' olarak adlandırdıkları danslar, Yerli etkinliklerinde Türkçe sözlü, Göçmen etkinliklerinde Bulgarca sözlü şarkılar eşliğinde icra edilse de aynı bedensel devinimlerde ve zaman zaman ortak ezgilerde gerçekleştirilir.

Bu çalışmanın problemi, göçün, kökeninden koparak Karaağaçlı'ya taşınan Pomak kültürel kimliği üzerinde yarattığı farklı etkiler, buna bağlı tutumlar, Pomak kimliğinin yeniden yerleşme sonrasındaki kültürel etkileşim alanında sürekliliğini sağlamaya dair geliştirilen stratejiler ve tüm bu gelişmelerin müziksel tutumlarla bağlantısıdır. Göç, Pomak kimliği üzerinde neden ve nasıl bir etki yarattı? Aynı kökenden aynı hedefe göç etmiş bireylerden oluşan topluluk neden iki ayrı kültürel kimlik inşa etti? Bu kimlik inşasının tutumlardaki değişimle ilgisi nedir? Yeniden yerleşme sonrası değişen sosyo-kültürel bağlam içerisinde, taşınan kültür/müzik hayatta kalabildi mi? Ne ölçüde süreklilik sağlayabildi ya da ne ölçüde değişti? Değişim ne zaman ve hangi koşullarda gerçekleşti? Söz konusu topluluğun kültürünün hayatta kalma stratejileri nelerdir? Farklı kültürlerin karşılaşmasının yarattığı çatışmaya nasıl çözüm üretildi? Tüm bunların kültürün bir parçası olarak müzikle ilişkisi nedir? gibi sorulara yanıt aranır.

Varsayımlar

Göç ile kökenden kopan kimlik, yeniden yerleşme sonrasında, kökenden uzakta, farklı bir kültürel bağlamda yeniden konumlanmak zorunda kalır. Göç nedeniyle deneyimlenen sosyo-politik olayların etkisiyle değişen aidiyet tahayyülleri üzerinden inşa edilmeye başlayan kimlik de yeniden şekillenir. Dolayısıyla aynı kökenden aynı hedefe bile olsa, gerçekleşen her göç deneyiminin göçmen topluluk üzerindeki sonuçları aynı değildir. Göç sonrası geliştirilen kimliksel tutumlar, göçe neden olan etkenler, göç sırasında yaşanan deneyimler ve göç sonrasında karşılaşılan politik, sosyal ve kültürel ortama göre farklılık gösterir.

Araştırma Yöntemi

Çalışmanın, tanımlanmış problemi çözmek üzere hareket ettiği varsayımların doğruluğunu sorgularken ve temel sorulara yanıt ararken dayanak aldığı şey, 2011-2017 yılları arasında, ilgili coğrafi ve kültürel alanlarda, katılımcı gözlem ve görüşme yoluyla ile sürdürülen alan çalışmasından elde edilmiş verilerdir. Manisa'daki alan çalışması sık ve kesintisiz şekilde Nisan 2011-Haziran 2017 arasında sürdürüldü ve en az haftada bir kez ziyaret gerçekleştirildi. Ek olarak, gerektiğinde birkaç gün kalmak yoluyla, neredeyse tüm toplumsal icralarda da alanda bulunuldu. Nevrokop'taki alan çalışmaları ise, Mayıs 2014'te ve Mayıs 2015'te, 15'er günün alanda geçirildiği iki ayrı ziyaretle gerçekleştirildi. Nevrokop

ziyaretlerinden ilki, Lazhnitsa köyünde gerçekleşen ve Pirin ve Rodop Pomak köylerinden de yoğun katılımların olduğu *Gergövden* (Hıdrellez) şenliklerine ve Nevrokop ilçe merkezinde gerçekleşen, ilçede yaşayan tüm etnisitelerin katılımıyla gerçekleşen bir ‘Gül Festivali’ne rastladı.

Alan çalışmasında kullanılan yöntemler, katılımcı gözlem, görüşme, çalgısal, vokal ve bedensel icraydı. Katılımcı gözlem, ritüeller, eğlenceler, piknikler, şenlikler, kadınlar arasında gerçekleşen ev sohbetleri, dinsel sohbetler, konuk ağırlamalar ve konuk olmalar, aileler arasındaki ziyafet yemekleri, partiler, doğa gezileri gibi, mümkün olduğu kadar çok etkinliğe, müziksel olanlar tercih sebebi olmakla birlikte, etkinlik türü ayırt etmeden katılmak yoluyla gerçekleştirildi. Etkinlik ayırt etmeden katılımcı olma amacı, hem topluluğun araştırmacıyı kabul etmesini sağlamak hem de topluluğun sadece sözel ifadesiyle yetinmeden davranışsal açıdan da analiz edilerek, üretilecek bilginin güvenilirliğini artırmaktır. Görüşmeler ise, katılımcı gözlem içerisinde ve ayrıca hem araştırmacının görüşme talebi üzerine hem de bazı bireylerin gönüllü olarak araştırmacıya yardım etmek istemesi üzerine gerçekleştirildi. Görüşmelerin amacı, alandan edinilen verilerin bilgiye dönüştürülmesi sırasında ortaya çıkabilecek olan çelişkili, dayanaksız, taraflı ve benzeri bilimsel çalışma niteliğini olumsuz etkileyecek durumları engellemektir. Ayrıca tarihsel perspektifin, bu tarihi deneyimleyen kişilerin ifadelerine dayanarak güçlendirilmesi, kısacası, sözlü tarihsel veri edinmek ve en önemlisi alanda gözlemlenen davranışların sözel olarak da onaylanmasıyla daha dayanaklı veriler üzerinden bilgi üretmek de amaçlanmıştır. Çalgısal, vokal ve bedensel icrayı öğrenmek ve uygulamak ise araştırmacının ‘etik’ yaklaşıma dayalı bilgi üretimini ‘emik’ yaklaşımla dengelemek amacıyla yapıldı. Tüm icralar hem topluluk üyelerinden bu icraları gerçekleştirme becerisi meşrulaşmış kişilerin öğretmenliği ile hem de alanda, ‘yaparak öğrenme’ tekniği ile pekiştirilerek gerçekleştirildi.

Ek olarak alan çalışması süresince aksatılmadan gerçekleştirilen katılımcı gözlem, topluluğun araştırmacının varlığını unutarak, içeriden birisiymiş gibi kabul edilmesine, görüşmeler araştırmacının tarihsel, sosyal ve kültürel bağlamın daha derinine inebilmesine ve çalgısal, vokal ve bedensel icrayı öğrenmek de gerek topluluk üyelerince gerek topluluk içi/dışı müzisyenlerce kabul ve saygı görmesine, dolayısıyla daha nesnel sonuçlar üretilmesine yardımcı oldu.

Bunun yanında verilerin değerlendirilmesi ve varsayıma hizmet edecek bilgiye dönüştürülmesi için gerekli disiplin içi ve dışı literatürden de faydalanıldı. Tarihsel literatür, görüşme kişilerinin, deneyimlerini araştırmacıyla paylaşımlarıyla edinilen sözlü tarihsel veriyi desteklerken; göç, kimlik ve müzik bağlamındaki literatür de alandan elde edilen verilerin değerlendirilip bilgiye dönüştürülmesinde gereken kavramsal ve kuramsal desteği ve daha geniş bir perspektifi sağladı.

Çalışmanın Coğrafi Alanı

Bu çalışma, amacı gereği Manisa-Karaağaçlı Pomak topluluğuna odaklanır. Dolayısıyla çalışmanın gerçekleştirildiği coğrafi alan Manisa'nın Karaağaçlı Mahallesi ile başlar ve karşılaştırma yoluyla varsayımın sorgulanması amacıyla yine aynı kökenden, 93 Muhacereti ve 89 göçü ile başlayan göç süreçleriyle gelmiş, Yerli ve Göçmen olarak adlandırılan Pomak grupların yaşadığı Selimşahlar mahallesini de kapsar. Her iki yerde de yaşayan Yerli ve Göçmen Pomaklar'ın Balkanlar'dan benzer süreçlerde göç etmiş, Arnavut, Boşnak, Roman, Makedon gibi göçmen gruplarla da kültürel bütünlük tahayyülünde oldukları ve benzer kültürel edimler sergilediklerinin tespit edilmesi üzerine, çalışmanın coğrafi alanı, Balkan göçmenlerinin yaşadığı Kuşlubahçe, İshak Çelebi gibi Manisa'nın başka mahallelerine de genişletildi. Bunun yanında taşınan kültürün göç öncesine dair fikir edinmek üzere topluluğun köken vatan atfettiği (Pirin Makedonyası) Bulgaristan'ın Blagoevgrad kentinin, Nevrokop (Gotse Delchev) ilçesi ve bu ilçenin Breznitsa başta olmak üzere, Kornitsa ve Lazhznitsa köyleri de çalışmaya dahil edildi.

Kuramsal ve Kavramsal Ön Açıklama

Çalışma, gereksiz tartışmalardan kaçınmak amacıyla kuramsal ve kavramsal olarak Göçmen müziği çalışmalarında kullanılan genel modeller ve Göç-Kimlik-Müzik bağlamında bir çalışmanın gereksinim duyabileceği anahtar kavramlar ve ilişkili alt kavramlar ile sınırlandırılmıştır. Operasyonel bazı kavramların kullanımına da gerek duyulmuştur. Özellikle bunlardan ikisi olan 'Yerli' ve 'Göçmen' kavramlarına, oluşabilecek herhangi bir anlam kargaşasını önlemek açısından, değinmek açıklayıcı olacaktır. Çünkü bu çalışmada, bu iki kavram, hem birer statü atfını tanımlar şekilde kullanılır hem de iki ayrı kültürel grubun adıdır. Yani Yerli ve Göçmen terimleri, bu çalışma içerisinde hem 'kültürel farklılıklar'

temelinde oluşmuş, farklılıkları içeriden ve dışarıdan kabul görmüş, iki farklı göç sürecinin sonucuyla ilişkili şekilde kurulmuş, iki ayrı Pomak grubunu; hem de göçmen kültürün ev sahibi kültür içerisinde ‘entegrasyon’ temelindeki hiyerarşik statüsünü temsil eder. Çünkü ‘Göçmenlik’, günümüzde, yasalarca yerli/oralı olarak kabul edildikleri halde, birlikte yaşadıkları toplum içerisindeki diğer kültürel gruplar tarafından atfedilmiş bir statü adlandırmasıdır. Yani ‘göçmen’ statü atfının iki yüzü vardır: Biri, göç eden topluluğun yeniden yerleşme sonrasında ‘devlet’ tarafından kabulüne ilişkin, diğeri de içerisinde yerleştiği ‘topluluk’ tarafından kabulüne ilişkin atfedilmiş göçmenliktir. Göçmen Pomaklar, göçün ilk yıllarında devletin atfettiği ‘sığınmacı/göçmen’ statüsünde varlık sürdürürken, vatandaşlığa kabullerinin ve aradan geçen 25 yılı aşkın zamanın ardından, günümüzde, yerli/buralı olarak görülse de topluluk tarafından halen göçmen olarak kabul edilirler. Statü atıfları, zaman içerisinde kendiliğinden de değişebilir. Göçmen Pomaklar’ın Karaağaçlı’ya gelmelerinden önce, günümüzde Yerli olarak atfedilen grup, devletin onları vatandaşlığa kabul etmesine rağmen, ‘Muhacir’ olarak adlandırılırdı. Adı geçen yere yeni göçmenlerin gelmesiyle birlikte Muhacirler artık topluluk içerisinde de buralı/Yerli olmuştu. Bu örnek göz önünde bulundurularak, zaman içerisinde aynı yere başka bir göçün daha gerçekleşme olasılığı düşünülürse; yeni göçmenlerin gelişinin, Göçmen Pomaklar’ı diğer topluluklar tarafından da kabul görecektir Yerli statüsüne taşıyacak olması öngörülebilir bir durumdur.

Göçmen, göç etmiş birey ya da toplulukları adlandırmak üzere kullanılan hem yasalarca hem de toplum tarafından atfedilen bir kavramdır. Türkçede bu terim ile anlamdaş olarak kullanılan başka bir sözcük de ‘Muhacir’dir. Bunlar dışında eş anlamlı olmasalar da yaşadığı yeri terk ederek başka bir yerleşim yerine yerleşmiş kişi veya topluluklar için kullanılan ‘Mübadil’, ‘Mülteci’, ‘Sığınmacı’ gibi kullanımlara da rastlanır. Ancak tüm bu atıflar, farklı özelliklerdeki göç deneyimlerine göndermeler yapan farklı anlamlara sahiptirler. Örneğin muhacir, göç deneyimini, göçmen olarak tanımlanmış birey ya da topluluklardan daha eski bir zaman diliminde yaşamış olanları tanımlar. Ayrıca, 93 Muhacereti ile Osmanlı topraklarına göçmüş tüm göçmenleri tanımlayan ortak terimdir. Mübadil terimi ise, aslında göçmen bir kimliği işaret etmesine rağmen diğer göçmen kimliklerden farklılık içerir çünkü bazı değiş tokuş anlaşmalarına bağlı olarak göç etmiş olma anlamını taşır. Mülteci ve sığınmacı terimleri ise birbirlerinden ayrı anlamlar taşımakla

birlikte, ortak özellikleri, bir ‘kaçış’ anlamını barındırıyor olmalarıdır. Tüm bu atıflar, ilişkilendikleri kimliklerin inşasındaki etkenleri yaratan, farklı koşullar ve özelliklerdeki göç deneyimlerini işaret ettikleri için, göçe ilişkin çalışmalarda önem verilmesi gereken ayrıntılardır. Kaldı ki bu atıflar, göçmen birey ya da topluluğun yeniden yerleşme sonrası tutumlarını doğrudan etkileyen deneyimleri de beraberinde getirdikleri için büyük önem taşır.

‘Diaspora’ kavramı da bu çalışma bağlamında, modern diaspora yaklaşımı içerisinde, bir kültürün kökenden koparak başka bir yere taşınmasına neden olan bir ‘göç deneyimi’ olarak ele alınır. Çalışma içerisinde özel vurgu yapılmasa da, ele alınan topluluğun içeriden ya da dışarıdan diasporik bir topluluk olarak tanımlanıp tanımlanmadığına bakmaksızın, kimliğin yeniden inşa süreci ve ilişkili tutumlar değerlendirilirken, diasporik kimliklerin inşasında temel taşı olan ‘tahayyül’lere önem atfedilir. Çünkü yaşanan ‘kopma’ ve ‘dağılma’ deneyimleri, yeniden yerleşme sonrasındaki kültürel yapılanmayı ve kimliğin yeniden inşasını, hayal edilen, yeniden tasarlanan, uyarlanan, harmanlanan, dönüştürülerek sürdürülen bir varoluşa/kökene dayandırır. Yeniden yerleşme sonrası, kültürel kimliğin yeniden inşasının topluluğun tahayyül ettiği bu köken yani ‘orası’ ve ‘burası’ arasında müzakerelerle gerçekleştirilmesi özellikle dikkate alınan bir durumdur.

Yerli statüsü atfedilmiş bir grubun, bir göç çalışmasında neden ele alındığı da açıklama bekleyen bir durumdur. Bu çalışma bağlamında tekrar belirtmelidir ki, Yerli olmak sadece ‘buralı’ olmakla değil aynı zamanda Pomak olmakla da ilişkilidir. Yerliler, aynı kökenden aynı hedefe gerçekleşen göç deneyimini Göçmenler’den 100 yılı aşkın zaman önce yaşamış olan Pomak ataların torunlarıdır ve grubun günümüzdeki üyeleri, göçü yaşamamış olsalar da bir köken miti olarak ele alır ve bu tahayyülle, atalarının göç ile taşıdıkları bazı kültürel edimleri, farklılık unsuru olarak halen sergilerler. Yerliler, göçmen değildir ama hem Pomaklık hem Türklük iddialarıyla işaret edilen Yerli Pomak kimliği, Göçmen Pomaklar’ın Karaağaçlı’ya yerleşmesiyle birlikte buralı olmuşsa da aynı zamanda Göçmen Pomaklar’ın Balkanlık bağlamındaki kimlik tahayyüllerine de uzak kalmamış hatta dahil olmuştur. Bu nedenle bu çalışma, taşınan ve karşılaşılan kültürlerin izlerini taşıyan, Göçmen Pomak kimliği gibi, yine Balkanlık tahayyüllerinden temellenen Yerli Pomak kimliğini de göç ekseninde ele alır.

Çalışmanın başlangıcında Schramm'ın "Müzik ve Sığınmacı Deneyimi" (*Music and the Refugee Experience*, 1990) başlıklı makalesinde zorunlu göç yaşayan kimliklerin müziksel tutumlarını analiz etmek için önerdiği model temel alındı. Ancak, çalışmanın konusunu oluşturan topluluğun göç deneyimleri üzerinden uzun zamanın geçmiş olmasının, göç öncesine ve esnasına dair verilerin elde edilebileceği alanı sınırladığı görüldü. Dolayısıyla, Schramm'ın modelinde önerilen 'ayrılış öncesine bağlı özellikler' (*pre-departure*) ve 'ayrılışa bağlı özellikler' (*departure-related*) aşamalarına ilişkin veriler sadece alan çalışması sırasında görüşülen kişilerin ifadeleri ve genel literatüre dayanır. Bu nedenle bu çalışmada söz konusu aşamalar da, ulaşılabilinen tüm ilgili veriler ışığında ele alınmakla birlikte; çalışma, Göçmen Pomaklar'ın Karaağaçlı'ya yerleşmesiyle başlayan süreç ekseninde 'yeniden yerleşme öncesi' ve 'yeniden yerleşme sonrası' olmak üzere iki aşamalı bir tipoloji ile modellendirildi. Bu tipoloji, farklı göç deneyimlerinin kimlik ve kültür üzerindeki etkisinin daha iyi anlaşılması amacıyla Yerli ve Göçmen Pomaklar özelinde ayrı ayrı ele alındı.

Kimlik çelişkilidir ve 'benzer' olanla 'farklı' olanın çatışmasında inşa edilir. Bir topluluk özelinde kimlik inşasından söz etmek, kimliğin gruplar arası düzeyinden yani 'kolektif kimlik'ten söz etmeyi gerektirir. Kolektif kimlik diğerlerinden farklı olduğu iddialarına dayalı olarak, topluluk tarafından geliştirilen bir aidiyet bilincidir. Tahayyüller üzerine kuruludur ve topluluk olmayı sağlayan ortak kültürel deneyimlerden beslenir. Ortak kültürel deneyimleri yani topluluğun tüm geçmişini kapsayan 'kolektif bellek', kimliğin inşasında belirleyici olan tahayyüllerin geliştirildiği zemini hazırlar. Kolektif bellek süreç içerisinde yaşanan deneyimlere bağlı olarak dönüştükçe; kimlik iddialarının dayanağı olan tahayyüller de değişerek kimliği asla tamamlanmayacak, sürekli bir devinim içine sokar. Göç, kültürel çevrenin koşullarının değişmesinde ve dolayısıyla belleğin ve kimliğin dönüşümündeki en önemli etkenlerden biridir. Onu deneyimleyen bireyin ve topluluğun yerini değiştirir, yeni bir kültürle/kültürlerle tanıştır ve etkileşime sokar. Göç ile yerinden oynamış birey ya da topluluk, ev sahibi kültürde kendini çeşitli yollarla yeniden konumlamaya yani kimliğini yeniden inşa etmeye ve sürdürmeye çalışır. Dolayısıyla yeniden inşa edilen kimlik ve bu kimliğe sahip bireylerin ya da toplulukların sergilediği tutumlar yaşanan göç sürecinin bütünüyle yansıdığı bir sonuçtur.

Yaşanan göç deneyimlerinin öncesinde sahip olunan ve taşınan kültür, göç esnasında ve sonrasında yeniden yerleşilen yerde karşılaşılan koşulların ve kültürlerin etkisiyle değişir ve bu yeni oluşum, göçmenin, tüm ifadesel edimlerini dolayısıyla müziksel edimleri de etkiler. Orjinal bağlamından bir başka bağlama taşınmış müziksel bileşenler, bu yeni bağlamda yeniden geliştirilen aidiyet tahayyüllerine ilişkin anlamları, her temsilde dolaşıma sokar, yeniden üretir ve aidiyetin devamlılığını sağlayarak göç sonrası kimliğin inşa sürecini devindirir.



1. BÖLÜM

KAVRAMSAL MODEL: GÖÇ, KİMLİK, MÜZİK

1. BÖLÜM

KAVRAMSAL MODEL: GÖÇ, KİMLİK, MÜZİK

Göç, bireyleri ya da toplulukları kökenden koparan ve yeni bir çevrede yeni başlangıçlar yapmak zorunda bırakan bir olgudur. Göç olgusu, yerinden oynayan bireyin ya da topluluğun kimliğini, değişen koşullarda, yeniden tanımlamasını/inşasını zorunlu kılar. ‘İnşa’ ile anlatılmak istenen şey, kimliğin, bir aidiyetin tahayyül edilmesi sonrasında bu tahayyül üzerinden temsil edilerek, her temsille bu aidiyete bağlı anlamları yeniden üreterek ve sonraki kuşağa aktararak devindirildiği, asla tamamlanmayan bir süreç olduğudur.

Göç nedeniyle, içkin olduğu bağlamdan kopan bir kimliğin yeniden inşasında, kökenden taşınan kültürel örüntüler, göç esnasında temas edilen ve yeni çevrede karşılaşılanlarla etkileşime girer. Böylece topluluğun kolektif bilgisi/sermayesi de tüm bu deneyimler içerisinde değişime, dönüşüme uğrar. Kolektif sermaye, geçmiş anılar da dahil, ortak yaşamsal deneyimlerden oluşan, ait olunan bütüne ilişkin kültürel miras olarak değerli ve yaşatılması zorunlu görülen semboller, anılar, gelenekler, görenekler gibi edimsel ve söylemsel her türlü kolektif bilgiyi içerir.

Müzik, göç sonrası kimliğin yeniden inşasında hem göç ile değişen kolektif sermayeye dahil bir araç; hem de kimliğin sosyo-kültürel bağlamının ifade alanıdır. Hem sermayenin bir parçası olarak onunla birlikte değişir ve kimliğin yeniden inşasında bir araç olarak kullanılır; hem de bu inşada, sosyo-kültürel bağlama koşut olarak şekillenen tahayyüllerin temsil edildiği bir alan olarak, değişimi bütünüyle yansıtır.

Bu bölümün amacı, çalışmanın alan araştırması ayağından elde edilen verilerin değerlendirilmesinde ve araştırma probleminin çözülmesinde dayanak noktası olacak kuramsal çerçeveyi göç, kimlik ve müzik bağlamında çizmektir. Bu doğrultuda önce göç, sonra kimlik sorunsalları tartışılır. Ardından göç ve kimlik ilişkisini bu çalışma özelinde ele almayı gerektiren, göçün kültür üzerindeki etkileri, göç sonrası kimliğin yeniden inşasına yönelik bileşenler ve son olarak da bu inşada müziğin rolü/rolleri ele alınır.

1.1. Göç

Göç hareketlilikleri, toplumsal hareketlilikler de yarattığı için her zaman bir çatışma, huzursuzluk, belirsizlik, sorun yaratma potansiyeli gibi birçok risk beklentisi ve korkusu yaratmış ve bir problem olarak ele alınmıştır. Sadece insanların hareketliliğini değil aynı zamanda insanların göç ederken yanlarında taşıdıkları kültürlerin de hareketliliğini içerdiği için göç, kültürel çalışmaların temel çalışma konularından biridir. Göçü, küresel, çok boyutlu, dinamik, dolayısıyla da çok çıktılı bir süreç olarak ele almak yerine, ‘tüm göç olayları aynı işleyişte, bir kökenden bir hedefe, tek bir çizgide yol alır ve aynı sonuçlanır’ yaklaşımıyla hareket ederek her bir deneyimin özgül dinamiklerini önemsiz görmek, göç çalışmalarının ürettiği bilgiyi sınırlı ve doğruluğu tartışılır hale getirir. Bu durum göç hareketliliklerinin, ilgili sosyo-kültürel bağlamdaki etkilerini kavramaya da engel oluşturur. Dolayısıyla göç olgusu, onu analiz etmek üzere geçmişten bugüne yapılmış çalışmaların ışığında; ancak, sınırlamaların ve genellemelerin gölgesinde kalmadan, her bir deneyimin kendi dinamikleri ve bağlamı tüm ayrıntılarıyla göz önünde bulundurularak ele alınmalıdır.

Bir olguyu analiz etmek ve kavramsallaştırmaya çalışmak onu anlamak ve kontrol altında tutmak isteğinden kaynaklanır. Bu çabayla huzursuz bir olgu olan göçe dair sayısız tanım üretilmiştir. Örneğin, Karpat’a (2003) göre, göç asıl yerinden ulaşılmak istenen yere harekettir; Kearney’e (1996) göre de, insanların bir coğrafya üzerinde yer değiştirmeleridir. Eisenstadt (1954) ve Jackson (1986) göçün, sosyal boyutunu göz önünde bulundurarak, coğrafik olarak yer değiştirmeden öte, bir toplumdan başka bir topluma yapılan bir eylem olduğuna işaret ederler (Aktaran Yalçın, 2004: 11-12). Marshall (1999: 685) ise göçü bireylerin ya da grupların sembolik veya siyasal sınırların ötesine, yeni yerleşim alanlarına ve toplumlara doğru kalıcı hareketini içeren bir olgu olarak tanımlar. Bu ve benzeri göç tanımlarının tamamının işaret ettiği nokta göçün ister birey ister topluluk özelinde olsun, var olan bir süreklilikte sebep olduğu kopuş ve yabancı bir çevrede zorunlu kıldığı bir yeniden başlangıçtır. Göç olgusunun işleyişini, sınırlarını, etkilerini, nedenlerini, sonuçlarını ve benzeri özelliklerini tanıyabilmek için çeşitli kuramlar da geliştirilmiştir. Bunların ilki ve sonrakilere zemin oluşturanı, Ravenstein’in *Göç Kanunları* kuramıdır (Yalçın, 2004: 22). *Kesişen Fırsatlar* kuramı,

İtme Çekme (Push and Pull) kuramı, *Merkez Çevre* kuramı, Parekh'in *göç kuramı* sınıflaması, *Marxist kuram*, *Ağ (network)* kuramı, *İrk İlişkileri Döngüsü* kuramı, *Asimilasyonun Yüzleri* kuramı, *Asimilasyon Süreci* kuramı, *Kültürel entegrasyon* modeli bu konuda öne çıkanlardır.

Göç olgusunu kategorize etmek amacıyla yapılan çalışmalardan da söz etmek gerekir. Bu sınıflandırma çalışmalarının öne çıkanları, Petersen'in ve Faist'inkilerdir. Sınıflandırmalar, hangi disiplin ve hangi yaklaşım bağlamında gerçekleşiyorsa buna göre, göçün en ayırt edici özelliği temel alınarak yapılır. Örneğin, temel nitelik ülke sınırları ise *iç ve dış göç*; nüfus hareketleri ise *bireysel ve kitlesel göç*, ekonomi ise *iş gücü göçü*; kültür ise *yakın kültür ve uzak kültür göçü*, göçün süresi ise *kalıcı ve geçici göç*, göçün tercih dahilinde olup olmayışı ise *gönüllü ve zorunlu göç* gibi daha birçok sınıflandırma yapmak mümkündür.

Günümüzdeki göç süreçlerinin devasa çeşitliliği düşünüldüğünde sınıflandırmaların bu kadar basit ve keskin sınırlarda yapılamayacağı; yanısıra göç gibi çok boyutlu ve giderek daha girift yapılara ulaşan dinamik bir olguyu tek bir anlayışa bağlı, tek ve değişmez bir kuramsal çerçevede analiz etmenin mümkün olmayacağı da açıktır. Göç-kimlik-müzik bağlamındaki bu çalışmanın hedefi göç üzerine üretilmiş fikirlerin önemini ve işlerliğini sorgulamak, savunmak ya da bu konuda bilgi vermek değildir. Dolayısıyla, gereksiz tartışmalardan uzak durmak için, ilgili fikirlere ve çalışmalara yüzeysel olarak değinilmiştir. Ele alınan topluluğun yaşadığı göç deneyiminin, sürgün niteliği taşıması dolayısıyla, bu çalışmada, göçe ilişkin tüm fikirlerin, kuramların ve sınıflandırmaların önemi kabul görmekle birlikte, göçün tercih dahilinde olup olmadığı temel nitelik varsayılır ve Everett Lee'nin *İtme Çekme Kuramı* ışığında, *gönüllü ve zorunlu göç* sınıflandırması mantığı kullanılarak, örnek olay, sığınmacı deneyimleri ekseninde değerlendirilir.

Lee (1966: 49-50), göçü, uzak-yakın, gönüllü-zorunlu, iç-dış gibi herhangi bir sınırlamayı kabul etmeksizin, kalıcı ya da yarı kalıcı yer değiştirmeler olarak tanımlar ve göç sürecini, göç kararına etki eden dört başlıkta özetler: *Köken alan* yani yaşanılan yer ile ilgili etkenler, *hedef alan* yani yeniden yerleşimin planlandığı yer ile ilgili etkenler,

karara ve sürece *müdahil olan engeller* ve *kişisel etkenler*. Köken ile ilgili etkenler göç kararını alma sürecindeki birey ya da topluluğu, kökene bağlayan ya da kökenden iten; hedef ile ilgili etkenler de yeniden yerleşmenin değerlendirilmesinde hedefi çekici ya da itici kılan etkenlerdir. Müdahil engeller ise, hedefe ya da göç sürecine ilişkin, coğrafi ve kültürel uzaklık gibi kaygıların yanında yeniden yerleşme sonrasına ilişkin sosyal ve ekonomik kaygılar gibi, göç kararına engel olabilecek etkenlerdir. Lee'nin son etken olarak belirlediği kişisel etkenler de göç kararını almayı kolaylaştıran ya da göçten alıkoyan, bazı hassasiyetler, hedefe ilişkin koşullardan haberdar olma, hedefte bir bağlantıya sahip olma gibi bireysel sınırlardır. Bu dört etken bağlamında, hem kökende hem de hedefte ayrı ayrı değerlendirilmesi gereken itici ve çekici motivasyonlar vardır. Göç etmeyi planlayan birey/topluluk, kökendeki ya da hedefteki etkenleri, müdahil engelleri ve kişisel etkenleri, ait olduğu sosyo-kültürel yapı içerisinde ve sahip olduğu koşulları baz alarak 'itici' ya da 'çekici' olarak değerlendirir dolayısıyla bu etkenlerin tümü bağlamsaldır. Göç, ait olunan coğrafi ve kültürel alanın bırakılarak, başka bir alana yeniden yerleşmeyi, sonucun belirsiz olduğu riskli adımlar atmayı gerektiren bir süreçtir. Dolayısıyla, sadece öngörülere dayanarak böyle bir sürecin içine girmeye cesaret etmek güçlü itici ya da çekici motivasyonlar gerektirir. Kökenden ayrılmaya sebep olacak kadar güçlü bir motivasyon kaynağı büyük bir 'itme' gücüne, beklentiler ve tahminler üzerine belirlenmiş bir hedefe yeniden yerleşmeye cesaret edecek kadar güçlü bir motivasyon kaynağı da büyük bir 'çekme' gücüne sahip olmalıdır.

Tercih dahilindeymiş gibi gözükse de, hangi sebeple olursa olsun ait olduğu yerden ayrılmak, huzursuz bir 'kopuş'tur ve bu nedenle tüm göçlere itici bir motivasyona kaynak olan bir zorunluluk hali eşlik eder. Dolayısıyla, özünde hiçbir göç gönüllü değildir. Bu durum, göç çalışmalarında 'zorunlu göç' olgusuna daha fazla önem kazandırır. Zorunlu göç, bireylerin/toplulukların, savaş, politika, kültürel farklılıklar, yaşamsal zorluklar gibi sebeplerden, bulunduğu yerde yaşamasını zorlaştıran ya da engelleyen itici motivasyonlarla yer değiştirmesidir. Sözü edilen yaşamsal zorluk oluşturan sebeplerden biri, birkaçı ya da tamamı kökenden ayrılmayı zorunlu kılan itici etkenlerdir. Ancak bu sebeplerden, savaş, politik ya da sosyo-kültürel baskı gibi bazıları, ileri derecede yaşamsal engel, hatta tehdit oluşturabilir. Dolayısıyla bu gibi durumlarda

yaşanan göç deneyimi aynı zamanda ‘sürgün’ niteliği de taşır. Kökenden zorunlu ayrılış/kaçış/sürgün özelliği taşıyan bir göç süreci, aynı zamanda bir hedefe ‘sığınma’yı işaret eder. Dolayısıyla, tartışılması gereken şey bu zorunlu ayrılışın, sığınma ve sonrası bağlamda, göçmen/sığınmacı üzerindeki sosyolojik ve psikolojik boyutlarıdır da aynı zamanda.

O halde, göçü motive eden, kökendeki ve hedefteki itici ve çekici faktörlere ve göç sürecindeki değişkenlerin tümüne odaklanmak gerekir. Kunz (1973: 130), itmenin motive ettiği ve kaçmayla sonuçlanan zorunlu göçün değişkenlerine odaklanır ve zorunlu göçmeni/mülteciyi/sığınmacıyı kabul edilmiş uluslararası tanımlamaya¹ dayanarak, ayrı bir sosyal tip olarak nitelendirir. Rumbaut (1989: 167) da, benzer bir yaklaşımla, sığınmacının/göçmenin kökenden ayrılmasını motive eden ‘itme endeksleri’ ve yerleşeceği hedefi seçmesini motive eden ‘çekme endeksleri’ belirler ve göçün yeniden yerleşmeden yıllar sonra bile devam edebilen bazı psiko-sosyal etkilerinin varlığını savunur. Aynı zamanda bu çalışmada, sığınmacıların, en azından psiko-sosyal alanda niteliksel olarak farklı bir toplumsal tip olduklarını da iddia eder. Bu ve benzeri yaklaşımlardaki çalışmaların görüşü, göçün etkilerinin, tüm göç sürecinde, sığınmacının içerisinde bulunduğu tarihsel, kültürel, sosyal bağlama göre değişkenlik gösterdiği yönündedir. Göç deneyiminin farklı özelliklerinin, onu yaşayan bireyin/topluluğun, yeniden yerleşme sonrasındaki psiko-sosyal tutumlarının da farklılaşmasına neden olduğu konusunda haklı olsalar da; göçmeni/sığınmacıyı farklı bir ‘sosyal tip’ olarak görmek, aynı zamanda bir ‘dışlama/ötekileştirme’ eğilimi tehlikesini de içerir.

Göç deneyimi hangi özellikte olursa olsun, hem göçmen hem yerli kültürleri zor bir sürece çeker. Göçmen, evsahibine ‘öteki’ olarak gözüktür ve bu doğal bir durumdur ancak aynı şekilde evsahibi de göçmen için ötekidir. Bu durumda, göç nedeniyle

¹ Mülteci, “Özel bir grubun ya da politik görüşün üyesi olması, ulusu, dini, ırkı gibi sebeplerle mazlum olma korkusu taşıyan, ait olduğu ülkenin dışında ve aciz olan, ya da bu tür korkular nedeniyle ülkesinin korumasından yararlanmak istemeyen ya da bu tür olayların sonucu olarak önceden yaşadığı kendi ülkesinin dışında bulunan ya da bir uyruğa sahip olmayan ve bu tür korkular nedeniyle geriye dönmekte de isteksiz olan bir bireydir” (Kunz, 1973: 130).

karşılaşan farklı kültürel yapılar arasında, zorunlu birlikte yaşam, dolayısıyla da, çatışma ve uyum problemleri doğar. Göç üzerine çalışan bazı kuramcılar, problemin kaynağını göçmen olarak gören bir yaklaşımla, göçmenin yerliye uyumunu sağlamak amaçlı bazı modeller geliştirmişlerdir. Bunlardan en tanınmış olan, Milton M. Gordon tarafından geliştirilmiş, *asimilasyon süreci kuramı*dır. Gordon'a göre (1964'ten aktaran Akıncı, 2014: 31), *uyum süreci, kültürel korumacılıktan, adaptasyon* yönünde, tek boyutlu bir süreçtir ve göçmen, yeni kültürü elde ettikçe köken kültürü kaybeder. Yani göçmen, köken kültür ve evsahibi kültür arasında bir seçim yapmak zorundadır. Ancak göç çalışmalarının çoğu, asimilasyon sürecinin doğrusal bir şekilde gelişmediğini, müzakereye açık, değişken bir süreç olduğunu gösterir (Tilly, 1990: 86'dan aktaran Öner, 2012: 19). Asimilasyon yaklaşımının uyum sorunlarının çözümünde pek işe yaramayacağını anlayan kuramcılar yeni arayışlara girişmiş, 'kültürel çoğulculuk' ile ilgili çalışmalara yönelmiş ve bu süreçte 'çok kültürcülük'ü savunan yaklaşımlar hayli önem kazanmıştır. Çok kültürcülük, kültürel farklılığın kamusal olarak tanınması ve kurumsallaşması gerektiğini ve bunun da devletin sorumluluğu olduğunu savunan formatif bir yaklaşıma dayanır (Joppke, 1996: 487'den aktaran Öner, 2012: 19). Bu yaklaşım ise bir bütün içerisinde, birbirinden bağımsız, farklı toplumlar yarattığı ve göçmenlerin içine yerleştikleri toplumun bir parçası olmasına engel olduğu görüşüyle eleştirilir (Grillo, 2005, Entzinger, 2003'ten aktaran Unutulmaz, 2012:142).

Göçmeni yerliye 'uyarlama' yaklaşımına dayalı kuramlar ve uygulamalar, göçmen kültürü homojen ve sadece kökenle bağlı; dolayısıyla da evsahibi kültürden 'ayrı', 'bütün' bir yapı olarak kabul ederler. Oysaki günümüzde, göçmenlerin, köken kültüre bağlılık sürdürürken evsahibi kültüre de aitlik duygusu besleyebildikleri, dahası aynı anda köken ve evsahibi dışında başka toplumlara ve kültürlerle de bir şekilde bağlı olabildikleri görülür. Ulus-ötesi (*transnational*) topluluklar, yani köken ülke dışında, başka bir ya da daha çok ülkeye de bağlı bulunan göçmenler, bu duruma örnektir. Bu sınıflandırmaya dahil göçmenler, hem yaşadıkları ülkenin hem de ayrıldıkları ülkenin vatandaşı olarak, her iki ülkenin siyasi süreçlerine katılabilir, vatandaşlık hizmetleri alabilir, kültürel, politik ve başka birçok edim sergileyebilirler.

Ulus-ötesi göç literatüründe özellikle diasporik çalışmalarda, çok-yerli (*multilocal*), yerel-üstü (*translocal*) bağ olarak kavramsallaştırılan bu gibi durumlar melez (*hybrid*) kültürel oluşumların doğmasını da sağlar. ‘Homojen’, ‘sürekli’, ‘bütün’, ‘değişmez’ ve benzeri niteliklerde tanımlanan kültür anlayışına karşı eleştirel bir yaklaşımla gerçekleştirilmiş çalışmalarda sık tercih edilen kavramlardan olan *melezleşme*, farklı mantıkların iç içe geçtiği süreçleri işaret eder (Çağlar, 2000: 130). Kültürel çalışmalarda, *melez* kavramı ile örtüşen anlamlara sahip *kreol* (*creolised*) ve *tireli* (*hyphenated*) kavramları da aynı şekilde, genel anlam itibarıyla farklılıkların karışımına gönderme yapan kavramlardır. Bu kavramlar hem farklılık hem benzerlik içerdikleri ve kültürün değişkenliğini vurguladıkları için kültürel çalışmaların popüler kavramlarından olsalar da aynı zamanda kültürel sınırlara ve karışımın düzeyini belirleyen olası güç mücadelelerine vurgu yapan yönleri dolayısıyla da eleştirilirler. Ek olarak, literatürde, çeşitliliğe ve farklılıkların bir aradalığına vurgu yapan, benzeşme süreçlerinin sonuçlarına ilişkin *senkretik* (*syncretic*), *sentez* (*synthesis*), çoklu kimlik, diasporik kimlik gibi birçok kavram daha kullanımdadır. Yine, bu süreçlerde farklılıkların karşılaşmasının yaratacağı olası çatışmalara çözüm olacak stratejik yöntemleri ifade eden, bağdaştırma, sentezleme, temellük gibi kavramlar da işlevseldir. Kavramların çokluğunun sebebi, göç süreçlerinin, sonuçlarının ve yeniden yerleşme sonrası stratejilerin, her topluluğun özgül sosyo-kültürel bağlamına koşullu olarak gösterdiği değişik durum ve tutumları ifade etmek için gerek duyulan analitik araç çeşitliliğidir. Bu çalışmada bu kavramlar, hiçbir aşağılayıcı anlam içermeden, herhangi bir kültürel oluşumun ya da farklılığın diğerlerinden üstünlüğünü iddia etmeden, kültürel çeşitliliğe ve karışıma dayalı oluşumları ve ilişkili tutumları ifade etmek üzere kullanılır.

Göç, başlattığı etkileşim içerisinde, karşılaşılacak kültürlerin ‘benzeşme’ eğilimini güçlendirdiği gibi, dışlanma veya azınlık haline gelme gibi nedenlerle, ‘ayırışma’ ve ‘kimliğin vurgulanması’ sonucunu da doğurabilir (Emiroğlu ve Aydın, 2003: 342). Bu noktada göçün, kültürel bağlamından kopardığı ve başka bir bağlamda yeniden inşa edilmek zorunda bıraktığı kimlik üzerindeki etkisini de yansıtan inşa/yeniden inşa sürecine ve sürecin hangi bileşenlerle işlediğine eğilmek gerekir.

1.2. Kimlik

Kimlik, bireyin veya grubun kendini diğer bireyler ya da gruplara göre konumlandığı ve sürekli devinen bir yaratı/ınşa sürecinin ürünüdür. Bireyi çevreleyen değişik sosyal sistemler içinde sürekli olarak yeniden biçimlenir ve dönüşür (Erol, 2010: 42) dolayısıyla asla tamamlanmayan bir devinim/dönüşüm içindedir. Güvenç (1993'ten aktaran Erol, 2005: 212) kimliği, kişilerin ve çeşitli özelliklerdeki toplumsal grupların “kimsiniz, kimlersiniz?” sorusuna verdikleri cevap olarak; Bilgin (2007: 11) ise, bir kişi veya grubun kendini tanımlaması ve diğer kişi veya gruplar arasında konumlaması olarak tanımlar. Hall'a göre (1998: 177) ise, kimlikler bizi konumlayan ve kendimizi konumladığımız farklı durumlara verdiğimiz isimlerdir. Bauman'ın (2000'den aktaran Erol, 2010: 42) kimlik tanımı da, kimliğin, belirsizlikten kaçış arayışına verilen bir isim olduğu yönündedir. Yapılan tüm tanımlamaların işaret ettiği ortak özellik, kimliğin bireyin veya topluluğun kendini diğer bireyler ya da topluluklara göre konumlandığı ve bu konumlanmanın aynı zamanda hem bir yaratı/ınşa süreci hem de bir sonuç olduğudur. Tüm kimlikler bireyler veya topluluklar arası ilişkilerde inşa, hatta icat edilir (Bilgin, 2007: 35).

Kimlik tanımlamaları genel olarak iki kimlik tipine odaklanır: ‘Bireysel kimlik’ ve ‘Kolektif kimlik’. Bireysel kimlik, bireyin kendisini ait olduğu toplulukta diğer bireyler arasındaki konumlayışına; kolektif kimlik ise bir topluluğun üyelerinin kendilerini, bir bütün olarak, başka topluluklar arasındaki konumlayışına ilişkindir. Yani bireysel kimlik birey tarafından yaratılan ve taşınan ‘ben’, kolektif kimlik ise bir topluluk tarafından yaratılan ve taşınan ‘biz’ kimliği olarak yorumlanabilir. Bu çalışmada, göç ile kökenden kopan Karaağaçlı Pomak topluluğunun göç sonrasında, yeniden konumlanışı diğer topluluklar düzeyinde ele alındığı için bu bağlamda kolektif kimlik tipine odaklanılır.

Kolektif kimlikte genellikle bir farklılaşma eğilimi vardır çünkü diğerine karşıtlık içinde bir ‘fark’ olarak tanımlanır. Bu nedenle belirli bir teritoryada kök salmış toplulukların diğer topluluklardan farkını ortaya koyma talebi olarak nitelendirilebilir (Mabrouk, 1992'den aktaran Bilgin, 1994: 53). Ancak kolektif kimliğin yaslandığı

farklılık iddialarını bir toprak parçasına mutlak bağlı görmek sınırlı bir bakış açısıdır. Teritorya, geri dönüş mitlerine sahip diasporik topluluklar için farklılık iddialarına temel oluştursa da tüm kolektif topluluklar için geçerli, değişmez bir farklılık göstereni değildir.

Erol (2005: 219), bir topluluğun, diğer topluluklara kıyasla, kendine özgü niteliklere sahip olduğu ve bir tekillik taşıdığı yönündeki bilincini ‘kolektif kimlik’ olarak tanımlar. Bu ise, din, etnik köken, ulus, ideoloji, dünya görüşü ya da tercih edilmiş yaşam biçimi gibi kültürel farklılıklar temelinde biraraya gelmiş bireylerden oluşan, ayırt edilme, karşı olma ve kendisi olma arzusu ile kendilerini diğer topluluklardan farklılaştırarak geliştirilmiş bir aidiyet bilincidir. Topluluk tarafından yaratılan ‘biz’ kimliği olarak kolektif kimlik, topluluğun, hangi kültürel farklılık temelinde aidiyet geliştirdiğine bağlı olarak ulusal, etnik, dinsel, kültürel gibi nitelemelerle adlandırılan alt kategorilere de ayrılabilir.

Kolektif kimliğin, değişebilir kültürel farklılıklar temelinde inşa edildiği anlayışına dayanarak bu çalışmada, kolektif ve kültürel kimlik kavramlarının birbiri yerine kullanılması uygun görülür. Bu kavramlar, çağdaş antropolojik çalışmalarda olduğu gibi, bu çalışmada da, sadece kandaşlığa dayalı dar anlamıyla değil, farklılık gösterenleri ve sınırları koşullara göre değişebilen bir kültürel oluşum anlamıyla, ‘etnisite’ (*ethnicity*) ile örtüşen kavramlar olarak kabul edilir. Smith’e göre (2016: 42) etnik/kolektif/kültürel topluluğun 6 ayırt edici niteliği vardır: Kolektif özel bir ad, ortak bir soy miti, paylaşılan tarihi anılar, ortak kültürü farklı kılan bir ya da daha fazla unsur, özel bir yurtla bağ, nüfusun önemli kesimleri arasında dayanışma duygusu. Bu niteliklerin biri bile kültürel topluluk olmak için tek başına yeterlidir ancak bir topluluk bu niteliklerden ne kadarına sahipse o kadar idealdir. Schlesinger da, kültürel topluluğu tanımlamada kritik etkenin, bir topluluğu, aynı düzene ait öteki topluluklarla ilişkili olarak tanımlayan (toplumsal) sınır kavramı (1994’ten aktaran Erol, 2005: 222) olduğunu öne sürer ki; bu anlayış Smith’in 6 ayırt edici niteliğini de kapsayan anlamda, hiyerarşik önemi bağlamsal olan, kültürel farklılık gösterenlerinin tümünü işaret eder. Yani kültürel farklılık gösterenleri hem ‘verili’dir hem de bağlam değiştikçe ‘yeniden yapılandırılabilir/uyarlanabilir’ özelliktedir. Toplumsal sınır, iki topluluğu birbirinden ayıran ve birbirlerini farklı tanımlamalarını sağlayan ‘ayırıcı’lar olarak yalnızca “karşıtlık

ve göreceliklerin bir bağlamında” varolabilen kimlikleri tanımlar ve korur (Stokes, 1998: 128), farklı mekânlarda, farklı zamanlarda yeniden yeniden inşa edilir (Hall, 1998: 181). O halde soru şudur: Kimlikleri tanımlayan ve koruyan toplumsal/kültürel sınırlar neden (farklı zamanlarda ve mekânlarda) yeniden yeniden inşa edilir? Daha önce de vurgulandığı gibi, inşa ile kastedilen şey başı ve sonu olan bir eylem değil sürekli devinen bir süreçtir. İster kültürel sınırların, isterse kültürel kimliğin inşası söz konusu olsun bu süreçteki her aşamanın zemini topluluğun tahayyülleridir. Topluluk, kendini diğer topluluklardan ‘ayrı’ tanımlarken; bu tanımlamayı ‘bir’ olduğunu düşündüğü yapıya ‘ait’ hissetmeye yönelik bir bilince dayanarak yapar. Bu aidiyet bilinci bireyin ya da topluluğun kendini bir bütünün parçası olarak gördüğü ve o bütünün diğer parçalarıyla, hiç karşılaşmamış bile olsalar, aynı düşünüyor ve aynı davranıyor olduğunu “hayal etme”siyle (Anderson, 2007: 20) başlar. Sınırlar, ‘aynılaşma’ ve ‘farklılaşma’ ekseninde geliştirilmiş bu aidiyet temelinde, sosyal/kültürel dizgedeki değişimlere bağlı olarak, farklı zamanlarda ve mekânlarda, sürekli değişen tahayyüller üzerine, yeniden yeniden inşa edilerek kimliğin özgüllüğünü ve sürekliliğini sağlar.

1.2.1. Kültürel Kimliğin İnşası

Kültürel kimlik, ait olma arzusu ve bilincinden kaynaklanan, bu aidiyetin ilişkili olduğu sosyal, kültürel ve tarihsel bağlam içerisinde yoğrulan, benzerlik ve farklılıklardan hareketle, ötekine karşıtlık içerisinde geliştirilen, temsil edilen ve aktarılan bir olgu ve inşa sürecidir. O halde bu inşa sürecinin aşamaları şu şekilde özetlenebilir: a) Kültürel farklılıklar temelinde bir aidiyet geliştirmek, b) bu aidiyeti destekleyecek geçmiş de içeren kültürel bilgiyi depolayan belleği, gereksinimler doğrultusunda güncellemek, c) bu aidiyeti ve dolayısıyla kültürel bilgiyi temsil ve ilan etmek ve bu aidiyetin sürekliliğini sağlamak için kültürel bilgiyi sonraki kuşağa aktarmak. Ancak belirtilmelidir ki aidiyet duygusu geliştirmekle başlayan kimlik inşası sürecinde, bu bileşenlerin zamansal ya da hiyerarşik bir sıralaması yoktur ve bileşenler değişim koşullarında bile işlemeye devam eder.

Kültürel kimlik, zaten var olan, yer, zaman ve kültür (bağlam) değiştiren bir şeydir. Bir yerden gelirler, bir geçmişi/tarihleri vardır ve geçmişi olan herşey gibi

sürekli dönüşürler (Hall, 1998: 177). Zaten varolan kimlikler, yer, zaman ve bağlamdaki değişimlere koşut değişen tahayyüller üzerinden sürekli devinen bir inşa sürecindelerdir. Bu süreci hızlandıran, sosyo-kültürel dizgeyi, tahayyülleri dolayısıyla sınırları zorunlu olarak dönüşüme sokan bazı tetikleyici deneyimler vardır. Göç de bunlardan biri olarak süreklilikte bir kesintiye yol açar ve zorunlu bir yeniden başlangıç gerektirir. Göç nedeniyle kökeninden koparak yabancı bir hedefe yerleşen topluluk, yanında taşıdığı kültürün ve temas edilen diğer kültürlerin etkileşimiyle yeni bir kültürel yapı oluşturur. Bu yeni kültürel yapının aynı zamanda, göçün öncesi, esnası ve sonrasını kapsayan süreç içerisinde yaşanan tüm sosyo-politik deneyimlerin etkisinde şekillenen bir yönü de vardır. Dolayısıyla ortaya, göçün yarattığı yeni bir sosyo-kültürel bağlam ve buna bağlı olarak dönüşmüş tahayyüller çıkar. Kökeninden koparak yabancı bir coğrafi alanda, değişmiş sistemler içerisinde yeniden konumlanmak zorunda kalan topluluk, ortak geçmişinin en büyük olayı olan göç ekseninde, kültürel farklılık unsuru olarak gördüğü özelliklerinin de ortaklığında geliştirdiği aidiyet bilincine dayalı bir kimlik inşasına girer.

Bu türlü bir inşa sürecinden söz etmek, aidiyet bilincinin yaslanacağı, kimliği besleyecek, ‘bir’ olmayı sağlayacak bir geçmiş, bir tarihsel ‘önce’ gerektirir. Çünkü kültürel topluluklar tipik olarak, aidiyet bilinçlerini, kendilerinin özgül bir bütün ve özellikli oldukları düşüncesini geçmişlerindeki olaylara/tarihe dayandırır (Assmann, 2001: 133). Burada sözü edilen tarih, topluluğun ortak deneyimlerine dayalı, stratejik olarak bazı anıların ‘hatırlandığı’, bazılarının ‘unutulduğu’, topluluk tarafından kurgulanmış olan kolektif geçmiştir. Geçmiş bilinci, ‘bellek’ kavramını işaret eder (Bilgin, 2007: 211). Bellek, topluluğun, kimliğin inşasında belirleyici olacak tahayyüllerine zemin olan kültürel deposudur. Oraya depolanan şey, kültürel miras olarak değerli ve yaşatılması zorunlu görülen semboller, anılar, gelenekler, görenekler gibi kolektif geçmişle iç içe olan, topluluğun, kendini ‘öteki’nden farklılaştırmada başvurduğu stratejilerle simgesel anlam kazanan söylemler ve edimleri (Erol, 2009: 238) içeren kültürel/kolektif bilginin sermayesidir. Bellek topluluğun deneyimlerine koşut olarak, topluluğun aidiyet iddialarını, o günde haklı ve güçlü kılacak şekilde güncellenir. Geçmişin derinliğini taşıyan kültürel bilgi/kolektif sermaye, aidiyetin temsili olarak topluluğun yaşam biçiminde edimler şeklinde somutlaşır. Böylece aidiyet belli bir sistem

içerisinde temsil ve ilan edilmiş olur. Bu edimlerin tamamı sadece o topluluğun üyesi olmaya özel anlamlarla bağlantılıdır. Bu tür bir temsilin sadece o aidiyeti taşıyanlara özel olan bir sistematigi vardır ve ancak içkin olduğu sosyo-kültürel dizgede yaşanılarak kavranır. Bu temsiller sisteminde yer alan her edim, topluluk için, geçmişten bugüne hiç kopmadan ve değişmeden süregelen kabul edilir ve tekrarlara dayalı şekilde hayata geçirilir. Belli bir sistemde, bilinçli bir ‘tekrar’, ‘gelenek’ kavramına işaret eder. Gelenek olarak görülen edimler, topluluk için, geçmişe dair bir anlam taşır ve aidiyetin sürekliliğine, köklü ve güçlü oluşuna atıftır. Geçmişin, kopuş barındırmayan bu tür bir süreklilik ve gerçeklik olarak algılanmasını sağlamak için, yeni durumlara uyarlanmış, geçmişi hatırlatan formlara bürünmüş, kendi geçmişlerini oluşturarak bugünde karşılığını bulan “icat edilmiş gelenekler” (Hobsbawm ve Renger, 2006: 3) de kullanılabilir. Bu durum kültürel yapıda gerçekleşen değişimin içerisinde en azından bazı kısımların sürekli ve tanıdık olduğunu gösterme çabalarının ürünüdür. Dolayısıyla, aidiyete ilişkin anlamlar ve bağlantılı olduğu kültürel bilgi, gelenek olarak tekrarlanan her edimde yeniden yapılandırılmakla birlikte dolaşımda tutulmuş dolayısıyla aidiyetin sonraki kuşağa aktarımı da sağlanmış olur.

Kültür ve dolayısıyla kültürel kimlik öylece verili, değişmez ve belirgin sınırlar içerisinde değil; sürekli dönüşen, akışkan bir yapıda düşünülmelidir. Kültürel toplulukların aidiyet tahayyülleri, farklılık gösterenleri dolayısıyla da sınırları zaman içerisinde kendiliğinden dönüşür. Özellikle de göç gibi, bağlamdan ‘kopuş’a ve başka bir bağlamda zorunlu bir ‘yeniden konumlanış’a neden olan bir dış etken varsa dönüşüm daha hızlıdır. Bu durumun yarattığı, farklılıkların zorunlu bir aradalığının var ettiği etkileşim alanında, sınırlar geçirgen, kimlik akışkandır. Değişim, kimliğin başka bir bağlamda ‘kendisi’ olarak kalabilmesinde ve sürekliliğini sağlayabilmesinde uygulanan bir strateji olarak bile kabul edilebilir. Dolayısıyla göç ile kökenden kopan ve hedefte yeniden konumlanan kimlik, köken kültürden taşınanlar, göç sürecinde yaşananlar ve kültürel etkileşimle edinilenlerden oluşturulmuş yeni bir kolektif sermayenin, bir karışımın ürünüdür. Bu noktada kimliğin bağlamı olan kültürün, göç nedeniyle yer değiştirmesi konusu önem kazanır.

1.3. Kültürün Yer Değiştirmesinde G   n Rolü

G  , topluluğu, kökenden coğraf  olarak kopard ğı gibi kültürel olarak da koparır. Topluluklar g   sonucu yer değiştirirken sahip oldukları kültür de yer değiştirir. G  , kültürün yerini değiştirirken aynı zamanda ona üç aşamada etki eder: Kültürü taşıma, başka kültürlerle karşılaştırma, dönüştürme. G  menle birlikte taşınan köken kültür, karşılaştığı farklı kültürlerle girdiği etkileşim alanında hem kökeninden hem karşılaştığından farklılaşır. Hem kökenin hem de hedefin bir parçası olarak karışmış, bağdaşmış, uzlaşmış ve her halukarda dönüşmüş şekilde varlık sürdürür.

Kültür göçü olarak da adlandırılabilcek bu durum, kültürün ilişkili coğraf  alandan koparak başka bir alana taşınması dolayısıyla, kültür-teritorya ilişkisini sorgulamayı da gerektirir. Taşınmış bir kültürü incelemek en az iki noktaya odaklanmak gerekliliğini doğurur: Köken  evre, hedef  evre. Köken kültürün incelenmesi, g   esnasında ‘taşınan’ kültürün ne olduğuna dair, hedef kültürün incelenmesi de taşınanın, yeniden yerleşme sonrasındaki yeni haline dolayısıyla yaşanan dönüşümün boyutlarına dair fikir vericidir ancak kesin değildir. Bakış açısını bu iki kültür dışına da genişletmek gerekir çünkü g   n, tüm deneyimlerde, köken kültürü olduğu gibi koruyup hedefe taşımış olması beklenemez. Göçmen kültürün tüm örüntüleri kökenden taşınmıştır demek mümkün değildir. Özellikle de zorunlu g   ve sığınmacı deneyimleri söz konusuysa, taşınan kültür, kökenden hedefe varana kadar geçen süreçte hatta yeniden yerleşme sonrasında bile karşılaştığı kültürlerin baskılarına maruz kalabilir ve bu baskıların izlerini taşıyor olabilir.

G   ile yer değiştiren kültürün karşılaştığı kültürlerle etkileşimi çift yönlüdür. Bu gibi süreçlerde etkileşim çoğunlukla hâkim kültürün özelliklerinin baskın olduğu oluşumlar yaratır gibi gözükse de, değişen, sadece taşınan kültür değildir. Ortiz’in deyişiyle (1943’ten aktaran Burke, 2011: 69), Christophe Colomb’un, Amerikayı keşfettiği yönünde basit yaklaşımlarla düşünmemeli, çünkü aynı zamanda Amerikalılar da Colomb’u keşfettiler. Hem taşınmış hem karşılaşılmış kültürler birbirlerinden devşirdikleri ögeleri kendi yapılarına eklemleyerek, uzlaşmayı kolaylaştıracak örüntüleri seçip  ne çıkartarak, diğerlerini terkederek ya da pasifleştirerek s rekliyi sağladılar.

‘Kendi’si olarak ‘öteki’ ile birlikte varlık sürdürebilmek için hem farklılıklarını korumak hem de ötekine olabildiğince benzemek/uyum göstermek zorundadırlar. Burada önem kazanan nokta, kültürel etkileşim içerisinde köken kültürden hangi öğelerin korunacağını ve karşılaşılan kültürden hangi öğelerin devşirileceğini belirleyen seçme eğilimini geliştiren göç özellikleridir.

Müzik de bir ifade kültürü olarak göç ile yer değiştirir. Taşınan müzik kültürü karşılaşılanlarla etkileşime girer ve dönüşür. Taşınmış bir müzikten söz etmek, onu taşıyanların hangi koşullarda göçe karar verdiğine, hangi koşullarda kökenden ayrıldığına ve hedefe vardığına ve hangi koşullarda yeniden yerleştiğine bağlı olarak değişen sonuçların varlığını göz önünde bulundurmaya gerektirir. Dolayısıyla aynı kökenden aynı hedefe bile olsa homojen bir ‘taşınmış (*transplanted*) müzik’² sınıflandırması yapmak mümkün değildir. Taşınmış müzik incelemelerinde ilgili göç sürecini de kapsayan tarihsel, sosyal, kültürel bağlama odaklanmak etnometodolojinin gereğidir. Bu durumda, göç ile taşınmış müziğin, dönüşüm süreci ve çıktıların değişkenliği, göç özellikleri ve göçmen/mülteci/sığınmacı deneyimi üzerinde ayrıntılı olarak düşünmeyi zorunlu kılar.

1.4. Kültürel Kimliği Tanımlayıcı Bir Araç Olarak Göçmen Müziği ve Kimliğin Müziksel İnşası

Göçü deneyimlemiş topluluklardan, dolayısıyla taşınmış bir kültürden söz ediliyorsa bu kültürün yeniden yerleşme sonrası sürekliliğini sağlamasına ilişkin konular önem kazanır. Taşınan kültür yeni çevrede hayatta kalabildi mi? Olduğu gibi mi kaldı değişti mi? Değişti ise neden ve nasıl bir değişim gerçekleşti? Hangi özellikleri korundu, hangi özellikleri değiştirildi ve bu seçim neye göre yapıldı? Karşılaşılan kültürle uzlaştı mı asimile mi oldu? gibi birçok soru gündeme gelir. Göç ve müzik bağlamındaki çoğu çalışmanın temel problemi, yukarıdaki soruları da içerir şekilde, hayatta kalma stratejilerinde müziğin rolüne ve/veya göç sürecinin müzikteki görüngüsüne ilişkindir.

² Taşınmış (*transplanted*) müzik terimi, göç deneyimi sonucunda, kökene ait müziğin yerleşilen yerde pratik edilmesini ifade eden bir terimdir, John Bordnar’ın (1985) kitabının başlığından (*The Transplanted*) ödünç alınmıştır (Schramm,1990: 18).

Tüm bu çalışmalar gösterir ki, göç ile kökenden taşınan kültürün, göç esnası ve sonrası karşılaşılan kültürlerle etkileşimi, yeni bir sosyo-kültürel bağlamı var eder ve kültürel kimliği yeniden müzakerelere maruz bırakır. Taşınan kültür yerinden oynamıştır ve yeni çevrede yeniden konumlanmak zorundadır. Yeniden konumlanma, kültürel kimliğin değişen bağlamlarda yeniden inşa edilmesidir. Kimliğin hiçbir bileşeni, sosyo-kültürel bağlamdan ayrı olmadığı için bağlamsal koşullar değiştikçe kimliğe zemin oluşturan tahayyüller de değişerek kimliği asla tamamlanmayacak bir inşa sürecine sokar.

Stokes’a (1998: 125) göre, kendimizi çok çeşitli yollarla konumlandırırız ve bunların içerisinde müziğin oynadığı rol çok önemlidir. Erol da (2010: 39) aynı yaklaşımla, Toronto Alevi Göçmenleri’nin ifade kültürü edimlerine ilişkin çalışmada, bu göçmenlerin yeni çevrede kimliklerinin sürekliliğini sağlama çabalarını incelerken müzik ve dansa özel önem verir. Ona göre bu edimler kimliği inşa etmenin en etkili aracıdır ve kökenden kopmuş gruplar ile köken arasındaki ilişkilerin çözümlenmesinde analitik birer mercekle işi görürler. Çünkü göç deneyiminin kimliğe etkileri müziksel edimlere etkileriyle koşuttur, kimliğin her bir bileşenindeki değişimin müziksel bileşenlerdeki, tercihlerdeki ve tutumlardaki değişimle yakından ilişkisi vardır. Kurtişoğlu (2008: 38-39), Frith’in (1998: 109) “müzik, kimliğin bir metaforu olarak ele alınır” ifadesine dayanarak müziğin, biçim, icra ortamı gibi bileşenleri ile bir kültürel kimliği yansıttığını vurgular. Bu müziksel bileşenler, göçmenin, yaşadığı sosyo-kültürel deneyimlere bağlı olarak geliştirdiği kimliksel tahayyüllerinin somutlaşmış halidir.

Müzik ilişkili olduğu sosyo-kültürel bağlamın içerisinde değer kazanmış bileşenleri ile hem kimliğin inşasında etkili bir araç hem de aidiyetin temsil edildiği bir alandır. Bu inşanın ilk bileşeni olan aidiyet duygusunun kurulması için gereken bir farklılık göstereni olarak araçsallaşır. Etnomüzikoloji, müziğin, kültürden kültüre değişen ‘değer’ yüklü bileşenlerine odaklanır ve bu açıdan bakıldığında müzik, “kültürel olarak anlam yüklü sesler içinde kalıplaşan bir etkinlikler, düşünceler ve nesneler bütünü”dür (Merriam, 1964’ten aktaran Erol, 2009: 109). Anlam, bir ögenin taşıdığı, anlığımızı (zihnimizi) doğrudan ilgilendiren bilişsel (*cognitive*) veya duygusal içeriktir (Erol, 2005: 146-198). Bir nesne başka bir şeyi anlatan bir anlam kazandığında simge haline gelir. Müzik de, bir topluluğun kültürel değerlerini çağrıştıran anlamlarla ilintilendiğinde o

değerlerin yerine geçerek simgeleşir. Bu anlamlar aracılığıyla, aidiyete ilişkin bir farklılık göstereni/simgesi olarak, ‘köken’le bağlar kurar ve biz bilincini güçlendirir. Böylece bellekte depolanmış kolektif anılardan güç alınarak, ‘yeni bağlamda’ sağlam bir bütün oluşturulur ve aidiyetin sürekliliğindeki kopuş safdışı bırakılabilir. Aidiyeti güçlendirecek bir ‘geçmiş’i ‘bugün’de canlandırmanın yani kültürel belleğin yeniden inşasının müziksel yoludur bu. Sözelimi Yükselsin (2011), müziğin bu işlevine, Roman havalarını ele aldığı çalışmada biçimsel özelliklerin kimlik inşasında bir etnisite aracı olarak nasıl kullanıldığını açıklayarak değinir ve Roman havalarının bu yönüyle kültürel kimliğin en güçlü ifade aracına dönüştüğünü de önemle vurgular. Çerezcioğlu da (2010) aynı tezi destekler ve İzmir Makedon Göçmenleri’ne ilişkin çalışmada yine müziğin etnik kimliğin inşasında ve sürdürülmesindeki önemine değinerek, bir etnik kimlik göstereni olarak kültürel temsildeki rolüne vurgu yapar. Yani müzik göçmen kimliğin aidiyetinin kurulmasını ve bellekle desteklenmesini sağladığı gibi temsilini/ifadesini de sağlar.

Herhangi bir topluluk kendine özgü kimliğini müzikle ifade eder, yeniden üretir ve aktarır (Kaemmer, 1993: 85). Geçmişin ve kültürün içiçe geçtiği kolektif bellekle bağlantılı olan müziksel özellikler, aidiyetin ifadesi olarak yaşam içerisinde edimler şeklinde somutlaşır ve kurgulanmış olsalar bile geçmişten bugüne süregeldikleri ve kimliğe özgü oldukları düşüncesiyle tekrarlanır. Böylece aidiyet belli bir müziksel dizge içerisinde temsil edilirken kolektif bellek de güncellenmiş olur. Bourdieu (1977) ve De Certeau (1984) gibi kimi kuramcılara göre toplumsal temsil/icra belirli sınırlar dahilinde çeşitli anlamların yaratıldığı manipüle edildiği hatta ironik hale getirildiği bir pratiktir (Aktaran Stokes, 1998: 126). Aidiyetin temsili olan müziksel edimlerin tamamı, kültürel bağlamı dolayısıyla sadece o kültürün üyesi olmaya özel anlamlar taşır. Bu anlamlar kültürel bağlamda topluluk tarafından yaratılmış, manipüle edilmiş ve edimlere yerleştirilmiştir. Bu edimlerin, müzisyen tutumu, tercih edilen çalgı, çalgısal ya da vokal icra biçimleri, tını, ezgi, tartım, biçim, dil gibi, topluluğun müzik dizgesine özgü bileşenlerle gerçekleştirilmesi aynı zamanda aidiyetle bağlantılı kolektif bilginin ve anlamların da dolaşımını sağlar. Edimlerin her tekrarı, kültürel temsiller sistemi içerisinde yer alan genç üyelerin, bu edimleri ve bağlantılı anlamlarını yaşayarak

kavramalarını sağlar. Schramm (1986: 91), göçmen topluluklarda, kültürel aktarım konusunda bu tür genelleme ve kategorizasyon yapmanın zorluğuna değinse de yine de geleneklerin, kendiliğinden geçiş yetenekleri ile ya da varoluş mekânizmaları tarafından aktarıldığını belirtir. Dolayısıyla her temsil ciddiyetle, belli kurallar içerisinde gerçekleştirilerek gelenekselleştirilirken aynı zamanda kültürel aktarım da kendiliğinden gerçekleşmiş olur. Stokes (1998: 127), müziğin, sözü edilen işlevlerini saymakla birlikte müziğe daha geniş bir araçsallık atfeder ve müzik üzerine icranın yanında dansın, dinlemenin, yazmanın, düşünmenin ve konuşmanın da kimliklerin kurgulanmasına/inşasına ve temsiline aracılık ettiğini savunur. Bu yönüyle müzik yalnızca kimliksel insanın bir aracı değil aynı zamanda kolektif düşüncenin, bilginin, deneyimlerin kısacası kimliğin temsilinin/ifadesinin ve icrasının gerçekleştiği kültürel bir alan işi de görür. Göç süreci içerisinde yeniden biçimlenen kolektif sermaye, göç eden topluluğun tüm müziksel tutumlarının belirleyicisidir. Kimliğin kolektif sermayesi, deneyimlere paralel şekilde dönüştükçe, kimliği ve dolayısıyla ifadesi olan müziği de dönüştürür. Yani müzik, kimliğin, inşa sürecinde geçirdiği değişimi bütünüyle yansıtır. Göç sonrası kimliğin yeniden inşasında müziğin rolünü ve göç nedeniyle değişen bağlama koşut olarak dönüşen kimliğin, müziksel ifadedeki değişimle ilişkisini analiz etmek için, göç eden kimliğin, taşınan ve karşılaşılan kültürlerin oluşturduğu etkileşim alanında sergilediği müziksel edimlere odaklanılmalıdır.

Taşınan kültürün hayatta kalma çabası ve buna hizmet eden stratejiler her toplulukta farklı şekilde ortaya çıkar. Bunun sebebi her topluluğun yaşadığı göç deneyiminin farklı özellikleridir. Schramm (1989: 26), *Music and Tradition: From Native to Adopted Land through the Refugee Experience* başlıklı çalışmasında tüm göç çalışmalarının aynı şablonu izler şekilde, bütün göçleri gönüllü varsaydıklarını ve bütün göçmenlerin de, kökenden hedefe, doğrudan bir rota üzerinde uzanan ‘o zamanlar (orası) ile burası ve şimdi’yi paylaştıkları, yekpare bir evren oluşturdukları düşüncesiyle yapılmış olduğunu belirtir. Oysa, göçün sebepleri, koşulları, rotası, uğrak/konuşlanma noktaları, sonrasında karşılaşılan sosyo-politik uygulamalar gibi değişkenler, göçmenin göç sonrası tutumlarını etkileyen ve homojen olmayan sonuçlara koşut olarak tipik bir göçmen kültürel kimliği varsayımını da geçersiz kılan ayrıntılardır. Çünkü, göçmenin,

göç deneyiminin farklı özellikleri nedeniyle edindiği psiko-sosyal düzeyine ek olarak hem kökeninden taşıdıkları hem de yola çıktığı andan itibaren, yeniden yerleşme de dahil olmak üzere karşılaştığı kültürlerden devşirdiklerinden oluşan yeni kolektif sermayesinin de tüm kültürel ifadeler ve dolayısıyla müziksel ifade üzerinde etkisi vardır.

Göç sebeplerini, sonuçlarını ve koşullarını ele alarak, bütün bir göçmen kimlik inşa sürecinin ek olarak hem bu süreçte müziğin rolünün hem de bu sürecin müziğe nasıl yansıdığının analizinde işleyebilecek bir modeli, Schramm'ın (1990: 16), *Music and The Refugee Experience* adlı çalışması sunar. Schramm bu çalışmada üç aşamalı bir taşınmış müzik tipolojisi öne sürer: Ayrılış öncesi (*pre-departure*) özellikler, ayrılışa ilişkin (*departure-related*) özellikler, yeniden yerleşmeye ilişkin (*resettlement-related*) özellikler. Buna göre; ayrılış öncesi özellikler, göçmenin, kökenine ait, tarihsel ve sosyo-kültürel bağlamla ilişki içerisinde düşünülmesi gereken, göç ederken yanında taşıdığı özelliklerdir. Ayrılışa ilişkin özellikler ise itici-çekici motivasyonlar dolayısıyla da göçe gönüllülük, zorunluluk, sürgün, sığınma gibi göç esnasındaki koşullara ve deneyimlere bağlı özelliklerdir. Yeniden yerleşmeye ilişkin özellikler de göçmenin taşıdığı kültür ile karşılaştığı kültürün etkileşimine bağlı özelliklerdir. Zheng (1990: 50), Schramm'ın sözü edilen modelini kullandığı New York'daki Çinli göçmenlerin, göç koşullarındaki farklılıklara koşut şekilde farklılaşan müzik edimlerini incelediği çalışmasında, Kunz'un (1973: 131) itme ve çekme (*push-pull*) faktörleriyle ilişkilendirerek açıkladığı gönüllü/zorunlu göç motivasyonlarını, yeni çevredeki müziksel tercihleri ve tutumları etkileyen mutlak etkenler olarak gören bir yaklaşımla bir başka ayrıntıya, dikkat çeker: Kökenden itme-çekme motivasyonlarına bağlı olarak farklı göç koşulları içerisinde ayrılmış olan, aynı topluluğun üyeleri bile, yeniden yerleştikleri çevrede farklı müziksel tutumlar sergilerler. Yükselsin (2011: 458) de, aynı kökenden olmalarına rağmen, farklı göç deneyimleriyle göçmüş Pomak göçmenlerin yeniden yerleşme sonrası müziksel yapılanmalarına ilişkin çalışmasında, Kunz'un itme-çekme faktörlerine dayandırdığı gönüllü/zorunlu göç motivasyonlarının etkisini kabul etmekle birlikte, Schramm'ın modelinin karşıt kültürler (*cross cultures*) üzerine kurulu olduğunu belirtir ve göç sonrası kültürel yapılanmayı belirleyen, iki göç tipinin daha önemini vurgular. Ona göre, köken kültür ile evsahibi kültür arasında daha önce hiçbir etkileşimin olmadığı 'karşıt kültür

göçü (*cross cultural migration*)’ ve köken kültür ile evsahibi kültür arasında benzerliklerin varolduğu ‘koşut kültür göçü (*parallel cultural migration*)’ de müziksel tavrın biçimlenişini farklı etkiler. Ersoy da (2010) aynı yaklaşımla, Eskişehir ve İstanbul’da yaşayan Kırım Tatarları’nın Tepreş ritüelleri içerisinde sergiledikleri müziksel edimlere odaklandığı çalışmasında, adı geçen toplulukların kimliksel dolayısıyla da edimsel farklılıklar taşıdığını ve bunun ardında yaşanan göç deneyimlerinin farklı özelliklerinin yattığını vurgular. Tüm bu çalışmaların ışığında belirginleşen nokta, aynı kökenden aynı hedefe de olsa, süreci farklı işleyen her göç, kültürel kimlik ve kimliksel tutumlar üzerinde farklı etkiler yaratır. Bu nedenle, her deneyim ilgili topluluk özelinde, sosyal, kültürel ve tarihsel bağlamında, göç süreci içerisindeki özgül değişkenler kısacası göç özellikleri dikkate alınarak, bir bütün olarak analiz edilmelidir. Dolayısıyla kimliksel ve müziksel tercihler ve tutumlardaki farklılıkları anlamlandırmada odaklanılması gereken kilit nokta, ilgili göçmen birey ya da toplulukların göç öncesi, esnası ve sonrasını da kapsayacak şekilde göç deneyimlerinin tüm ayrıntılarıdır.

2. BÖLÜM

TARİHSEL PERSPEKTİF: POMAKLARIN KÖKENİ VE FARKLI GÖÇ DENEYİMLERİNİN KİMLİK ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ

2. BÖLÜM

TARİHSEL PERSPEKTİF: POMAKLARIN KÖKENİ VE FARKLI GÖÇ DENEYİMLERİNİN KİMLİK ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ

Göç ile yerinden oynayan Pomak kimliği, Karaağaçlı'da yeniden yerleşme sonrasında yeniden inşa edilmek zorunda kaldı. Göçün öncesi, esnası ve sonrasında yaşanan tüm deneyimler, göç eden Pomaklar'ın belleklerinde depoladıkları kolektif sermayeyi ve aidiyet tahayyüllerini değiştirdi. Kolektif sermaye, taşınan ve karşılaşılan kültürlerden izler taşır hale dönüştü. Böylece Pomaklar, yeniden yerleştikleri yerde sadece diğer Pomaklar'la değil; benzer göç kaderini yaşayan Arnavut, Boşnak, Çerkez gibi diğer Balkan göçmeni etnisitelerle de ortaklıklar kazandı. Ortaklığı, farklı kültürlerle aynı yaşamı paylaşmak zorunda olmanın yarattığı çatışmaların çözümü olarak gördü ve bu ortaklıklar ekseninde, Balkanlık tahayyüllerinden beslenen, Pomak kimliğine paralel yeni bir kimlik inşasına girişti. Kimlikteki yenilik aynı zamanda bir değişim demektir ve bu değişim kimliğin temsiline de yansdı.

Göç sadece bir kopuş ya da sadece bir yeniden yerleşme değildir. Göç, onu tetikleyen etkenlerle başlayan, göçen birey ya da topluluğun yeniden yerleşene kadarki yaşantısını ve deneyimlerini de içeren, yeniden yerleşmesiyle daha da perçinlenen ve bütün bunlarla birlikte değerlendirilmesi gereken bir süreçtir. Sadece başlangıç ya da sonuç, göçmen tutumlarını açıklamakta yeterli olamaz. Bu bölümün amacı, çalışmanın konusunu oluşturan Pomak topluluğunun Yerli ve Göçmen gruplarının bugün ki tutumlarını anlamlandırmayı sağlayacak olan tarihsel, sosyal, kültürel ve politik zemini sağlamaktır. Bu amaçla, topluluğun yeniden yerleşme öncesinde ve sonrasında yaşadığı, her iki grubun göç sürecini de kapsayan deneyimler kronolojik olarak anlatılır ve tüm bu deneyimlerin biçimlendirdiği aidiyet tahayyüllerinin, yeniden yerleşme sonrasında kimliğin inşasındaki etkisi açıklanır.

2.1. Yeniden Yerleşme Öncesi

Bu çalışma bağlamında, Schramm'ın (1990: 16), Müzik ve Sığınmacı deneyimi (*Music and The Refugee Experience*) başlıklı çalışmasında önerdiği modelin ayrış

öncesi (*pre-departure*) ve ayrılışa ilişkin (*departure-related*) özellikler olarak adlandırdığı ilk iki aşaması, ‘yeniden yerleşme öncesi’ başlığı altında bütün olarak ele alınır. Yeniden yerleşme öncesi özellikler, göçmenin, kökenine ait, tarihsel ve sosyo-kültürel bağlamla ilişki içerisinde düşünülmesi gereken, göç ederken kendisiyle birlikte taşıdığı özellikler ile göç kararını etkileyen itici-çekici motivasyonlar, dolayısıyla da göçe zorunluluk, sürgün, sığınma gibi göç esnasındaki koşullara ve deneyimlere bağlı özelliklerdir. Tüm bu değişkenler, göçmen kültürün/kimliğin göç sonrası yapılanmasını ve ilişkili tutumlarını etkileyen ve her göçün farklı sonuçlar doğurmasına sebep olan ayrıntılardır. Göç etmiş bir kimliğin bu gününü anlamlandırabilmek için gereken altyapı, yeniden yerleşme öncesi özellikleri göz önünde bulundurmadan sağlanamaz.

2.1.1. Pomaklar’ın Kökeni Üzerine Tartışmalar

Pomaklar, Bulgaristan içerisinde, yoğun olarak, Rodop, Pirin ve Rila dağlarının oluşturduğu üçgende yaşayan ve Pomakça adı verilen Bulgarca’nın bir lehçesini konuşan Müslüman topluluklardır. Bununla birlikte Osmanlı-Rus savaşları ve Balkan savaşlarını da içeren süreçle birlikte başlayan göçlerle Yunan Makedonyası ve Türkiye’ye de yerleşmiş oldukları görülür. Pomaklar’ın kökenine ilişkin teoriler ideolojilerin etkisinde ve çok çeşitlidir. Kimi kaynaklara göre Ukrayna’nın kuzeyinden geçerek Balkanlara yerleşen, Orta Asyalı Türk soylarından gelen, anadili Türkçe olmasına rağmen Slavlar içinde uzun yıllar yaşamaları dolayısıyla dilleri dönüşen bir halk (Memişoğlu, 2005: 18, Çavuşoğlu, 1993: 106, Çokbankir, 2010: 110); kimi kaynaklara göre ise, Türkler’le hiç bir bağlantısı olmayan, kültürel açıdan da Slavlar’la benzer olan en önemlisi de eski Bulgarca’nın birçok gramatik ve fonetik özelliğinin korunduğu bir dil kullanan, Osmanlı’nın zorlamasıyla İslamiyet’i kabul etmiş Slav kökenli bir halktır (Thodorov, 1958’den aktaran Dürük, 2007: 12).

Pomaklar’ın Bulgaristan’da yaşadıkları bölgeler, 1878’den itibaren başlayan ‘Bulgar Uluslaşma Politikaları’ kapsamında hedefte olan yerlerdendi. Bu politik uygulamalar içerisinde Bulgar milliyetçisi tarihçilerin yazdığı, Pomaklar’ın din değiştirmeye zorlandıkları iddialarına dayalı, baskıcı İslamcılık tarihi de vardı (Dürük, 2007: 12). İdeolojinin araçları tarafından empoze edilen bu tarihsel yazını referans

gösteren kesim, Pomaklar'ın, Balkanlar'daki Slav halklardan biri olduğu bilgisini doğru kabul ederken; Türkçü ideoloji ile oluşturulmuş tarihsel yazın ise, Pomaklar'ın soy ilişkisini, Kuman Türkleri'yle kurar. Bu yazına göre de 11. yüzyıl başlarında İdil-Kama Bulgarları'nı ve Bulgar Türkleri'nin bir kısmını da kendisine dahil ederek Romanya üzerinden Balkan Coğrafyası'na giren Kuman Türkleri, Tuna Boyu, Dobruca, Rodoplar ve Makedonya'nın dağlık kesimlerine yerleşmeye başlamışlardı. Giderek güçlenmeleri Bizans'ı endişelendirmiş ve Bizans'ın uğraşları sonucunda bu topluluk dağılmıştı. Üyelerinin çoğu Macaristan, Avusturya, Romanya gibi Hristiyan kültürler içerisine çekilmiş ve Şamanizm'i terk ederek Hristiyanlık'ı kabul etmişlerdi. Topluluğun geri kalan kısmı ise dağlık kesimlere çekilerek bir arada kalmayı başarabilmişti. Kumanlar'ın bu kısmı, adı geçen bölgelere Bizans tarafından, Slavlar'ın Güney'e inmelerini önlemek için, Anadolu'dan götürülerek iskân edilen Türkmen kabileleriyle etkileşime girerek İslamiyet'i kabul etmişlerdi (Memişoğlu, 2005: 20-24). 1358'de Osmanlı, Edirne üzerinden Rodoplar'a doğru akınlara başladığında bölgedeki Müslüman Kumanlar'ın, Osmanlı'ya yardım etmesinden sonra bölgedeki Slav topluluklar tarafından 'yardımcı' anlamına gelen 'Pomagaç' sözcüğü ile adlandırılmaya başlamışlardır. Bu adlandırma zaman içerisinde 'Pomak'a dönüşmüştür ancak 19. yüzyıldan önce bu adlandırmaya Batılı hiçbir kaynakta rastlanmadığı gibi bu adlandırma Türkçe kaynaklarda da ilk olarak 1877-78 Osmanlı Rus savaşlarından bahsedenlerde kullanılır (Memişoğlu, 2005: 25-27).

Alan çalışmaları sırasında görüşülen Pomaklar'ın bu konuya ilişkin ifadeleri ise bireylerin kökene ilişkin malumatlarını edindikleri kaynaklara göre çeşitlilik gösterir. Örneğin Nevrokop'ta görüşülen kimi Pomaklar, kendilerini Bulgar müslümanlar olarak tanımlarken, kimileri de kökleri Traklar'a uzanan, özgül bir ırk oldukları görüşündedir (Görüşme 2014a, 2014b, 2014c, 2014ç). Manisa ve çevresinde yaşayan Pomaklar ise, adı geçen topluluğun köklerinin, Balkanlar'a göç etmiş Orta Asyalı Türkler'e dayandığı ve Osmanlı'nın Balkan hâkimiyetinden çok önce İslamiyet'i kabul etmiş oldukları yönünde ifadelerde bulunurlar (Görüşme 2014g, 2015b, 2015c, 2015ç). Söz gelimi, birisi 89 göçü ile Türkiye'ye gelmiş, ötekisi Bulgaristan'da kalmış iki akrabadan Türkiyeli olan, soy ilişkisini Orta Asyalı Türk boylarına dayandırırken Bulgaristanlı olan ise bu ilişkiyi Bulgar olmakla kurar (Görüşme 2014b, 2014e). Bu durum, Pomaklar'ın, kökenleri

konusundaki tarihsel yazının, ideolojik sebeplerle manipüle edilmiş içeriklerinden etkilendiğini, yani topluluk üyelerinin, tabi oldukları hâkim ideolojinin onlara sunduğu tarihsel geçmişi kabul ettiklerini ve referans aldıklarını gösterir.

2.1.2. İtici Motivasyonlar ve Pomak Göçleri

Osmanlı Rus savaşları sırasında ve sonrasında, Rusya'nın Panslavist ideolojisi doğrultusunda uygulanan politikalar, Fransız İhtilali'nin körüklediği milliyetçi fikirler gibi nedenlerle, Balkan coğrafyasındaki Arnavut, Makedon, Çerkez, Roman gibi diğer tüm Müslüman topluluklarla birlikte Pomaklar da Osmanlı'ya karşı ayaklanmaya başlayan diğer halkların öfkelerine maruz kalmışlardı. Tüm bunlara bir de Bulgaristan'ın uluslaşma sürecinde uygulanan baskı politikaları eklendi. Adı geçen bu Müslüman Balkan Halkları ve dolayısıyla Pomaklar, oluşan huzursuz koşullarda yaşamlarını kaçarak, sığınarak devam ettirmeye çalıştılar. Bu süreçte biyolojik ve kültürel soykırımlara, baskı ve asimilasyon politikalarına maruz kaldılar ve tüm bu itici motivasyonlar, sınırlar içinde ve dışında kitlesel göçlere sebep oldu. Bu göçlerin en büyük hareketliliğe sebep olanları, 93 Harbi (1877-78) sonrası gerçekleşen 93 Muhacereti ve 89 göçüdür. Bu iki göç arasında Balkan savaşları, I. ve II. Dünya savaşları, ara antlaşmalara dayalı göçler ve nüfus mübadeleleri de gerçekleşmiştir.

2.1.2.1. 93 Muhacereti

Osmanlı'nın Balkanlarda yaşadığı ilk büyük yenilgiye sebep olan 93 Harbi³ yani 1877-78 Osmanlı Rus Savaşı'nın ardından Ruslar'ın Edirne'yi ele geçirmesi Osmanlı'ya ağır bir darbe indirirken; Osmanlı çok toprak kaybetmiş ve kaybedilen topraklardaki Müslüman halk muhacir konumuna düşmüştü. Bu savaşlar sonucunda gerçekleşen, Pomaklar'ı da anayurtlarından ayrılmak zorunda bırakan, Doksan üç Muhacereti olarak

³ '93 Harbi', 1877'de başlayıp, 78'de sona eren Osmanlı-Rus savaşının adıdır. Savaşın başladığı 1877 yılı Rumi takvime göre 1293 yılına denk düştüğü için bu savaşa ve sebep olduğu kitlesel göçe 93 Harbi ve 93 Muhacereti adları verilmiştir.

adlandırılan bu kitlesel göç hareketiyle, 1.253.500 kişi zorunlu olarak göç etmişti (McCarthy, 1998'den aktaran Ağanoğlu, 2013: 36).

Rusların bu savaştaki başlıca amaçlarından biri Panslavist amaca hizmet edecek, Bulgaristan adlı büyük bir Slav devleti kurmak ve İstanbul'u serbest bir şehir haline getirmektir. "Çok milletli topraklarda tek milletli bir devlet" (İpek, 1999: 4) kurma amacıyla başlayan askerî harekâtlar, Tuna ve Edirne vilayetleri üzerine yoğunlaşmıştı. Rus Panslavistleri bu vilayetlerde eğitim, silahlı harekâtlar, diplomasi gibi yöntemlerle yeni, milli bir Slav devleti kurma amacını uygulamaya taşdılar. O dönemde Ruslar'ın Bulgaristan olarak adlandırdıkları Tuna Vilayeti'nde Bulgar ve Müslüman nüfusu neredeyse eşitti. Bazı sancaklarda ise Bulgaristan devletini kurmaya yetecek çoğunlukta Bulgar bile yoktu. Nüfus mübadelesi ya da asimilasyon uzun vadeli dolayısıyla güçsüz çözümlerdi ve çoğunluğu sağlayabilmek için soykırımda karar kılındı (İpek, 1999: 11-14). İlk olarak Hristiyan olmayanlardan alınan silahlar bölgedeki Hristiyan halka dağıtıldı ve halk Müslümanlara karşı kışkırtıldı. Silahlı çeteler kurulup silahsız Müslüman yerleşim yerlerine saldırımları sağlandı (İpek, 2006: 96). Müslüman halkın bir bölümü bu soykırım sırasında hayatlarını kaybetti ve bir kısmı da daha güvenli olduğunu düşündükleri Şumnu, Makedonya, Batı Trakya, Rodoplar gibi hala Osmanlı'nın olan topraklara, savaş sonrası eve geri dönme ümidiyle, göç etmek zorunda kaldı. Bu baskılar sırasında aynı zamanda Pomaklar'ın isimleri ve dinleri de değiştirilmeye çalışılıyordu. Çünkü Bulgarlar'a göre Pomaklar, 'Osmanlı'nın zoruyla Müslüman olmuş Bulgarlar'dı ve özlerine dönmeleri gerekiyordu. Bu durumu kabul etmeyen Pomaklar da diğer Müslüman halklar gibi biyolojik ve kültürel soykırıma tabi tutuluyordu (Memişoğlu, 2005: 41-49). Soykırımdan kaçabilenler kitleler halinde göç ediyorlardı.

Göç yollarına dair bilgi edinen Ruslar, göç kabilelerine de saldırarak birçok insanı katlettiler. Katliamdan kaçmayı başararak ormanlara ya da dağlara saklananların da saklandıkları yerlerden çıkmalarına engel olundu ve bilinçli olarak açlıktan ve soğuktan ölmeleri sağlandı. Bunlar dışında Müslüman halka uygulanan gasp, kültürel ve dinsel değerlere hakaret, engel, baskı, saldırı, tecavüz gibi tutumlar da göç oranını artırdı. Sonuç olarak bu savaşta Tuna ve Edirne Vilayetlerinde yerleşik olan 500 bin kişi hayatını

kaybetmiş, 1 milyonu aşkın kişi de Osmanlı'ya göçmüştü. Yanı sıra Rumeli'den İstanbul'a da 387.804 kişinin göçtüğü kaydedilmişti (İpek, 1999: 17-41).

Osmanlı yaşananların daha olumsuz bir hal almaması için 3 Mart 1878'de Ayastefanos Barış Antlaşması'nı imzalamıştı. Bu antlaşmayla Bulgaristan Prenslığı'ne verdiği topraklarda yaşayan Müslüman halk da Bulgar hâkimiyetine girmişti. Rodoplu ve Batı Trakyalı Türkler ile Pomaklar, Bulgarlar'a karşı silahlı mücadeleye girişerek geçici Rodop Türk Hükümetini kurmuşlar ve batılı ülkelerin elçiliklerine Ayastefanos antlaşmasını protesto eden bir muhtıra göndermişlerdi. Bu muhtıra sayesinde batılı ülkeler çıkarlarına daha uygun olarak Berlin Antlaşmasını imzalamıştı. Bu antlaşma ile, Bulgarlar'ın Ege Denizine inmelerini engellemek için Makedonya, Osmanlı'ya geri verilmiş, Balkan Dağlarının Güneyinde Şark-ı Rumeli Vilayeti'nin Osmanlı'ya bağlı olarak kurulmasına göz yumulmuş ve geri kalan topraklar da Osmanlı'ya vergi ödeyen Bulgaristan Eمارeti haline getirilmişti (Memişoğlu, 2005: 41-48). Berlin antlaşması ile Müslüman halkın can ve mal güvenliği içinde yaşamlarına devam edecekleri, hak ve özgürlüklerinin güvence altına alınacağı düşünülse de öyle olmadı. Aksine, 1879 yazında Rus ordusu çekildikten sonra, Bulgarlar Müslüman halka terör uygulamaya başladılar. Müslüman yerleşim yerleri basılıyor, zaten silahsızlandırılmış olan halkın canına, malına, namusuna kastediliyor, dinsel ve geleneksel pratikler engelleniyor, camiler tahrip ediliyor tüm bu olup bitenlere karşı koyanlar öldürülüyordu (Şimşir, 1992: 49-52). Kısacası Müslüman halkı göçe iten etkenler daha da artmıştı artık ve göçler tüm hızıyla devam etmekteydi.

Osmanlı, bir yandan savaş bir yandan da muhacir sorunlarıyla uğraşırken, Bulgaristan, Güney'de Osmanlı'ya bağlı olarak kurulmuş, Şark-ı Rumeli Vilayeti'ni işgal etti ve Nisan 1886'da İstanbul Konferansı düzenlendi. Bu konferans sonunda imzalanan antlaşmayla, Kırcaali (Kırcalı) ve Rodoplar doğrudan doğruya Osmanlı'ya verildi ve Balkan Savaşları'na kadar da böyle kaldı. Bu durum göçün duraklamasını sağlasa da Balkan Savaşları sonucunda Osmanlı Balkanlar'daki tüm hâkimiyetini kaybetmiş, buradaki Müslüman nüfus Bulgar boyunduruğuna tekrar girmiş, dolayısıyla Balkan Savaşları göçe daha da hız kazandırmıştı (Memişoğlu, 2005: 41-48).

2.1.2.2. Balkan Savaşları (1912-1913)

Bulgaristan 1878-1902 yılları arasında Osmanlı'ya bağlı bir Prenslik olarak varlık sürdürürken 1908 de bağımsızlığını ilan ederek krallık oldu ve Osmanlı hükümetiyle 19 Nisan 1909 da bir protokol imzaladı. Azınlık hakları bu protokolle bir kez daha güvence altına alındı. Tüm bu antlaşmalara rağmen Müslüman azınlık aynı soykırım ve baskı politikalarına maruz kalıyordu. Nüfusu azalmasına rağmen Müslüman halk, hala, Osmanlı Avrupası'nda risk oluşturacak bir çoğunlukta idi ama Balkan Savaşları, bölgenin yönetimini, çoğunluğa göre değil savaşın sonucuna göre belirledi. Bundan sonra soykırımlar, zorunlu göçler, zorla din ve isim değiştirme gibi Bulgarlaştırma politikaları artarak devam etti. Balkan savaşları sırasında, sadece Bulgar hâkimiyetindeki bölgelerde değil; tüm Balkanlar'da Osmanlı'nın gücünün zayıflamasıyla artan, Müslüman halk üzerindeki bu tür baskı uygulamaları bu halkların hızla, hala Osmanlı toprağı olan bölgelere doğru geri çekilmesine de yol açtı. Bu savaşlarda Osmanlı'ya karşı savaşan Bulgaristan yanında Yunanistan, Sırbistan ve Karadağ Krallıkları da vardı. Balkan savaşları bu dört Krallığın Balkanlar'da hak talep etmeleri ve topraklarını genişletme idealleri üzerine Osmanlı'ya karşı harekete geçmesiyle başlamış ve Osmanlı'nın Balkan hâkimiyetinin büyük bölümünü kaybetmesiyle sonuçlanmıştı (Çelik, 2008: 17). Osmanlı'nın kaybettiğı ve Bulgaristan, Yunanistan, Sırbistan ve Karadağ arasında paylaşılan bölgelerde Bulgarlaştırma politikalarının yanında, Yunanlılar'ın etnik temizlik politikaları ve Sırlar'ın Müslüman Halkı Hıristiyanlaştırma politikaları Pomaklarla birlikte diğer Müslüman halkları da soykırıma ve zorunlu göçe maruz bıraktı (Çavuşoğlu, 2007: 130).

İstanbul'da 20 maddelik, Osmanlı Bulgar Barış Antlaşması'nın imzalanması Balkan savaşlarını bitirdi ve bu iki devlet arasına yeni bir sınır çizdi. Buna göre Batı Trakya Bulgarlar'ın oldu. Bunun dışında, antlaşmada, azınlıklarla ilgili maddeler de vardı: Göç eden halkın Bulgaristan'daki malları korunacak, mal sahipleri isterlerse bu mallar, Bulgaristan'daki başka bir kişi aracılığıyla yönetebilecekti. İnanç ve uygulama özgürlükleri olacak, istedikleri şekilde yaşamaları sağlanacak, bütün medeni ve hukuki haklardan yararlanacaklardı. Bu antlaşma, görünürde, Bulgaristan'daki Müslüman azınlığın haklarını garanti altına alıyordu ancak antlaşmaya sadık kalmayan Bulgarlar,

baskı politikalarına ara vermemişlerdi bile. Bu arada bütün bu sorunları sonlandırmak için nüfus mübadelesi düşünülse de Ruslar ve Bulgarlar bu fikre yanaşmamışlardı (Özgür, 2008: 79-90). İstanbul'da imzalanan Osmanlı-Bulgar Barış Antlaşmasının mübadeleden söz eden gizli bir protokolü daha sonra Trakya sorununu da çözmekte kullanılmak istenmiş ve Trakyalı Müslüman azınlığın mübadelesi ve iskânları konusuna çözüm getirmek amacıyla 2-15 Kasım 1913'te Edirne'de toplanan bir komisyonda bu konu görüşülmüş ve bazı kararlar alınmıştı. Buna göre mübadele kapsamında 48.750 Müslüman 46.764 Bulgar'la değiştirilmişti. Bulgaristan'da kalanların alınan kararlarla belirlenen hakları yine ihlal edilmeye devam etti (Ağanoğlu, 2013: 136-137).

2.1.2.3. II. Dünya Savaşı (1939-1945)

I. Dünya savaşında aynı safta yer alan Osmanlı ve Bulgaristan arasında barış dönemi başladı ve göçler biraz yavaşladı. Bu arada Bulgarlaştırma politikaları da yasal emirlerle durdurulmuştu, Pomaklar zorla verilen Bulgar isimlerini bırakıp kendi isimlerini kullanmaya, dinsel pratiklerini gerçekleştirebilmeye başlamışlardı. Almanya, müttefik olmaları durumunda Bulgaristan'a Makedonya ve Arnavutluğu vaat etmişti. Bulgaristan, Almanya'yla birlikte Makedonya'ya saldırdı. Makedonya'yı Bulgaristan'a kaptırmak istemeyen Yunanistan da Bulgaristan'a saldırdı. Bu gelişmeler üzerine Batılı Devletler Bulgaristan'ı dünyanın ve Balkanlar'ın huzurunu bozmakla suçlayarak 27 Kasım 1919'da Neuilly Barış Antlaşması'nı imzalamak zorunda bıraktı. Bu antlaşmada ilk defa azınlık hakları batılı devletlerin isteğiyle ön planda tutuldu. Osmanlı topraklarında Türk Kurtuluş Savaşı başladığında Bulgaristan'ın başına önce ihtilalle sonra da seçimle Çiftçi Partisi geçti. İlk kez bu dönemde, Bulgaristan Hükümeti, çiftçilikle uğraşan kesimin büyük bir kısmını oluşturan Müslüman azınlığa karşı sorumluluklarının olduğunu kabul etti. Bu tutum değişikliğinin nedeni bu hükümetin çiftçilere ve halk kitlelerine dayanarak ayakta kalmak istemesiydi. Dolayısıyla bu halklara karşı tavır yumuşamıştı, azınlığın eğitim hakkı geniş bir şekilde geri verilmiş daha birçok konuda özlük haklarında iyileştirilmeler yapılmıştı (Özgür, 2007: 14-17).

1923'te Çiftçi Partisi'ni devirerek iktidara gelen yeni yönetim, verilmiş azınlık haklarını hiçe sayınca, Türkiye ve Bulgaristan 18 Ekim 1925'te Türk-Bulgar İkamet

Sözleşmesini imzaladı. Bu sözleşmeyle ilk kez göç meselesi bir düzene bağlanmıştı. Buna göre Türkiye'ye göç etmek isteyen Müslümanlara engel olunmayacak bu kişiler taşınabilen mallarını yanlarına alabilecekler ve taşınmaz mallarını satarak kazandıkları parayı yanlarında getirebileceklerdi (Şimşir, 1992: 52-53). Bu sözleşmeyle Türkiye'ye giriş yapan serbest göçmenlerden bazıları, sadece Türkiye'ye göçebilmek için, yardım talep etmeyeceklerini beyan ettikleri halde sefalet çekmişler ve bu tür göçmenlere serbest göçmen statüsünde oldukları halde toprak yardımı yapılmıştır. 1934-1938 arasında ise göçmenler iskânlı göçmen olarak kabul edilmiş, bu göçmenlere arazi, tohumluk, çift hayvanı ve barınak temin edilmiştir (Ağanoğlu, 2013: 294). Bu huzur ortamı sadece 1941'deki Bulgaristan İç Güvenlik Antlaşmasına kadar devam etti. Bu antlaşma ile Müslüman azınlığın sivil hakları kısıtlandı. Türkler casus olarak kabul edilip sınırlarda oturanlar iç kısımlara iskân edildi (Özgür, 2007: 14-17).

Balkan seferi sırasında, topraklarından geçme hakkını verdiği Almanya Balkanlar'dan çekilince, Bulgaristan, tarafsızlığını ilan etse de bu ittifaka öfkelenen Sovyetler birliği, 1944'te Bulgaristan'a savaş açtı ve Kızıl Ordu, Bulgar topraklarına girdi. Bulgaristan'da komünist bir hükümet kuruldu ve Georgi Dimitrov yönetiminde Bulgaristan Halk Cumhuriyeti adıyla kurulan yeni devlet, sosyalist ülkeler arasına katıldı. 10 Şubat 1947'de müttefik devletler arasında imzalanan Paris Barış Antlaşması ile Bulgaristan, barındırdığı Müslüman azınlığın haklarına dair uluslararası sorumluluklar yüklendi. Ancak Dimitrov, asimilasyon politikasını "Balkanlar yalnız Balkanlılar'ın olmalıdır. Slavlar Balkanlar'da başlıca rolü oynamalıdır." sözleriyle deklare etti. Dimitrov'un asimilasyon politikaları dolayısıyla Türkler'i yoğun yaşadıkları bölgelerden alarak Bulgarlar'ın çoğunlukta olduğu bölgelere yerleştirdiler (Özgür, 2007: 20-21).

Tüm bu gelişmeler yanında, 1918'de kurulan ve Yugoslavya Cumhuriyeti'nin temeli olan Sırp-Hırvat-Sloven Krallığı'nın hâkimiyeti altındaki Müslüman halk da benzer sebeplerden dolayı zorunlu göçe maruz kalıyordu. Krallık Karadağ, Sancak, Makedonya ve Kosova'da Osmanlı feodal yapısını değiştirmeyi hedefleyen 'Tarım Reformu'nu uyguluyor ve buna göre topraklarına el konulan halk göçe zorlanıyordu. Bunun yanında ibadethanelere el konulmuş, halkın malları gasp edilmiş direnenler hapsedilmiş ya da öldürülmüştü. Bu zulüm uygulamalarında amaç, bölgeyi Müslüman

nüfustan arındırmaktı (Ağanoğlu, 2013: 373-374). 1919'da bu krallıkta yaşayan Müslüman nüfus 200 bin iken; izleyen 30 yıl içerisinde neredeyse yarıya inmişti (Kut, 2005: 226'dan aktaran Çelik, 2008: 64).

Değinilmesi gereken bir diğer mesele de 1923-38 yılları arasında Romanya'dan Türkiye'ye gerçekleşen göçlerdi. 1923'e kadar herhangi bir sorun yaşamayan Romanyalı Müslümanlar, Romanya'nın I. Dünya savaşıyla bozulan ekonomik dengesinin yeniden sağlanmaya çalışıldığı politikaların olumsuz etkileri ve ayrıca Romenleştirme politikaları kapsamında Makedonya'dan ve Banat'tan getirilerek Dobruca'ya yerleştirilen Ulahlar'ın, dinsel sayırsızlık ve saldırıları sonucunda göç etmek zorunda kaldılar. Bu ve benzeri sebeplerle yaşanan göçler sonucu Türkiye'ye 1933'e kadar 33.582 ve hemen ardından 1934 ve 1938 yılları arasında da 80.000 göçmen giriş yaptı (Ağanoğlu, 2013: 399-402).

2.1.2.4. Ara Anlaşmalara Dayalı Göçler (1947-1978)

Müslüman azınlık göç etmek istiyor, hem Bulgaristan yetkililerine hem de Türk konsolosluklarına sürekli başvuru yapıyordu. Göç talepleri artınca bakanlar kurulu toplandı ve görüşmeler sonucunda serbest göçmen vizesiyle gelenlerin ve mültecilerin girişine izin verilmesine karar verildi. 10 Ağustos 1950 günü, Bulgaristan Türkiye'ye bir nota göndererek üç ay içerisinde, kendi istekleri üzerine göçmen pasaportu verilmiş 250.000 kişiye sınır kapılarının açılmasını istemiş, Türk-Bulgar İkamet sözleşmesine aykırı bu talebin hemen ardından sınırlara göçmenleri yığmıştı bile. Söz konusu göçmenler için açılan sınır kapıları, sahte vizeli göçmenlerin de var olduğu anlaşılınca kapatıldı. Bulgaristan'ın göç konusunda ihlal ettiği bazı şartları düzelterceğini belirtmesi üzerine kapılar ikinci kez açıldı. Böylece, 1950 yılında ülkeye giriş yapan, planlananın aksine iskânlı olarak kabul edilen, göçmen sayısı 52.185'e ulaştı. 1951'de uyarılara rağmen sahte vize ile giriş yapmak isteyenler olunca kapılar kapatıldı ve kapıların açılması için Bulgaristan bu kişileri geri almak zorunda kaldı. Kapılar 15 ay kapalı kaldı ve sonra tekrar açıldı ancak bir yıl içerisinde 154.000'i aşan göçmen Türkiye'ye giriş yaptıktan sonra Bulgaristan göçleri engellemeye, vize verildiği halde pasaportları halkın elinden almaya başlamıştı (Şimşir, 1992: 58-62). Aynı yıllarda, Türkiye'ye göç etmeyi

başaramayan Pomaklar da, çoğunluk olarak yaşadıkları yerleşim yerlerinden, Bulgar nüfusun fazla olduğu iç kesimlere sürülmüştü.

Toprakların kooperatifleştirilmesiyle iyice zor duruma düşen halk göçmek için Türk konsolosluklarına sürekli başvuruda bulunuyordu. 1961’de Türkiye Bulgaristan’a, Türk ve Müslüman azınlığın haklarının ihlal edilmemesi ve göç etmek isteyenlerin serbest göçmen olarak Türkiye’ye girişine engel olunmaması taleplerini içeren bir nota verdi. 1966’ya kadar hiçbir cevap vermeyen ve göç talebinde bulunanlara baskı uygulayan Bulgaristan, bu tarihte göç meselelerini çözüme kavuşturmak için görüşmelere girmeyi kabul ettiğini açıkladı. Bu arada 17 Kasım 1956’da Parti Merkez Komitesi’nin Politbürosu tarafından alınmış olan karara göre, Pomaklar arasında Bulgar bilincinin geliştirilmesi doğrultusunda uygulamalar başlamıştı. Ancak uygulamalar özellikle Nevrokop’taki Kornitsa, Breznitsa ve Ribnovo Pomak köylerinde şiddetli direnişle karşılanıyordu (Memişoğlu, 2005: 69). Bu direnişin ve Türkiye’nin ısrarının da etkisiyle göç meselelerine dair görüşmeler başladı ve 22 Şubat 1968’de yakın akrabaları 1952’ye kadar Türkiye’ye göç etmiş olan Türk asıllı Bulgar vatandaşlarının Türkiye’ye göçüne ilişkin esasları içeren ‘Yakın Akraba Göçü’ antlaşması imzalandı ve 1978’e kadar Türkiye’ye serbest göçmen statüsünde 130.000 civarında göçmen girişi kaydedildi (Şimşir, 1992: 63-65).

Yugoslavya topraklarında yaşayan Müslüman nüfus için de benzer itici koşullar söz konusuydu. Halkın topraklarına el konulmuş, yüksek miktarlarda vergi uygulanmış, giyim-kuşam gibi kültürel tutumlara yasaklamalar getirilmiş, Slavlarla zorunlu evlilikler yaptırılmak istenmiş, Müslümanlar, Slav çoğunluğun yaşadığı yerlere zorunlu olarak iskân ettirilmiş, dinsel kurumlara, uygulamalara ve dinsel eğitim veren kurumlara saygısızlık ve yasaklamalar getirilmişti. Bu gibi sebepler 1952-54 yılları arasında yoğun göçlerle sonuçlanmıştı (Ağanoğlu, 2013: 379-380).

2.1.2.5. 89 Göçü

17 Temmuz 1970’te, Komünist Parti ve Politbüro’nun gizli bir kararı ile Pirin Makedonyası ve Rodoplar’da yaşayan Pomaklar’ın özlerine dönebilmesi için, yıldırma yoluyla ‘Bulgarlaştırılma’ları uygulamasına geçilmiş ve bu kapsamda 1974 yılına kadar

bu yerler Bulgar milis kuvvetlerinin ve silahlı birliklerin istilasına uğramıştı. Türk ve Müslüman isimleri Bulgar isimleriyle değiştirilmek isteniyor, dinsel pratikler yasaklanıyor ve camiler tahrip ediliyor, Türkçe konuşmak yasaklanıyor, tüm bunlara uymayanlar hapis ve para cezasına çarptırılıyor, başkaldıranlar öldürülüyor, sürülüyor ya da işkenceye maruz bırakılıyorlardı (Memişoğlu, 2005: 71-75). Süreç içerisinde Bulgaristan'daki azınlık haklarının koruma altına alınmasına yönelik birçok sözleşme ve antlaşma imzalanmasına rağmen soykırım ve baskı devam ediyordu. Bu politikalar, Müslüman azınlığın örgütlenme ve protesto sürecini başlatmış, bu süreçte birçok gösterici hayatını kaybetmiş, direniş lideri olabilecek aydınlar tutuklanmış ve kamplara gönderilmişlerdi. Türkiye'den ve uluslararası kamuoyundan gelen baskılarla 29 Mayıs 1989'da Todor Jivkov, medya yoluyla, ülkedeki "Bulgar Müslümanlar'ın" istedikleri taktirde Türkiye'ye gidebileceklerini bildiren bir açıklamayla, Türkiye'ye sınır kapılarını açma çağrısında bulundu. 1989'da sınır kapıları açıldı ve II. Dünya Savaşı sonrası Avrupa'da gerçekleşen en büyük kitlesel göç hareketi böylece gerçekleşti.

1989 göçü, öncesindeki tüm göçlerden farklı olarak herhangi bir savaşa ya da antlaşmaya dayanmayan bir göçtü. Göçmenler, Türkiye'ye, cinsiyetlerine ve doğum bilgilerine bile dikkat etmeden, kendilerine sorulmadan konulmuş Bulgar isimleri için, rastgele düzenlenmiş turist pasaportları ile giriş yapıyorlardı. Görünürde yapılmış antlaşmalara uygun olarak sadece isteyenlere yurt dışı pasaportuyla sınır dışına çıkma izni veriliyordu. Ancak gerçekte olan insanların asimilasyon politikaları ve tehditlerle Bulgaristan'dan göçe zorlanmalarıydı. Göçten başka seçeneği kalmayan insanlar pasaport başvurusu için gereken prosedürü gerçekleştirirken de yetkililerce çeşitli saygısızlıklar ve şiddet tavırlarıyla karşılaşılıyor, nezarete atılıyor, işkence görüyor, dövülüyor ya da aile bireylerinden bazılarına, özellikle genç ve çocuklara pasaport verilmiyor böylece aileler bilinçli olarak parçalanıyordu (Görüşme 2013a, 2013b, 2013c, 2013ç, 2013d).

Bu göç dalgasında yüzlerce göçmeni hazırlıksız şekilde kabul etmek zorunda kalan Türkiye, onları planlı ve uygun koşullarda iskân etmek için önce çadır kentlerde, okullarda ve yurtlarda topluyor ve buradan iskân etmeye çalışıyordu. Sınır kapıları açılır açılmaz, üç ay içerisinde 64.295 aileye mensup 226.863 göçmen ülkeye giriş yapmıştı. Göçmenlerin bir kısmı giriş işlemleri tamamlanır tamamlanmaz önceki yıllarda

Türkiye'ye göç etmiş akrabalarının yanlarına gidiyor ve kendi imkanlarıyla hayatını yeniden kurmaya çalışıyor, bir kısmı da devlet tarafından 14 il merkezi, 23 ilçe ve beldede parasal katkı ve borçlandırma esasına dayalı olarak göçmenler için hazırlanan 21.438 konuta yerleştiriliyorlardı. Bu göç dalgasıyla 1995'e kadar serbest göçmen olarak ülkeye giriş yapanların sayısı 73.957'ye ulaşmıştı (Doğanay, 1996).

Balkanlar'da Müslüman halka uygulanan baskı ve sindirme politikaları, Yugoslav topraklarından göçlerin de soğuk savaş sonrası döneme kadar sürmesine sebep olmuştur. Özellikle Slovenya, Hırvatistan, Bosna Hersek, Makedonya adlı devletlerin Yugoslavya'dan bağımsız olarak kurulması, Yugoslavya'dan geriye kalmış Sırbistan-Karadağ'ın iki ayrı devlet olarak ayrılması ve ardından Sırbistan bünyesindeki Kosova'nın da bağımsızlığını ilan etmesiyle Yugoslavya'nın tamamen parçalanması süreci göçlere hız kazandırmıştır. Bu kaos ortamında etnik temizlik politikalarına maruz kalan birçok Bosna Hersekli, Kosovalı, Makedonyalı, Sırbistanlı göçmen Türkiye'ye gelmiştir (Ağanoğlu, 2013: 394-396). Yine Romanya'dan 1991 sonrası Türkiye'ye turist vizesiyle giriş yapan ancak kalıcı şekilde yerleşen 15.000 Romanyalı göçmenin varlığı tahmin edilmektedir (Ağanoğlu, 2013: 406).

2.2. Yeniden Yerleşme Sonrası

Yeniden yerleşmeye ilişkin (*resettlement-related*) özellikler, göçmenin taşıdığı kültür ile karşılaştığı kültürün etkileşimine bağlı özelliklerdir. Göçmen, kökeninden taşıdığı özelliklere ek olarak, zorunlu göç/sürgün, sığınma gibi göç esnası koşullara ve deneyimlere bağlı olarak şekillenen psikolojik, sosyal ve kültürel düzeye sahip şekilde 'yeniden' yerleşir. Bu özellikler bir de yeni çevrede karşılaştığı kültürle/kültürlerle etkileşime girer ve göçmenin, yeniden yerleşme sonrası kültürel konumunu belirler. Yeniden yerleştiği kültür kendi kültürüne koşut mudur, karşıt mı? Yeniden yerleşme sonrası köken kültüre tutunum mu yoksa evsahibi kültüre uyum mu tercih edildi? Farklılıkların karşılaşmasından doğan çatışmanın sonucu uzlaşma mıydı asimilasyon mu? Çatışmaya nasıl bir çözüm üretildi? gibi soruların yanıtları yeniden yerleşme sonrasının anlaşılmasına yardımcıdır.

2.2.1. Muhacirlikten Ev Sahipliğine Yerli Pomaklar

93 Muhacereti ile Karaağaçlı'ya gerçekleşen Pomak göçü üzerinden geçen zamanda, göçe evsahipliği yapan Osmanlı İmparatorluğu yıkıldı, Türkiye Cumhuriyeti kuruldu. Muhacirler'in göçü deneyimleyenlerinin yaşamları sona erdi, onların çocukları ve torunları olarak diğerleri de en az 4 kuşak Karaağaçlı'da yaşayarak bugüne ulaştılar. 93 Muhacirleri'nin Karaağaçlı'da yeniden yerleşmesi sürecinde yaşananlar, yani süreçteki, savaş, sürgün, kaos gibi koşullar, 93 Muhaceretinin Karaağaçlı özelindeki ayrıntılarına ilişkin veri sıkıntısı yaratır. Eldeki veriler, Balkanlar'dan göçlere ilişkin genel literatür ve 93 Muhacirlerinin, hayatta olan ve göç anılarını büyüklerinden dinleyip hafızasında koruyabilmiş birkaçının anlattıklarıyla sınırlıdır. Özellikle de 1915-17 yıllarındaki Yunan işgali ve sonrasında Karaağaçlılı Rum nüfusun zorunlu göçü sırasında, tüm kayıtların tahribata uğramış olması, yerleşim yerinin geçmişine ilişkin resmi bilgiye ulaşmayı da engeller. Yerli grubun, Muhacir olarak adlandırılan atalarının Karaağaçlı'da yeniden yerleşmesi ile başlayan ve 1989'da Göçmenlerin gelişine kadar devam eden bu süreçte yaşananlar, grubun bugünkü aidiyet tahayyüllerinin ve kimlik inşasının açıklamasını barındırır.

93 Harbi'nin ardından (1877-78), Osmanlı'nın kaybettiği topraklardaki Müslüman halk, hala Osmanlı toprağı olan bölgelere çekilmiş ve yeni yerleşim yerleri kurmuşlardı (Memişoğlu, 2005: 11-12). Bu yerleşim yerlerine yönelik, soykırım ve asimilasyon politikaları uygulanmış; halkın büyük bir kısmı hayatını kaybetmişti (İpek, 1999: 11-14). Daha güvenli olacağı umuduyla sürekli yer değiştirmek zorunda kalan halk, savaşın sürekli değiştirdiği sosyo-politik koşullar altında yaşamaya çalışıyordu. 93 Muhacereti'nin ardından, asimilasyon ve soykırım uygulamaları uzun süre devam etti ve Türkiye Cumhuriyeti kurulduktan sonra da göçlerin, 1978'e kadar, sürmesine sebep oldu. Bu süreçte, göçe zorlananlar, çeşitli mübadele ve göç antlaşmalarıyla, Osmanlı tarafından, Muhacir ve Mübadil statüsünde iskân edildi (Ağanoğlu, 2013: 115-117). Bugün Karaağaçlı'da Yerli olarak adlandırılan Pomak grubunun ataları işte bu dönemde göç etmiş ve Karaağaçlı'ya yerleşmişlerdi.

Karaağaçlı'nın yerleşim yeri olarak kurulması, 1700'lere, Osmanlı İmparatorluğu'na faydalı görülerek altın, arazi ve emlakla ödüllendirilen Karamanoğlu Ailesi'ne dayandırılır. Bu ailenin üyelerinden Hacı Sadık Bey'in, en sevdiği çiftliği olan Karaağaçlı çiftliğinde çalışan Rumlar, Türkler ve Çerkezler'e yaşamaları için, evlik arazi ve bahçe bağışladığı böylece Karaağaçlı'nın yerleşim yeri olarak kurulmaya başlandığı söylenir (Karaağaçlı Belediyesi, 2008).

O yıllarda Karaağaçlı'da, 93 Muhacirleri'nin yerleşimine dair kesin veri olmamakla birlikte, çevrede Rumlar'ın ve Türkler'in bilinen varlığı dışında, Çerkezler'in ve onlara bağışlanan arazilerin varlığından bahsedilir. Buna dayanarak ilk muhacirlerin buraya devlet eliyle değil; çalışmak üzere geldikleri ve Karaağaçlı ve çevresinin toprak sahibi olan aile tarafından yerleştirildikleri söylenebilir. Görüşme kişilerinden edinilen bilgiye göre; 93 Muhacirleri'ne işlemleri üzere Devlet hazinesinden, karşılıksız olarak toprak ve emlak verilmişti. Bu toprakların bir kısmı Karaağaçlı'daydı. Bazı Muhacirler de başka yerlere iskân edilmelerine ve karşılıksız toprak almalarına rağmen iade etmiş, iskân edildikleri yerlerden Karaağaçlı'ya gelerek sonradan burada kendi çabalarıyla toprak edinmişlerdi.

Benim babamla amucama Trakya'da toprak ve ev vermiş devlet. 300'er dönüm. Karşılıksız. Demiş ekin, biçin, yaşayın. Ama bunların ikisi de herhalde birşey duydular veyahut birini tanıyorlardı demek ki bırakmışlar o toprakları istemiyoz diye gelmişler bu çiftlikte (Karaağaçlı çiftliği) çobanlık tutmuşlar. Zaten çobanmışlar orda da. 40 koyunlan geçmişler sınırı 6 ay çekmiş buraya yürümüşler (Görüşme 2017a).

Ağanoğlu da (2013: 115-117) bu söylemi destekleyen tarihsel veriler sunar: Muhacirler çoğunlukla Rumeli'ye yerleştiriliyor, stratejik noktalarda Müslüman nüfustan oluşan bir kordon ve nüfus çoğunluğu yaratılmaya çalışılıyordu. Bu yolla devlet, muhacir sevkياتını yakın bölgelere yaparak aynı zamanda ekonomisini de zarardan kurtarma amacı taşıyordu.

Karaağaçlı'nın miras olarak ailenin en son üyesi Refika Hanım'dan iki oğluna dolayısıyla evlilik yoluyla *Kocamemili* ailesine geçmesinden sonra bir kısmının hibe edildiği söylenir. Ancak bu hibenin devlete mi, Muhacirlere mi yoksa kişiye mi yapıldığı konusunda bilgi edinilecek kaynak yoktur. Görüşme kişilerinin göçü yaşamamış ancak

yaşayan büyüklerinden duymuş olanlarına göre, 93 Muhacereti ile gelen Çerkezler, Arnavutlar ve Pomaklar devlet eliyle yerleştirilirken bu topluluklara, Karaağaçlı'dan da arazi verilmişti. Daha sonra da Balkan savaşları yaşanmış Osmanlı'ya göç eden nüfusun fazlalığı hükümeti yeni düzenlemeler yapmak zorunda bırakmıştı. 13 Mayıs 1913'te 'İskân-ı Muhacirin Nizamnamesi'ne uygun olarak, muhacirler Türk nüfusunun azaldığı yerlere yerleştirildi (Özgür, 2008: 54-70). Bu tüzüğe göre iskân işleriyle ilgilenen komisyonlar her haneye verimli bir arazi, bir ev, iki baş çift hayvanı ve tohumluk veriyordu. Bunları satın almak isteyen muhacirlere uzun vadeli ödeme kolaylıklarıyla zimmetleniyor ve ödemeler iskânın üçüncü yılında başlıyordu (Ağanoğlu, 2013: 188-193). Karaağaçlı'da bu düzenlemeden yararlananların olup olmadığı konusu da açık değildir. Görüşme kişilerinin ifadelerine göre, 3 yıl Yunan işgalinden sonra, Yunanlılar giderlerken, resmi evraklara zarar vermiş ve Muhacirlerin iskânına, arazi ve emlak edinme yollarına dair tüm deliller yok olmuştur. Tüm bu sebepler dolayısıyla Karaağaçlı'ya Muhacir iskânının nasıl yapıldığına dair edinilebilecek bilgiler kısıtlıdır.

93 Muhacereti ile devlet eliyle yerleştirilenlerin varlığının yanında, Balkan savaşları sonrası gelerek yerleştirilenler, 1924 ve sonrası nüfus mübadelesi ile göç eden Rumlar'dan boşalan arazilere ve evlere yerleştirilenler ve 1951'de göçmen vizesi ile gelenlerin varlığı da söz konusudur. Ancak 1951 yılında gelen Muhacirler'in göç ve yerleşme koşulları, diğerlerine göre yakın bir tarih olması dolayısıyla ve göç deneyimini yaşayanların bazılarının halen hayatta olmaları dolayısıyla bilgi dahilinde olsa da önceki deneyimlere dair veriler birkaç görüşme kişinin büyüklerinden duydukları anılardan öteye uzanamaz.

Bizim bildiğimiz göç Karaağaçlı'ya üç grupta oldu: 93 Muhacirleri, 51 de gelenler bir de 89 Göçmenler. Zaten önemli değil 89'dan öncesi zaten Adigesi, Arnavutu, Pomakı hepimiz bir büyüdük Yerli olarak. Sadece bunu biliyoz. Sonra Göçmenler geldi onlar da yeni, hep kaynaştık (Görüşme 2016a).

Karaağaçlı'ya, kesin olarak ayrıntılandırılmasa da, 93 muhacereti ile başlayan göçlerle zaman zaman devlet eliyle, zaman zaman kendi tercihleriyle, zaman zaman evlilik ya da iş nedeniyle yerleşen göçmenler olmuştur. O dönemde muhacir olarak adlandırılan ve 1951 yılındaki son göç hareketi ile gelen grubu da kapsayan 'Muhacir' statü atfı ile günümüze kadar gelen grup, o günden bugüne burada doğup büyüdükleri

için, 89 göçü ile Karaağaçlı'ya yeni göçmenlerin gelmesiyle birlikte 'Yerli'ye dönüşmüştür. Grubun aidiyet tahayyülleri ve dolayısıyla kimliği de bu deneyimler içerisinde şekillenmiştir.

2.2.2. Sığınmacılıktan Çifte Vatanadaşlığa Göçmen Pomaklar

17 Temmuz 1970'te, Bulgar iktidar güçlerinin gizli bir kararı ile Pirin Makedonya'sı ve Rodoplar'da yaşayan Pomaklar'ın 'öz'lerine dönebilmesi için, yıldırma yoluyla Bulgarlaştırılmaları uygulaması kapsamında, bu yerler saldırıya uğramıştı. Politikalara başkaldıranlar öldürüldü, sürüldü ya da işkenceye maruz bırakıldı (Memişoğlu, 2005: 71-75). 1989'da sınır kapıları açıldı ve yüzlerce insan zorla Bulgaristan'dan göç ettirildi. Göçe zorlanan insanlar bürokratik süreçte de saygısızlıklara ve şiddet tavırlarına maruz kalıyor, aile bireylerinden bazılarını pasaport verilmiyor ve aileler bilinçli olarak parçalanıyordu.

Benim eve Polis geldi, dedi "gel karakola benlen". Çünkü ben Türkiye'ye göçmek için pasaport istedim. Benim de çocuklarım yanımdaydı kocam yoktu evde. Ben dedim gelmem neden götürüyorsun? Orda bana küfür etti, vurdu birkaç tane. Benim küçük oğlan ağlamaya başladı o sırada son bir tane vurdu ben bayılmışım gözümü açtım benim yavrumun dili tutulmuş o gün bugün konuşamıyor daha (Görüşme, 2012c).

Bu göç dalgasında yüzlerce Göçmeni hazırlıksız şekilde kabul etmek zorunda kalan Türkiye, onları, iyi koşullar sağlayamadan çadır kentlerde, okullarda ve yurtlarda toplamak ve buradan iskân etmek zorunda kalmıştı. Karaağaçlılı Göçmenler bu göç dalgasıyla birlikte Türkiye'ye gelmişlerdi ve valilik tarafından okullarda, spor salonlarında ve benzeri yerlerde konuşlandırılıyor buralardan iskân ediliyorlardı.

Bunları valilik okullara koydu e ama okullar açılacak nolcek o zaman? Vali bey topladı bütün muhtarları. Her köye en az iki hane dedi alacaksınız. Bizim köyde mesela inek gütrek adam yok Veziroğlu'ndan buraya hergün inek gütrek adam taşıdım arabalan bir yıl. Sonra dedim azalara yok bu böyle olmaz biz, gidelim bu göçmenlerden sanatkâr, çoban, usta alalım gelelim. 20 hane bulduk isimlerini aldık gittik vali beye dedik bu 20 haneyi biz köye alacağız. Tamam dedi. Köy hizmetleri arabasına bindirdik. Aldık geldik Kur-an kursuna, muhtarlığın altına falan yerleştirdik önce, sonra arsaları verdik. Biz 20 hane aldık ama sonradan 1-2 yıl içinde 200 hane oldular şükür (Görüşme, 2017a).

Karaağaçlı'ya kendilerinden 100 yılı aşkın zaman önce yerleşmiş olan köylülerinin, akrabalarının yaşadığı çevreye sığınanlar yanında, akrabalarının bulunduğu diğer çevrelere yerleşmiş olanlar da vardı. Kaçak ya da yasal yollarla ülkeye giriş yapıp dil bilmeden, işsiz, evsiz, parasızken; önce 'Sığınmacı' ve sonra 'Göçmen' statüsünde yaşam sürdürdüler. Türkiye Cumhuriyeti vatandaşlık haklarını da elde ettikten sonra tüm Türk vatandaşlarıyla aynı haklara ve sorumluluklara sahip olarak anavatanından kopuk şekilde yaşamlarına devam ettiler. Berlin Duvarı'nın yıkılışı ve soğuk savaşın bitmesiyle birlikte değişen uluslararası konjonktüre uyum sağlamak zorunda kalan Bulgaristan, 1989'da Todor Jivkov yönetimini devirerek Komünist Parti yönetimine son vermişti. Sonrasında azınlık haklarında birçok iyileştirmeler yapıldı ve Karaağaçlılı Göçmenler de bu haklardan yararlanabildiler. Günümüzde çoğu çifte vatandaş olarak Karaağaçlı'da yaşamaya devam etmektedir.

2.2.3. Kimliksel Müzakereler

93 Muhacirlerinin torunları olan Yerliler, günümüze kadar, deneyimlerine bağlı olarak değişen kolektif sermayeleri, dolayısıyla da, değişen aidiyet tahayyülleri üzerinden inşa ettikleri kimlikle yaşadılar. Atalarına ev sahipliği yapan ülkede en az dört kuşaktır, doğup büyüyen, o ülkeye hizmet eden vatandaşlar olarak yaşamlarına devam ederken; atalarıyla aynı topraklardan 100 yılı aşkın bir zaman sonra göçen Pomaklar'la karşılaştılar. Göçmenler, kökenlerinden uzakta yeniden konumlanmak ve kimliklerini de yeniden inşa etmek zorundayken; Yerliler de kökenden gelen bu kültür karşısında hem şimdiye kadar inşa ettiğini korumak hem de gözden geçirmek zorunda kalmıştı. Böylece, aynı kökenden ama farklı iki kültürün karşılaşması ve ortak kültürel alanda farklı kimliksel ifadelerin sergilenmesi dolayısıyla ortaya çıkan çatışma ortamında müzakereler hız kazandı. Aynı zamanda bir yeniden kültürleşme süreci de başlamıştı. Bu müzakere ve yeniden kültürleşme süreci hem Yerli Pomaklar hem Göçmen Pomaklar için işliyordu. Tüm bu müzakerelerin gerçekleştiği kültürel etkileşim alanında ise üç kültürel yapının varlığı sözkonusuydu: Köken vatanlı/Pirinli Pomaklar, Yerli Pomaklar ve Göçmen Pomaklar. Pirinli Pomaklar'ın her iki grup için de köken kültür kabul ediliyordu o halde aynı kökenden olan bu kültürler birbirlerinden neden ve nasıl farklılaşmıştı? Bu farklılığın yarattığı çatışmanın çözümü neydi?

2.2.3.1. Köken Kültürün Üyeleri: Pirinli Pomaklar

Schramm, ayrılış/göç öncesi özelliklerin, etnomüzikolojinin geleneksel alanının bir parçası olduğunu söyler. Ona göre belirli bir kültürün müziğinin, tarihsel ve sosyo-kültürel bağlamda, tanımlamalı anlatımını gösteren bu özellikler dizisi, göç olayı gündeme geldiği zaman, ister kadın ister erkek olsun göçmenle birlikte yola çıkarlar (Schramm, 1990: 16). Çalışmada ele alınan Karaağaçlı Pomak Topluluğu'nun, göç etme zorunluluğu gündeme geldiğinde, hangi özelliklerle birlikte yola çıktıklarını anlayabilmek için, topluluğun köken ilişkisini kurduğu, günümüzde, Bulgaristan sınırları içerisinde yer alan ve Pirin Makedonyası olarak adlandırılan coğrafi ve kültürel alana bakmak gerekir. Alanın sosyo-kültürel yapısı, ilk göçlerden bu yana, zaman içerisinde doğal olarak değişmiş durumda olsa da şimdinin Pirin'i, Karaağaçlı Pomaklar için geçmişe ilişkin tek referans noktasıdır.

Günümüzün Pirinli Pomak topluluğunu, Osmanlı Rus savaşlarından bu yana, biyolojik ve kültürel soykırım, savaş, zorunlu göç, asimilasyon, baskı gibi deneyimlerle dolu süreç sonunda, istekli ya da zorunlu olarak anavatanda kalmış olanlar, oluşturur⁴. Süreç içerisinde söz edilen deneyimlerin yanında ulusal politikalar, dış politikalar, eğitim politikaları, modernleşme gibi birçok etkene de bağlı olarak, Pirinli Pomaklar'ı çevreleyen sosyo-kültürel sistemde de değişimler yaşanmış, dolayısıyla Pirinli Pomaklar'ın aidiyet tahayyülleri ve kimlikleri de buna göre dönüşmüştür.

1989'da Komünist rejimin yıkılmasıyla başlayan demokratikleşme sürecinde, yani son göç hareketinin üzerinden geçen zamanda, Bulgar anayasası azınlıkların özlük haklarını iade etmiş, politik alanda kendilerini temsil edecek partilerin kurulmasına izin verilmiş, inanç ve ifade özgürlüğü tanınmış ve Avrupa Birliği'ne üyelikle birlikte azınlıklara daha birçok hak verilmişti. Bu iyileştirmelerin etkisiyle Pomaklar'ın, bağlı bulundukları devlete bakışları olumlu anlamda değişti ve özellikle Bulgar ulusal eğitim

⁴ Bu topluluk içerisinde anavatandan hiç ayrılmamış olanlarla birlikte göç etmiş ve koşullar el verdiğinde geri dönmüş olanlar da vardır. Ancak sayıları çok az olduğu için, kültürel homojenliğe etkide bulunmadıkları varsayılmış ve çalışmada bu bireylere özel vurgu yapılmamıştır.

anlayışının da etkisiyle, günümüzde, kendilerini bu ulusun bir parçası olarak gören tahayyüllerle hayatlarını devam ettirirler.

Baskı dönemini yaşamış ya da büyüklerinden duymuş olan bireyler, acı deneyimlerin hatıralarını taşımakla birlikte, bu durumu yanlış politik uygulamalara bağlarlar ve bu durum ulusal bağlılıklarını olumsuz etkilemez.

Geçmişte çok acılar yaşanmış. Biz Müslüman olduğumuz için çok eskiden büyüklerimiz baskı görmüş. Ama şimdi özgürüz. Evet ibadet ediyoruz özgürce ve isim hakkımız da var, ayrımcılık yok. Dilimiz Bulgarca'dır, vatanımız Bulgaristan'dır. O zaman biz de Bulgar'ız hem de Müslümanız, oldukça açık değil mi (Görüşme, 2014b)?

Pirin Makedonyası'ndaki alan çalışması sırasında görüşülen bireylerin tamamı Bulgar ulusunun bir parçası oldukları ve ulusa sadakatle bağlı oldukları konusunda aynı fikirdedir ancak Pomak olmanın kandan getirilen yani ırksal bir özellik olup olmadığına dair görüşleri farklılık gösterir. Pomaklar'ın Türk olduğu görüşü yanında Bulgar olduğu görüşünü taşıyanlar da vardır. Bununla birlikte, Türk, Bulgar, Yunan veya herhangi başka bir ırka tabi olmadıkları, Pomak ırkının özgül bir ırk olduğu yönünde görüşlere de rastlanır. Aynı zamanda Pomak diye bir ırkın var olmadığı, köklerinin Traklar'a uzandığı yönünde de görüşler vardır. Bunların tümünün uzlaştığı nokta yine de Pirinli Pomaklar'ın tek vatanı ve tek dili olduğudur: Bulgaristan ve Bulgarca.

Pomakların konuştuğu dilin, 'Pomakça mı Bulgarca mı' olduğu konusu açıklama gerektiren bir noktadır. Bu konuda literatürde bir görüş birliği söz konusu değildir ancak Pirin Makedonyası'nda yaşayan Pomaklar'ın ifadelerine dayanılarak denilebilir ki 'Pomakça' ifadesi bir dili değil bir lehçeyi tanımlar. Pomakça, Bulgarca'nın bölgesel farklılıklar taşıyan, Osmanlı Türkçesi'nden birçok sözcük barındıran ancak ayrı bir dil olarak nitelendirmek için yeterli farklılık göstermeyen bir lehçesidir.

Pirinli Pomaklar'ın 'biz' kimliği denildiğinde özdeşleştikleri imgeler çeşitlidir. Ulusal bilinç temelinde kendilerini 'anavatan Bulgaristan' ortaklığında bir bütünün parçası olarak tahayyül ederlerken; aynı zamanda, 'din' farklılığı temelinde de başka bir bütünün parçası olarak da tahayyül ederler. Bunun yanında tarih ve kültür ortaklığı taşıdıklarına yönelik tahayyüllerle Pomak etnisitesinde bütünleşirlerken, sadece Pirin'e

özgü kültürel değerlerin ortaklığı sözkonusu olduğunda ise Pirinli Pomak etnisitesinin sınırlarını çizerek diğer Pomaklar'dan farklılıklarını vurgularlar.

Tablo 1. Pirinli Pomaklar'ın referans değere göre farklılaşan kimlik tanımlamaları.

Referans Değer	Kültürel Kimlik
Din	Müslüman
Ulus	Bulgar
Kültür	Pirinli Pomak

Tablo 1’de de görüldüğü gibi kültürel kimliğini tanımlarken dini referans alan Pirinli Pomak birey Müslüman, anavatan Bulgaristan tahayyülü ile ulusal birliği referans alan birey Bulgar ve kültürel ortaklığı referans alan birey de Pirinli olmaya dair bir aidiyet bilincine sahiptir.

Pirinli Pomaklar'ın, kimliksel sınırlarını belirlerken referans aldıkları değerlerin başında din gelir. Kültürel açıdan, yaşadığı yapıdaki diğer etnisitelerin üyeleriyle çok benzese de bir Pirinli Pomak'ı farklı kılan en önemli kimliksel iddia Müslümanlık ve uygulamasıdır. Pomak olmak, Müslüman olmaktan ayrı düşünülemeyecek birşeydir. Hristiyan bir kültürde, asimile olmadan, topluluğu ‘biz’ yapan dini değerlere sahip çıkmış ve özünü korumuş olmanın gururunu taşımaktır (Görüşme, 2014d). Geçmişte, topluluğu, baskı, asimilasyon, zorunlu göç gibi kültürel homojenliği sağlamak amaçlı sert politikalarla maruz bırakan kültürel farklılık ögesi dindir. O zamandan bu zamana aidiyet kurarken etrafında bütünleştikleri bu değeri hiyerarşik sıralamada en üstte tutan Pirinli Pomaklar, kültürel edimlerini şekillendirirken yine dini referans göstererek, Hristiyanlarla aynı olmayan öğeleri kullanmak yoluyla farklılığı inşa ederler. Giyim kodları, isimler, ritüeller ve benzeri öğelerin hepsi bu temeldeki farklılık iddialarının birer ifadesidir.

Pirinli Pomakların çocuklara verdikleri isimler genelleme yapılabilecek kadar büyük oranda dinsel anlam taşıyan ya da din ile ilişkilendirilen Arapça isimlerdir. *Mustafa, Recep, Şaban, Ramadan* (Ramazan), *İbrahim* (İbrahim), *İsmail, Axmet* (Ahmet), *Mimed* (Mehmet), *Sali* (Salih), *Fatme* (Fatma), *Aishe* (Ayşe), *Ava* (Havva), *Anife*

(Hanife), *Amide* (Hamide), *Adile*, *Nefse* (Nefise), *Rukiye* en sık ve her yaş grubunda rastlanan isimlerdir. İsimler böyle olsa da kültürel bir seslenme geleneğinin ürünü olarak kullanımlarında bazı değişiklikler yapılarak bu isimler Pomaklaştırılır. Örneğin *İbrahim* isimli birine *Bimo*, *Bimka*, *Bimkata*, *Aishe* isimli birine *Sheyka* gibi samimiyet ya da sevimlilik atfeden şekillerde seslenilir. Son yıllarda, Türk dizilerinin Bulgar televizyon kanallarında yayınlanmaya başlamasıyla ve Türkiye'ye göç etmiş olan akrabalarla yaşanan kültürel etkileşimle bazı Türk isimleri de tercih edilmeye başlanmıştır ve bu isimler de aynı kültürel seslenme geleneği ile Pomaklaştırılır. Örneğin Aylin isimli birine *Aylinçe* diye seslenildiği gibi...

Kıyafet kodlarına gelince, Pomak kadını olmanın görüntüdeki en önemli ifadesi Pomak şalvarı (*shalvari*) ve peştemalıdır (*pishtimal*). Baskı dönemlerinde şalvar giymekten vazgeçemedikleri için çeşitli yasal ve yasa dışı şekillerde cezalandırılan Pomak kadını günümüzde halen şalvar ve peştemal kullanır.



Fotoğraf 1. Bir düğün için toplanmış kadınlar, Breznitsa, 2014.

Genç kadınların bir kısmı küresel kültürün etkisiyle günlük yaşamda herhangi bir kimlik kod taşımayan kıyafetler giymeyi tercih etse de özel önem atfedilen ritüellerde veya günlerde her yaş grubundan tüm kadınlar şalvar ve peştemal giyinir.

Olgun kadınlar da şalvar ve peştimalın üzerine ek olarak ve tercihen uzun siyah bir ferace ya da koyu renklerde fabrika önlüğüne benzer bir giysi giyer.



Fotoğraf 2. Hıdrellez kutlamalarını izleyen genç kadınlar, Lazhnitsa, 2014.

Erkeklerde ise Pomak olmanın kıyafet kodlarını içeren tek şey yalnızca yaşlıların kullandığı bere ile takke arası büyüklüğe ve görünüme sahip bir tür şapkadır. Diğer erkekler ise yine herhangi bir kimliksel kod taşımayan şekillerde giyinirler.

2.2.3.2. Hem Karşıt Hem de Koşut Kültürlerin Üyeleri: Karaağaçlı Yerli ve Göçmen Pomaklar

93 muhacereti ile Pomaklar ile tanışan Karaağaçlı'ya, 1989 yılında Muhacirler ile aynı kökenden, kayıtlara son yüzyılın en büyük kitlesel göç hareketi olarak geçecek olan başka bir göç gerçekleşti. Göçmen Pomaklar yeniden yerleşme sonrasında, Karaağaçlı'da kendileriyle aynı kökenden 100 yılı aşkın zaman önce göç ederek yerleşmiş Pomaklar'ın torunlarıyla karşılaştılar. Dedeleri 93 Muhacereti ile geldiği için Muhacir atfıyla anılan, ancak kendileri en az dört kuşaktır Karaağaçlı'da doğup büyüyen bu grup, Göçmen Pomaklar'ın gelişiyile içeriden ve dışarıdan, Yerli olarak adlandırılmaya başlandı. Bu durum, bu iki Pomak grubunun, aynı kökenden olmaları dolayısıyla hem 'bir', hem de gerçekleşen göçlerin farklı zamanlarda ve farklı koşullarda yaşanmış

olması ve yeniden yerleşme sonrası deneyimlerin de farklılığı dolayısıyla ‘ayrı’ olmalarının açıklamasıdır. Bu nedenle Pomak Göçmenler’in Karaağaçlı’ya göçü, hem aynı kökenden olan bir kültürün içine gerçekleştiği için ‘koşut kültür göçü’; hem de üyelerin kökene ilişkin bazı edimleri halen gerçekleştiriyor olsalar da aradan geçen zaman ve içinde doğup büyünülen yapının zorunlu kıldığı kültürlenme dolayısıyla ortaya çıkmış farklılıklar nedeniyle ‘karşıt kültür göçü’ özelliği taşır.

Yükselsin’in (2011: 458) ‘karşıt kültür göçü’ olarak tanımladığı deneyimin sonucu olarak Göçmen Pomak kültürünün, Yerli Pomak kültürü ile farklı ve daha önceden temas etmemiş olması dolayısıyla, yeniden yerleşme sonrasındaki görünümü, taşınmış kültürel bileşenlerin karşılaşmış olanlarla etkileşimi içerisinde ve göçün özelliklerine bağlı oluşur. Bu deneyim, bir ‘koşut kültür göçü’ olarak, aynı zamanda, yeniden yerleşme sonrası görünümün ortaya çıkmasında, ortak kültürel bileşenlerin varlığına ve belirleyiciliğine de önem atfeder. Dolayısıyla grupların tutumları, neyi koruyup neyi terk edecekleri, farklılaşma unsuru ve kimlik işaretleyicisi olarak kullandıkları öğeler karşıt kültürler olmanın ‘ayrım’ ve koşut kültürler olmanın ‘birleşim’ noktalarında şekillenir.

Bir tarafta, Karaağaçlılı Muhacirler’in torunları olan Yerliler’in, günümüzde göçün üzerinden geçen zaman içerisinde yaşadığı deneyimlere bağlı olarak şekillenen kimliği; diğer tarafta Göçmenler’in sığınmacı deneyimlerine bağlı ve temas ettikleri kültürlerle etkileşerek şekillenen kimliği. Bu iki kimlik de köken olarak atfedilen ortak kültürel yapıdan kopmuş ve farklı değerler ekseninde yeniden inşa edilmiştir.

Yerliler’in atalarınca taşınan Pirinli Pomak kültürünün, göç esnasında ve sonrasında karşılaşılan kültürlerle etkileşiminin boyutlarını bugünde ayrıntılı şekilde gösterebilmek olanaklı değildir. Çünkü, daha önce de söz edildiği gibi, bu taşınmış kültürün günümüzdeki temsilcileri olarak tanımlayabileceğimiz Yerliler, en az dört kuşaktır Karaağaçlı’da doğmuş, büyümüş, dolayısıyla da oralılardır. Karşılaşılmış kültürün, taşınan kültürle ortaklıkları, kökenden kopuşa sebep olan hâkim kültürel yapıya dolayısıyla da kökene karşı olumsuz duygular beslenmesi gibi itici motivasyonların ve göç üzerinden geçen yüz yılı aşkın süreçte, içine doğup büyünülen yapıya bağlılık

duyguları beslenmesi gibi çekici motivasyonların varlığı gibi nedenlerle, hâkim kültüre yüksek düzeyde uyum sağlanmıştır. Dedelerine atfedilmiş Muhacir statüsünden zaman içerisinde sıyrılıp, Karaağaçlı'lı Yerli statüsünde yeniden kimliklenmişlerdir.

Bir grubu Yerli, diğerini Göçmen olarak tanımlamayı sağlayan kolektif sermayenin, grupları birleştiren ve ayırtıran özellikleri, aidiyet, anavatan, anadil tahayyüllerinde ve bu tahayyüllerin somutlaştığı, ritüeller başta olmak üzere, tüm ifadesel edimlerde açığa çıkar.

Ortak kimlik, ortak bir imgelem ürünüdür. Ortak kimlikten, göç ya da din değiştirme gibi durumlarda değişen sosyal yapıya bağlı olarak kopulabilir (Assmann, 2001: 133). Sözü edildiği gibi, Karaağaçlı Yerli grubu, göçü yaşamamış en az dört kuşak içerir, kökenden hem coğrafi hem kültürel olarak ayrı bir kültürün içine doğmuş büyümüşlerdir. Göç nedeniyle bir ortak kimlikten kopmuş, yeni bir ortak imgelem ve bunun ürünü olarak yeni bir ortak kimlik geliştirmiş, aidiyetlerini köken kültürle değil onlarca yıldır içine doğup büyüdükleri kültürle ilişkilendirmişlerdir.

Göç ve acıları Yerliler için çok eskide kalmış, yaşamadıkları sadece büyüklerinden duydukları anılardır. Bu nedenle, büyük dedelerinin yaşadığı göçe ve kökene sahip çıkmalarına rağmen, bir bağlılık taşımazlar. Osmanlı'ya bağlılık bilincinde göç etmiş, Türk Kurtuluş Savaşı'nda Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuna katkı sağlamış dedelerin torunlarıdır. Osmanlı'ya bağlılık, Cumhuriyetin ilanı ile birlikte Türkiye'ye bağlılık bilincine dönüşmüştür. Grubun kimliğini biçimlendiren, dinden sonraki en güçlü öge bu bağlamdaki milliyetçi duygulardır. İstisnalar hariç⁵, Yerliler, sadece Türk vatandaşdır ve topluluk dinden sonra ikinci büyük ortak değer olarak Türklük etrafında birleşir. Dolayısıyla tek anavatan tahayyülü vardır: Türkiye.

Chambers'a göre (2005: 37) dil, aslında bir iletişim aracı değil kendiliklerimizin ve anlamın kurulduğu kültürel bir inşa aracıdır. Dilin aktardığı anlamların ait olduğu

⁵ Göçmenlerle evlenmiş bazı yerli bireyler eşlerinin çifte vatandaşlığı olması durumunda Bulgaristan'a başvuru yaparak çifte vatandaşlık hakkı almışlardır. Ancak bu durumun örneği Karaağaçlı'da çok azdır.

kültürel zeminde kurulduğu düşünüldüğünde, dilin biz olarak aynılaştırmanın ve ötekiler olarak farklılaştırmanın, yani kimliğin inşasının bir aracı olduğu açıktır. Yerliler, aidiyetlerini ve onun yansıması olan kimliklerini, anadil olarak kabul ettikleri Türkçe ile net bir şekilde bir kez daha ortaya koyarlar.

Kültürel bellek, topluluk için birleştiricilik sağlayan geçmişin bilgisini koruyan ve sürekliliğini sağlayan bir depodur. Belleğin içerdiği öğelerin, kültürel çevrenin koşullarına göre organize edilip korunduğuna ve koşullar değiştikçe bellekte de değişimler yaşandığına değinilmmişti. Yerliler, göç sonrası, değişen kültürel çevrede, grup içi tutunumu dolayısıyla da grubun sürekliliğini sağlamış ve değişen koşullara uyum geliştirerek kimliklerini gerektiği gibi yeniden inşa etmişlerdir. Bu yeniden inşaada, kimliğin güncel gereksinimlerine yanıt verecek, egemen kültürel yapı ile uyum sağlayacak geçmiş anılar korunmuş ve diğerleri terkedilmiştir. Korunanlar ritüelistik pratiklerle tekrarlanır, canlandırılır, yeniden üretilir, aktarılır. Göç öncesini ve esnasını deneyimleyen Yerli bireyler hayatta olmadığı için günümüz Yerlileri'nin, atalarının göç öncesinde ritüellerini nasıl gerçekleştirdiğine dair fikirleri yoktur. Ritüellerini doğup büyüdüğü kültürel yapının içerisinde öğrendikleri şekliyle, inşa ettikleri kimliğin gösterenlerini kullanarak gerçekleştirirler. Dolaşımda olan ritüeller, dinsel bayramlar, cenaze, kurşun dökme, asker uğurlaması, sünnet ve evliliştir.

Schramm zorunlu göçmenleri, “zulümleri tanınmak zorunda olan bir grubun üyeleri” (Refugee Reports 1989: 6'dan aktaran Schramm, 1990) olarak tanımlar. Sığınmacılar, sorunlu ayrılış süreçleri, iş, eğitim, statü, maddi olanaklar gibi sahip oldukları birçok haktan alıkonulmuş olmanın sıkıntısı içindedirler. Bu aynı zamanda ait olunan coğrafi ve kültürel alanı terketmeyi, başka bir alana yeniden yerleşmeyi, sonucun belirsiz olduğu riskli adımlar atmayı gerektiren bir süreçtir. Bunu göze alacak kadar büyük bir itici motivasyonla kökenden zorunluluk içinde ayrılmış Göçmen Pomaklar'ın sığınma deneyimi, ‘zulümleri tatmak zorunda kalan bir topluluk olarak’ onları, yeni bir kültürel bağlama çekmiştir. Göç öncesinde ve sırasında kaçış, sürgün, baskı, soykırım, konuşlanma, sığınma deneyimleri yaşanmış, bu deneyimlerle bağlantılı kültürel bilgi belleğe depolanmış, yine bu deneyimlerle bağlantılı psiko-sosyal tutumlar gelişmiştir. Yeniden yerleşme sonrası karşılaşılan, Makedon, Boşnak, Arnavut, Çerkez, Roman ve

benzeri diğer Balkan kökenli kültürlerle eklemlenerek oluşturulan yeni kültürel bağlam içerisinde yeniden inşa edilen kimlik de tüm bu sürecin ürünüdür. Göç deneyimini bu gruptaki 25 yaş üzeri her birey yaşamıştır ve anılar tazedir ve bireyler hala bu zorunlu göçün etkileriyle yüz yüzedirler.

Berlin Duvarı'nın yıkılışı ve soğuk savaşın bitmesiyle birlikte Bulgaristan, dış politikada Batı yanlısı bir tutum sergilemeye başlamış, AB tam üyelik hedefine uygun olarak azınlık haklarında birçok iyileştirme gerçekleştirmişti. Böylece hem Türkiye, Yunanistan, Makedonya gibi komşularıyla birçok sorununu çözüme ulaştırmış hem de 1 Ocak 2007'de AB tam üyelik hakkını kazanmıştı. Bu süreç Türkiye'deki Bulgaristan Göçmenlerine dolayısıyla Karaağaçlılı Pomak Göçmenlere de olumlu yansdı. Göçmenler, başlangıçta, itici motivasyonlarla ayrılmak zorunda kaldıkları köklerdeki hâkim kültürden nefret ederlerken; özlük haklarının iadesi ve Avrupa birliğine üye olan bir devletin vatandaşlık haklarına sahip olabilme fikri gibi güçlü çekici motivasyonlar sayesinde köklerdeki hâkim kültürel yapıya karşı daha ılımlı bakmaya ve tekrar bağ kurmaya başladılar. Günümüzde birçok Göçmen Pomak, onlara sunulan çifte vatandaşlık haklarını, Avrupa'da serbest dolaşım haklarını ve benzeri hakları memnuniyetle kabul eder ve kullanırlar.

Turner'in deyişiyle "Ne burada ne orada ve arada" (1967'den aktaran Eriksen, 2002: 98) insanlar vardır. Bu insanlar, koşullara veya daha geniş çerçeveye bağlı olarak tamamen tek bir etnisiteye değil; aynı anda birkaç etnisiteye dahil olarak kabul edilebilirler. Benzer şekilde çoğu Göçmen, birden fazla etnisiteye dahil olmanın gerektirdiği şekilde iki dilli, iki vatanlı ve çok kimliklidir, ne buraya ne oraya aittirler, aslında tam da aradadırlar... Bunun sonucu olarak çoğu Göçmen bireyin çifte vatandaşlık istemesi, hem Bulgaristan'dan hem Türkiye'den emekli maaşı alması, hem Bulgaristan'da hem Türkiye'de yaşama isteği, hem Bulgaristan'da hem Türkiye'de seçimlerde oy kullanma isteği, hem Türkçe hem Pomakça'ya sahip çıkma gibi birçok çift taraflı tutum doğar.

Etnik gruplar, tipik olarak, kenetlenmiş bir bütün ve diğerlerinden üstün oldukları bilinciyle, ortak geçmişteki olayları temel alırlar. Geçmişe, kendilerini

tanımlamak için ihtiyaçları vardır (Assmann, 2001: 133). Göçmenler kendilerine göre, şanlı bir tarihe sahiptirler. Pomak olmak, Balkan Coğrafyası'nda Osmanlı'nın desteği olmak, zulüm karşısında Türklük ve Müslümanlık değerlerine sahip çıkmak ve neredeyse 300 yıl boyunca direnerek gücünü kanıtlayan karakterli bir topluluk olmak (Görüşme, 2012ç), kültüründen vazgeçmediği için öldürülmek, anavatanından sürülmek demektir. Pomak kültürü ve geçmişi bu nedenle utanılması gereken değil övünç kaynağı olması gereken bir meseledir ve dolayısıyla bu kültür onun her örüntüsüyle birlikte yaşatılmalıdır (Görüşme, 2012a). Göçmenler dinden sonra ikinci büyük ortak değer olan 'Pomak'lık etrafında birleşir. Soğuk savaşın bitişi, Bulgaristan'ın AB'ye girmesiyle değişen siyasal konjonktür gibi sebepler Göçmenler'in iki vatan algısına sahip olmalarına neden olmuştur: Bulgaristan ve Türkiye.

Dil göçmenlerde tam anlamıyla kültürel bir inşa aracı olarak kullanılır. Göçmenler dili, hem göç sonrası kültürün devamlılığında ve etnik aidiyetin yeniden şekillendirilmesinde bir araç; hem de etnik farklılıklarının bir göstergesi olarak kullanılır. 20 yaş altı bireylerde⁶ genel durum aksini göstermekle birlikte, az sayıda göçmen aile dışında⁷, birincil dil Pomakça'dır (Yerliler'in tanımlamasına göre Göçmence⁸). Göçmenler bir aradayken Pomakça'yı sık kullanırlar. Dili bizken kullanarak, Göçmen birey, coğrafi ve kültürel olarak koptuğu kökeniyle zihinsel bir

⁶ 20 yaş altında ise genelde birincil dil Türkçe'dir. Çoğu 20 yaş altı birey, dili yetkin şekilde kullanmasa da ya da ebeveynler tarafından, çocukların yeni çevreye tam entegre olabilmesi amacıyla dil, bilinçli olarak öğretilmemiş olsa da Pomakça'yı bir ölçüde anlayabilir. 20 yaş altı kuşakta, Pomakça kullanımının azalmasının sebebi, kuşaklar değiştikçe dilin etkisini kaybetmesidir. Bu durum özellikle de egemen kültürün eğitim kurumlarında ve kamusal alanlarında daha fazla vakit geçiren bu kuşak için oldukça doğal bir sonuçtur.

⁷ Göçmenler'in az olsa da bir kısmı Bulgaristan'la var olan bağlarını tamamen koparmıştır. Orada akrabası ya da herhangi bir bağlantısı kalmayan bireyler, Bulgaristan'a ziyarette de bulunmaz. Bu durum bazı bireylerin dili kullanmayı bırakmış olmalarına açıklama olarak kabul edilebilir. Bazı Göçmen bireylerin ise orada kalan akrabaları, iş bağlantıları ya da çifte vatandaşlıkları gibi ilişkilerinin var olması dolayısıyla dili kullanmanın yoğun şekilde devam ediyor olması anlaşılabilir bir sonuçtur.

⁸ Yerliler'in Pomakça'yı Göçmence olarak adlandırmasının sebebi, yakın yerleşim yerlerinde yaşayan diğer bazı Balkan göçmenleri ile Pomakça'yı kullanarak bir ölçüde iletişim kurabilmeleridir.

bütünleşme yaşamak yoluyla tatmin olur; aynı zamanda, aidiyetini ve kimliğini bir kez daha belirlemiş ve onaylamış olur.

Etnik kimlikler ve devamlılıklarını sağlayan gelenekler, günlük yaşamda müzakere edilirler. Koşullar değiştikçe etnik kimlikler de değişir (Fenton, 2001: 24). Göçmenler, göç sonrası, değişen kültürel çevrede, değişen koşullarda yaşamayı başarabilecek yeni bir kimlik inşa ederken; hâkim kültürle yani Yerlilerle paralellik taşıyan kültürel öğelerini korumayı, çatışma yaratanları ise terk etmeyi tercih etmiştir. Bu müzakere sonucunda dil, giyim-kuşam öğeleri gibi gelenekler de değişime uğramıştır. Göç öncesinde sadece Hristiyan çoğunlukta, Müslüman olmanın etnisiteye dair en önemli değer olduğu bir kültürel yapıda anlamın dolaşımını, kimliğin devamlılığını sağlayan, tekrarı ve akışı hayati bir gereklilik olarak görülen birçok ritüelistik edim, yeniden yerleşme sonrasında sorgulanarak, değişime uğramış ya da terk edilmiştir.

Yeniden yerleşme öncesine dair her tür anı halen tazedir. Grubun hem göç öncesi ritüellerine hem de günümüzde bu ritüellerin Bulgaristan'da ve Karaağaçlı'da uygulanışına dair güvenilir veriler elde edebilmek mümkündür. Bu doğrultuda edinilen bilgilere göre göç öncesi baskı ortamında, Komünist rejim yönetiminde özellikle dinsel ritüellerin gerçekleştirilmesi, sonunda çok ağır para ve hapis cezası bulunan yasaklardı. Topluluk ritüellerini gizlice yapmaya çalışır bu nedenle bir ritüelin gerektirdiği kuralları ve ritüelistik bazı edimleri yok saymak zorunda kalırdı. Yaşlı üyeler bile ebeveynlerinin onları baskı ortamında dünyaya getirmiş olmalarından ötürü çoğu ritüeli ve bu ritüellerin akışını bilmediklerini ve ebeveynleri de bilmediği için öğrenemediklerini ifade ederler. Durumu Hanife Karabulut şöyle ifade eder:

Biz nasıl yapabiliydik? Bilmiyorduk ki bir şey. Büyüklerimiz de bilmiyordu. Yasaktı zaten her şey. Dağlara kaçıp ormanlara saklanıp yapardık sünnet, cenaze. Bir şeyler yapıyorduk kendimize göre ama bilmiyorduk doğru mu? Eee Müslümanız ama, hoca yok, Türkiye uzak, zaten yasak bir yere çıkamazsın, öğrenmedik hiçbir şey. Gâvurlar gibi olmayalım diye onların yaptığının tersini yapıyorduk, bildiğimiz kadarıyla dinimize uymaya çalıştık. Buraya geldik öğrendik doğrusu böyleymiş (Görüşme, 2012b).

Yüzlerce yıl değişik politikalarla bu ritüellerin gerçekleştirilmesi dolayısıyla da aktarımı engellendiği için, kültürel belleğin doğal dönüşümünün dışında sürece müdahale

edilmesiyle de kültürel öğelerin bir kısmı unutulmuştur. Günümüzde Karaağaçlı'da Göçmenler ritüellerini, temelde, Yerlilerle aynı şekilde gerçekleştirirler. Farklılıklar ritüelistik edimlerin ayrıntılarında daha açık olarak görülebilir. Bu durum 3. bölümde açıklanır.

Göç süreci, üç farklı Pomak grubunda da farklı deneyimler yaşanmasına sebep olmuş böylece aynı kökenden olan üç grubun da kimliksel tahayyüllerine ve ifadelerine farklı etkide bulunmuştur. Bu farklılıklar söz edildiği gibi, Yerli ve Göçmen Pomak gruplarının, ilk karşılaştığı anda başlayan kültürel etkileşim alanında, çatışmalara da neden olmuştur. Görüşme kişilerinin ifadelerine göre, Göçmenler'in Karaağaçlı'ya yerleşmeleri, büyük huzursuzluk yaratmıştı. Göçün maruz bıraktığı zorluklar dolayısıyla Göçmenler'e kucak açılma da hoşnutsuzluk da mevcuttu. Göçmenler farklı bir dilde konuşuyor, farklı giyiniyor, farklı ibadet ediyor, farklı davranıyordu. Türklük iddialarının, kimliksel ifadelerinde baskın belirleyici etken olduğu Yerliler, anavatanları Bulgaristan ve anadilleri Bulgarca olan bu göçmenlere mesafeli ve kontrollü davranmaya başladı. Bu iki grup arasında kız alıp verme gerçekleşmiyor, Göçmenler'e yardım eli her zaman uzatılsa da yakın toplumsal ilişkilerin kurulmasına sıcak bakılmıyor, Göçmenler'in günlük hayatta Bulgarca/Pomakça konuşması nedeniyle, Bulgar oldukları düşünülüyor, yaşam biçimleri farklılık arzettiği için yadırganıyor, akrabalık bağına sahip Yerli ve Göçmen bireyler arasında bile bu nedenlerle bir 'yabancılaşma' durumu sürekli canlı tutuluyordu.

Görüşme kişilerinince doğrulanan, 6 yıllık alan çalışması sırasında giderek azalmakta olduğu gözlenen çatışmaların sebebi olan unsurlar, özellikle, aidiyet, anavatan, anadil tahayyülleri, ideoloji ve anlayış farklılıklarıdır. Tek vatan Türkiye, tek dil Türkçe ideolojisine sahip olan Yerliler, çoğu çifte vatandaş olan Göçmenler'in iki vatan algısını ve dolayısıyla halen Pomakça kullanıyor olmalarını kabullenmez ve doğru bulmaz. Bu durum iki grubun üyeleri arasında tartışmalara ve çatışmaya neden olur. Bazı Yerli bireyler, ötekileştirmenin bir yolu olduğu düşüncesiyle, Göçmenler'in Pomakça kullanmasını iletişimi koparan bir tercih olarak değerlendirir. Bunun yanında bazı Yerli bireyler de, Göçmenler'in Türkiye Cumhuriyeti'nin birer vatandaşı olarak neden halen Türkçe dışında bir de Pomakça konuşmakta ısrar ettiklerini sorgular ve bu durumu

değişmesi gereken bir tutum olarak değerlendirir. Alan çalışması sırasında, yakın arkadaş olan Yerli ve Göçmen bireylerin bile, Pomakça kullanımı konusunda, zaman zaman anlaşmazlık yaşadığına tanık olunmuştur. Öyleki anadil tahayyüllerinin farklılığı çocuklar arasında bile ‘ayırıcı’ bir unsur olur kimi zaman. Karaağaçlılı, Yerli ve Göçmen ailelere mensup bazı çocukların arkadaşlarını ait oldukları grupların üyelerinden seçtikleri görülür. Bunun nedeni olarak da bazı çocukların, ‘Göçmence/Pomakça’ konuşuyor olmaları dolayısıyla ne konuştuklarını anlamadıkları için duydukları rahatsızlık öne sürülür.

Çatışmaya neden olan tüm bu farklılık unsurlarının hepsi kültürel olmakla birlikte aynı zamanda farklı kültürel bağlamlara ait iki grubun edimlerindeki farklılıkların yarattığı çatışmaya da değinmek gerekir. Yerliler’in, sadece erkeklerin dışarıda çalışmasını hoş görmesi, Göçmenler’in kadın ve erkek ayırmadan çalışması, Yerli ve Göçmen kadınlarının kıyafet kodlarındaki farklılıklar, dinsel algı ve uygulama geleneklerindeki ayrıntısal farklılıklar gibi birçok yaşam biçimsel ayrıntı, grupların bir aradalığını başlangıçta, hatta kimi zaman bugün bile zorlaştıran unsurlardır. Ancak çatışmalara neden olan farklılıkların varlığı yanıltıcı olmamalıdır. Gruplar arasında aynı kökenden olmanın ve yeniden kültürleşme sürecinin etkisi olarak birçok ortaklık da vardır. Bu ortaklıklar, kimliğin yeniden inşa sürecinde belirleyicidir ve tutumlara da bu şekilde yansır. Bu ortaklıklar sayesinde farklılıkların ayırdığı her iki grup da, giderek azalmakta olan çatışmalarda aynı bütünün parçası olduklarını kolayca hatırlar ve uzlaşırlar.

Üç Pomak grubu arasında varolan karşıtlık ve koşutluklar aşağıdaki tabloda genel hatlarıyla belirtilmiştir. Tüm bunlar ışığında, her iki grubun da kökenden ve birbirlerinden nasıl farklılaştıkları, aynı kökenden olmalarına rağmen nasıl üç ayrı kültürel grup oluşturdukları ve dahası tüm bu farklılıkların kültürel ifadeye yansıdığı noktada doğan çatışmanın, aynı zamanda sahip olunan ortaklıklara dayanarak nasıl uzlaşmaya dönüştürüldüğü daha anlaşılabilir hale gelir.

Tablo 2. Köken kültür, taşınan kültür ve karşılaşılan kültürler arasındaki genel karşılık ve koşutluklar.

	Yerli Grup	Göçmen Grup	Pirinli Grup
Köken Vatan	Nevrokop/Pirin	Nevrokop/Pirin	Nevrokop/Pirin
Göç Dalgası	93 Muhacereti	89 Göçü	-
Yeniden Yerleşme Üzerinden Geçen Zaman	En az 60 yıl	En az 25 yıl	-
Köken Tahayyülü	Balkan Kökeni	Balkan Kökeni	Pirin Kökeni
Anavatan Tahayyülü	Türkiye	Bulgaristan-Türkiye	Bulgaristan
Anadil Tahayyülü	Türkçe	Bulgarca/Pomakça-Türkçe	Bulgarca/Pomakça
Kültürel Edimler	Dedelerin kökenden taşıdıkları ve Karaağaçlı'da edinilenler sergileniyor.	Kökenden taşıdıkları ve karşılaştıkları kültürlerden edindikleri sergileniyor.	Sahip oldukları ve Türkiye'deki Göçmenler'den edindikleri sergileniyor.
Kimlik İddiaları	Türklük-Pomaklık	Pomaklık-Türklük	Pomaklık/Bulgarlık

2.2.3.3. Tahayyül Edilen Kimlik: Balkanlık

Kültürel kimlikler, zaten vardılar, yer, zaman ve bağlamdaki değişimlere koşut değişen tahayyüller üzerinden sürekli devinen bir inşa sürecindedir. Bazı tarihsel ve sosyal dönüm noktalarında bu devinim hızlanır çünkü sosyo-kültürel dizgeyi, tahayyülleri dolayısıyla sınırları zorunlu olarak dönüşüme sokan bazı tetikleyici deneyimler yaşanır. Göç de bunlardan biri olarak, kökeninden kopardığı topluluğu değişmiş sistemler içerisinde yeniden konumlanmak zorunda bırakır. Topluluk bundan sonra, kendinin, özgül bir bütün ve özellikli olduğu düşüncesini dayandığı, kolektif geçmişinin en güçlü anısı olan göç ekseninde, kültürel farklılık unsuru olarak gördüğü

niteliklerinin de ortaklığında geliştirdiği bir aidiyet bilincine dayalı yeni bir kimlik inşasına girişir.

Göç deneyimini yaşamış topluluğun, belleğinde taşıdığı, geçmişle bağlantılandırılmış, kültürel miras olarak değerli ve yaşatılması zorunlu gördüğü semboller, anılar, gelenekler, göreneklerden oluşan kolektif bilgi/sermaye yaşanan deneyimlere bağlı olarak değişir, yeni öğeler kazanır dolayısıyla da aidiyet tahayyüllerini ve somutlaştırıldığı ifadesel edimleri etkiler. Göçmen Pomaklar, göç ederken, köken kültürün özelliklerini taşıyarak yola çıktılar. Göç esnasında temas ettikleri kültürlerle de etkileştiler. Ancak asıl etkileşim kökenden taşınan ve sonradan kültürlerine eklemlenen örüntülerle birlikte Karaağaçlı'ya yerleştikleri andan itibaren başladı. Karaağaçlı'da yeniden konumlanırken kimliklerini de yeniden inşa etmek zorunda kaldılar. Ancak etkileşim süreci sadece onlar için işlemiyordu. Söz edildiği gibi hem Karaağaçlı'ya hem de çevresine ilk ve tek gelen göçmenler onlar değildi. Osmanlı Rus savaşlarıyla başlayan süreçte, aynı/benzer itici ve çekici motivasyonlarla, Balkanlar'dan, birçok farklı etnik topluluk da göç etmiş ve civar yerlere yerleşmişti. Bu toplulukların herbiri benzer olsa da farklı deneyimlerle şekillenmiş farklı kolektif sermayelere sahiplerdi. Göç, sadece Göçmen Pomaklar için değil Yerli Pomaklar ve onlarla aynı çevreyi paylaşan diğer Balkan kökenli etnisiteler için de farklılıkların birarada yaşamasını zorunlu kılan bir süreci başlatmıştı ve farklılıkların karşılaşmasının yol açtığı çatışmada yer alan tüm etnisitelerin kimliksel müzakerelerine hız kazandırmıştı. Yeniden yerleştiği çevreye en yüksek düzeyde uyum gösterebilme ve aynı zamanda kökenine de sadık kalma arzusundaki Göçmen Pomaklar, farklı kültürel yapıların karşılaşması sonucu doğan çatışma ortamının yarattığı huzursuzluğa, hem köken kimliği içerecek hem de karşılaşılana da 'bütün' olmayı sağlayacak bir coğrafi aidiyeti, yani 'Balkanlılığı' referans olarak çözüm buldu. Balkanlık tahayyülleri böylece hem köken vatanla, hem Yerli Pomaklarla, hem de aynı çevreyi paylaştıkları, 93 Muhaceretinden günümüze kadar ortak bir kaderle, benzer göç deneyimleriyle aynı topraklardan kopmuş diğer tüm etnik gruplarla (Makedon, Arnavut, Boşnak, Roman, Çerkez vb.) da 'bütün' olmayı sağladı. Aynı zamanda bu tahayyülle geliştirilen Balkanlı üst kimliği, Göçmen Pomaklar'a hem Pomak kökenlerini rahatça ifade edebilme hem de yeniden yerleştiği çevrede kültürel

farklılıkları dolayısıyla ötekileştirilmeden, Balkanlı olmanın sağladığı ortaklıklara sığınarak varolma güvencesini sundu. Böylece, Göçmenler'in Karaağaçlı'ya yerleşmeleriyle başlayan 'yabancılama' ve çatışmaya neden olan farklılık unsurları, aynı bütünün küçük kültürel farklılıkları olarak algılanmaya ve meşru görülmeye başlandı. Ortak alanlarda sergilenen Pomak, Arnavut, Makedon, Çerkez, Göçmen, Yerli ve benzeri herhangi bir etnisiteden olmaya dair gösterenler, kullanıldıklarında tepkiye ya da ötekileştirmeye neden olmadan Balkanlılık bağlamında bir ifade olarak kabul edilir. Edimlerde sergilenen kimlik gösterenleri, söz gelimi bir stara pesna ya da bir horo ile Pomak kimliğini vurgulayan birey aynı edim içerisinde bir Rumeli Türküsü ya da Harmandalı zeybeği ile Türkiyeli kimliğini de vurgulamış olur. Bu gibi stratejilerle hem kökene hem yeni çevreye aitliğini de ıspatlamış olmanın huzuruyla kültürel varlığını sürdürür.

Balkanlılık bilinci, Göçmen Pomaklar ile karşılaştıkları andan itibaren, yaşanan kimliksele ve kültürel müzakereler sonucunda kimliğin dönüşümünde, Yerli Pomaklar için de çatışmaya çözüm sunan bir zemin oldu. Yaşanan çatışmalar, bu tahayyülden temellenen, aynı kökenden olmanın getirdiği ortaklıklar ekseninde şekillenen yeni bir Yerli Pomak kimliğini de yarattı. Bu kimlik hem Yerli ve Göçmen Pomaklar'ın birbirleriyle ve kökenle; hem de aynı kültürel ve coğrafi alanı paylaştıkları Pomak olmayan diğere Balkanlı topluluklarla bütün olabilmelerini sağlıyordu. Böylece, 'kültürel farklılıklar'ın meşru şekilde yaşaması da mümkün oluyordu. Dolayısıyla Balkanlılık, Göçmen Pomaklar'ın yeniden yerleşme sonrasında yeniden inşa ettikleri kimliğin bağlandığı aidiyete ilişkin olsa da; günümüzde Balkan kökenli tüm toplulukların ortak tahayyülü haline gelmiştir.

Topluluğun deneyimlediği anlamlı gerçek bir yaşantıyla ilişkilenen bir öge belleğe dahil edilir ve topluluğun düşünce sisteminin bir parçası haline gelir. Kolektif sermayenin dönüşmüş olsa bile süreklilik içindeymiş gibi somutlaştırıldığı her edimde, aidiyete ilişkin anlamlar temsil edilir ve her temsil aynı zamanda bir yeniden üretimdir. Böylece gerçekleşen her temsilde, yeniden üretilen kolektif sermayenin dolayısıyla da aidiyetin, sonraki kuşağa aktarımı da sağlanmış olur ve kimliğin asla tamamlanmayacak olan inşa sürecini devindirir. Karaağaçlı'da yaşayan tüm etnisiteler de, Balkanlılık

tahayyüllerinden beslenen ortak aidiyetlerini, kendi farklılık unsurları ekseninde gerçekleştirdikleri edimlerinde temsil eder, yeniden üretir ve aktarırlar. Şunu belirtmek gerekir ki, Balkanlık senkretik, yani en az iki kültürel dizgeye dayalı olarak oluşturulmuş bir kimlik bağlamıdır. Bu bağlam, tüm etnisiteler için kendi kimliklerine paralel üst bir kimliğin inşasına zemin oluşturur ve bu inşanın yapıtaşlarını oluşturan tüm kültürel dizgelerin hiyerarşisini, zaman ve mekân içerisinde manipüle etme kapasitesi kazandırır. Tüm etnisiteler, kendi temsil sistemleri içerisinde hem farklılık hem de birlik iddialarına hizmet edecek kimlik gösterenlerini bu bağlamdan sağlayabilir, gerektiğinde Yerli, Göçmen, Pomak, Arnavut, Çerkez vb. ölçekli kolektivitelerde; gerektiğinde Balkanlık bağlamında daha genel bir kolektivitede ‘biz’ olabilirler.

Göç deneyimlerinin özelliklerine göre şekillenmiş ‘farklılık’ iddialarının yanında, Göçmen Pomaklar’ın Karaağaçlı’ya yeniden yerleşmeleri sonrasında oluşan yeni kültürel bağlam içerisinde şekillenen, Yerli ve Göçmen Pomak kimliklerinin, Balkanlık tahayyülleri üzerinden devinen kimlik inşa süreçlerinin ayrıntılarını, sosyo-kültürel dizgenin tüm ifadesel öğelerinde dolayısıyla da müziksel ifadede görmek mümkündür. Müzik bu inşada hem bir araç hem de bir temsil alanı olarak aynı kökenden aynı hedefe, farklı özelliklerde gerçekleşen iki göç sürecinin kimlik üzerindeki farklı etkilerini ve sonuçlarını analiz etmede yardımcıdır. Bu durum çalışmanın bundan sonraki bölümlerinde ayrıntılandırılarak açıklanır.

3. BÖLÜM

POMAK KİMLİĞİNİN YENİDEN YERLEŞME SONRASINDAKİ MÜZİKSEL İNŞASI

3. BÖLÜM

POMAK KİMLİĞİNİN YENİDEN YERLEŞME SONRASINDAKİ MÜZİKSEL İNŞASI

Göç ile sadece topluluklar değil kültür de yerinden oynar ve yeni bir çevrede yeniden konumlanır. Bu yeniden konumlanma, taşınan kültürden beslenen kimliğin değişen bağlamlarda yeniden inşasının başlangıcıdır aynı zamanda. Karaağaçlılı Pomaklar'ın, göç süreci içerisinde, göçe sebep olan itme-çekme faktörleri, göçün koşulları, rotası, topluluğun uğrak/konuşlanma noktaları, yeniden yerleşme sonrasında karşılaşılan sosyo-politik uygulamalar gibi değişkenlere göre yeniden biçimlenen kültürel/kolektif bilgisi/sermayesi, karşılaşılan kültürlerle de etkileşim içerisinde yeni kültürel bağlamlar oluşturdu. Sonuçta aynı kökenden aynı hedefe göçmüş olsalar da göç deneyimlerinin farklı özellikleriyle, kökenden ve birbirlerinden farklılaşan iki kültürel grup doğdu: Yerliler (Muhacirler) ve Göçmenler.

93 Muhaciri Pomaklar, Karaağaçlı'ya gelirken, köken kültürün bir parçasını da yanlarında taşımışlardı. Süreçteki deneyimlerle kökenden farklılaşan grubun göçü deneyimleyen bireyleri yaşamdan ayrılmış, onların Karaağaçlı'da doğup büyüyen torunları, Yerliler olarak hem dedelerinden onlara aktarıla gelen hem de doğup büyüdüğü kültürden edindikleri sermayeden oluşmuş bağlam içinde varlık sürdürmüşlerdi. Ta ki, 1989 yılında, dedeleriyle aynı kökenden başka bir göç ile Karaağaçlı'ya gelen, farklı bir kültürel yapıya sahip, Göçmen Pomaklar'la karşılaşana kadar. Bu karşılaşmanın yarattığı kültürel farklılıkların bir arada yaşaması zorunluluğundan doğan çatışma ortamı, her iki grupta da kimliksel müzakereleri hızlandırdı ve yeniden kültürleşme sürecini başlattı. Aynı kökenden olmanın da etkisiyle, iki ayrı kültürel grup kimliğine sahip olsalar da tekrar bir olabilmeyi yolunu, Balkan coğrafyasına aitlik tahayyülüyle buldular. Bu tahayyüllerden temellenen, farklılıklarıyla birlikte her iki kimliğe de yanıt veren Balkanlı kimliğinin inşa süreci de böylece başlamış oldu. Müzik de bir farklılık unsuru olarak, bu yeni kimliğin inşasında hem aidiyeti kurmada ve onaylamada, hem de aidiyete bağlı anlamları temsil etmede ve her temsilde yeniden üreterek sonraki kuşağa aktarmada bir araç ve ifadesel bir alan olarak rol aldı.

Göç deneyiminin, kimliğin her bir bileşeninde yarattığı etki sonucu gerçekleşen değişim, müzik hakkındaki edimsel ve söylemsel tercih ve tutumlardaki değişimle de bağlantılıdır. Bu bölümün amacı, göç deneyimlerinin özelliklerine bağlı olarak geliştirilmiş farklılık iddialarının yanında, Göçmen Pomaklar'ın Karaağaçlı'ya yeniden yerleşmeleri sonrasında oluşan yeni kültürel bağlam içerisinde şekillenen, Yerli ve Göçmen Pomak kimliklerinin, Balkanlılık tahayyülleri üzerinden devinen kimlik inşa sürecinde müziğin rolünü ve grupların yaşadığı sosyo-politik deneyimlerin müziksel tutumlarla bağlantısını göstermektir. Müzik bu inşada hem bir araç hem de bir temsil alanı olarak, aynı kökenden aynı hedefe, farklı özelliklerde gerçekleşen iki göç sürecinin kimlik üzerindeki farklı etkilerini ve sonuçlarını analiz etmede kilit noktadır. Bu nedenle köken atfedilen Pirin'deki Pomaklar'ın ve Karaağaçlı Yerli ve Göçmen Pomaklar'ın günümüzdeki müzik kolektif sermayelerine ve somutlaştırıldığı müziksel edimlerine/icralarına dikkatli bir bakış çevrilir.

3.1. Bir Kimlik Göstereni Olarak Müziksel İcra

Kültürel kimlik, bir grubun kendini diğer gruplara göre, özellikli bir bütün olduğu iddiasıyla konumlandığı, sosyo-kültürel yapıdaki değişimlere bağlı olarak sürekli değişen tahayyüller üzerinden devinen bir inşa sürecidir. Topluluğun bugün ki varlığını destekleyecek 'ortak geçmiş', diğer topluluklardan farklılaşmada başvuru, kültürel mirası, sermayeyi de kapsar. Bu sermayenin araçları aidiyeti güncel gereksinimler doğrultusunda temsil/icra eder ve böylece aidiyetin sürekliliği sağlanır. Kolektif sermayenin araçlarından biri olarak müziksel icra, bir topluluğun kültürel kimliğini temsile ilişkin kullanıldığında, müzisyen tutumu, tercih edilen çalgılar, çalgısal ya da vokal icra biçimleri, tını, ezgi, tartım, biçim, dil gibi sosyo-kültürel dizge içerisinde değer kazanmış yani 'kültürel'leşmiş bileşenleri aracılığıyla, bir farklılık unsuru olarak, aidiyeti kurar ve biz bilincini güçlendirir. İçerdiği bileşenler aracılığıyla, aitlik tahayyülü içerisinde olunan kökenle, bellekte depolanmış geçmişin bilgisini bugünde kullanarak yeniden 'bir' olmayı mümkün kılar. Böylece göçün neden olduğu süreklilikteki kopuşu yok saymayı ve her koşulda tekrar 'bütün' olmayı sağlayarak aidiyeti pekiştirir. Gerçekleşen her icra aidiyetin bir temsilidir, aynı zamanda aidiyete ilişkin anlamların yeniden üretimini ve belli bir temsiller sistemi içerisinde dolaşımını dolayısıyla

aktarımını da sağlar. İcranın temsil içerisindeki sunumuna ilişkin genel noktalar, müziğin, kimliğin inşa sürecindeki işlevini anlamada da yardımcıdır. Çünkü müziğin, içkin olduğu sosyo-kültürel bağlamda değer kazanmış bileşenleri, göçmenin, yaşadığı sosyo-kültürel deneyimlere bağlı olarak geliştirdiği kimliksel tahayyüllerinin de somutlaşmış halidir aynı zamanda. O halde müziksel icrayı, köken ve her iki grup özelinde ayrıntılı bir bakışla ele almak yararlı olacaktır.

3.1.1. Köken Vatan Pirin’de Müzik

Günümüzde köken atfedilen coğrafi ve kültürel alandan elde edilen veriler bugüne ilişkin olsa da Karaağaçlılı Pomaklar’ın göç ile birlikte taşıdıkları kültüre dair tek referans noktası günümüzdeki Pirin Pomak kültürüdür. Her iki grup tarafından da köken vatan olarak atfedilen Pirin Makedonyası’nda yer alan Blagoevgrad-Gotse Delchev’deki (Nevrokop) kültürel yapı, göçten günümüze kadar geçen zaman içerisindeki sosyo-kültürel değişikliklere koşut şekilde değiştiği için, ne 93 Muhacirleri’nin ne de 89 Göçmenleri’nin taşıdığı ya da şu anda sahip oldukları kültürlerle aynı olması beklenebilir. Topluluğun müziksel icraları, hem Balkanlı kimliğinin, Bulgar ulusal kimliğinin ve Pirinli Pomak kimliğinin kolektif sermayelerinden; hem de topluluğun günümüze kadar yaşadığı deneyimlere koşut olarak şekillenmiş sosyo-kültürel dizgeden izler taşır. Dolayısıyla kolektif bellekle bağlantılı olan ve sosyo-kültürel dizge içerisinde anlam kazanmış müzikel bileşenler, icralarda kullanılarak Pirin Pomak topluluğunun aidiyetini somutlaştırır, pekiştirir, temsil eder ve aktarır.

3.1.1.1. Müziğin Tüketim Ortamları

Pirinde müziğin tüketim ortamları ritüeller, festivaller, av ve piknik etkinlikleri, sofr toplantıları, müzikli eğlence mekânları, ev/işyeri gibi özel mekânlardır. Ritüel müziği, kolektif geçmişle bağdaştırılan icra biçemlerinden derlenir ve geleneksellik atfedilen özelliklerle icra edilir. Bu nedenle, günümüzde ritüel müziğinin kullanımı Pirinli Pomak kültürel kimliğinin temsili olarak kullanımına doğru kaymıştır. Festival bağlamında müzik tüketimi ise yine ya Hidrellez ya da sünnet ritüeli içerisinde müziğin kullanımına bağlıdır ve icra, yine geleneksellik atfedilmiş biçemler ve özellikler kullanılarak gerçekleştirilir. Av ve piknik etkinliklerinde ise müziğin eğlence amaçlı

kullanımı söz konusudur. Katılımcıların eğlence anlayışına bağlı olarak şekillenen icra biçimleri ve özelliklerine dayalıdır. Sofra toplantıları da, göç acılarının ardından birbirinden ayrılmış ve nadiren, geçici bir süre için, yeniden bir araya gelen akraba, arkadaş toplantılarında, yine katılımcıların geçmişin anılarına dayalı olarak şekillendirdikleri icrasal biçimler içerir. Müzikli mekânlar sürekli müzik tüketilen, gece ve gündüz açık olan mekânlardır. Genellikle gençlere hizmet verdikleri için popüler Bulgarca, İngilizce ve çeşitli Balkan dillerinde kaydedilmiş yüksek tempolu müzikler kullanılır. Ev iş yeri gibi özel mekânlarda da Bulgar televizyon kanallarından ve radyo kanallarından yayınlanan müzik ya da kişisel arşivler kullanılır.

3.1.1.2. Vokal icra: Pesna

Pirinli Pomaklar arasında vokal icra neredeyse topluluğun her üyesince, beceri düzeyleri farklılık göstermekle birlikte, gerçekleştirilen bir edimdir. Bu edimlerde topluluğun becerisini meşru gördüğü uzman müzisyenler, Hıdrellez ritüelinde, kültürel kimliğin ifadesine yönelik festivallerde, kültürün aktarımında/müziksel açıdan yetenekli çocukları eğitmede ve benzeri ciddiyet atfedilen edimlerde tercih edilirken; sofrta toplantıları, av ve piknik eğlenceleri gibi bağımsız etkinliklerde isteyen herkes icra sergileyebilir. Vokal icrada kullanılan ağırlıklı biçim *Pesna*'dır. Pesna tür ayrımı yapmadan tüm sözlü müzik biçimlerini ifade eder ve aidiyetle ilişkilenecek şekilde Bulgarca/Pomakça'dır. Vokal icra biçimi olarak pesnanın biçimsel özellikleri, ait olduğu sosyo-kültürel dizgedeki dönüm noktalarında değişmiştir ve bu değişim aynı zamanda kültürel kimliğin değişimini de yansıtır.

Pesna, topluluğun kullandığı Pomakça'da eski-yeni, kırsal-kentsel ya da herhangi bir tür ayrımı yapmaksızın 'şarkı', 'türkü' anlamına gelir. Lehçe/şive farkına bağlı olarak *Pesme*, *Pesne*, *Pesniya*, *Pesmya* gibi kullanımları da mevcuttur. Bu biçim Bulgarca'da ve birçok Balkan dilinde de etimolojik olarak bağlantılı sözcüklerle ifade edilir.

Günümüzde, Pesna, topluluğun yaşadığı sosyo-kültürel dönüşüm süreçlerindeki etkenlere bağlı şekilde hem biçimsel hem de kavramsal olarak *stara*, *narodna* ve *nova* olmak üzere üç tipe ayrılır. *Stara*, 'eski' demektir. 'Osmanlıdan kopuş' döneminde

üretilen, Pomaklar'ın sözkonusu dönemde yaşadığı olayları destansı şekilde anlatan, tek sesli icra edilen Pomak pesnalarını tanımlar. *Narodna* 'halk' demektir. 'Ulusalçı ve Komünist Hegemonya' döneminde üretilen, dönemin ideolojisine uygun şekilde ulusal kültürden temellenen, çok sesli icra edilen pesnaları tanımlar. *Nova* ise 'yeni' demektir. 'Komünizm' sonrası başlayan ve günümüze kadar süren dönemde üretilmiş, diğer iki pesna biçiminden farklı olarak popüler kültüre dayalı pesnaları kapsar.

Pomaklar için pesna, yaratıldığı döneme özgü, baskı, göç, savaş, ölüm gibi kolektif bellekte yer eden olayları epik bir tarzla işleyen şarkılardır. Bulgaristan'ın uluslaşma süreciyle başlayan ve Pomaklar'ı da etkileyen dönemde topluluğun sosyo-kültürel dizgesi ulusalçı ve komünist ideolojiye göre değişmiş ve yeni yaratılan pesnalar da, devlet ideolojisinin bir aracı olarak, döneme özgü şekilde kurgulanmıştır. Kırsal/geleneksel Pomak Pesnaları kentsel/modern *Narodna Pesnaya* yani 'halk şarkıları'na dönüştürüldü. Pomaklar kolektivitelerinin ve kimliklerinin en önemli işaretleyicilerinden olan kendi Pesnalarını, ulusal pesna biçimi 'Narodna'dan ayırmak ve önem atfetmek için bu biçime *Stara Pesna* yani 'eski şarkı' adını verdiler. Narodna pesnanın üretimi ve tüketimi devlet tarafından 'meşru' halk şarkısı biçimi olarak teşvik edilince, toplulukta stara pesna üretimi azalarak sonlandı. Açıkça, ulusalçı akımlarla başlayan etnik baskıların yarattığı problemler geride kalmış ve dolayısıyla artık yaşanmayan sosyal ve kültürel olaylar için yaratılmış pesnaların söylenmesine de gerek kalmamıştı (Yükselsin, 2011: 461). Koşulları diğerlerinden farklı olan başka bir dönemin başlaması ve sosyo-kültürel dizgeyi yeniden yapılandırmasıyla narodna pesnalar da stara pesnalar gibi 'eski'ye ait öğeler olarak geriledi. Tüm bu gelişmeler içinde böylece pesnada üçüncü bir biçim doğdu: *Nova Pesna* yani 'yeni şarkı'. Ulusalçı ve Komünist hegemonyadan kurtulmanın yarattığı çeşitlilik ve özgürlük arayışı, modernitenin getirisi olan küreselleşmenin de etkisiyle yaşanan kültürel değişimlerin artması gibi sebepler bu yeni biçimin sınırlarını oldukça geniş şekilde çizdi. Dolayısıyla pesna, sosyo-kültürel dizgenin toplumsal dönüşüm noktalarında, modern olandan aldığı gereçlerle, döneme uygun şekilde dönüşerek süreklilik sağladı.

Bir topluluğun müziği başkalarına yeğleme eğilimi belli bir müziksel kültürün ve öğrenme döneminin ürünüdür. Belirlenmiş bir sosyo-kültürel bağlamda yürütülmesi

öğrenilmesi gereken bir örgeleştirme edimidir. Dolayısıyla algılama, anlamlandırma ve benimseme yasaları doğuştan olmaktan çıkar (Eco, 1992: 98'den aktaran Erol, 2005: 164). Pirin Pomak topluluğunun da müziksel tercihleri ve müziği algılama, anlamlandırma ve benimsemede esas olan yasalar, geçmişten bugüne tarihsel ve sosyo-kültürel bağlama için şekillenmiş kolektif sermayeye göre belirlenir. Buna göre, Pirinli Pomaklar, vokal icra özellikleri konusunda, stara ve narodna pesnalarda, icracıların ses renginde ve icra becerisinde gür sesi, tiz seslerde de vokal beceri sergileyebilmeyi, gırtlak oyunları yapabilmeyi, Balkan coğrafyasında yaygın olan şekliyle vibrato kullanımını, sese burunsu bir tını verebilmeyi değerli görür. Nova pesnalarda ise bu özellikler aranmasa da bu becerileri sergileyebilen müzisyenlere değer atfedilir. Tüm bu kültürelleştirilmiş vokal icra biçimleri ve özellikleri, kolektif geçmişle bağlantılı birer farklılık göstereni olarak topluluğun biz bilincini kurmada, pekiştirmede, temsil etmede ve aktarmada kullanılır.

3.1.1.2.1. *Stara (Eski) Pesna Biçemi*

Stara Pesna, kolektif belleğe ilişkin, kendine özgü yapıya ve icra biçimlerine (form) sahip bir biçemdir. Genellikle özgür ritimli ya da 7 vuruşlu ve yavaş tempoludur. Tek ezgi çizgisinde ve tek kişi tarafından seslendirilir. Nadiren 2, 4, 9 vuruşlu olanlarına rastlanabilir. Eğer etkinliğin gerçekleştiği ortamda pesna seslendirme becerisine sahip birden çok kişi varsa dönüşümlü olarak ya da hep birlikte unison seslendirme yapılır. İracılar, seslerini bütünleştirebilmek için kafalarını birbirlerine yaklaştırarak pesna seslendirirler. Vokal icrada, sözcüklerin başına veya sonuna harfler eklemek, sözcüğü kısa kesmek ya da çeşitlendirmek gibi özgün teknikler vardır. Dize sayısı değişiklik gösterebilen bentlerden oluşur. Dizeler ise aynı ya da yakın hece sayısındadırlar ancak hece sayısına dayanarak genel bir özellikten söz edilemeyecek şekilde çeşitlidirler. Tipik olarak, şekil 1'de görüldüğü gibi iki ya da daha çok söz öbeğine ayrılır ve önceki dizinin sonuna denk gelen öbeğin, bir sonraki dizinin başına denk getirilmesiyle oluşturulurlar (EK-1, CD: Track 1).

41

2. Müzik cümlesinin tekrarı

Od _ Lazh _ nit sa _ ca nam vıf Kor _ nit sa _

3. söz cümlesi

48

2. Müzik cümlesinin tekrarı

Od _ Kor _ nit sa _ ca nam vıf Brez _ nit sa _

4. söz cümlesi

Şekil 2. Dizenin çeşitlenmesine dayalı *stara pesna* metin yapısı örneği, *Shukri Pasha*, Breznitsa.

Sıklıkla kullanılan bir başka biçim ise bir müzik cümlesinin birkaç dize boyunca aynı tutularak metnin anlatımının gerektirdiği sayıda tekrarlanmasıdır bu durumda değişen sadece sözlerdir. Bu tekrarların sistematığı yoktur. Aynı pesna içerisinde metin ne kadar gerektirirse müzik cümlesi o kadar tekrarlanır. Yaratıldıkları dönemin baskı, savaş ve zulüm gibi acı olaylarını anlatmak amacı taşıdığı için stara pesnaların ezgileri çok işlenmemiştir. Bunun nedeni destansı metinlerini öne çıkaracak şekilde kolay, akılda kalıcı ve kısa ezgilerin tekrarına dayalı olmalarıdır. Şekil 3'te verilen Stara Pesna, yukarıda değinilen her iki duruma da örnektir. 11 kıtalı bu pesna biçiminin ezgisi, metin kurgusunu öne çıkarır şekilde fazla işlenmemiştir. Renklendirilerek vurgulanmış, 3. dizekte gösterilen ezgisel kesit, pesna boyunca 2 ve 3 dizeli sözlere uygun sayıda tekrarlanırken; anlatım gerektirdiği için, bir kez 5 dizeli ve bir kez de 9 dizeli olarak tekrarlanır. Aşağıdaki çeviri yazımda, pesnanın, ezgisel ve metinsel dokusu, 9 dizeli tekrarın yer aldığı kıta üzerinden gösterilmiştir (EK-1, CD: Track 3). Kesitte verilen ezgisel yürüyüş, ihtiyaca göre küçük prozodik değişiklikler de gösterebilmekle birlikte pesnanın tümünde aynıdır.

Risim Sino
Stara Pesna Breznitsa

$\text{♩} = 150$

Vokal

Sta no lo Ri sim trig na lo gor ko da si

6 mi te ra Ri si ma

9 Ka de sa gai da svi re she
Ka de sa o ro ig ra li
Var ve lo gor ko shto var vel
Ka de si gle da Ri si ma
Na ed na dl ga po la na
Gai da na o ro svi re she
Ko mi ti o ro ig ra et
Voy vo da o ro vo de she
Sest ra mu nak ray se da she

13 Drob ni si sil d zi ro ne sbc

Şekil 3. Müzik cümlesinin anlatımın gerektirdiği kadar tekrarlanmasına dayalı *stara pesna* yapısı örneği, *Risim Sino*, Breznitsa.

3.1.1.2.2. Narodna (Ulusal) Pesna Biçemi

Bulgaristan'ın uluslaşma süreciyle başlayan dönemin ürünü olan narodna pesna ise, söz dizilişi ve metin-ezgi ilişkisi konusunda stara pesnanın aksine, modern zamanların “akılcı”lığına uygun olarak kurgulanmıştır. En belirgin özellik çok sesli ve sistematik olmalarıdır. Tüm bentler eşit dize sayısına ve tüm dizeler de eşit hece sayısına sahiptir. Dizelerin, söz ve ezgi kesitlerine ayrılarak önceki dizenin sonuna denk gelen söz kesitinin, sonraki dizenin başında tekrarlanmasıyla kurulmuş biçimlere sık rastlanır. Bunun yanında bir dizedeki herhangi bir söz kesitinin başka bir yerde tekrarlanmasına ya da dizenin tamamının tekrarlanmasına dayalı kuruluşa da rastlanır. Bazı pesnalarda bu durumların hepsi birlikte kullanılır. Ezgi ya da söz öbeği tekrarları aynı Pesna içerisinde her bent için aynı sayıda ve şekildedir. Tempo, acı temalı Pesnalarda bile genelde staralar

kadar ağır değildir. Nadiren özgür ritme rastlanırken; 2, ve 7 vuruşlu olanlara sık rastlanır. Metin kurgusu aşk, kur ve acı içeriklidir (EK-1, CD: Track 4).

Gula Mori Malkay Mome
Narodna Pesna Breznitsa

♩ = 100

vokal 1

Gu la Gu la mo ri mal kay mo me Sa ma li si Gu la do ma li si
Ne sim sa ma a go do ma sı— sim May ka i mam a go do ma si ye

vokal 2

Gu la Gu la mo ri mal kay mo me Sa ma li si Gu la do ma li si
Ne sim sa ma a go do ma sı— sim May ka i mam a go do ma si ye

5

V 1

Sa ma li si Gu la do ma li si Gu la Gu la mo ri mal kay mo me Gu la Gu la mo ri
Bash ta i mam a go do ma si ye Gu la Gu la mo ri mal kay mo me Gu la Gu la mo ri

V 2

Sa ma li si Gu la do ma li si Gu la Gu la mo ri mal kay mo me Gu la Gu la mo ri
Bash ta i mam a go do ma si ye Gu la Gu la mo ri mal kay mo me Gu la Gu la mo ri

10

V 1

mal kay mo me
mal kay mo me

V 2

mal kay mo me
mal kay mo me

Şekil 4. *Narodna Pesna* örneği, *Gula Mori Malkay Mome*, Breznitsa.

Narodna pesna vokal icracıları, icra esnasında yakın şekilde durur, entonasyonu sağlayabilmek için kafalarını birbirlerine doğru yaklaştırıp çevirirler. İracılardan ana ezgiyi seslendiren gerek duyarsa modülasyon yapar ve eşlikçiler ilk birkaç heceden sonra hemen uyum sağlar. Ana ezgiyi seslendiren kişi seslendirmenin ne kadar uzayacağına ve

sıradaki pesnanın hangisi olacağına karar verir. Bu doğrultuda pesnanın ikinci hecesinden itibaren eşlikçiler de katılır. Sözlerin tam bilinmemesi ya da unutulması halinde ana ezgiyi seslendiren kişi sıradaki dizenin ilk birkaç sözcüğünü hızlıca konuşarak söyler ve seslendirme aksamadan devam eder.

3.1.1.2.3. *Nova (Yeni) Pesna Biçemi*

Nova pesnalar da her iki biçemden farklı olarak, güncel konuları güncel dil ve icra özellikleriyle işler. Halk kültürüne dayalı stara ve narodna dışındaki tüm biçemleri, alt biçemler olarak kabul edilebilecek şekilde içermesi nedeniyle nova pesnaların ritmik yapısı, metin kurgusu, metin-ezgi ilişkisi, icra gibi biçemsel özellikleri genelleme yapılamayacak kadar çeşitlidir. Vokal icrasal beceriler, müziğin çeşitlilik, popülerlik, dansa uygunluk, güncel konuları içeren metinler, teknolojiden yararlanma gibi özelliklerinin ardında kalır.

Aşağıdaki çeviri yazımda Bulgaristanlı popüler şarkıcılardan biri olan ve Pirinli Pomaklarca da çok sevilen Azis'e ait *Evala* adlı nova pesnanın bir kesiti verilmiştir. Bu kesit pesnanın ara müziği ile birlikte 2. kıtasına aittir. Bu kıtanın ve nakaratın ardından, tüm pesnanın sözleri Bulgarca olmasına rağmen Türkçe 4 dize seslendirilir ve aramüzikle birlikte pesnanın normal akışı devam eder. Nova pesna biçemi altında, melez müziksel özellikler sergileyen bu pesna da, tüm Nova pesnalar gibi, modern ile ilişkilenen oturtuma, icra tavrına ve metin dokusuna sahiptir. Balkanlara özgü vibrato, hızlı gırtlak oyunları yine kullanımdadır. Stara ve narodna pesnalarda uygulanmayan bir armonik yapıda, ana ezgiye koşut 2. bir ezgi yürüyüşü zaman zaman duyurulur. Klarinet, sadece ara müzikte kullanılarak kullanım yoğunluğu açısından teknoloji ile özdeşleştirilen klavyenin ardında kalır. Buna ek olarak ritmik alt yapının da yine darbuka ya da başka bir akustik vurma çalgı ile değil, sentetik olarak üretilmiş olması dikkat çekicidir. Metin dokusu da güncel bir konuya, dile ve üsluba sahiptir (EK-1, CD: Track 5).

Evala

Nova Pesna (Chalga/Kyuchek)

Azis

$\text{♩} = 140$

Vokal
 Klarinet
 Ritm 1
 Ritm 2

V
 K
 R 1
 R 2

V
 K
 R 1
 R 2

V
 K
 R 1
 R 2

E to i tsyal May bah na li ti o besh tah

13

Vokal

Rezh eshrezh esh _____ kukli te _____ Rezh eshrezh esh _____ bul ki te _____

Klavye

13

R 1

R 2

17

V

E va la be brat me e va _____ la _____ e va la na taz zhe na _____

K

17

R 1

R 2

21

V

E va la be brat me e va _____ la _____ e va la na taz ko la _____

K

21

R 1

R 2

Şekil 5. Nova Pesna örneği, Evala, Azis.

3.1.1.3. Çalgısal İcra: *Horo* ve *Kyuchek*

Çalgısal icrada en sık tercih edilen çalgılar, tampere sistemde perdelenmiş, tam dörtlü aralıklarla akord edilen, üç ya da dört çift tel taşıyan, genelde 3 sekizli ses genişliğinde ditmeli bir çalgı olan ve birkaç farklı ölçek versiyonu bulunan Bulgar tamburası, davul-zurna ve darbukadır. Müziksel etkinliğin amacına bağlı olarak klavye, klarinet, saksafon, bateri gibi çalgılar da kullanılır. Örneğin, geleneksel anlamlar atfedilen, evlilik, sünnet gibi ritüelistik edimlerde, davul-zurna takımı tercih edilirken; eğlence amaçlı etkinliklerde ise danslara eşlik edecek bölümlerde klavye, klarinet ve bateri, dinleti amaçlı bölümlerde ise vokal icra yanında, Bulgar tamburası, akordion ve darbuka gibi çalgılarla seslendirme gerçekleştirilir. Kültürel kimliğin temsilinin doğrudan amaçlandığı etkinliklerde, Bulgar tamburası, akordion ve darbuka, zaman zaman da *dırinka* olarak adlandırılan, 12 perdebağlı, 1,5 sekizli ses genişliğinde, sırtında ve üst kapağında tını delikleri bulunan 2 ile 6 arasında tel sayısında olabilen (Yükselsin, 1998: 4), ditmeli bir çalgı tercih edilir.

Tablo 3. Müziksel etkinliğin amacına bağlı çalgı tercihi.

Amaca Göre Müziksel Etkinlikler	Kullanılan Çalgı
Ritüel Odaklı	Davul-Zurna
Eğlence Odaklı	Klavye, Klarinet, Bateri
Vokal İcra/Kültürel Kimliğin Temsiline Odaklı	Bulgar tamburası, Akordion, Darbuka, Dırinka

Bulgar Uluslaşma sürecinde, hâkim ideoloji, ‘ulusal kültür’e özgü olarak belirlediği öğeleri yaygınlaştırma çalışmaları kapsamında, her köye bir çeşit Halk Evi işlevine sahip kurum açarak, yerleştirdiği öğretmenler aracılığıyla Bulgar tamburası icrasını özendirmiş ve öğretmişti. Bu durum dırinka icrasının giderek unutulmasına neden oldu. Pirin’de de söz konusu nedenlerle, dırinka icracısı neredeyse hiç kalmamış, görüşme kişilerinden edinilen bilgiye göre üretimi ve tüketimi durmuştur. Dırinka Pirin’de, sadece aidiyete yönelik bir simge olarak, oldukça yaşlı olan birkaç icracının,

gelenekselin temsiline dair etkinliklere davet edilmesiyle gerçekleşen icralarda kullanılır. Pomakça'da ditmeli tüm çalgılara dırinka adı verilir. Bu iki tamburayı birbirinden ayırt etmek için eski olana *stara dırinka*, yeni olana sadece *dırinka* denilir. Bu çalışmada bu iki tip dırinkadan da söz etmek gerekliliği dolayısıyla ortaya çıkacak karmaşayı engellemek için, eski olan, Pomak tamburası ve yeni olan da Bulgar tamburası olarak adlandırılmıştır.

Çalgı toplulukları yukarıda sözü edilen bağlamlara özgü oturtumlarda kurulurlar. Ritüel odaklı etkinliklerde tercih edilen davul-zurna takımı *Tupan-Zurni* olarak adlandırılır ve en az iki zurna bir davuldan kuruludur.



Fotoğraf 3. Bir davul-zurna topluluğu, gelin alma, Breznitsa, 2015.

Gelini baba evinden alıp düğün alanına götürürken, tüm köye gerçekleşecek düğünü duyurmak için köy meydanında gelinin ve köylülerin horo icralarına eşlik ederken, sünnet edilecek çocuğu gezdirirken mutlaka kullanılır. Seslendirme dağarları narodna pesnalar/horolar ve istek üzerine çaldıkları popüler ezgilerdir (EK-2, CD: Video 1)



Fotoğraf 4. Bir düğün yemeğinde, müzik topluluğu, Breznitsa, 2014.

Eğlence odaklı müziksel etkinliklerde ise esas çalgı klavyedir. Tek başına kullanıldığı gibi, müzisyenleri talep eden kişinin bütçesine uygunsa klarinet ve bateriyle birlikte bütün bir takım oluşturur. Dansa eşlik ve coşku vermek amaçlı seslendirme yaptıkları için bu tip takımlar, dağarlarını da bu yönde oluşturmuşlardır (EK-2, CD: Video 2)



Fotoğraf 5. Breznitsa Köyü müzik topluluğu, Gaitani, Breznitsa, 2014.



Fotoğraf 6. Breznitsa Köyü kadın korusu, Breznitsa, 2015.



Fotoğraf 7. Bir Pomak tamburası (*stara dirinka*) icracısı, Redjep Bırgan, Breznitsa, 2015.

Vokal icraya odaklı ve kültürel kimliğin temsilini amaçlayan etkinliklerde, Bulgar tamburası, akordion ve darbukadan kurulu oturtumlardaki topluluklar tercih edilir (EK-2, CD: Video 3-4). Tamburalar mümkünse en az iki soprano ve bir bass; değilse en az bir soprano olarak kullanılır. Dağarda narodna pesnalar vardır. Müziğin duygulandırma düzeyine bağlı olarak birkaç stara pesna dağara dahil edilebilir. Stara pesna icrası sırasında Bulgar Tamburaları da, genel icra üsluplarından farklı olarak, Pomak tamburasıyla stara pesna icra eder üslupta (*manner*) çalınır. Ancak eğer icracısı bulunabilirse stara pesna eşliği mutlaka Pomak tamburası ile yapılır (EK-2, CD: Video 5).

3.1.1.3.1. *Horo*

Çalgısal icrada aidiyetin en güçlü göstereni Horo'dur. Horo, tüm Balkan coğrafyasında benzer ya da bağlantılı sözcüklerle ifade ve icra edilen dans biçemlerinden birini hem de ona özgü bir çalgısal müzik biçimini tanımlar. Çalgısal bir biçem olarak horo, müzisyenin doğaçlama yapmasına fırsat verecek şekilde ya da bir prestij göstergesi ve müzisyenin yeteneğinin bir kanıtı olarak anda bestelenir. Ancak Pirinli Pomaklar arasında popüler olan horoların icrası, icrayı gerçekleştiren müzisyenler tarafından, bestecilerinin icralarının kaydedilmiş örneklerinden öğrenildiği şekliyle tekrar edilmesine dayalıdır. Dolayısıyla herhangi bir doğaçlama içermez ya da çok küçük çaplı doğaçlamalar içerecek şekilde, horonun bestecisinin sergilediği ustalıklı icra edilmesi beklenir. Günümüzde Pirin'deki müziksel etkinliklerde, horo çalgısal icrası yerini yavaş yavaş, yine horoların tartımsal katmanlarına uygun olan pesnaların, dansa eşliğine bırakmaktadır. Vokal icracıların olmadığı, söz gelimi davul-zurna takımının yer aldığı etkinliklerde bile, çalgılar icra edilen dansa uygun tartımsal katmandaki pesnaların ezgilerini seslendirirler. Hatta çoğu zaman popüler narodna pesnalar, kaydedilmiş versiyonlarıyla etkinliklerde, horo bedensel icrasına eşlik etmek üzere, çalgısal icra biçemi olan horolardan bile fazla yer alır. Bu çalgısal biçemin asıl işlevi dansa eşlik olduğu için ritmsel katman öne çıkar.

Buchanan ve Folse (2006: 62), endüstrileşmenin, şehirleşmenin ve teknolojik gelişmenin tüm etkilerine rağmen, 200 yılı aşkın zamandır, sözlü aktarımla varlık

sürdüren horo besteleme ilkelerini araştırdıkları çalışmada, horoyu, ait olduğu etnografik bölgeye, ritmik yapısına, ona eşlik eden dans koreografisine, hangi ritüele ya da çalgıya ilişkin bestelendiğine, işlevine (dansa eşlik/dinleme) ve kaynak materyal ölçütlerine (bestelenen horo çalgısal bir materyalden mi vokal bir materyalden mi temellenmiş) bağlı olarak sınıflandırır. Pirinli Pomaklar'ın, dansa eşlik amacıyla icra ettikleri horoların ise, yalnızca, 'etnografik bölgeye' ve 'ritmik yapıya' göre sınıflandırılabilecek alt biçemlerinden söz edilebilir. Pirin'de icra edilen horoların temel karakteristikleri, ritmik yapıları ve Pirin etnografik alanına özgü bedensel devinimlere sahip olmalarıdır. Buna göre, alan araştırması süresince ve kaydedilmiş müziksel etkinliklerin incelenmesi sırasında tespit edilen çalgısal Horo (alt) biçemleri, *Pravo*, *Lesno/Lesnoto*, *Svornato*, *Bansko* horolardır ancak genellikle pravo, lesnoto ve svornato horo icralarının tercih edildiği görülür. Tekrar belirtmelidir ki birçok etnografik alanda var olan birçok horo biçemi ve üslubu vardır. Ancak bu çalışma bağlamında, Pirin bölgesindeki horo icralarına ilişkin bilgi vermek amaca hizmet edeceğinden tüm Bulgar halk dansları hakkında bilgi vermek gereksizdir. Bu nedenle, bu başlıkta yalnızca Pirin'de icra edilen horolar ve alt biçemleri ele alınır.

Düzensiz (*asymetric*) ölçü sistemlerinin (*meters*) sıkça kullanılmasıyla tanınan Bulgar müziğinde, geleneksel icracılar, ritimleri duyuşsal özellikleri dışında herhangi bir şekilde ayırt etmez. Bu düzensiz ölçü sistemlerinin analizi ve kuramsallaştırılması, Bulgar müzikologlar için, 19. Yüzyılın sonlarından itibaren, bir tutkuydu ancak; en azından 1967-72 yıllarında devlet destekli halk müziği öğreten okulların kuruluşuna kadar, müzisyenlerin öğrenme yöntemlerine hiç etkisi olmadı. Günümüzde halen birçok dans ve çalgı icracısı, sözlü gelenek içerisinde yetişir. Hangi ölçü sistemlerinin kullanıldığından haberdar olmadan icra sergilerler (Petrov, 2012: 162-163). Pirinli Pomaklar da aynı şekilde hem müzik hem dans icralarını, biçemlerin kavramlaştırılmış adlarının ya da özelliklerinin farkında olmadan, sözlü aktarım geleneği içerisinde öğrendikleri şekilde gerçekleştirirler. Çoğu müzisyen, horoların tamamını, biçem ayrımı yapmadan *horo*, *narodna horo* ya da *pravo horo* olarak adlandırır. Belli bir biçemden söz edildiğinde o biçemi diğerlerinden ayırmak için, biçemin ritmik yapısı vurma çalgıyla ya

da sözel hecelerle duyurulur. Horoların sınıflandırılmasında kullanılan terminolojiye ise sık başvurulmamakla birlikte az sayıda müzisyen sahiptir.

Pravo düz, doğru anlamına gelir. Pirin’de 2 ve 6 vuruşlu pravo horo bedensel icralarına eşlik eden müziklerin genelini adlandırmak için kullanılan terimdir. Yine, ezgisel katman ve tempo değişse de ritmsel katman aynı kaldığı sürece, biçem pravodur. 2 ve 6 vuruşlu pravoları birbirinden ayıran temel özellik ritmik yapılarıdır ancak kimi çalgı icracıları 6 vuruşlu pravoların güçlü ve zayıf vuruşlarını 2 vuruşluymuş gibi duyurdukları için bu iki alt biçemi duyuşsal olarak birbirinden ayıran bir özellik de kalmaz. Aşağıda 6 vuruşlu bir pravo horo örneğinden bir kesitin çeviriyazımı verilmiştir.

Pravo Horo

♩ = 215

Klavye

Ritm 1

Ritm 2

K

R 1

R 2

K

R 1

R 2

K

R 1

R 2



Şekil 6. 6 Vuruşlu *Pravo Horo* örneği, Lazhnitsa (EK-1, CD: Track 6).

Lesno/Lesnoto ise, kolay, basit anlamına gelir. 3+2+2 düzümlenişte icra edilen 7 vuruşlu horolara eşlik eden müziklerin Pirin'deki genel adıdır. Yani ezgisel katman ve tempo değişse de ritmsel katman aynı kaldığı sürece, biçem lesnotodur. Bu biçem için Pirin'de kullanılan başka terimler de vardır: Pravoto, Makedonsko Pravo Horo, Pirinsko Pravo Horo... Ancak bu terimlerin, bu geleneğin içinden gelen kişilerde bile biçem ayrımları konusunda kafa karışıklığına yol açtığı görülür. Dolayısıyla, bu çalışmada bu biçem, lesno/lesnoto terimiyle ifade edilir. Aşağıda bir lesnoto horo örneğinden bir kesitin çeviriyazımı verilmiştir.

Lesnoto Horo

♩ = 215

The musical score for 'Lesnoto Horo' is presented in three systems. Each system consists of three staves: Klavye (Keyboard), Ritm 1 (Rhythm 1), and Ritm 2 (Rhythm 2). The tempo is marked as ♩ = 215. The time signature is 7/8. The score includes first and second endings for measures 8 and 12. The Klavye part is in 7/8 time, and the Ritm 1 and 2 parts are in 7/8 time. The score includes first and second endings for measures 8 and 12.

Şekil 7. *Lesnoto Horo* örneği, Breznitsa (EK-1, CD: Track 7).

Çeviriyazımda, Ritm 1 ve Ritm 2 partisyonlarında gösterildiği üzere, lesnoto horo biçiminin belirleyici özelliği olan mevcut tartımsal yapı, her lesnoto icrasında aynı şekilde davul, bateri, darbuka ya da klavye eşliği farketmeksizin mutlaka duyurulur. Bedensel lesno horo biçimi, pravo horonun iki vuruşlu varyasyonu benzer bedensel

devinimlerdedir. Bu benzerlik ve ek olarak, lesno horoyu ifade etmek için Pirinsko (Pravo) horo, Makedonsko (Pravo) horo gibi terimlerin de kullanılması, adı geçen (hem çalgısal hem bedensel) biçemlerin ayırt edilmesi konusunda karışıklığa sebep olabilir. Karışıklığa meydan vermemek için unutulmaması gereken, lesnotonun sadece 7 vuruşlu bir biçem olduğudur.

Svornato horo ise 2+2+2+3 düzümlenışteki 9 vuruşlu, aynı adı taşıyan horolara eşlik eden müziklerin genel adıdır. Ezgisel katman ve tempo değışse de ritmsel katman aynı kaldığı sürece, biçem svornatodur. Aşağıda bir svornato horo örneğinden, bir kesitin çeviriyazımı verilmiştir.

Svornato Horo

The image shows a musical score for 'Svornato Horo'. It consists of three systems of music. Each system has a melody line (Klavye) and a rhythm line (Ritm). The first system is in 3/8 time, the second in 2/4, and the third in 2/4. The melody is in D major (F# C# G# D). The rhythm is a 9-beat pattern: 2+2+2+3. The score is written for Klavye (Keyboard) and Ritm (Rhythm).

Şekil 8. *Svornato Horo* örneği, Breznitsa (EK-1, CD: Track 8).

Söz edildiği ve çeviriyazımlarda gösterildiği gibi, çalgısal icra biçimleri olarak horoların alt biçimlere ayrılmasını sağlayan özellikleri doğrudan tartımsal yapıyla bağlantılıdır. Tartımsal yapı horoda o kadar büyük öneme sahiptir ki, topluluğun horo bedensel icrası sırasında, üyeler, ezgisel katmanı icra eden müzisyenlerin dinlenme aralarında sadece klavyeden duyurulan ritmik vuruşlar eşliğinde bile dakikalarca dans edebilir.

3.1.1.3.2. *Kyuchek*

Kyuchek/Kyochech, Çuçek, Köçek, Çüçek, Çaçak gibi isimlerle tüm Balkan coğrafyasında yaygın şekilde tanınan, 2 ve 9 vuruşlu olabilen çalgısal ve bedensel icra biçimlerinden biridir. Son zamanlarda Bulgaristan'da ve diğer Balkan topraklarında yaşayan Müslüman Çingenelerin (Romların) kültürel sembolü haline gelmiş, daha çok düğün müzisyenleri tarafından Balkan ve bazı Ortadoğu ülkelerinin halk ve popüler türlerinden esinlenilerek bestelenmiştir (Silverman, 2007: 72). Çalgısal icra biçimi olarak *Kyuchek*, bedenin belden aşağı kısmının hareketine dayalı olarak icra edilen, aynı adlı dansa eşlik amacı taşıdığı için, icrasında hareketli tartımsal katmanın ağırlık kazandığı bir biçimdir. Pirin'de eğlence odaklı etkinliklerde sıkça kullanılır. Bu icralarda kaydedilmiş *Kyuchek* örnekleri ya da genelde klavyenin ve eğer etkinlikte mevcutsa, baterinin verdiği ritmik alt yapı üzerine klavye veya klarinetle doğaçlanan ya da varolanın taklit edildiği örnekler kullanılır.

Bulgaristan'da komünizm sonrası sosyo-politik gelişmelerin ardından, popüler müzik, geçmişte kabul görmeyen Bulgar ulusuna mensup azınlıkların, çevredeki Balkan ülkelerinin ve Orta Doğu'nun müziklerinden bileşenleri bünyesine dahil ederek genişlemeye başladı. 1990'larda da, bu gelişmelerin etkisiyle, *popfolk/chalga* olarak adlandırılan yeni bir biçim doğdu (Rice, 2004'ten aktaran Petrov, 2012: 165). Balkan kültürünün, kışkırtıcı, cinsel çağrışımlar yaratan 'yasak meyve'lerini birleştiren (Petrov, 2012: 166) *chalga*, günümüzde Bulgaristan'da popüler bir biçim olarak hem *nova pesnalar*ın alt biçimlerinden birini hem de *kyuchek* biçiminden de izler taşıyan sentez bir

müzik ve dans biçimini ifade eder.⁹ Pirin’de, genelde, chalga olarak sınıflandırılmış nova pesnaların ara müzik bölümlerinde kyuchek ritimleri ya da doğaçlamalarına yer verilir ve bu parçalar da yine kyuchek adı altında icra edilir. Aşağıda bir kyuchek örneğinden küçük bir kesitin çeviriyazımı yer alır.

Kyuchek

♩ = 95

Klarinet

Ritm 1

Ritm 2

6

K

R 1

R 2

10

K

R 1

R 2

⁹ Bulgarca’daki *Chalga* terimi, Makedonca’daki *Calgija* terimiyle de yakından ilgilidir. Calgija Türk müziğinden oldukça etkilenmiş, değişik etnik ve müziksel tarzların karışımını içeren kentsel bir biçemdir (Apostolov, 2001:148).

The image shows a musical score for a piece titled 'Kyuchek' from Breznitsa (EK-1, CD: Track 9). The score is written for three parts: K (Klavir), R 1 (Ritmik 1), and R 2 (Ritmik 2). The key signature is one flat (B-flat). The score is divided into three systems, each starting with a measure number (15, 20, 25). The K part is written in treble clef, and the R 1 and R 2 parts are written in bass clef. The R 2 part includes a series of 'x' marks indicating specific rhythmic patterns.

Şekil 9. *Kyuchek* örneği, Breznitsa (EK-1, CD: Track 9).

3.1.1.4. Bedensel İcra: Dans

Pirinli Pomaklar'ın bedensel icralarında da çalgısal icrada olduğu gibi en güçlü biçim horodur. Kyuchek de tercih sıralaması olarak horodan sonra gelir. Horo, bir önceki başlıkta söz edildiği gibi, Balkan dillerinde benzer isimlerle anılan ve benzer şekillerde icra edilen bir halka dansını ifade eder ve bedensel icra biçimi olarak da çeşitli alt biçimler içerir. Horo da pesna gibi, topluluğun zaman içerisinde yaşadığı sosyo-kültürel deneyimlere koştur olarak biçimsel dönüşüme uğramıştır. Görüşmelerden edinilen bilgiye göre Pirin'de Horo, Ulusalıcı ve Komünist Hegemonya öncesi zamanlarda, tüm halklar tarafından değişiklik gösterse de benzer biçimlerde icra edilen, Pomaklar'ın da sadece davul-zurna eşliğinde icra ettiği, günümüz horolarından farklı biçimlerdi. Bulgar

uluslaşma sürecinde, devlet eliyle, Bulgaristan'ın, *Pirinsko, Trakiysko, Strancansko, Dunavsko, Sverneshko, Shopsko, Rodopsko* gibi kültürel farklılıklar içeren bölgelerinden (*ethnographic areas*) horolar derlendi. Bu derlemelerde hangilerinin kayıt altına alınarak yaşayacağına ve hangilerinin terkedileceğine, hangi çalgıların eşlik edeceğine mevcut, 'ulusalcı ve komünist ideoloji' karar verdi. Buna göre, tüm horo biçimleri, *Narodna Horo* yani 'halk oyunları' çatısı altında, Pomak horosu, Bulgar horosu gibi ayrımlar yapılamayacak şekilde bir araya getirilmişti. Kırsal/geleneksel özgün horolar, kentsel/modern sistematik devinimler içerenlere dönüştürülerek Bulgar Halk/Ulus oyunları (*Bulgarsko Narodna Horo*) adı altında türdeş bir dağar yaratıldı ve devlet eliyle halka öğretildi. Günümüzde, Pirin'de bu ideolojinin eğitim sisteminden geçmiş Pirinli Pomaklar'ca, narodna horolar geleneksele ilişkin algılansa da, bu politika öncesine ait horolara da (*Stara Horo*) değer atfedilir.

Bulgar halk oyunları dağarı, oldukça geniştir. Her horo biçiminin çalgısal ya da bedensel icrada çok çeşitli varyasyonlarına rastlanabilir. Bunun nedeni Bulgaristan'ın ülke sınırları içerisinde birçok etnografik bölgeye ayrılıyor olmasıdır. Pirin de bu bölgelerden biridir. Her bölge birbirinden karakteristik farklar içeren müziksel bileşenlerle ayrılmakla birlikte bölgelerin kendi içerisindeki köylere göre bile farklılaşan icralara rastlanabilir. Örneğin tüm kültürel bölgelerde en popüler biçim olan pravo horoların bedensel varyasyonları o kadar çoktur ki hangisinin kastedildiğinin anlaşılabilmesi için başına ait olduğu bölgenin adı konur. *Pravo Dunavsko Horo, Pravo Shopsko Horo* gibi... Pirinli Pomaklar'ın, bazıları, günümüzde okullarda verilen eğitim ile ya da uluslaşma sürecinde köylerde kurulan ve halka Bulgar öğretmenler aracılığıyla *Narodna* müzik/dans eğitimi veren devlet kurumları dolayısıyla bu türdeş dans dağarına yabancı değildir. Horonun hangi etnografik bölgeye ait olduğunu gerektiğinde belirtirler ancak ritmik yapıya dayalı olarak sınıflandırılan horo biçimlerinin adlarını bilmez ve kullanmazlar. Ritmik yapının ilişkili olduğu farklı bedensel devinimleri icra etseler de hepsini *horo, narodna horo* ya da *pravo horo* olarak adlandırırlar. Bunun sebebi, bu biçimlerin, sözlü aktarım geleneği içerisinde, kurama değil icraya dayalı öğrenilmiş olması yanında, devlet ideolojisi ile, 'farklı'lıkların Bulgar Halk Dansları adı altında

‘aynı’laştırılmış, türdeşleştirilmiş ve ideolojinin tüm araçları kullanılarak meşrulaştırılmış olmasıdır.

Pirin etnografik bölgesinin özgün dans dağarındaki bazı biçemler diğerlerine göre daha sık kullanılır. Bu biçemlerin de çeşitli varyasyonları varolmakla birlikte, alan araştırması süresince ve izlenen görsel kayıtlarda, istisnai durumlar dışında *Pravo*, *Lesnoto*, *Svornato* biçemlerinin aynı varyasyonlarının sürekli tercih edildiği saptanmıştır. Yukarıda sözü edildiği gibi birçok horo biçemi ve bu biçemlerin de birçok varyasyonu daha mevcuttur ancak çalışmanın odak noktası gereği sadece belirli biçem ve varyasyonlara değinilmiştir.

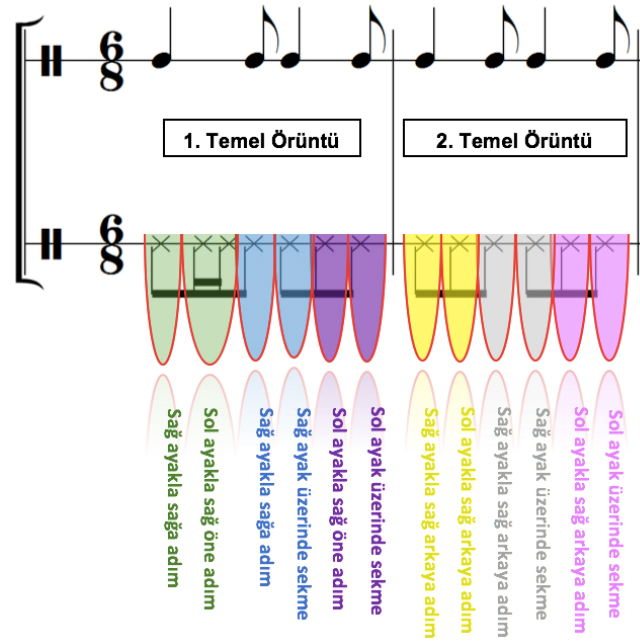
Pravo Horo, 2 ve 6 vuruşlu tüm parçalarda, etnografik bölgelere hatta köy farklılıklarına göre bile değişiklik gösterebilen çeşitli varyasyonlarda bedensel devinimlerle icra edilen tüm horoların genel adıdır. Aynı zamanda tüm Bulgaristan’da en popüler horodur. Çalgısal icra biçemi olarak *Horo* başlığında da açıklandığı gibi, 6 ve 2 vuruşlu pravoları birbirinden ayıran özellik ritmik yapıdır ancak kimi çalgı icracıları 6 vuruşlu olanların güçlü ve zayıf vuruşlarını, 2 vuruşlu bir parça icra ediyormuş gibi duyururlar. Bu nedenle, bu tür icralarda, bu iki alt biçemi duyuşsal olarak birbirinden ayıran özellik ortadan kalkar. Aynı şekilde dansta da, çalgı icracısına bağlı olarak, hem 2 hem 6 vuruşlu pravoların aynı bedensel devinimlerde icra edilebildiği görülür.

Pravolardan Pirin’de en sık kullanılanı 6 vuruşlu olanıdır ve 3’er alt örüntünün oluşturduğu 2 temel örüntünün sürekli tekrarına dayalı yapıdadır. Aşağıdaki tabloda, 6 vuruşlu pravo horonun temel adımları ve vuruşlarla ilişkisi gösterilmiştir. Her renk, 2 temel örüntünün altındaki ayrı bir örüntüyü gösterir.

Tablo 4. 6 Vuruşlu *Pravo Horo*, adımlar ve temel örüntüler.

	3 Vuruş			3 Vuruş		
1. temel örüntü	Sağ ayakla sağa adım	Sol ayakla sağ öne adım	Sağ ayakla sağa adım	Sağ ayak üzerinde sekme	Sol ayakla sağ öne adım	Sol ayak üzerinde sekme
2. temel örüntü	Sağ ayakla sağ arkaya adım	Sol ayakla sağ arkaya adım	Sağ ayakla sağ arkaya adım	Sağ ayak üzerinde sekme	Sol ayakla sağ arkaya adım	Sol ayak üzerinde sekme

6 vuruşlu Pravo horonun örüntüleri ezgisel ve tartımsal katmanla bütünleştiğinde devinimlerin müzikle denkliliği ise aşağıdaki şekilde gösterildiği gibidir. Her temel örüntü bir ölçüye (6 vuruş) denk gelir ve bu horo, 2 temel örüntünün tamamladığı döngünün müzik boyunca aynı şekilde tekrarına dayalı yapıdadır (EK-2, CD: Video 6).

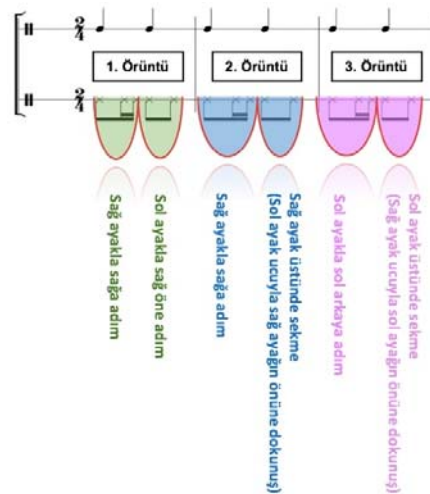
**Şekil 10. 6** Vuruşlu *Pravo Horo*dan bir döngü, adımların tartımsal katmanla ilişkisi.

Lesnoto horonun bedensel devinimleriyle benzeyen diğer varyasyon da 2 vuruşludur ve 6 vuruşlu pravonun alt örüntülerinden üçünün sürekli tekrarına dayalıdır. Tekrar hatırlatmak gerekir ki 2 ve 6 vuruşlu pravo horoların karakteristik bedensel devinimleri birbiri yerine kullanılabilir yapıdadır ve bu şekilde icra edildiği de görülür. Aşağıdaki tabloda bu horonun adımları ve vuruşlarla bağlantısı gösterilmiştir.

Tablo 5. 2 Vuruşlu *Pravo Horo*, adımlar ve temel örüntüler.

	1 vuruş	1 vuruş
1. örüntü	Sağ ayakla sağa adım	Sol ayakla sağ öne adım
2. örüntü	Sağ ayakla sağa adım	Sağ ayak üstünde sekme (ya da Sol ayak ucuyla sağ ayağın önüne dokunuş)
3. örüntü	Sol ayakla sol arkaya adım	Sol ayak üstünde sekme (ya da Sağ ayak ucuyla sol ayağın önüne dokunuş)

2 vuruşlu Pravo horonun örüntüleri müzikle bütünleştğinde devinimlerin tartımsal katmanla denkliği ise aşağıdaki şekilde gösterildiği gibidir. Her örüntü bir ölçüye (2 vuruş) denk gelir ve bu horo, 3 örüntünün tamamladığı döngünün müzik boyunca aynı şekilde tekrarına dayalıdır (EK-2, CD: Video 7).



Şekil 11. 2 Vuruşlu *Pravo Horo*dan bir döngü, adımların tartımsal katmanla ilişkisi.

Sözü edildiği gibi Pravo Horo icra özellikleri kültürel bölgelere hatta aynı bölgedeki köylere göre bile değişiklik gösterebilir bu nedenle icrasında çeşitli bedensel yorum farklılıklarına da rastlanabilir.

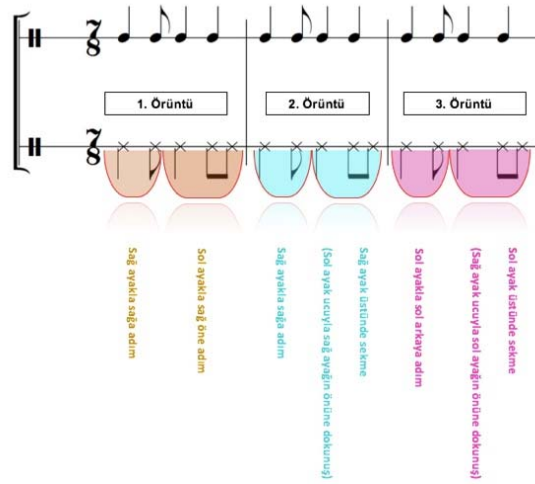
Lesnoto horo, bedensel olarak, 3+2+2 düzümlenişte 7 vuruşlu olarak icra edilir. Aşağıdaki tabloda gösterildiği gibi, 3+2+2 düzümlenişe koşut 3 örüntünün sürekli tekrarına dayalıdır. Her bedensel örüntü bir ölçüye denk gelir. Sadece bir ayrıntıya dikkat çekmek gerekir: Pirin’de, yüksek tempolu lesnoto horo icraları öncelikle tercih edilir. Bu nedenle, düşük tempodakilerin 3+2+2 düzümdaki 2. ve 3. örüntülerinin, son vuruşlarına denk gelen, ‘sol ayak ucuyla sağ ayağın önüne dokunuş’ ve ‘sağ ayak ucuyla sol ayağın önüne dokunuş’ devinimleri, yüksek tempolu lesnotolara uyum sağlayabilmek için genelde, ‘ayak üstünde sekme’ şeklinde icra edilir. Bu yönüyle pravo horonun 2 zamanlı varyasyonuna çok benzer hale gelir. Hatta yine bu nedenden ve alışılmış tüm biçemlere pravo denmesinden kaynaklı olarak bu horo *Pirinsko Pravo Horo* ya da *Makedonsko Pravo Horo* olarak da bilinir. Bu iki biçem, benzer/aynı bedensel devinimlerde icra edilse de biçemlerin ayırıcısı ritmik yapıdır.

Tablo 6. *Lesnoto Horo*, adımlar ve temel örüntüler.

	3 vuruş	2 + 2 vuruş
1. örüntü	Sağ ayakla sağa adım	Sol ayakla sağ öne adım
2. örüntü	Sağ ayakla sağa adım	sağ ayak üstünde sekme (ya da Sol ayak ucuyla sağ ayağın önüne dokunuş)
3. örüntü	Sol ayakla sol arkaya adım	Sol ayak üstünde sekme (ya da Sağ ayak ucuyla sol ayağın önüne dokunuş)

Bu örüntüler müzikle bütünleştğinde, devinimlerin tartımsal katmanla denkliliği aşağıdaki şekilde gösterildiği gibidir. Her örüntü bir ölçüye denk gelir, üç örüntü bir

döngüyü tamamlar ve döngülerin aynı şekilde tekrarı müzik boyunca devam eder (EK-2, CD: Video 8).



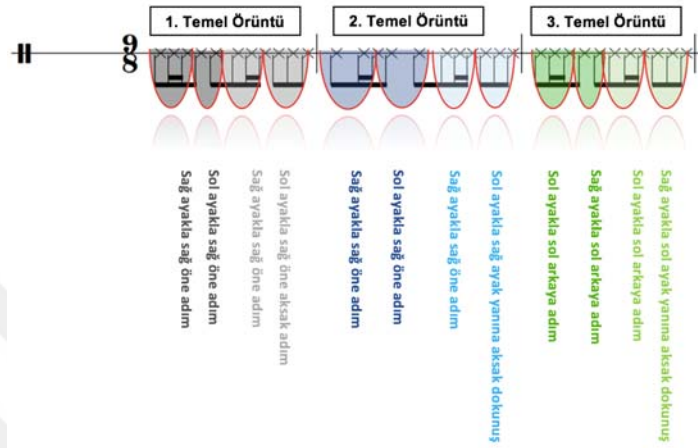
Şekil 12. *Lesnoto Horodan* bir döngü, adımların tartımsal katmanla ilişkisi.

Svornato ise, 2+2+2+3 düzümlenışteki 9 vuruşlu tüm parçalarda aynı bedensel devinimlerle icra edilen horoların genel adıdır. İki varyasyonu vardır. Birisi 3 temel örüntünün sürekli tekrarına; diğeri de bu üç örüntünün aynen uygulanıp sonuna 4. Örüntünün eklenmesi ve bu 4 örüntünün sürekli tekrarlanmasına dayalıdır. Pirin’de tercih edilen varyasyon 3 temel örüntülü olan ve aşağıda adımların tablolaştırıldığı varyasyondur. Her örüntü, farklı renklerle gösterilmiş, 2 alt örüntü içerir.

Tablo 7. *Svornato Horo*, adımlar ve temel örüntüler.

	2 Vuruş	2 Vuruş	2 Vuruş	3 Vuruş
1. örüntü	Sağ ayakla sağ öne adım	Sol ayakla sağ öne adım	Sağ ayakla sağ öne adım	Sol ayakla sağ öne aksak adım
2. örüntü	Sağ ayakla sağ öne adım	Sol ayakla sağ öne adım	Sağ ayakla sağ öne adım	Sol ayakla sağ ayak yanına aksak dokunuş
3. örüntü	Sol ayakla sol arkaya adım	Sağ ayakla sol arkaya adım	Sol ayakla sol arkaya adım	Sağ ayakla sol ayak yanına aksak dokunuş

Müzikle bütünleştğinde, devinimlerin tartımsal katmanla denkliği de aşağıdaki şekilde gösterildiği gibidir. Her örüntü bir ölçüye denk gelir ve *Svornato* da, 3 örüntünün tamamladığı her bir döngünün müzik boyunca aynı şekilde tekrarına dayanır (EK-2, CD: Video 9).



Şekil 13. *Svornato Horodan* bir döngü, adımların tartımsal katmanla ilişkisi.

Tüm Horolar, açık çember biçiminde, kadın erkek karışık olarak, kollar dirsekten yukarı kıvrık şekilde, sağ el yandakinin elini alttan, sol el de diğer yandakinin elini üstten kavrar şekilde tutularak, ağırlığın ayak hareketlerine verilmesiyle icra edilir. Kolların esas duruşu olmakla birlikte bazı horoların gereği olarak kollar, aşağıya doğru ya da diagonal hareketlerle bazı adımlara senkronize şekilde hareket ettirilir ve tekrar esas duruşa döner. Gövde horonun biçimine bağlı olarak çemberin ortasına bakar şekildeki esas duruşunun dışına çıkabilir. Sağa dönerek, sola dönerek ya da halayın başındaki ve sonundaki iki ya da daha çok kişinin, ellerini birbirinden ayırmadan yüzyüze dönerek adımları gerçekleştirmesi şeklinde icra tavırları bu duruma örnektir. Akış düzenli olarak çemberin ortasındaki alanı koruyacak ve icracıların yüzleri çemberin içine bakacak şekilde sağa doğrudur ancak icracılar fazlalaşıp çember daralmaya başladığında akışın yönü, çemberin şekli ya da icracıların çemberin içine bakar konumu değişebilir.

Komünizm sonrası gerçekleşen soyo-politik gelişmelerin ardından, özgürlük ve çeşitlilik arayışları içerisinde, Bulgar popüler müziği, geçmişte kabul görmeyen azınlıklardan, Balkan ülkelerinden ve Orta Doğu'dan müziksel bileşenleri bünyesine

dahil ederek sınırlarını genişletti. *Kyuchek* de, ifade yasağının ardından, Müslüman çingenelere ait bir biçem olarak özgürce icra edilmeye başlandı. Tüm Balkan coğrafyasında yaygın şekilde tanınan, 2 ve 9 vuruşlu olabilen bir çalgısal icra biçemi ve gövdenin üst tarafını kullanmadan yapılan aynı isimdeki bir dans biçemi olarak *kyuchek*, Pirinde de her etkinlikte mutlaka icra edilir. Çoğu zaman *chalga* olarak sınıflandırılmış *nova pesnalar* eşliğinde de *kyucheke* ait bedensel devinimler *chalgan*inkilerle kaynaştırılarak icra edilir. Bu durumda orjinal *kyuchek* icrasındaki bedenün üst kısmının sabit kalma özelliği, Pirinli Pomaklar'ın icralarında bir ölçüde değişmiş olur (EK-2, CD: Video 10).

3.1.1.5. Dağar

Seslendirme dağarını belirleyen şey, müziksel etkinliğin gerçekleştiriliş amacıdır. Ritüel odaklı edimlerde Stara ve Narodna Pesnalar kullanılırken (EK-2, CD: Video 11), eğlence amaçlı olanlarda popüler olan Narodna ve Nova Pesnalar (EK-2, CD: Video 12); bunun yanında diğer Balkan halklarına ait Pesnalar ve İngilizce sözlü şarkılar kullanılır. Genelleme yapılabilecek kadar çok olmasa da bazı Popüler Türkçe şarkıların Bulgarca uyarlamalarına da rastlanabilir. Kültürel kimliğin temsil edildiği festivaller gibi etkinliklerde ise dağarı, Narodna ve Stara Pesnalar oluşturur (EK-2, CD: Video 13).

Tablo 8. Müziksel etkinliğin amacına bağlı dağar.

Amaca Göre Müziksel Etkinlikler	Dağar
Ritüel Odaklı	Stara pesna Narodna pesna
Eğlence Odaklı	Narodna pesna Nova (kyuchek, chalga) Diğer Balkan halklarına ait pesnalar Popüler İngilizce şarkılar
Vokal İcra/Kültürel Kimliğin Temsiline Odaklı	Stara pesna Narodna pesna

Müziksel tercihi etkileyen şeylerden biri de Pesna dağarıdır. Başlangıçta Stara Pesnalardan oluşan dağar, günümüzde kültürel ifadeye ya da ritüellere yönelik olmayan, eğlence amaçlı etkinliklerde az sayıda Narodna Pesna ve çok sayıda Nova Pesna'dan oluşur. Bu tür etkinliklerde Stara Pesnalar, uzun ve sıkıcı oldukları gerekçesiyle dağara dahil bile edilmez çünkü amaç eğlenmektir ve dolayısıyla dans etmeye uygun ve popüler Pesnalar yeğlenir. Etnik kimliğin ifadesinin öne çıktığı ritüellerde (evlilik, sünnet, Hıdrellez vb.) ise az sayıda Stara Pesna ve çok sayıda Narodna Pesna geleneksellik atfedilmesi dolayısıyla aidiyete ilişkin bir gösteren olarak dağara dahil edilir. Bu ritüellerin eğlence amaçlı aşamalarında ise Kyuchek ve Nova Pesnalar da yer alır.

Dansa eşlik için tercih edilen dağarı ise Narodna Horo'lar ve Kyuchek'ler oluşturur. Eğer gelenek ile ilişkilendirilen bir ritüelistik aşama ya da kültürel kimliğin temsiline yönelik düzenlenmiş bir müzik etkinliği söz konusuysa dans müziği dağarı sadece Narodna Horolar'dan oluşturulur.

3.1.2. Karaağaçlı'da Müzik

Bir köken vatan tahayyülü ile birlikte başka bir vatanda da kök salmış diasporik toplulukların kimliklerinin yeniden inşasında olduğu gibi, müziksel icra, Karaağaçlılı Yerli ve Göçmen Pomaklar için de yeniden yerleşme sonrası kimliğin yeniden inşasında güçlü bir araçtır. Aynı kökenden aynı hedefe gerçekleşen farklı göç deneyimleriyle şekillenmiş iki ayrı kültürel gruptan oluşan, Karaağaçlılı Pomaklar müziksel edimlerinde ait oldukları çoklu kültürel yapının şekillendirdiği müziksel kültüre dayanan tutumlar ve tercihler sergilerler. Müziğin tüketim ortamları, icranın ve icracıların özellikleri, dağar tercihi gibi tüm müziksel tutumlar Yerli ve Göçmen Pomak kimliklerinin farklılık iddialarına dayalı grup kimliklerinin aynı zamanda Balkanlık tahayyüllerinden temellenen, birlik eksenindeki topluluk kimliklerinin işaretleyicisi olarak aidiyeti kurar, pekiştirir, temsil eder ve aktarır.

Karaağaçlı'da, müziğin tüketim ortamları, ritüeller, festivaller, ev, iş yeri, özel otomobil, köy kahvesi, köy Cafe'si (Yıldız Cafe) gibi mekânların içidir. Yerliler, bu ortamlarda çoğunlukla, içine doğup büyüdüğü kültürel yapının kazandırdığı tutumlar sergilerler. Bunun yanında kimliğin inşa süreci içerisindeki güncel gereksinimlerine

yönelik tutumlar da sergilenir. Yani Yerlilerin müzik dinleme ortamlarında hem Yerli kültürel kimliğinin hem de Balkanlık bağlamındaki ortak kimliklerinin ifadesine yönelik edimler sergilenir. Ritüellerde, gerçekleşen aşamaya göre tutumlar değişiklik gösterir. Geleneksel olarak değerlendirilen ritüelistik aşamalarda büyüklerden öğrenilmiş müziksel edimler, taşınmış ya da yeniden yerleşme sonrasında öğrenilmiş olması sorgulanmadan, öğrenildiği şekliyle gerçekleştirilir. Festivallerde yine kültürel kimliğin temsili geleneksele ilişkin olduğu düşünülen biçemlerle ve şekillerde icra edilir. Bu icralarda hem Türklük hem Balkanlık iddialarına ilişkin biçemler ve tutumlar görülür. Ev ve işyeri gibi özel tüketim ortamlarında, çoğunlukla, Türk radyo ve televizyon kanallarındaki müzik programları, internetten indirilmiş ilahiler, kaset, Cd. gibi medyalardan oluşan, Türkçe sözlü, değişik türlerde şarkılar içeren arşivler kullanılır. Müzikli mekânlarda ise müzik tüketimi, normal zamanlarda mekânın sahibinin seçimiyle, kiralandığı zamanlarda ise müşterinin talebiyle şekillenir.

Göçmenler ise müziğin tüketim ortamlarında yine kolektif sermayelerinin somutlaştığı edimler sergilerler. Göçmenler bu ortamlarda, hem Pirinli Pomak kimliği ile, hem Göçmen Pomak Kimliği ile, hem de Karaağaçlılı Balkan Göçmeni kimliği ile yer alır. Göçmenlerin ritüelistik edimlerinde hem taşınmış hem yeniden yerleşme sonrasında edinilmiş gereçler kullanılır. Festivalleri yine çoklu kimliklerinin göstergeleriyle doludur. Bu icralarda hem köken, hem yeni vatana aidiyet somutlaşır. Evlerde ve iş yerlerinde, çoğunlukla, Bulgaristan'dan ve Balkanlar'dan yayın yapan radyo ve televizyon kanallarındaki müzik programları, popüler müzisyenler dinlenir ve kökendeki müzik hareketlilikleri eş zamanlı olarak takip edilir. Özel tüketim ortamlarında kökenden göç esnasında getirilmiş olan ve günümüzde gerçekleştirilen ziyaretlerle edinilen müzikler de kullanılır.

Topluluk, icrayı profesyonel müzisyenler aracılığıyla gerçekleştirir. Alan araştırması süresince topluluk üyelerinin vokal icra gerçekleştirdiğine sadece bir kez, kına ritüelinin bir aşaması olan 'don yakma' edimi esnasında rastlanmıştır. Bunun yanında anavatandayken vokal icrada becerikli oldukları belirtilen birkaç Göçmen birey, araştırmacının ricası üzerine bir kereye mahsus, icra gerçekleştirmeyi kabul etmiş ancak icra esnasında araştırmacı ile yalnız olmayı ve isimlerinin gizli kalmasını şart

koşmuşlardır. Görüşmelerden elde edilen verilere göre nadir olsa da arkadaş toplantılarında sadece erkekler arasında türkü icrası da gerçekleştirilir. Vokal icrada tercih edilen biçimler, kullanılan vokal teknikler, şarkının dili gibi özelliklerin her biri her iki grup özelinde de kolektiviteye dair anlam taşıyan simgeler olarak iş görürler.

Yükselsin'in Kemalpaşa'nın Bayramlı, Bayındır'ın Çınardibi ve Manisa'nın Karaağaçlı köylerinde gerçekleştirdiği alan kayıtlarını sunduğu, 1998 tarihli CD çalışması, adı geçen yerlerde yaşayan 93 Muhaciri Pomaklar'ın Pesna geleneğini, göç öncesi biçimlerde yani *Stara Pesna* olarak yaşattıklarının güçlü bir örneğidir. Dürük de (2007: 25), Bayındır'ın Çınardibi köyünde ve Kemalpaşa'nın Bayramlı, Kamberler ve Beşpınar köylerinde yaşayan 93 Muhaciri Pomaklar'da Pesna geleneğine ilişkin çalışmada, adı geçen grupların, bu geleneği, sadece taşınan örneklerle dayalı olsa bile yaşattıklarını; dahası, alanda kaydettiği 46 Stara Pesna ile, bu geleneğin günümüzde bile ne kadar canlı olduğunu gösterdi. Yükselsin'in, Pomaklar'a dair başka bir çalışması da (2011: 459), geçmişte Pomak kimliği ile ilişkilenen kaval, gaida gibi çalgıların eşliği ile icra edilen stara pesnaları, sadece vokal olsa bile günümüzde halen icra eden 93 Muhaciri Pomaklar yani Yerli Pomaklar'ın var olduğu bilgisini verir. Oysa ki Karaağaçlı Yerli Pomaklar'da günümüzde çalgı eşlikli ya da vokal, eski ya da yeni hiçbir Pesna icrasına rastlanmaz. Yükselsin'in ve Dürük'ün çalışmalarında ele alınan Pomak toplulukları yeniden yerleştikleri yerlerde Pomak nüfusun salt ya da çoğunlukta olduğu, farklı etnisitelerle etkileşimin Karaağaçlı'ya göre daha az yaşandığı bölgelerdir. Bu durum göz önüne alındığında, kültürün hangi bileşenlerinin yaşatılacağı ya da terkedileceğinin kimliğin güncel gereksinimlerine uygun olarak belirlendiği sonucuna varılabilir. Karaağaçlı 93 muhaciri Pomaklar, Yeniden yerleşme sonrasında, birlikte yaşamak zorunda oldukları Pomak olmayan ama Balkan kökenli olan diğer etnisitelerle uzlaşma sağlayabilmek için kimi kültürel farklılıkları elemiş benzerlikleri de yüceltmıştır. Sonuçta karşılaşılan kültürlerle benzer olan edimler yaşatılmış diğerleri terkedilmiştir. Aynı durum Göçmen Pomaklar için de geçerlidir. Yükselsin, Karaağaçlı Göçmen Pomaklar'ın Pesna icralarını kayda aldığı anda, icracıların göç deneyimleri üzerinden çok az bir zaman geçmişti. O zaman yaşayan Pesna geleneği bugün Göçmen Pomaklar'da bile yaşlı birkaç bireyin hafızasında kalanlarla sınırlıdır. Ortak kültürel deneyimlerin

sonucunu belirlediği kültürel müzakerelerin ardından Pesna, Yerli Pomaklar'da terkedilmiş Göçmen Pomaklar'da da bağlamsal değişim geçirmiştir. Bu durum günümüzde Pesna'nın, kökendeki bağlamsal ve işlevsel değişimi göz önünde bulundurulduğunda anlaşılabilir bir sonuçtur.

Yerliler'in, vokal icralarında Türkçe sözlü popüler şarkılar, özellikle Rumeli yöresi Türk halk müziği olarak çerçevelenmiş türdeş müzik dağarından parçalar, yine bu türlere özgü icra üsluplarında seslendirilir. Göçmenlerin vokal icralarında ise baskın biçem pesnadır. Karaağaçlılı Göçmenlerce de kökendeki gibi, kırsal ya da kentsel müzik ayrımı yapmadan Balkan dillerindeki tüm şarkıları ifade etmek için kullanılır. Günümüzde giderek kullanımdan düşen bu sözcük yerine şarkı ya da türkü sözcükleri kullanılır. Bunun yanında, dağarda yer alan Türkçe sözlü kırsal ve kentsel müzik parçaları için de şarkı/türkü terimleri kullanılır ancak; Pesnalar'ı, bunlardan ayırmak için Pomakça/Bulgarca şarkı, Pomakça/Bulgarca Türkü gibi adlandırmalar kullanılır.

Göçmenler'in vokal icra tekniklerinde kökene dair simgesel anlamlar aktaran en güçlü öğeler, Balkan coğrafyasında yaygın olan şekliyle vibrato kullanımı ve sadece şarkıların nakarat kısımlarında bile olsa, iki ezgi çizgisiyle icra sergilemektir. Şarkının Balkanlar'a ait herhangi bir dilde icra ediliyor olması bile tek başına kabul edilmiş Balkan aidiyetine ilişkin anlam taşıyan bir öğe olarak vokal icrada kullanılır.

Alan araştırması süresince Yerlilerin 'don yakma' ritüeli dışında herhangi bir vokal icra ya da çalgısal icra gerçekleştirdiğine tanık olunmamıştır. Kına ritüelinin bir bölümü olan don yakma esnasında söylenen Rumeli türkülerine, Yerlilerin, kendi deyişleriyle "dümbek (*Darbuka*)" ve tef çalarak eşlik edilir. Bu pratikte icracılar kadındır. Bu türküler seslendiren kadınların, müzik becerisi grupça meşrulaştırılmış olsa da sadece 'don yakma'da icra gerçekleştirirler ve bu doğrultuda talep görürler.

Erkeklere özgü arkadaş toplantılarında gerçekleşen vokal icraya ve "saz (bağlama)" çalarak eşlik edildiğine dair duyumlar alınmış olsa da gerçekleştiğine tanık olunmamıştır. Bazı Yerli bireylerin, Pomakça sözlü şarkılar seslendirdiğine dair bilgiler de vardır. Hatta bu bireylerden birinin Pomak Tamburasının var olduğu öğrenilmiştir. Bu kişinin eşiyle yapılan görüşmelerden elde edilen bilgilere göre Karaağaçlı'ya Balkan

festivalleri sırasında Pirin'den gelmiş bir akrabaları ile tanışmışlar ve bu kişi daha sonra Karaağaçlı'ya onları ziyarete gelirken bir Pomak tamburası hediye getirmiştir. Bu kişi nadir de olsa sadece eşine ve çocuklarına tambura çalarak Pomakça şarkılar seslendirmeye de başlar.

Bizim bey anlıyor Pomakça, hem anlıyor hem konuşuyor ben de biliyom birçok şeyi. Şimdi bizim ordan bir akrabayla tanıştık festivalde geldiler hep sohbet ettik onlarla, anlattılar bize oraları. Biz onlarla hep Pomakça konuşuruz. Şimdi o (eşi) sazlan Pomakça çalar söyler bize (Görüşme, 2014f).

Yerliler müziksel edimlerinde, aidiyetlerini ilişkilendirdikleri Osmanlılık, Türklük bilincini vurgulayan ifadeleri sıklıkla kullanır. Etkinliklerin gelin alma, sünnet çocuğu gezdirme gibi özel önem atfedilen bölümlerinde yine geçmişin anılarına dayalı olarak değer atfedilmiş, 'atalara özgü', davul-zurna takımı her zaman ilk sırada tercih edilir. Etkinliğe talep oluşturan aile varlığıysa, mutlaka, yine aidiyete ilişkin bir tutum olarak, Mehter Takımı çağrılır. Etkinliklerin eğlence amaçlı bölümlerinde ise ağırlıklı olarak klavye kullanılır. Roman ezgileri, Rumeli ezgileri ve Anadolu ezgileri seslendirilirken özellikle davul, klavyeye eşlik eder. Genelde aynı müzik topluluğuna talep gösterirler: *Orkestra Kurtuluş*. Bu topluluğun oturtumu iki asma davul, iki zilli tef, iki klavyedir.



Fotoğraf 8. Orkestra Kurtuluş, Karaağaçlı, 2013.



Fotoğraf 9. Orkestra Kurtuluş, Karaağaçlı, 2013.

Orkestra Kurtuluş'un üyeleri Arnavut kökenlidir. Sadece Yerli Pomaklar'ın değil Karaağaçlı ve çevresindeki diğer Balkan kökenli, 89 öncesinde göç etmiş, Yerli olarak adlandırılan etnisitelerin müziksel etkinliklerinde de talep görürler. Müzik topluluğunun ustası Kurtuluş Akgöl'ün ifadelerine göre, Göçmenlere hitap edecek şarkılar da bilmelerine rağmen, repertuvarlarını Türkçe sözlü şarkılardan kurmuşlardır.

Bizler doğma büyüme buralıyız, Yerliyiz, Göçmen havaları da biliriz, severiz. Bizim dedeler de oralardan (Balkanlar) ama biz Türkçe söyleriz (Görüşme, 2015a).

Yerli Pomak grubunun çalgısal icralarında Manisa çiftetellisi ve Halay baskın biçemlerdir. Çiftetellinin karakteristiği hem, bilindik İstanbul Çiftetellisinden farklılaşan ezgisel katmanı; hem de icra ediliş tavrıdır. Halay ise, Türkçe anadil olarak kullanıldığı için, Horo biçimini Türkçe'de ifade etmek üzere kullanılır. Bu biçem, Yerli Pomaklar'ca halay olarak adlandırılrsa da Pirin'deki horolar ile aynı ritmsel yapıdaki Türkçe şarkılarda ya da Balkanlar'dan bazı oyun havalarında ve özellikle Kasap havasında, tüm Balkan Göçmenleri tarafından aynı/benzer şekilde gerçekleştirilen bedensel icrayı ifade eder.

Göçmen grubun vokal icrada olduğu gibi profesyonel müzisyenler aracılığıyla gerçekleştirilen çalgısal icralarında, tercih edilen çalgılar/oturtum, biçem gibi özelliklerin her biri aidiyete ilişkin anlamlar taşıyan simgelerdir. Balkan müziği olarak karakterize

edilen, bakır üfleme çalgılara dayalı müzik icrası, Balkan coğrafyasına/kökene ilişkin anlamları çağrıştırarak aidiyeti güçlü şekilde simgeler. Topluluğun müziksel etkinliklerinde talep ettiği *Göçmen Orkestra*nın müziksel icralarında oturtum, asma davul¹⁰, saksafon, trompet gibi Makedon *Tapani* (Bando) kültüründen gelen çalgılar ve klavyeden oluşur. Bazen oturtuma klarinet de eklenir.



Fotoğraf 10. Göçmen Orkestra, Manisa, 2012.



Fotoğraf 11. Göçmen Orkestra, Karaağaçlı, 2016.

¹⁰ Bu asma davul Karaağaçlı'da kullanılır ancak kökende kullanılan davuldan (*Tupan*) farklıdır. Kökendeki davul, yine kasnaklı bir çalgıdır ama *drum head*, deriden değil; *sentetik* bir malzemeden yapılmıştır, hatta bazen *kasnakta* bile benzer malzeme kullanılır (Bakınız Fotoğraf 3).

Göçmen Orkestra ismi, söz konusu orkestranın adı *By Coşkun* olmasına rağmen, Karaağaçlılı Göçmenler'in kullandığı isimdir. Orkestra üyeleri Makedon olsa da Göçmenlik dışında herhangi bir etnisiteyi vurgulamayacak ve hangi etnisiteden olursa olsun sadece Göçmenlik olgusunu öne çıkaracak şekilde bu ismin verilmiş olması dikkat çekicidir. Bu adlandırma, sadece Pomaklar'ı değil, Balkalar'dan benzer deneyimlerle göçmüş tüm etnisiteleri bu orkestranın strateji alanına sokan, ortak kimliksel bir alanı doğrudan var eden bir adlandırmadır. Dahası söz konusu orkestra bu adlandırmayı kabul eder ve hem profesyonel müzisyenliğin gereği olarak hitap ettiği etnisiteye bürünerek hem de zaten Balkan göçmeni başka bir etnisitenin üyeleri olarak, ayırım gözetmeden, Balkanlık bağlamında, göçmenliğe atıfta bulunacak şekilde icra gerçekleştirerek tüm bu farklı kimliklere yanıt verir¹¹. Göçmen orkestra, her etkinlikte, müziksel etkinliği talep eden etnisiteye özel anlamlar aktaran, değişken müziksel bileşenler kullansa da, icranın genelinde Balkanlı olmaya dair ortak anlamlar aktaran özellikler hakimdir. Göçmen Orkestra'nın 'usta'sı Coşkun Matracı¹² bu durumu şöyle açıklıyor:

Beni kim çağırdıysa önce onun kültürüne seslenirim yani mesela Makedonsa Makedon, Pomaksa Pomak ama zaten bu milletlerin hepsi birbirine çok benzer, şarkıları, oyunları, konuşmaları... zor değil. Pomaklar misal bizim şarkıları da ister, Çuçek (Kyuchek) de ister, ama bazı Bulgar parçalar var ki mutlaka çalarız. Olmazsa olmaz. Ama misal, yabancı kültürdence bir taraf o zaman popüler çalıyorum ya da halay gibi (Görüşme, 2013e).

Etkinliğin gerçekleştirileceği mekânın kendi müzisyenlerinin olması durumunda, müzisyenler Göçmen değilse, kaydedilmiş Bulgarca sözlü ezgiler ya da Balkan Coğrafyası'na ait *Chalga*, *Manele*¹³, *Kyuchek* gibi türlere ait popüler şarkılar

¹¹ Göçmen Orkestra, İzmir'de, Manisa'da ve Kütahya'da gerçekleşen Makedon, Pomak, Arnavut, Boşnak göçmenlerin düğünlerinde de müzik yapmakta, talep görmektedir.

¹² Klarinet ve Saksafon icracısı Makedon Müzisyen Nevzat Aytunç Matracı'nın (ölm. 2006) aynı evde büyüdükları, yaşça yakın, Alto-Saksafon icracısı yeğeni ve Manisa'nın ilk Makedon Bandosu olan Gurbet Kuşları'nın ilk müzisyenlerinden biri.

¹³ *Manele*, (tekil *Manea*) Romanya'da, erken 19 yüzyılda, Osmanlı saray müziğinden temellenerek doğmuş, 1990'lardan sonra birçok genç tarafından popülerleştirilerek yayılmıştır. Gücünü, düğün, cenaze, vaftiz geleneksel günlerde, toplumsal ya da bireysel etkinliklerdeki kullanımından; ek olarak eğlence mekânlarında, ticari müziksel etkinliklerde, kaydedilmiş müzik ürünlerinde sıklıkla tercih edilmesinden alan bu tür, günümüzde tüm Balkan ülkelerinde popülerdir (Giurchescu ve Rădulescu, 2011: 1). Manele

kullanılır. Dolayısıyla bu şarkılar sadece Pomak kimliğine ilişkin müziksel özellikler değil; o coğrafyaya ait başka etnik grupların da kimlik işaretleyicisi olarak tanımlanabilecek ortak müziksel özellikler taşır ve bu durum yine Balkan kimliğini işaret eder.

Günümüzde Pirin’de Pomakların müziksel etkinliklerinde bu tür bir orkestra kullanılmaz. Karaağaçlılı Pomaklar’ın göç öncesinde yaşadıkları Gotse Delchev (Nevrokop) eski Makedon coğrafyasında bir bölgedir. Dolayısıyla Pomaklar’ın üzerlerinde taşıdıkları bir Makedon kimliğinden de söz edilebilir. Göç sonrası müzik ihtiyaçlarını giderme çabaları sırasında karşılaştıkları, kendi kimliklerinden de bir şeyler taşıyan Makedon bir orkestraya rastladıklarında, Pomak ve Makedon kimliklerini de kapsayan Balkan kimliklerini devreye sokarak; bu ortak kimlik altında bütünleşmelerini sağlayan bir orkestra modeline talep göstermeye başladıkları çıkarımı yapılabilir. Bu durumu Havva Özcan şöyle ifade ediyor:

Biz buraya ilk geldik zaten göç zorluğu yaşamışız, yeni bir hayat kurmaya çalışıyoruz tabi bazı şeyleri yeni tanıyoruz buradakiler ne yapıyorsa biz de bakıp aynısını yapmaya çalıştık. Sonra birkaç Makedon düğünü gördük baktık onlar aynı bizim gibi yapıyorlar. Zaten anlıyoruz onların şarkılarını da. Orda gördük ‘Göçmen orkestra’yı biz de artık onları çağırıyoruz hep (Görüşme, 2012d).

Göçmen Pomak grubunda, çalgısal icranın baskın biçemi horodur. Kökende, söz edildiği gibi, müzisyenin doğaçlama yapmasına fırsat verecek şekilde bestelenir ya da bir itibar göstergesi olarak anda bestelenen bu biçem günümüzde, Karaağaçlılı Pomak Göçmenler arasında kökene ait kaydedilmiş müzik olarak icra edilir ya da profesyonel müzisyenler tarafından doğaçlama içermeyecek versiyonlarda canlı icra edilir.

Bir başka aidiyete ilişkin anlam taşıyan simge de *kyuchektir*. Tüm Balkan coğrafyası’nda yaygın şekilde tanınan bu biçem, kökende hem çalgısal hem bedensel icra biçemi olarak sık kullanılmasına rağmen, Karaağaçlılı Pomak göçmenlerce horo icrasına uyarlanabilen bir ezgi olarak görülür. Ancak yine de, özellikle tartımsal yapısıyla, kökene

popüler olduğu her ülkenin kendi müziksel bileşenleriyle harmanlanarak kullanılan bir biçem olarak yine nova pesna çatısı altında yerini alır.

dair güçlü bir simgedir. Karaağaçlı Pomak göçmenlerin müziksel icralarında, Manisa çiftetellisi icra edilirken bile ezgisel katman altına, çiftetellinin yaygın olarak kullanılan tartımsal kalıbı yerine, klavye ile seslendirilen *kyuchek* kalıbı yerleştirilerek icra edilir.

Göçmen grubunun kolektif anlamlarının, aidiyet bilincinin ve inşa ettiği yeni kimliğin ifadesini çalgısal icrada tercih edilen çalgılarda da açıkça görmek mümkündür. Göçmenler, anavatanları olan Nevrokop'ta, Göç öncesinde, davul-zurna (*Tapan-Zurni*), Pomak tamburası, *Orkestrova Tambura* olarak da adlandırılan Bulgar tamburası kullanırlardı. Yeniden yerleşme sonrası bu çalgıların bazıları terk edilmiş bazıları da az da olsa hala kullanımdadır. Alan çalışması boyunca, Karaağaçlı'da bir süre önce hayatını kaybeden Pomak tamburası icracısı, İsmail Kurtuluş dışında icracı olarak sadece bir kişiye rastlanmıştır. Hüseyin Karabulut adlı bu kişi, Nevrokop-Kornitsa doğumludur ancak çok küçük yaşta ailesiyle birlikte Kazanlık'a göç etmek zorunda kalmıştır. Bulgar nüfusun çoğunlukta olduğu Kazanlık'ta, Nevrokop-Breznitsa'da doğup büyüyen İsmail Kurtuluş ile farklı olarak, Bulgar tamburası icrasını öğrenmiştir. Hüseyin Karabulut, sadece zevk için çaldığını, profesyonel olmadığını ve Karaağaçlı'da tambura icra eden tek kişi olduğunu ifade eder.

Buraya geldik hayat dertleri bastı bıraktık sazı (Tamburayı). 15-20 yıldır elime almıyorum artık parmaklar gitmez. Çoluk çocuk da ilgilenmedi kimseye öğretmedim. Zaten çalan yok başka Karaağaçlı'da. Benle birlikte bitçek bu da herhalde (Görüşme, 2013f).

Bunun dışında bir Göçmen bireyin İstanbul'dan satın aldığı, saz olarak adlandırdığı, kısa saplı bir bağlama çaldığı, kendi ifadesine göre artık çalmayı bıraktığı tespit edilmiştir. Kişinin evine yapılan bir ziyarette çalgı incelenmiş ve alttaki ve üstteki iki bam teli dışında tellerinin çıkarılmış ve perde bağlarının yerlerinin değiştirilmiş olduğu anlaşılmıştır. Birey, araştırmacının yanında bu çalgı için *saz* adlandırmasını kullansa da ailesi ya da arkadaşlarının yanında *Dırınka* adlandırmasını kullanmaktadır. Kökene ait çalgı icrasına ilişkin bir ögenin yerleşilen yere ait bir çalgıda sergilenmesi, 'köken' ile 'burası'nın örtüştürülmeye çalışılmasına örnek olduğu gibi, yeniden inşa edilen Göçmen kültürel kimliğinin de başka bir ifadesidir.

Yerliler dans pratiklerinde, yine aidiyetin bir göstergesi olarak, Manisa Çiftetellisi, Halay, Zeybek ve Roman icra ederler. Zeybek icrasını herkes gerçekleştiremediği için katılım sınırlıdır. Aynı zamanda özellikle tercih edilen Harmandalı zeybeğini icra edebilmek Yerliler arasında bir prestij meselesidir. Çocuklar, okulda halkoyunları çalışmalarında öğrendikleri devinimler ve koreografilerde Harmandalı icrası sergilerler ve bunun için teşvik edilirler. Beceremese bile bir çocuk icracı alandayken herkes kenara çekilir ve icra sonlanana kadar müdahale etmez.

Halay, etkinliğin sadece kına tepsisini oynatma, asker adaylarının özel olarak çağrıldığı ve oynatıldığı müziğin sonrası, büyüklerin çağrılıp oynatıldığı müziğin sonrası ya da yaşlıların çağrılıp oynatılması gibi özel bölümlerinde kullanılır. Kına tepsisi oynatılırken mutlaka icra edilen, sadece kadınların gerçekleştirdiği, Yüksek Yüksek Tepelere Ev Kurmasınlar, Kızılıklar Oldu mu? Bursa'nın Ufak Tefek Taşları gibi 2+2+2+3 düzümlenşte 9 vuruşlu şarkılarda, Pirin'de icra edilen aynı ritmik yapıdaki *Svornato horoların* bedensel devinimleri kullanılır. Bunun dışında, yukarıda sözü edilen diğer durumlarda, sadece erkekler tarafından horo-kendi ifadeleriyle halay-icra edilen iki şarkı vardır: 4 vuruşlu Leylim Ley ve 2+3 düzümlenşte 5 vuruşlu Türkiyem. Her iki şarkı da yavaş tempoda başlar, bir süre sonra müzisyenlerin denetiminde hızlanır ve mutlaka Kasap Havasına bağlanarak sonlanır. Bu şarkılarda ise Pirin'de icra edilen 2 vuruşlu *Pravo Horonun* ve 7 vuruşlu *Lesnoto Horonun* bedensel devinimleri kullanılır.

Bedensel icrada, Kasap havası Yerli Pomaklar için vazgeçilmezdir ancak Göçmen Pomaklar için sadece Yerliler'den öğrenilmiş, çok tercih edilmeyen bir biçemdir. Bulgaristan'da *Kasapsko Horo* olarak bilinen bu dans, Pirin'de de icra edilmez. Kasapsko horo, Karaağaçlı'da Yerliler'in Kasap havası icrasıyla hem çalgısal hem de bedensel icra açısından çok farklıdır. Bunun ardında da yine göç sürecindeki deneyimlerin ve kültürel temasların etkisi vardır. Yerliler'in atalarının, göç rotası üzerinde var olan Kavala'da yaşanan konuşlanma dolayısıyla Yunan dans biçemlerinden biri olarak bilinen 'Kasapiko'nun benzer bir icrası olarak bu dansı Karaağaçlı'ya taşımış olması; yeniden yerleşmenin hemen sonrasında Karaağaçlılı Rum nüfusun etkisiyle öğrenmiş ve aktarmış olması ya da Karaağaçlı'ya yerleşen ilk muhacirlerin Trakya'ya

iskân edilip ardından Karaağaçlı'ya gelmiş olmaları, dolayısıyla da Trakya'daki diğer Balkanlı Muhacirler'den devşirmiş olmaları muhtemeldir.

Pomak olan ve olmayan tüm Karaağaçlılı Yerliler'in yaşlı üyelerinin, geleneksele ilişkin, gururla icra ettiği Eski Horo'ya da değinmek gerekir. Eski Horo/Horo Eski ya da Yerliler'in deyişiyle Eski Halay, günümüzde, Pirin etnografik bölgesine ait, Narodna Horo biçemlerinden birisi olarak tanınan ancak toplumsal etkinliklerde, halk tarafından icrasına rastlanmayan bir biçemdir. Zamanın ve koşulların etkisiyle Eski Horo günümüze kadar kökendeki Pomaklar arasında, icrasal düzeyde yaşamını sürdürememiş ancak, o zamanki göçlerle Karaağaçlı'ya taşınmış ve Yerliler tarafından günümüze kadar korunmuştur (EK-2, CD: Video 14). Yerliler tarafından günümüzdeki kullanımı sadece büyükler arasında devam eder.

Karaağaçlı Göçmen Pomak kimliğinin, bedensel icrada tercih ettiği biçem horodur ve kökende olduğu gibi birçok alt biçem içerir. En sık kullanılan horo biçemleri *Pravo*, *Lesnoto*, *Svornato*, *Dunavsko*, *Elenino* horolardır. Bu biçemlerin tamamı, uygulanma sıklığı değişse de tüm Balkan halklarının benzer isimlerle tanıdığı ve hem anavatanda hem de diasporada benzer devinimlerle icra ettiği biçemlerdir. Kökende Pirinsko/Makedonsko Pravo horo olarak da bilinen *Lesnoto*, *Pravo*, *Eleno Mome* ve *Dunavsko* Horolara özellikle değinmek gerekir. *Lesnoto horo*, 93 Muhacereti ve 89 Göçü de dahil olmak üzere Karaağaçlı ve çevresine göçmüş tüm Balkan göçmenlerince tanınan ve en yaygın kullanılan biçemdir (EK-2, CD: Video 15). *Lesnoto* gibi 7 vuruşlu ancak, düzümsel kümelenişi 2+ 2+ 3 olan *Eleno Mome Horo* ise kökende sadece Kuzey Bulgaristan'da icra edilen, Pirinli Pomaklar arasında kullanılmayan bir biçem olmasına rağmen Göçmen Pomaklar için her müziksel edimde mutlaka icra edilen, göç esnasında karşılaşmış kültürlerden öğrenilerek Karaağaçlı'ya taşınmış, Makedon, Boşnak, Roman gibi diğer Balkan göçmeni grupların da tanıdığı ve sıklıkla kullandığı, Balkan göçmeni olmaya dair güçlü bir simgedir (EK-2, CD: Video 16). *Dunavsko Horo* da Pravo Horo'nun *Tuna* etnografik bölgesindeki icrasına verilen isimdir. Pirin'de icra edilmemesine rağmen, Karaağaçlılı Göçmen Pomaklar'ca sık kullanılan bu biçem, *Eleno Mome* gibi göç süreci içerisinde karşılaşmış diğer kültürlerden edinilmiştir (EK-2, CD: Video 17).

Karaağaçlı Pomak topluluğunun müzik etkinliklerinde, dağar, onu oluşturan melez kolektif sermayenin, dolayısıyla çok kimlikli olmanın sonucu olarak çeşitlidir. Yerliler'in müzik etkinliklerinde, inşa ettikleri kültürel kimliklerine uygun olarak dağarı, Türkçe sözlü popüler şarkılar, Zeybek ve Çiftetelli dans ezgileri, yanı sıra popüler Roman şarkıları ve Rumeli türküleri oluşturur. Bunu yanında, Türkiyem, Leylimley ve Kasap havası ise her edimde mutlaka seslendirilen parçalardır. Göçmenler'in etkinliklerinde ise, Bulgarca ve Makedonca başta olmak üzere çeşitli Balkan dillerindeki Pesnalar, Horolar dağarın büyük kısmını oluşturur. Geri kalan kısımda da Türkçe sözlü Popüler şarkılar, Roman havaları ve Rumeli Türküleri vardır. Bu durum Yükselsin'in vurguladığı gibi, Pomaklar'ın, Pesna biçemi ile karşıt bir kültürle ilişkilenen bir etnisiteyle bağını simgelerken, Türkü ya da şarkı biçemiyle de Egeli ya da Türk olmanın altını çizdiklerinin göstergesidir. Dolayısıyla kültürel kimliğin göçü deneyimleyen topluluklardaki yeniden inşa süreci, birden fazla kimliğin aynı anda ortaya çıkması sonucunu doğurabilir (2011: 461). Köken vatana gerçekleştirilen ziyaretler sırasında sağlanan görsel ve işitsel kaydedilmiş müzik örnekleri, düğün kayıtları gibi gereçlerden fikir edinilir, internet aracılığı ile ya da Balkan ülkelerinden yayın yapan televizyon kanalları aracılığıyla yerel ya da popüler müzisyenler takip edilir ve Balkan Göçmeni müzisyenler aracılığıyla kökenle kültürel koşutluk sağlanır.

3.2. Kimliğin Temsil Alanı Olarak Müzik

Yeniden yerleşme sonrası yeniden inşa edilen dolayısıyla değişen kimliğin, müziksel ifadedeki değişimle ilişkisini analiz etmek için, göç eden kimliğin, taşınan ve karşılaşılan kültürlerin oluşturduğu etkileşim alanında sergilediği müziksel edimlere bakmak gerekir. Çünkü müzik, göç sonrası, kimliğin yeniden inşasında hem göç ile değişen kolektif sermayenin bir parçası olarak onunla birlikte değişir; hem de bu inşa da sosyo-kültürel bağlama göre şekillenen tahayyüllerin temsil edildiği bir alan olarak değişimi bütünüyle yansıtır. Dolayısıyla sadece, kimlikli insanın bir aracı değil; aynı zamanda kolektif bilginin ve deneyimlerin, kısacası, kimliğin temsilinin/ifadesinin gerçekleştiği kültürel bir alandır da.

Karaağaçlı Yerli ve Göçmen Pomaklar'ın, kolektif deneyimlere bağlı olarak farklı kültürel kimlikler inşa etmiş, aynı kökenden iki farklı grup olarak karşılaşmaları, her iki grupta, yeniden kültürleşme sürecini de başlatmış oldu. Müzik, farklılık iddialarına yanıt veren Yerli ve Göçmen kimliklerinin yanında, bu iki kimliğin bütün olmalarını sağlayan Balkanlı üst kimliğinin inşasında da bir temsil alanı olarak rol alır. Bu yönüyle, aynı kökenden aynı hedefe, farklı özelliklerde gerçekleşen, iki göç sürecinin, kimlik üzerindeki farklı etkilerini ve sonuçlarını bütünüyle yansıtır.

3.2.1. Evlilik Ritüeli Örneği

Pomaklar göç ederken yanlarında taşıdıkları ve göç esnası ve sonrasında karşılaşılan kültürlerden aldıklarından oluşan kolektif sermayeyi, her edimde somutlaştırır ve yeniden yerleşme sonrası kimliğinin yeniden inşasında kullanır. Hem Yerli hem Göçmen Pomak kimliklerinin günümüze kadar yaşadığı deneyimlere bağlı olarak şekillenen kolektif sermayelerinin, farklılık ve birlik eksenindeki somutlanışını, kültürel kimliğin müziksel temsiline en yoğun gerçekleştiği alan olan evlilik ritüellerinde açıkça görebilmek mümkündür.

Evlilik ritüelinin tüm bölümlerinde Yerli Pomaklar, Balkanlı, Türk ve Karaağaçlı kimliklerine; Göçmen Pomaklar da Pirinli, Balkanlı ve Karaağaçlı kimliklerine göndermeler yapan ifadeler sergiler. Böylece, hiçbir tepki ile karşılaşmadan, ötekileşmeden, genel Balkanlılık kimliği örtüsünde özel Göçmen ya da Yerli Pomak kimliğine vurgu yapar. Genel müziksel akışta Balkanlı kabul edilirken küçük bir ayrıntıyla Pirinli Göçmen Pomak ya da Karaağaçlı Yerli Pomak kimliğini de hatırlatır. Grupların hangi ritüelistik tutumla hangi deneyim ve tahayyülden beslenen, hangi kimliği temsil ettiğini açıklayabilmek için bu iki Pomak grubun evlilik ritüellerine, kökene de eğilerek, ayrıntılarıyla bakmak gerekir.

3.2.1.1. Pirinli Pomaklar'da Evlilik

Pirin'de Evlilik ritüeli, *ziyaret*, *buluşma/kaçma* ve (dinsel nikah sonrasında) *gerdek*, *gelin alma* ve *düğün* aşamalarından oluşur. Ritüelin gelin alma ve düğün aşamasına kadar müziksel herhangi bir icraya rastlanmaz. Çünkü gerdek aşamasına kadar

olan diğer tüm aşamalar topluluğa duyurulmadan aile arasında yapılır. Buluşmanın/kaçmanın ve gerdeğin gelin almadan ve düğünden önce, topluluktan habersiz, yalnızca ailelerin bilgisi dahilinde yapılması bir gerekliliktir. Görüşme kişilerinden edinilmiş bilgilere dayanarak, bu durumun sebebi, baskı dönemlerinde, yasaklı edimlerden olan imam nikahının, kıyana ve kıydırana ağır cezalar getirmesi dolayısıyla kimseye duyurulmadan, kaçarak gerçekleştiriliyor olmasıdır denilebilir. Dinsel onay (nikah) ve biyolojik bütünleşme (gerdek) gerçekleşmeden önce gizli tutulup geçiş ritüeli tamamlandıktan sonra bu birlikteliğin topluluğa duyuruluyor olması böylece ‘geçiş’ tamamlanana kadar olası bir aksiliği de engellenmiş oluyordu.

Bir kız ve bir oğlanın birbirlerini beğenmeleriyle başlayan ilişkileri zaman zaman birlikte dışarı çıkmalarıyla pekişir ve bu tanışma döneminde evlenip evlenmeyeceklerine karar verirler. Bekaret önemli bir konudur bu nedenle bu birlikteliklerde seksüel paylaşım yasaktır. Kız ve oğlan ilişkiyi sürdürebileceklerine inanırlarsa evlenmeye karar verirler ve bu konuda ailelerini bilgilendirirler. Kızın ve oğlanın fikrinin esas olduğu evlenme kararının ardından oğlanın ailesi kızın ailesinin onayını duymak ve ‘buluşma’nın ne zaman olacağını planlamak üzere kız evine bir ziyaret gerçekleştirir.

Ziyaret

Buluşma gerçekleşmeden önce, oğlanın ailesi kızın evlilik kararından ailesinin haberinin olup olmadığını ve bu evliliği onaylayıp onaylamadıklarını sormak için bir ziyarette bulunur. Ziyaret sıradan ziyaretler gibidir herhangi bir şekli ya da özel kuralları yoktur. Bu ziyaret için özel bir ziyafet, özel ya da simgesel yiyecekler ya da sözel ifadeler yoktur.

Buluşma/Kaçma ve Gerdek

Buluşma ya da kaçma, kızın baba evinden çıktığı gündür. Buluşma gününde oğlan kızın evine gider. Kız ailesine veda eder ve oğlanla birlikte onun evine gider. Oğlanın ailesi çifte yemek hazırlamıştır. Katılımcılarla birlikte yemekler yenir ve dinsel nikah gerçekleşir. İmam, çifte evlilikle ilgili nasihatlerde bulunur. Bugünün gecesinde

oğlan ve kız gerdeğe girerler. Sabah olduğunda kız, oğlanın annesine yataklarına özellikle serilmiş olan beyaz çarşafı teslim eder. Oğlanın aile büyükleri çarşafı özellikle görmek isterler. Kızın bakire olduğundan emin olununca, ailesine gidilir ve evliliğin tamamlandığı bildirilir.

Ertesi gün köy halkı oğlanın evine gider ve kutlamalarını sunarlar. İkinci gün oğlanın akrabaları *Banitsa*¹⁴ ve tatlı yiyecekler götürerek kızın ailesine ziyarete gider. Üçüncü gün iki ailenin sadece kadınları toplanır ve oğlanın varsa kız kardeşi yoksa kadın akrabalarından biri beyaz çarşafı dolaştırarak misafirlere gösterir. Misafirler çarşafın içine para koyar. Bundan sonrasında artık düğünün yapılacağı tarihi belirleme zamanı gelmiştir. Tarih belirlenir ve hazırlıklar başlar. Yeni evliler düğüne kadar oğlanın babasının evinde birlikte yaşar.

Gelin Alma ve Düğün

Pirinli Pomaklar'ın evlilik ritüellerinde müziksel ifadeye yer verilen tek aşamadır. Bu aşamada, iki tür müzik grubu görev alır. Gelenek ile ilişkilenen Davul-Zurna takımı (en az 3 boy zurnadan (*zurni*) ve iki ya da üç davuldan (*Tupani*) oluşur) ve modernle ilişkilenen Klavye, Bateria ve varsa Klarinetten oluşan grup. Gelini baba evinden alarak düğün alanına götürecek olan grup davul-zurnadan oluşan; düğün yemeği ve eğlencesi sırasında müzik yapacak olan grup da klavye, bateria ve klarinetten oluşan gruptur. Her iki müzik grubunun dağarı da narodna ve nova pesnalardan kuruludur. Davul-zurna grubu sadece çalgısal icra ve diğer grup da hem çalgısal hem vokal icra gerçekleştirir.

Davul-zurnadan oluşan grubun görevi gelini babasının evinden alarak düğün yemeğinin yapılacağı alana götürmekle birlikte tüm köye bu evliliğin gerçekleşiyor olduğunu duyurmak ve düğüne davet etmektir aynı zamanda. Gelin alma aşamasında, gelinin babasının evinin kapısından çıktığı anla özdeşleşmiş, *Prushtave Mayko Prushtave*

¹⁴ Banitsa, Bulgaristan'a özgü, geleneksel bir börektir. Pirin'de her ritüelde mutlaka pişirilir, kandil, arife günleri gibi özel önem atfedilen günlerde komşulara da dağıtılır.

adlı pesnanın ezgisi davul-zurna tarafından mutlaka icra edilir. Bu pesna, bir kızın babasının evinden ayrılışını, kocasının evine ve aynı zamanda ‘kadın’lığa geçişini simgeleyen, annesinin kızına bundan sonraki yaşantısında bir eş ve bir gelin olarak yapması gerekenleri öğütlediği bir pesnadır. Davul-zurnanın yasak olduğu baskı dönemlerinde, gelin alma aşamasında vokal icrası gerçekleştirilerek gelenekselleştirilmiş bu pesnanın ezgisi günümüzde, davul-zurna ile icra edilerek metnini çağrıştırır ve Pomak kimliğine ilişkin bir kod olarak kullanılır (EK-2, CD: Video 18).

Gelin olacak kız kuafördeyken, damat da kendi evinde hazırlıklar yapar. Damadın evine gelen erkek tarafının talep ettiği davul-zurna takımı, öğlenden önce damat evine gelmiş, müziğe başlamıştır. Bu aşama gelenekselle ilişkilendirildiği için sadece davul-zurna ile müzik yapılır ve narodna horolar icra edilir. Damat, ailesi, arkadaşları bir süre dans ettikten sonra müzisyenlere yemek verilir. Sonra müzisyenlerle birlikte kızın babasının evine giderler. Birkaç hediye sonrası kilitli kapı açılır ve damadın gelini görmesine izin verilir. O sırada iki aile de, gelinin babaevinin çatısına çıkarak konuklara şeker atar. Gelinin çeyizi için bir araç çağırılmış ve çeyiz, süslenen araca yerleştirilmiştir. Çeyizin yüklü olduğu araç gelinin yeni evine doğru yola çıkarken müzik ve dans başlar. Bir süre gelinin babaevinin önünde devam eden müzik ve dans, gelin ve damadın evden çıkarak kortej eşliğinde köy meydanına gitmesine kadar sürer. Bu süreçte yine narodna pesna ve horolar ağırlıklı olarak icra edilse de bahşiş karşılığında kortejdeki bazı kişilerin istekte bulunduğu nova pesnaların çalgısal icraları da gerçekleştirilebilir. Köy meydanında da 2 saat kadar davul-zurna eşliğinde horolar devam eder ve müzisyenler durduğunda herkes düğün yemeğinin verileceği alana gider.

Yemek alanında, klavye, klarinet, bateriden oluşan ikinci müzik topluluğu eşliğinde yemekler yenilir. Bu topluluğun dağılımı, amaç, dansa eşlik ve eğlence olduğu için narodna horolar, pesnalar ve kyuchek/chalgalar gibi nova pesnalardır. Yemek ve eğlence aynı anda gerçekleşir ve gelin ve damat alandan ayrılana kadar devam eder.

3.2.1.2. Karaağaçlı Pomaklar’da Evlilik

Müzik yalnızca kimliksel insanın bir aracı değil aynı zamanda kolektif deneyimlere göre şekillenen kolektif sermayenin ve aidiyetin temsilinin/ifadesinin

gerçekleştiği kültürel bir alan işi de görür. Yani müzik, kimliğin ifade edildiği bir alan olarak, inşa sürecinde geçirdiği değişimi bütünüyle yansıtır. Yerliler ve Göçmenler'in müziksel edimleri de yaşanan deneyimlere bağlı olarak gelişen kolektif sermayenin ve aidiyetin temsili olarak karışmış, bağdaşmış, melezleşmiş, devşirilmiş, senkretik icralarla doludur.

Evlilik ritüellerinde, tiplene yapabilecek kadar homojen özelliklere sahip bir akış çizmek mümkün değildir. Ortak kültürel deneyimlerin yanında bireysel deneyimlere dayalı tahayyüller de akışlarda değişiklik yaratır. Örneğin Müslümanlık tahayyülleri üzerinden tanımladığı kimliğine dayalı olarak gelini babasının evinden ilahilerle çıkaran Pomak bireylerin yanında, ırksal tahayyüller üzerinden tanımladığı kimliğine dayalı olarak gelini babasının evinden Pomakça bir Pesna eşliğinde çıkaran bireyler de vardır.

Yerlilerin evlilik ritüelinin aşamaları ve sergilenen edimler, genel olarak, Karaağaçlı ve civarında yaşayan, Balkan göçmeni tüm topluluklarla bir iki küçük farklılık dışında aynıdır. Ritüelin aşamaları, *söz, nişan, dinsel nikah, kına, don yakma, gelin alma, düğün, gerdek, gelin cuması*dır. Edimlerde Türk kimliği, Balkanlı kimliği ve Karaağaçlı kimliğine yönelik bileşenler temsil edilir. Ritüelin nişan aşamasına kadar genellikle müziksel icra yoktur. Yükselsin ve Yılmaz (2009), Evlilik ritüeli bağlamında Bergamalı Roman kadın müzisyenleri ele aldıkları çalışmada, Bergama'nın dört köyünde gerçekleşen evlilik ritüellerinin genel aşamaları dışında, bu aşamalarla bağlantılı müziksel aşamaların da varlığını gösterirler. Ancak, Karaağaçlı'da evlilik ritüellerinde, aşamalarla bağlantılı herhangi bir müziksel aşama yoktur. Dolayısıyla, müziğin ritüel içerisinde kullanımı, kına ve gelin alma ile özdeşleşmiş birkaç müzik parçasının icrası dışında herhangi bir aşamayı haber vermez.

Yeniden yerleşme sonrasında Göçmenler de, evlilik ritüelleri konusunda diğer tüm gruplarla aynı süreci işletmeye başlamışlardır. Kimliksel ifadeler göç deneyimlerine göre dönüşen kolektif sermayenin ve dolayısıyla taşıdıkları çoklu kimliğin izlerini taşır şekilde diğer gruplarla hem farklı hem de aynıdır.

Tablo 9. Pirinli, Yerli ve Göçmen Pomaklar’da evlilik ritüelinin genel aşamaları.

Ritüelin Aşamaları	Pirinli Pomaklar	Yerli Pomaklar	Göçmen Pomaklar
	Ziyaret	Kız görme ve İsteme	Kız görme ve İsteme
	-	Söz	Söz
	-	Nişan	Nişan
	-	Dinsel Nikah	Dinsel Nikah
	-	Kına	Kına
	-	Kına Gezmesi/ Don Yakma	-
	Buluşma/Kaçma, Dinsel Nikah ve Gerdek	-	-
	Gelin Alma	Gelin Alma	Gelin Alma
	Düğün	Düğün	Düğün
	-	Gerdek	Gerdek
	-	Gelin Cuması	-

Tabloda görüldüğü gibi, bazı aşamalar, Pirin’de uygulanmasına rağmen Karaağaçlılı Pomaklar’da uygulanmaz ya da değişir. Bu durum Pirin’den taşınan kültürün yeniden yerleşme sonrası karşılaştığı kültürle uzlaşma çabasının sonucu olarak, geleneğin devamlılığını sağlamak açısından göz yumulabilir ölçülerde değiştirilmesine ya da terkedilmesi durumuna örnek oluşturur. Bazı aşamaların ise Pirin’de uygulanmıyor olmasına rağmen Karaağaçlılı Pomaklar’da uygulandığı görülür. Bu durumda yine, yeniden yerleşme sonrası karşılaşılan kültürle uzlaşma çabalarının bir sonucu olarak, bazı geleneklerin uyarlanarak kullanılması söz konusudur. Kökende uygulanmayan bir geleneğin, yeniden yerleşilen çevrede kolayca kabul edilip sanki geçmişten geliyormuşçasına bir süreklilik ve ciddiyet içerisinde gerçekleştirilmesi durumu, kültürel müzakerelerin, kimliğin güncel gereksinimlerine ve uzlaşmasına hizmet edecek şekilde gerçekleştirilmesinin bir sonucudur.

Kız görme ve İsteme

Bu aşama Yerliler ve Göçmenler’de aynı şekilde gerçekleşir. Oğlan ve kız ya birbirlerini beğenmiş ya da görücü usulüyle evlendirilmek istenmiştir. Kızın babasına haber gönderilir, bir görüşme talep edilir. Eğer baba kabul ederse oğlan tüm ailesiyle birlikte kız evine gider. Amaç iki ailenin tüm bireyleriyle tanışmasıdır. Kız görme için

birlikte geçirilen akşamdan her iki aile de hoşnutsa, başka bir akşam oğlan evinin teklifi üzerine kız evinin onayı alınır ve ikinci bir ziyaret gerçekleşir. Kahveler içildikten sonra konu açılır ve kız, babasından, oğlanın babası tarafından istenir. Taraflardan birinin babası yoksa, iş, anne veya herhangi başka bir aile büyüğüne düşer. Kız ailesi, kız görmeden istemeye kadar geçen süre içinde oğlanı ve ailesini derinlemesine araştırmıştır. Eğer kızlarını vermeye gönüllü iseler isteme aşaması bittikten sonra oğlan tarafından herhangi bir kişi için, ki bu kişi genellikle damat adayı olur, daha önceden hazırlanmış, içerisinde çeşitli küçük hediyeler olan süslü bir sele verilir. Selenin içerisine konan bir mendil kız evinin gönüllü olduğu, evliliğin onaylandığı anlamındadır. Seleyi alan kişi, veren kişiye bir miktar para ya da küçük bir hediye ile o anda karşılık verir. Artık bir sonraki aşama için hazırlıklara geçilebilir.

Söz

Bu aşama Yerliler ve Göçmenler’de aynı şekilde gerçekleşir. Kız evinde ya da daha önceden belirlenmiş bir salonda, evliliğin gerçekleştirileceği konusunda bir antlaşmayı ve bu antlaşmayı tarafların kabul ettiğini sembolize eden bir yüzük takma töreni gerçekleştirilir. Kız tarafının oğlan tarafına verdiği sözün ve ağız tatlarının bozulmaması dileğini temsilen şerbet içilir ve lokum dağıtılır.

Gecenin sonunda kız tarafı oğlan tarafına sözde içilen şerbetle doldurulmuş ve süslenmiş bir sürahi hediye eder. Oğlan tarafı bu şerbeti daha sonra tebriğe gelen yakınlarına dağıtır ve boşalan sürahiyi kuruyemiş ve bozuk para ile doldurarak kız tarafına küçük bir ziyaretle geri verir. Sadece göçmenlerin uyguladığı küçük bir farklılık da vardır bu aşamada: Bu ziyaret sonunda, kıza ait olan çok küçük bir eşya kayın valide tarafından, işlerin bozulmaması için, habersiz bir şekilde alınır ve ritüel tamamlanana kadar saklanır. Bu küçük oyun, söz aşamasından itibaren düğün aşamasına gelinceye kadar aşamalardan herhangi birinde gerçekleştirilmek zorundadır.

Nişan

Bu aşama Yerliler ve Göçmenler’de aynı şekilde gerçekleşir. Nişan tarihi ve yeri belirlendikten sonra, ki bu yer genellikle kız evidir ya da isteğe bağlı olarak kız tarafının

masraflarını karşıladığı bir salondur, nişana kadar kız ve oğlanın birlikte aldığı kararlar doğrultusunda oğlan tarafı kıza, kız tarafı da oğlana hediyeler alır. Bu hediyeler ilk olarak süslenmiş selelere doldurularak, oğlanın yakınları tarafından kız evine gerçekleştirilen bir ziyaretle götürülür. Daha sonra aynı selevleri kız tarafı oğlana alınan hediyelerle doldurup süsleyerek oğlan evine bir ziyaretle geri götürür. Her hediye verme ya da karar alma aşamasında gerçekleştirilen bu sık ziyaretler yakında akraba olacak iki ailenin sıcak ilişkiler kurmaları amacıyla gerçekleştirilir. Gerekli işlemler tamamlandıktan sonra kız tarafının masrafları karşıladığı bir eğlenceyle kız ve oğlana nişan yüzüğü takılarak, evlilik antlaşması mühürlenmiş olur.

Nişan aşaması hem Yerli hem Göçmen Pomaklar'ın evlilik ritüellerinde, istisnai bir durum olmadığı sürece müziksel ifadeye de mutlaka yer verilen ilk aşamadır. Yerliler, hem Türklük hem Balkanlık iddialarına dayalı kimliklerini, talep ettikleri müzik grubuyla, müzik grubunun oturtumuyla, icra edilen müzik ve dans dağarıyla ve benzer bileşenlerle temsil ederler. Nişan eğlencesinde talep edilen, müzik topluluğu, her müziksel etkinlikte olduğu gibi, Orkestra Kurtuluş'tur. Dağarda Manisa çiftetellisi, zeybek, roman ve halay (müziğin bağlamı ne olursa olsun kökenden taşınmış horo figürleriyle birleştirilerek icra edilen ve halay olarak adlandırılan danslar...) vardır.

Göçmenler'in etkinliklerinde ise hem Pirinli Pomak kimliğinin, hem Göçmen Pomak Kimliğinin, hem de Karaağaçlılı Balkan Göçmeni kimliğinin temsil edildiği görülür. Tüm etkinliklerde tercih, 'Göçmen Orkestra'dır. Dolayısıyla dağarda narodna horolar, pesnalar, çeşitli popüler Balkan şarkıları ve Türkçe sözlü şarkılar vardır. Göçmenler de yine müziğin bağlamı ne olursa olsun horo figürleriyle birleştirilerek icra ettikleri danslar sergilerler.

Nişandan kınaya kadar geçen süre içerisinde evlilik sonrasında çiftin yaşayacağı ev ve düğün hazırlıkları ve dinsel nikah tamamlanır. Kızın çeyizi bu hazırlıklar kapsamında yeni evine götürülmek üzere evden çıkartılır. Çeyizi genellikle en yakın alım döneminde askere gitmek üzere hazır bulunan gençler taşır ve bunun karşılığında oğlan tarafından ve kız tarafından bir miktar harçlık alırlar.

Kına

Bu aşama, genel akış açısından, Yerliler ve Göçmenler’de aynı şekilde gerçekleşir. Kız tarafının masrafları karşıladığı kına eğlencesinin gerçekleştirileceği gün, kız evinde tüm misafirlere yemek verilir ve ardından müzikli eğlence başlar. Talep edilen müzik grubu Yerli ritüellerinde Orkestra Kurtuluş’tur ve yine aynı dağar ve aynı oturtumla icra gerçekleşir. Kına ritüelinde müzik icrasının, nişandaki ya da düğündeki müzik icrasından tek farkı ritüelin ‘kına oynatma’ edimiyle özdeşleşmiş müzik ve dans icralarının varlığıdır. Gelenek ile ilişkilendirilen kına oynatma ediminde klavye ve mutlaka davul eşliğinde seslendirilen *Yüksek yüksek tepelere ev kurmasınlar* adlı türküde halay (*svornato horo*) icrası kalıp haline gelmiştir. Bu türkü değişmez şekilde bu edimin ilk müzik parçasıdır. Ardından sırası değişebilmekle birlikte, *Bursa’nın ufak tefek taşları, Arabaya taş koydum* gibi 9 vuruşlu Rumeli türkülerı gelir. Son dönemde, gelinin talebi üzerine, Türkçe sözlü kaydedilmiş Balkan müziklerinin de kullanılmaya başlandığı görülür. Bu durumda, kına tepsisinin, *Yüksek Yüksek tepelere ev kurmasınlar* adlı türkü eşliğinde halaylarla alana getirilmesi ve oynatılması edimi, yerini Balkan şarkılarıyla alana getirilip yine Yüksek yüksek tepelere ev kurmasınlar eşliğinde halaylarla oynatılmasına bırakır. Kına yakılırken de gelini ağlatacağı düşünülen herhangi popüler bir şarkı kullanılır.

Halayın ardından, içi para ve kuruyemiş dolu bir testi kız tarafından yere atılarak kırılır bu gelenek gelinin damat evine getireceği bolluk ve bereketi simgeler. Kız eğlence alanının ortasında bir sandalyeye oturtulur. Başına kırmızı, pullarla işlenmiş kına tülü, yüzünü kapatacak şekilde örtülür. Kayınvalide, görümcelerin ya da görümce yoksa herhangi başka bir oğlan yakını kadının, gelinin başının üzerinde tuttuğu tepsie konulan büyük bir kalıp şekeri, büyük bir taş parçasıyla kırar. Bu edim, evliliğin ömür boyu tatlı ve güzel geçmesi dileğini simgeler. Kırılan şeker isteyenlere dağıtılır. Şeker tepsisi götürüldükten sonra kına yakma aşaması başlar. Kınayı oğlan tarafından bir kadın yakar. Kınayı yakacak kişinin annesinin ve babasının hayatta olması şarttır. Kına yakılırken bir taraftan da kızın kırmızı duvağına paralar takılır ve kına yakma tamamlandıktan sonra kız bu duvağı çıkartmadan oynatılır. Duvak kızın başından alınır ve eğlence devam eder.

Kına aşamasının Göçmen etkinliklerindeki uygulanışı tümüyle aynıdır çünkü yeniden yerleşme sonrası karşılaşılan kültürden öğrenilerek uygulanan bir edimdir. Ancak yine de birkaç küçük kimliksel ifade farklılığı içerir. Örneğin, kına ritüelinde, son dönemde, genelde bindallı yerine Bulgaristan'dan getirilen kıyafetlerin, onlara ulaşamadıysa Balkan kökenli diğer halkların geleneksel kıyafetlerinin tercih edilmesi ayrıntısı dikkat çekicidir. Yine sadece kızın değil, kızın isteyen yakınlarının ya da arkadaşlarının da özellikle, ayak bileğinden bir karış kadar yukarıya kadar uzanan, parlak renklerde, bilekten büzgülü, 'Pomak Şalvarları' ve şalvara kontrast renklerdeki 'Pomak Peştamalları'nı sadece kına yakılırken giyinmeleri, etnisiteye hizmet eden kodlardır (EK-2, CD: Video 19).

Göçmen kına ritüellerinde müziksel ifadede talep edilen topluluk yine *Göçmen Orkestradır*. Dağar da, oturtum da yine tüm müziksel etkinliklerdekiyle aynıdır. Kimliğin müziksel ifadesinde kullanılan ancak genel olmayan bazı müziksel edimler de vardır. Örneğin, Pirin'de, gelin, baba evinden çıkarılırken seslendirilen, annesinin kızına nasihatlerini ve duygularını anlatan *Prushtave Mayko Prushtave* adlı pesnanın icrası gibi. Ya da, sadece bu kına eğlencesi için, Pirin'den bir vokal icracı getirilmesi gibi.

Kına Gezmesi/ Don Yakma

Sadece Yerlilerin uyguladığı bir pratik olan 'don yakma'da, kına eğlencesinin sonunda kız tarafı, oğlan tarafı ve isteyen herkes, hep birlikte darbuka ve tef çalıp şarkılar söyleyen kadınlar eşliğinde yürüyerek oğlan evine giderler. Oğlan evinin önünde müzik devam eder. Belirgin bir dağar yoktur. Tüm Yerli müzik etkinliklerindeki dağar kullanılır ek olarak müzisyen kadınlara bahşiş verilerek istekte bulunulur. Dans edilir. Bu edim, günümüzde, tüm Yerli Kına ritüellerinde rastlanmayan bir edimdir. Topluluk üyeleri bu edimin eskiden mutlaka tüm Yerli 'kına'larında gerçekleştirildiğini ama günümüzde yavaş yavaş unutulduğunu belirtir. Oğlan evine varıldıktan ve bir süre burada darbukacı kadınlar eşliğinde müzik ve dans icra ettikten sonra, gelin müstakbel kayınvalidenin 'don'unu yani şalvarını yakar. Alkışlar ve nidalarla gerçekleştirilen bu edim, evin hanımı olan kayınvalidenin hükmünün, evin yeni hanımı gelin tarafından sonlandırıldığını, artık gelinin sözünün geçmesi dileğini şakayla karışık ifade etmek amacıyla gerçekleştirilir.

Yanan ‘don’un etrafında halay çekilir, ateşin üzerinden gelin ve damat el ele tutuşarak atlarlar. Ateş sönünce hep birlikte söylenen şarkılar eşliğinde danslar bir süre daha devam eder ve oğlan, kızın elinin ve varsa ayaklarının kınasını yıkar. Kınayı oğlanın yıkaması, onun kıza her durumda sadakatle bağlı kalacağını ve her zaman yanında olacağını sözünü verdiğini sembolize eder. Kadınlar etkinlik bitinceye kadar çalmaya ve söylemeye devam ederler. Önlerine bir sepet konulmuştur bu sepetin içine oğlanın yakınları tarafından para, sigara, parfüm gibi küçük hediyeler konur. Etkinlik sonrası kayınvalide, katılımcılara yemek ikram eder ve etkinlik sonlandırılır, kız baba evine döner (EK-2, CD: Video 20).

Gelin alma

Bu aşama, içerik zaman zaman farklılaşsa da, her iki grubun da uyguladığı bir aşamadır. Her iki grupta da kına eğlencesinin ertesi sabahı oğlan evinde hazırlıklar yapılır, tüm misafirlere yemek verilir. Bu arada kız babasının evinden gelin olarak çıkmak üzere gelinliğini giyinip hazırlanır. Oğlan kıza almaya gelir. Kız evinin bahçe kapısından itibaren, kızın bulunduğu odaya ulaşana kadar önü birkaç kez kesilir. Küçük hediyeler ve para vererek kıza ulaşan oğlan, ona da küçük bir hediye verdikten sonra kayınpederinin elini öper ve kızın elinden tutar. Baba, kızının saf ve temiz oluşunu simgeleyen kırmızı kurdeleyi besmele çekerek üç kez, kızının beline bağlıyormuş gibi yapar ve üçüncüde bağlar. Kız, babasının ve diğer büyüklerinin elini öper. Baba kızının ve damadının, din ve imandan ayrılmamaları dileği ile, beyaz süslü bir bohçaya konulmuş Kuran-ı Kerim’i kızının bir kolunun altına; gittiği yerde bereket ve bolluk içinde yaşamaları dileği ile de süslü beyaz bir mendile sarılı bir ekmeği, diğer kolunun altına sıkıştırır.

Kız dualar, ilahiler, alkışlar ve davul-zurna eşliğinde baba evinden çıkartılır. Bu gelin çıkartma esnasında sadece Göçmenler’in uyguladığı bir edim, kızın, gelin arabasına binene kadar yürüyeceği yerlere ayaklarının önünden itibaren su serpilmesidir. Bu edim, evliliğin su gibi bereketli, saf ve pürüzsüz olması dileğini simgeler. Ardından kız ve oğlan düğünden sonra yaşayacakları evde ya da kayın validenin evinde yemek yemek üzere yola çıkarlar. Evlenecek çift, gelin arabasına biner ancak diğer herkes yürüyerek oğlan evine gider. Oğlan evine varıldığında kız ve oğlan, yere oturarak ilk yemeklerini yer ve

nişandan sonraki süreçte kısılmamışsa dinsel nikâhları kıyılır ve düğünün gerçekleşeceği alana geçilir.

Bu aşama geleneğe ilişkin görüldüğü için, davul-zurna takımı kullanılır. Davul-zurna, oğlanın evinde müziğe başlar. Bu icrada dağar, Balkan havalarından oluşur. Gelin alma edimiyle özdeşleşmiş bir dans biçemi vardır. 93 Muhaciri Pomaklar ile birlikte Karaağaçlıya taşınmış ve günümüze kadar yaşatılmış, orta yaş üstü tüm Yerliler tarafından bilinen ve icra edilen *Eski Halay* (Horo). Bu dans Pirin’de Eski Horo ya da Horo Eski olarak bilinir ancak sık icra edilmez. Karaağaçlı’da 89 Göçmeni Pomaklar tarafından tanınan ancak icrası unutulmuş bir biçem olarak Yerli Pomaklar’ın kökene ilişkin müziksel ifadelerinden yine icra sıklığı azalmakta olan biridir.

Göçmenler’de ise, gelin alma aşamasında, eğer müzisyen için bütçe ayırabilirlerse, ilk tercih Göçmen Orkestra’dır. Alternatif olarak davul-zurna takımı eşliğinde de bu aşamayı gerçekleştiren Göçmenler de vardır. Görüşme kişilerinden elde edilen bilgiye göre, bu durum, Göçmen orkestranın, *gelin alma* aşamasının gerçekleşeceği zamanda uygun olmamasına bağlıdır. Örneğin, kına aşamasına ilişkin başlıkta sözü edilen, Pirin’den getirilen müzisyenin icra sergilediği kına etkinliğinin ertesi günü, talep üzerine, *gelin alma* aşamasında da, aynı müzisyen, *Göçmen orkestranın Tapani* grubuyla birlikte icra gerçekleştirmiştir. Göçmen Orkestra bu aşamada her zamankinden farklı bir dağar kullanır: Dağarda, Pirin’de gelinin baba evinden çıktığı anda seslendirilen *Prushtave Mayko Prushtave* adlı pesna ve diğer Makedon Göçmenlerin de *gelin alma*, *sünnet çocuğu gezdirme*, *hidrellez* gibi ritüellerinde kullanılan *Ederlezi*, *Çay Shukarije*, *Ramo* gibi Balkan şarkıları mutlaka vardır. Müzisyen için bütçe ayıramayan etkinliklerde ise kaydedilmiş popüler narodna, nova Pesnalar ve Türkçe sözlü şarkılar kullanılır.

Düğün

Oğlan tarafının masrafları karşıladığı bir müzikli eğlence gerçekleştirilir. Yine grupların her müziksel edimde olduğu gibi talep ettikleri aynı müzik toplulukları gelir ve aynı dağar, aynı oturtumla eğlence gerçekleştirilir. Takı merasimi de gerçekleştirildikten

sonra bir süre daha devam eder ve kız artık yeni evine gitmek üzere büyüklerinin ellerini öperek alandan ayrılırken eğlence sonlanır.

Gerdek

Gelin ve damat evlerine gelir abdestlerini alırlar, damat namaz kılar ve gerdek gerçekleştirilir. Kına ile damada adanan ‘helal’ kurban olan gelinin, ritüelin tamamlanması için akıtılması gereken kanı, sabah gerdek gecesinin çarşafı ile gelin tarafından görümceye ya da kayınvalideye sunulur. Bu çarşaf teslim alma pratiği ile gelin namuslu olduğunu ispatlamış, gelinin ailesi tertemiz kızlarını alınlarının akıyla kocasına emanet etmiştir. Böylece damadın ailesi de tamamlanmış olan ritüelin verdiği huzurla hayatlarına devam eder.

Gelin cuması

Bu aşama sadece Yerliler’in uyguladığı bir aşamadır. Namusunu ailesine, damada ve damadın ailesine ispatlamış olmanın gururuyla gelin, evlendikten sonraki ilk ya da ikinci cuma gelinliğini tekrar giyinir ve yeni evinde cuma namazı vaktinden itibaren kendi akrabalarını ve damadın akrabalarını ağırlar.

Sözü edildiği gibi, Karaağaçlılı Pomaklar, evlilik ritüellerinde, aşamalarla bağlantılı müziksel aşamalara sahip olmasalar ve genel akış diğer tüm etnisitelerle benzerlik taşısa da her iki Pomak grubu da kültürel deneyimlerine göre şekillenmiş tahayyüllerine dayalı kimliklerini, evlilik ritüelleri içerisinde, farklılık ve birlik ekseninde müziksel olarak temsil ederler. Aşağıdaki tabloda kökende ve Karaağaçlılı Pomak gruplarda evlilik ritüelinin aşamalarında kimliğin müziksel temsili genel hatlarıyla gösterilir.

Tablo 10. Pirinli, Yerli ve Göçmen Pomaklar'da evlilik ritüelinin aşamalarında kimliğin müziksel temsili.

Ritüelin Aşamalarında Müzik Topluluğu Tipi ve Dağar Tercih	Pirinli Pomaklar	Yerli Pomaklar	Göçmen Pomaklar
	Ziyaret	Kız görme ve İsteme	Kız görme ve İsteme
	-	Söz	Söz
	-	Nişan Orkestra Kurtuluş Türkçe sözlü popüler şarkılar Manisa çiftetellisi, Zeybek, Roman, Halay (Horo)	Nişan Göçmen Orkestra Narodna ve Nova Pesnalar, Popüler Balkan şarkıları, Popüler Türkçe sözlü şarkılar Horo
	-	Dinsel Nikah	Dinsel Nikah
	-	Kına Orkestra Kurtuluş Kına türküleri, Türkçe sözlü popüler şarkılar Manisa çiftetellisi, Zeybek, Roman, Halay (Horo)	Kına Göçmen Orkestra Kına türküleri, Narodna ve Nova Pesnalar, Popüler Balkan şarkıları, Popüler Türkçe sözlü şarkılar Horo
	-	Kına Gezmesi/ Don Yakma Müzisyen Kadınlar Türkçe sözlü popüler şarkılar	-
	Buluşma/Kaçma, Dinsel Nikah ve Gerdek	-	-
	Gelin Alma Davul- Zurna Takımı	Gelin Alma Davul- Zurna Takımı Balkan Havaları Eski Halay (Horo Eski)	Gelin Alma Göçmen Orkestra/Kaydedilmiş Müzik Prushtave Mayko Prushtave, Tapani dağarı, Narodna ve Nova Pesnalar, Popüler Balkan şarkıları, Popüler Türkçe sözlü şarkılar Horo
	Düğün Klavye, Bateria ve Klarinet takımı	Düğün Orkestra Kurtuluş Türkçe sözlü popüler şarkılar Manisa çiftetellisi, Zeybek, Roman, Halay (Horo)	Düğün Göçmen Orkestra Narodna ve Nova Pesnalar, Popüler Balkan şarkıları, Popüler Türkçe sözlü şarkılar Horo
	-	Gerdek	Gerdek
	-	Gelin Cuması	-

3.2.2. Karaağaçlı Balkan Şenlikleri

Karaağaçlı Belediyesi öncülüğünde, çevredeki bazı belediyeler ve bazı derneklerce ortaklaşa gerçekleştirilen, Balkan Müslümanları Buluşması ve Bahar Şenliği, Balkan Türkleri Tarihi Buluşması ve Bahar Şenliği vb. isimlerle, birincisi 2007 yılında olmak üzere şimdiye kadar 6 kez düzenlenen bu şenlikler hem Yerli hem Göçmen Pomaklar için kimliğin temsilinde en önemli alanlardan biridir.



Fotoğraf 12. Karaağaçlı Balkan Şenlikleri, Breznitsa Köy dans topluluğu, 2016.



Fotoğraf 13. Karaağaçlı Balkan Şenlikleri, Manisa Şehzadeler Belediyesi Mehter Takımı, 2016.



Fotoğraf 14. Karaağaçlı Balkan Şenlikleri, Kornitsa Köy müzik topluluğu, 2016.



Fotoğraf 15. Karaağaçlı Balkan Şenlikleri, Breznitsa Köy müzik topluluğu, Gaitani, 2016.

Alandan edinilmiş bilgilere göre 2007 yılında Karaağaçlı Belediye Başkanı olan, Yerli grubun üyelerinden Şerif Başkal'ın önerisiyle gerçekleştirilmeye başlanan şenliklerin isminin de gösterdiği gibi, bu şenliklerde tahayyül edilen, Balkanlık bağlamında bir aidiyet, 'farklılık' ve 'birlik' ekseninde temsil edilir. Karaağaçlı'ya

Göçmenler'in gelmesiyle birlikte başlayan kültürel müzakereler farklılıkların da yaşamasına izin verecek, aynı zamanda birliği de sağlayacak ortak bir kimliğin inşa sürecini başlatmıştır. Bu bağlamdaki aidiyetin her iki grup özelindeki temsili olan bu şenliklere hem yerli hem göçmen gruplar coşkuyla katılır.

Şenlikler genel olarak aynı akışta, Mehter takımı'nın icrasıyla başlar ve Bulgaristan'ın Rodop ve Pirin kültürel bölgelerinden katılan konuk müzisyen ve dansçıların icralarıyla devam eder. Organizasyona göre değişiklik göstermekle birlikte birkaç gün devam eden şenlikler, tüm konuklar Karaağaçlı Yerliler ve Göçmenlerce ağırlandığı için, resmi gerçekleşiş saatleri dışında geç saatlerde bile sokak aralarında, bahçelerde ve benzeri yerlerde de devam eder (EK-2, CD: Video 21).

Bu şenlikler Göçmenler'in Karaağaçlı'ya yeniden yerleşmesinden sonra, farklılıkların "kaynaşma"sı amacıyla düzenlenmeye başlamış ve şenlik çerçevesinde gerçekleştirilecek etkinlikler Göçmen grubun kültürel farklılıkları referans alınarak planlanmıştır. Ancak şenliğin hitap ettiği grup sadece Göçmen Pomaklar değildir. Yerli Pomaklar'ın da katılım gösterdiği, özellikle atalarınca göç esnasında Karaağaçlı'ya taşınmış ve kökende unutulsa da Karaağaçlı'da korunmuş bazı edimleri bilinçli olarak sergiledikleri ve şenliğin etkisiyle iyice belirginleşen kökene ilişkin kültürel sınırların daha çok içerisinde olmaya çalıştıkları gözlenmiştir.

Şenliklerin fikir babası ve uygulayıcılarından biri olan, Şerif Başkal'ın belirttiğine göre, şenlik yapılması kararı Göçmen Pomaklar'ın evinde hissetmesini sağlamak ve Yerliler'le Göçmenler'i kaynaştırmak için alınmıştı. Bu fikri duyan bazı Yerli bireyler, kökene dair birşeyleri yeniden tanıyacak olma fikrine sıcak baktılar ancak kendilerinin de Pomak olsalar da olmasalar da Balkan kökenli olmalarına dayanarak bu şenliklerde yer almak isteyerek hedef kitleye Yerliler'i de dahil etmek fikrini ortaya attılar.

Yahu dedik şenliğin adı Balkan olsun hepimize seslensin. Eee Pomak'ımız var, Arnavut'umuz var. Dedim ya Çerkezler'imiz? Onlar öksüz mü? Eee onlar da Balkan. Dedik o zaman Bulgaristan'dan gelenler zaten bizim dedelerin geldiği yer, oyunlarımız onlarmış, kültürümüz oymuş, bir öğrensın insanlarımız bu Pomak neymiş? Balkan neymiş? Çerkezler'imizi de davet ettik Arıkbaşı'ndan

geldiler onlar da atalarının oyunlarını oynadılar burda harika bir şey oldu. Hepimiz duyugulandık Yerli'si, Soydaş'ı (Görüşme, 2017a).

Kabul edilmiş aidiyete ilişkin anlamların dolaştırıldığı bir alan olarak Karaağaçlı Balkan şenlikleri, Karaağaçlı Pomaklar'ın hem kökenden taşınmış hem de etkileşilmiş diğer kültürlerden devşirdiği kültürel örüntüleri, kimliğinin temsilinde nasıl kullandığının en açık örneklerindendir. Mutlaka açılışı yapan Mehter Takımı, hem zeybek hem horo icraları, hem Türkçe hem çeşitli Balkan dillerinde şarkıların icrası, şenliğin resmi saatleri dışında sokaklarda da bir araya gelen çalan, söyleyen, dans eden konuklar ve ev sahibi olan Göçmenler ve Yerliler, Türkçe sözlü müziklerde Karaağaçlı Pomaklar gibi dans etmeye çalışan Pirinli Pomaklar ve daha bir çok örnek, tüm farklılıkları da meşrulaştıracak şekilde, bütün olma tahayyüllerinin ve bu bağlamda kabul edilmiş aidiyetin somutlanmasıdır.

3.3. Farklıyken ve Bir Olmak Üzerine

Karaağaçlı'da, Yerlilerin ataları olan, göçü yaşayan Muhacirler, göç öncesine dayanan Pirinli Pomak kültürünü taşıyarak ve karşılaştıkları diğer kültürlerden örüntüler de devşirerek Karaağaçlı'ya yerleştiler. 89 göçü ile Karaağaçlı'ya yerleşen Göçmenler'in gelişine kadar yaşadıkları deneyimlerle şekillenmiş kolektif sermayenin ürünü olan Muhacir kimliği ile yaşamaya devam ettiler. Deneyimlerin, dolayısıyla bellekte depolanmış kolektif sermayenin değişimine bağlı olarak sürekli müzakere edilen Muhacir kimliği, göçün üzerinden geçen 100 yılı aşkın zaman içerisinde egemen kültüre entegrasyonunu tamamladı. Bunca zaman içerisinde farklı deneyimler ve tahayyüllerle kökenden farklılaşmış olan Muhacirlerin günümüzde yaşayan torunları, Karaağaçlı'ya, atalarıyla aynı kökenden koparak göçen, yine kendi farklı deneyimlerine göre şekillenmiş Göçmen kimlikle karşılaştı. Bu iki farklı kimliğin karşılaşması sonucu yaşanan kültürel etkileşim, kimlik müzakerelerini de yeniden başlattı. Muhacir kimlik yeni göçmenlerin gelişile Yerli'ye dönüştü. Farklılıkların çatışması ve benzerliklerin uyuşması, süreç sonunda bazı kimliksel ifadelerin dönüşerek de olsa sürekliliğini sağladı ve bazılarının da terkedilmesine sebep oldu. Aynı bütüne ait olma tahayyülü ile oluşturulan Balkanlık bilinci sayesinde iki farklı grubun karşılaşmasından doğan çatışmalar, Pomak olmayan kültürel grupları da dışarıda bırakmayacak şekilde çözüme ulaştı ve farklılığı kabul

edilebilir kılacak Balkanlık bağlamında bir ‘birlik’ bilinci oluştu.

Göç sonucu kökenden koparak yeniden konumlanmak zorunda kalan kimliğin bu yeniden inşada ilk ihtiyaç duyduğu şey aidiyet tahayyüllerine dayanak oluşturacak geçmişin anılarıdır. Geçmişin anılarını, yani ortak kültürel bilgiyi depolayan bellek bu durumda hemen devreye girer ve kimliğin bugünde kurulmasını sağlayacak öğeleri ihtiyaç dahilinde dolaşıma sokar. Göç deneyimi, Karaağaçlı’da her iki Pomak grupta da yeni kimliklerin inşa edilmeye başlandığı tarihi kesişme noktasında yer alır. Kimliklerin inşa süreçlerinde ve aidiyet tahayyüllerinin geliştirilmesinde eksen olarak yer alan, bellekteki kültürel bilgiyle bağlantılı derin anlamlar içeren önemli bir değerdir. Dolayısıyla, bu iki grubun karşılaştıkları andan itibaren, yeniden inşa edilecek olan ortak bir kimliği destekleyecek anlamları depolayan bellek, göç, her iki grupta da eksene alınarak güncellenmeye/yeniden inşaya başlanır. Bu inşa sırasında her iki grup da birbirini geçmişe dair referans olarak görür. Göçmenler için Yerliler, 100 yılı aşkın bir zaman öncesinde kökenden taşıdıkları “öz”, “otantik”, kültürü değişimden koruyarak yaşatmışlardır. Yerliler içinse Göçmenler, köken vatandan gelen bireyler olarak, Yerliler’in atalarının “gerçek” kültürünün temsilcisidirler. Dolayısıyla bu yaklaşımla her iki grup da birbirlerinden, kendilerinin ‘unutmuş’ oldukları gerekçesiyle bazı kültürel öğeler devşirmekte gönüllüdürler. Bu şekilde güncellenen ortak bellek depoladığı ortak kültürel bilgiyi tutumlara da yansıtarak dolaşıma sokar ve kimliksel inşa işlemeye devam eder.

Kolektif kimlikler daima gruplar arası ilişkiler bağlamında ve karşıtlıklar tarzında inşa edilir (Bilgin, 2007:35). Yani kimlik grubun kendini ‘öteki’ne göre konumlandırmasıyla, ötekinden farklılaşmasına ve aynı zamanda içeridekilerle de benzerlikleri üzerinden aynılaşmasına dayalı olarak inşa edilir. Kökenden taşınan müzik pratikleri yeni çevrede işte bu farklılaşmayı vurgulayarak kimliksel sınırları çizirken aynı zamanda kökenle aynı olmayı vurgulayarak da aidiyeti onaylar. Bu durumda müzik hem kimlik inşasında bir araç hem de kimliğin ifadesinde bir alan haline gelir.

Kimlik inşasında kullanılan yapıtaşları, kolektif bellekte depolanmış, grubun kolektif değerler, deneyimler ya da beklentiler bütününe oluşturduğu kültürel

anlamlardır (Assmann, 2001: 140). Bu anlamların hangisinin dolaşıma alınacağı kolektif belleğin, kültürel çevrenin koşullarına koşut olarak dönüşmesiyle belirlenir. Koşullar değiştikçe kolektif bellek de dönüşür ve bu dönüşüm tahayyülleri dolayısıyla da tutumları şekillendiren anlamları etkiler. Bu anlamlar, grubun müzik kültürü içerisindeki müzisyen tutumu, tercih edilen çalgı, çalgısal ya da vokal icra biçimleri, tını, ezgisel özellikler, dil ve metinsel özellikler, tartımsal yapı ve benzeri ögelere yüklenerek işe koşulur. Yani bir kimliğin müziksel inşası ve ifadesi müziksel ögelere, grubun belleğinde yer etmiş deneyimlerle ilişkili anlamlar yüklenmesi yoluyla gerçekleştirilir. Dolayısıyla yine bellekteki dönüşümlere ve kimliksel müzakere süreçlerine göre şekillenir.

Göç dolayısıyla kökenden hem kültürel hem de coğrafi kopuş yaşayan Yerliler ve Göçmenler de dinlemeden, icraya her müziksel edimde sürekli olarak müzakere ettikleri kimliklerine gönderme yapan anlamlarla dolu biçimler kullanır. Böylece müzik, hem inşa edilen kimliğin bir ifadesi olur hem de her ifadesel tekrarda bu kimliği ve ona dair kolektif anlamları yeniden üretir ve kimliksel inşayı devindirir. Etnisiteyi meydana getiren bileşenlerin de koşullara göre değişken olduğu açıktır. Bir etnik grubu oluşturan bileşenler tek bir kültürle kesin olarak örtüşmeyebilir (Eriksen, 2002: 58). Karaağaçlılı Pomaklar'ın kültürel bileşenleri de salt bir Pomak kültürüne göndermeler yapmaz. Kültürel yapının ve belleğin değişimine koşut oluşan kültürel bileşenler, yeniden yerleşme öncesi ait olduğu çok kültürlü yapıdan, yeniden yerleşme sonrasında karşılaştığı çok kültürlü yapıya kadar temasta bulunduğu her kültürden izler taşır.

Yerli ve Göçmen olarak farklılaşan iki kültürel grup, Yerliler'in atalarından devraldıkları, kökenden taşınmış ve günümüze kadar korunmuş edimler sayesinde birçok ortaklığa sahiptir. Bu ortaklıklar müziksel edimlerde mevcuttur ve sadece iki grubun birbirleriyle ve kökenle değil; çevredeki Balkan kökenli diğer etnisitelerle de bütünleşmelerini sağlar. Balkanlık, 93 Muhacereti ile başlayıp günümüze kadar süren zaman diliminde, Balkanlar'dan zorunlu göçe tabi tutularak ayrılmış ve Karaağaçlı ve çevresinde yerleşmiş, kader birliğine sahip, farklı etnik grupların birbirleriyle ve kökenle bütün olmalarını sağlayan bir kimliği tanımlar. Hem farklı kültürlerin karşılaşmasından kaynaklanan çatışmalara çözüm alanı olan, hem ortaklıkların ve farklılıkların aynı anda var olmasına izin veren bir aidiyettir. Göç ile kökeninden kopan Göçmen Pomaklar,

yeniden yerleşme sonrası kimliğini yeniden inşa ederken dayanak aldığı Balkanlık tahayyüllerinde bir aidiyet duygusu ile hem kendisiyle aynı kökenden ama farklı bir kültürel grup olan Yerli Pomaklar'la hem de diğer Balkan göçmeni kültürel gruplarla 'bir' olmanın çözümünü bulur. Balkanlık bağlamında, Pomaklık'a koşut yeni bir kimlik tanımlamış, böylece hem kökenine bağlılığını korumuş hem de yeni çevredeki tüm kültürel farklılık taşıyan gruplarla ortaklığını daha güvenli bir şekilde sağlamıştır. Ortaklıklar yüceltilmiş, farklılıklar mümkün olduğunca görmezden gelinmiş, tüm ortaklıkları karşılayan Balkanlık tahayyülleri, sonrasında, yeni ortak Balkanlı kimliğin güncel gereksinimlerine göre süreci devindirmiştir. Aynı süreç Yerliler için de işler. Göçmenler'in gelişile yaşadıkları kimlikse müzakereler sonucu Yerliler, Göçmenler üzerinden kökene dair tahayyüller geliştirmeye başlamıştır. Bu tahayyüller üzerinden inşa edilmeye devam eden Yerli Kimliği de bu doğrultuda şekillenmektedir.

Örneğin Yerli gelin alma ritüellerinde kullanılan genellikle iki zurna ve asma davul ile seslendirilen Balkan havaları her iki grupta ve diğer etnisitelerde kökene ilişkin algılanır ve bu aynı zamanda müzikse tercihi şekillendiren bir etkidir. Yerliler ve Göçmenler'in müzikse etkinliklerinde ortak dağar Rumeli Türküleridir. Özellikle kına ritüellerinde mutlaka aynı Rumeli Türküleri eşliğinde halay çekilmesi, gelin alma esnasında davul zurna çağrılmışsa aynı Balkan havalarının seslendirilmesi gibi birçok edim bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Pesnaların ve Pomak tamburasının Göçmen Pomak kimliğinin işaretleyicisi olarak görülmesine rağmen Yerliler'ce, sembolik de olsa, kullanılıyor olması da bu durumun başka bir örneğidir.

İki grubun hem birbirleriyle hem de diğerleriyle ortak kimlikse ifadeler sergilediği müzikse edimlerden biri de danstır. Göçmenler'in bedensel icralarında ağırlıklı biçemin horo olduğuna değinilmişti. Yerliler'in ise etkinliklerinin kına yakma, gelin alma, asker oynatma, yaşlı oynatma gibi gelenekselle ilişkilendirilen bölümlerinde icra edilen halay biçemleri, kökende *Pravo*, *Lesnoto* ve *Svornato Horo* olarak adlandırılan biçemlerle hem tartımsal yapı hem bedensel devinimler açısından aynıdır. Kökenden taşınmış bu dans biçemleri her iki grupta da sık kullanılır.

Köken kültüre ait ancak günümüzde sadece yaşlı Göçmenler'in bildiği,

Göçmenlerce *Eski horo* Yerlilerce ise *Eski halay* olarak adlandırılan bir horo biçemi iki grubu ortak kimlikte birleştiren edimlerden bir diğeridir. Bu horolar, Bulgaristanlı Pomaklar'ın, Pirin'de, icra ettiği horolardı. 93 Muhaceretiyle göç edenlerle Karaağaçlı'ya taşındı ve Pomak olmayan Balkan göçmeni gruplar arasında da yayıldı. Yerliler'in 50 yaş üstü üyelerinin Eski Horoyu (Eski Halayı) nadir de olsa icra etmeleri Göçmenler'in yaşlı üyelerince hayranlıkla karşılanmakta ve geçmişe dair algılanarak değer atfedilmektedir.

Yerliler'in svornato dışındaki tüm horoları Kasap Havası'na bağlayarak tamamlamaları edimi yine köken kültüre dair bir pratiktir. Çünkü Kasap Havası, *Kasapiko Horo*, *Kasapsko Horo* gibi benzer isimlerle Balkan Coğrafyası'nda da kullanılır. Göz ardı edilmemelidir ki; taşınan kültürle karşılaşılan kültür arasındaki ortaklıklar aynı kökenden olmaları nedeniyle mevcuttur. Hem Yerliler için hem de Göçmenler için geçerli olan bu durum, taşınmış kültüre ait bir icranın karşılaşılmış kültürdekine uyarlanabilmesi örneğinde olduğu gibi, iki kültürün bazı öğelerinin kolayca *senkretik* hale getirilebilmesini sağlar.

Grupların, günümüzde, sürekli etkileşim içerisinde olduğu dolayısıyla mevcut kolektif sermayesine ve sergilediği kimliksel tutumlara zemin olan kültürel bağlamı besleyen üç (alt) kültürel yapı vardır: Köken kültür olarak referans gösterilen Pirinli Pomaklar'ın, yeniden yerleşilen çevrede hâkim kültür olan Yerliler'inki ve en son göçle kökenden taşınmış ancak göç sürecinin özelliklerine göre yeniden şekillenmiş Göçmenler'inki. Bu üç kültürel yapı hem Yerli hem de Göçmen Pomaklar'ın tüm ifadelerinde kullandıkları gereçleri sağlar. Yeniden yerleşme öncesi ve sonrasında yaşanan tüm deneyimlerin izleriyle birlikte, bu üç grubun süregelen etkileşimi, sergilenen tüm tutumların temellendiği zemindir. Aşağıdaki tabloda, müziksel bileşenlerin, kimliğin inşasında araçsallaştırılmasının ve aidiyetin temsil edildiği bir alan olarak müziksel ifadeye yansımalarının, üç grup özelindeki genel görünüşü verilmiştir.

Tablo 11. Pirinli, Yerli ve Göçmen Pomaklar'ın müziksel icralarının genel bir karşılaştırması.

	Pirinli Pomaklar	Yerli Pomaklar	Göçmen Pomaklar
Müziğin Tüketim Ortamları	Ritüeller, festivaller, Av/piknik etkinlikleri, sofr toplantıları, müzikli mekânlar, ev/işyeri	Ritüeller, festivaller, ev/işyeri, köy kahvesi ve köy Café'si	Ritüeller, festivaller, ev/işyeri, köy kahvesi ve köy Café'si
Vokal İcra	Pesna	Türkü/Şarkı	Pesna Türkü/şarkı
Çalgısal İcra	Pravo, Lesnoto, Svornato Horolar, Kyuchek	Çiftetelli, Halay (Rumeli Türküleri eşliğinde ve Leylim Ley/Türkiyem şarkıları eşliğinde, mutlaka Kasap Havasına bağlayarak), Roman, Zeybek	Pravo, Lesnoto, Svornato, Eleno Mome Horolar, Kyuchek, Chalga, Manele
Oturtum	Pomak Tamburası, Bulgar Tamburası, Akordion, Darbuka, Davul-Zurna, Klavye, Klarinet/saksafon, Bateri	Davul-Zurna, Klavye, Darbuka, Tef	Bakır üfleme çalgılar, asma davul, Klavye, Klarinet, Tef
Bedensel İcra	Pravo, Lesnoto, Svornato Horolar, Kyuchek/Chalga	Çiftetelli, Halay (Rumeli Türküleri eşliğinde ve Leylim Ley/Türkiyem şarkıları eşliğinde, mutlaka Kasap Havasına bağlayarak Pravo, Lesnoto ve Svornato Horolar ve Eski Horo), Roman, Zeybek	Pravo, Lesnoto, Svornato, Eleno Mome, Dunavsko Horolar, Kyuchek/Chalga
Ritüel Odaklı Dağar	Stara, Narodna Pesnalar ve Horolar.	Rumeli Türküleri, Türkiyem, Leylim Ley, Kasap Havası, Zeybek, Çiftetelli, Halay	Narodna Pesnalar, Rumeli Türküleri, Horolar
Eğlence Odaklı Dağar	Nova Pesnalar, Kyuchek/Chalga, Narodna Pesna ve Horolar	Türkçe sözlü popüler şarkılar, Leylim Ley, Türkiyem, Kasap Havası, Roman.	Kökendeki popüler pesnalar, popüler şarkı/türküler, Horolar ve Kyuchek/Chalga

Tabloda görüldüğü gibi her iki grup da müziksel icralarında, icranın bileşenlerini araştırmalarıyla müziği bir farklılık unsuru olarak kullanır ve aidiyetini kurar, pekiştirir, temsil eder ve aktarır. Gruplar, kendilerine özgü müziksel bileşenlerini kullanarak kimi zaman Pirinli Pomak, kimi zaman Göçmen Pomak, kimi zaman Yerli Pomak olarak farklılıklarını vurgularken, bazı genel bileşenleri kullanarak da Balkan kökenli Karaağaçlı gruplar olarak hem kökenle hem yeni çevre ile ‘bir’liklerini vurgularlar. Örneğin bir Göçmen, kına ritüelini yeniden yerleşme sonrası kazanmış ve içerisine yerleştiği kültürle aynı akışta gerçekleştiriyor olsa da, ritüelin içerisinde genelin dışında giyindiği bir Pomak şalvarı, seslendirdiği bir stara/narodna pesna, icra ettiği bir horo ve bunun gibi Pomaklık özelinde kültürelleşmiş bileşenlerle farklılığının altını çizer. Bu farklılık vurgusu, bu gibi bir kültürel ifadede, meydan okuma ya da güç mücadelesi olarak algılanmadan meşru görülür. Balkan kökenli bir kültürün diğer Balkanlı kültürlerle ortak kültürel alandaki küçük bir farklılık ifadesi, ortaklıkların gölgesinde, tüm grupların hoş gördüğü ve kültürel devamlılığın sağlanmasında kullandığı bir strateji olarak normalleştirilir. Bu gruplar hem kökenle farklıdır hem de birbirleriyle ama aynı zamanda hem kökenle ortaklıkları vardır hem de birbirleriyle... Karaağaçlı Pomak topluluğunu oluşturan Yerliler ve Göçmenler kültürel farklılıklarını da kapsayarak, kökenle ve birbirleriyle yeniden bir olmalarını sağlayan ortak kimliklerinin inşasında, müziği bir farklılık unsuru ve aidiyetin ifadesinde bir alan olarak kullanır. Bu inşada müziksel icranın bir strateji olarak kullanımını ayrıntılı şekilde açıklayabilecek müziksel analizler, bir sonraki bölümde sunulur.

4. BÖLÜM

KİMLİĞİN MÜZİKSEL İNŞASINDA BİR STRATEJİ: 'BALKAN'LAŞTIRMA

4. BÖLÜM

KİMLİĞİN MÜZİKSEL İNŞASINDA BİR STRATEJİ: ‘BALKAN’LAŞTIRMA

Göç ile kökenden kopan topluluklar, değişen koşullarda bile ‘köken’le bütün olmanın ve her koşulda ‘biz’ kimliğini tekrar inşa etmenin bir yolunu bulmak zorundadır. Aksi takdirde, karşılaşılan toplumsal çevrenin sosyokültürel dizgesi içinde eriyip gitmek kaçınılmazdır. Karaağaçlılı Pomaklar, önceki bölümlerde de açıklandığı gibi, farklı göç deneyimleri ile kökenden koparak yabancı bir çevrede yeniden konumlandılar. Aynı kökenden aynı hedefe gerçekleşmiş olsa da, göç deneyimlerinin farklı özellikleriyle, kökenden ve birbirlerinden farklılaşan iki ayrı kültürel grup oluştu. İlk göçün (93 Muhacereti) şekillendirdiği Muhacir grubun torunları olan ‘Yerliler’, dedeleriyle aynı kökenden göçerek Karaağaçlı’ya yerleşen ‘89 Göçmenleri’ ile karşılaştılar ve bir arada yaşamaya başladılar. Farklılıkların bir arada yaşama zorunluluğu başlangıçta bir çatışma ortamı yaratmıştı. Ancak, bu çatışma, grupların ‘aynı kökenden’ oldukları bilinciyle uzlaşmaya dönüştü. Çatışmanın çözümü, iki farklı kültürel grup olsalar da tekrar bir olabilmeyin yolu, farklılıklarıyla birlikte her iki kimliğin de güncel varoluş gereklerine yanıt veren ve aynı çevreyi paylaştıkları diğer kültürel gruplarla da bir olmalarını sağlayan ‘Balkan aidiyeti’ bilinci oldu. ‘Balkanlılık’ olarak adlandırdığımız bu bilinç, böylece, farklılık ve birlik ekseninde, Pomak kimliğine paralel bir ‘Balkanlı’ kimliğinin inşasına da temel oldu. Müzik de bir farklılık unsuru olarak, bu yeni kimliğin inşasında rol oynadı. Kültürelleşmiş bileşenlerinin icrası ile kimliğin yeniden inşasında kabul edilmiş aidiyeti pekiştirdi, temsil etti. Her temsilde, dolaştırdığı ve yeniden ürettiği aidiyete ilişkin anlamları belli bir sistematik içerisinde yeni kuşaklara aktardı ve kimliğin inşa sürecini devindirerek sürekliliğini sağladı.

‘Balkanlaştırma’ bu çalışma bağlamında, ele alınan topluluğun, öteki tarafından ‘sunulmuş’, ‘verili’ gereci, ‘ait kılma’sını, ‘kendine mal/temellük etme’sini (*appropriation*) ve bunu yaparken kullandığı tüm yöntem, teknik ve stratejileri ifade etmek için kullanılan operasyonel bir kavramdır. Karaağaçlılı Pomak topluluğu, yeniden yerleşme sonrasında, evsahibi kültürün sunduğu gereçleri kullanarak kendine ait olanı üretir ve kimliğinin yeniden inşasında kullanır. Bu bölümün amacı, yaşadıkları farklı göç deneyimlerinin sonucunda, aynı kökenden olmalarına rağmen farklılaşmış Yerli ve

hem müzisyenler hem de müziksel etkinliklere katılan izler kitle kullanır. Müziksel ötekinin, aidiyetin çıkarları doğrultusunda kapsanması, ait kılınması/temellük edilmesi, müziksel etnisite yaklaşımına ait, kimliksel alanı besleyen temel bir süreçtir. Uygulama şudur: Kullanılacak müzik parçası hangi kültürel yapının parçası olursa olsun, tercih edilen oturtum, vokal ya da çalgısal tavır, ezgisel ya da tartımsal katmanda yapılan değişiklikler, bedensel icra gibi kültürel bileşenlerle, kullanılan ötekine ait tüm müziksel gereç Balkanlık bağlamında bir icraya dönüştürülür ve dolayısıyla kimliğin inşa sürecinde aidiyete ilişkin bir farklılık göstereni/unsuru olarak araçsallaştırılır.

Kendine ait kılma/mal etmenin biricik yolu ‘dönüştürme (*transformation*)’dir. Dönüştürme, Yükselsin’in Batı Türkiye Romanları’nın müziksel yaratıcılıklarına ilişkin çalışmalarında (2000: 166, 2011: 101, 2014: 716), oyun havaları ve yağlı güreş müziği için kullanılan ezgisel gecenin, farklı bağlamlarda seslendirilen müziklerden sağlanmasına dayalı bir yaratma biçimi olarak tanımlanır. Yükselsin’e göre (2014: 716) ‘dönüşüm’, başka bir çevreye (mekânsal, kültürel, toplumsal vb.) ait bir özne ya da nesnenin (bir birey, kültürel unsur vb.) yeni bir çevre içinde yabancı olarak algılanmadığı ya da yabancılığının farkına varılmadığı zaman mümkündür ve ‘dönüştürme’ iki yolla gerçekleştirilir: Uyarlama/adaptasyon (*adaptation*) ve birleştirme/sentezleme (*synthesizing*).

Bu kullanımdan yola çıkılarak bu çalışma içerisinde, dönüştürme, farklı kültürel bağlamlara/yapılara ait müziksel ifadelerin Balkanlık bağlamına taşınmasına dayalı, genel gereçleri, yerel olanlarla bir arada kullanarak yapılan bir bağdaştırma, sentezleme, yeniden tasarlama yöntemi olarak ele alınır. Karaağaçlılı Pomaklar, müziksel icralarında dönüştürmeyi, tüm icralarını Balkanlık bağlamında farklılık gösterenlerine dönüştürecek ‘yerel/özgün’ üslupları (*manner*) kullanarak; ezgisel katmanı, ritmsel katmanı ve/veya icrasal bağlamı değiştirme yoluyla uygularlar. Yerli ve Göçmen Pomaklar’ın, kendi icralarını Balkanlık bağlamında farklılık gösterenlerine dönüştürürken yerel/özgün gereç tercihi de, önceki bölümlerde açıklanan farklı göç deneyimlerine göre şekillenmiş farklı kolektif sermayelere bağlı olduğu için birbirinden değişiklik gösterir. Aşağıda Balkanlaştırma stratejisi ve nasıl uygulandığı, Yerliler özelinde, her müziksel ifadede istisnasız şekilde kullanılan 4 örnek üzerinden ve

Göçmenler özelinde de Balkanlı olmakla ilişkilendirilen genel icrasal tavırlar üzerinden açıklanır.

Müziksel icrayı dönüştürerek ‘Balkanlaştırma’, Karaağaçlı Pomak Topluluğu’nun icralarında, Balkanlılıkla ilişkilendirilen icra özelliklerini kullanarak ‘sentezleme’ (*synthesizing*) yoluyla gerçekleştirilen bir stratejidir. Topluluk, kullanılacak müzikleri, bazen ezgisel ya da ritmsel katmanda çeşitli ölçeklerde değişiklikler yaparak ya da kökenle ilişkilendirilen vokal/çalgısal icra özelliklerini kullanarak bazen de bağlamı dans olmayan müzikleri dansa uygun hale getirmek için yine kökenle ilişkilendirilen vurma çalgıların icra ettiği, taşınmış bedensel devinimlerle örtüşen ritmsel örüntülerle yine bu bedensel devinimleri de kullanarak sentezler, dönüştürür, Balkanlaştırır. Dönüştürülmüş/Balkanlaştırılmış her icra, topluluğun ‘melez/tireli’ kimliğinin ve ona zemin oluşturan melez kültürel yapının ifadesidir.

4.1.1. Dönüştürme Örneği 1: Kasap Havası

Yerliler’in müziksel icralarında, yeniden yerleşme sonrası karşılaşılan kültürün genel gereçleri grubun kültürelleştiirdiği yerel özelliklerde icra edilerek Balkanlılık bağlamına taşınır. ‘Kasap Oyunu’ olarak bilinen dans biçimine ait olan İstanbul Kasap Havası’nın Balkanlaştırılmış çalgısal icrası bu durumun en sık kullanılan örneklerinden biridir. Kasap Havası Yerliler’ce, yeniden yerleşme sonrası karşılaşılan haliyle değil, kökenle ilişkilendirilen özelliklerde hem Karaağaçlı ve çevresindeki hem de Trakya’daki diğer tüm Balkan göçmeni etnisiteler tarafından da kullanılan şekliyle icra edilir. Aşağıda, ev sahibi kültürde, İstanbul Kasap Havası olarak tanınan çalgısal icralardan birinin çeviriyazımı verilmiştir (EK-1, CD: Track 10). Sarı renklendirilmiş bölüm ezginin ana temasını gösterir.

İstanbul Kasap Havası

♩ = 100 ana tema

Ud

Düm

Tek

Zil

7

Ud

düm

tek

zil

13

Ud

düm

tek

zil

19

Ud

düm

tek

zil

Şekil 14. İstanbul Kasap Havası, Mustafa Oruç versiyonu.

Yerliler'in (ve diğer Balkan göçmenlerinin) Kasap Havası icrası ise, yaygın olarak kullanılan İstanbul Kasap havasından farklıdır. Bu icrada, ezginin ana teması dışındaki tüm bölümler farklı seyirde olduğu gibi; ana temanın ezgisi de, küçük ölçeklerde bile olsa, değiştirilmiştir. Bu icradan bir kesitin çeviriyazımı, çalgısal icradaki dönüştürmeyi gösterebilmek için, aşağıda verilmiştir. Ezginin ana teması yine sarı renklendirilerek belirtilmiş ve ayrıca temel icrasal değişiklikler de yine renklerle vurgulanarak gösterilmiştir.

Kasap Havası

♩ = 60

Yerli Versiyon

Klavye

Asma Davul
Tokmak
Asma Davul
Çubuk

K

A.D.T.

A.D.Ç

15

22

motif 1

çeşitleme

motif 2

işlenmiş nota

motif 2¹

işlenmiş nota

işlenmiş nota

motif 1¹

çeşitleme

motif 1²

motif 2²

motif 2³

The image displays a musical score for 'Kasap Havası, Yerli versiyonu'. It consists of four systems of music, each for a different instrument: K (Kemençe), A.D.T. (Ağır Davul Tapan), and A.D.Ç (Ağır Davul Çeleği). The score is written in staff notation with various annotations. The first system (measures 29-35) is labeled 'ana tema' and includes 'ekleme nota' (added note) and 'e.nota' (essential note). The second system (measures 36-42) includes 'grupetto' (groupetto) and 'işlenmiş nota' (processed note). The third system (measures 43-49) includes 'işlenmiş nota' and 'e.nota'. The fourth system (measures 50-56) is a continuation of the melody. The score is annotated with various musical terms and symbols, including 'değeri değiştirilmiş nota' (note with changed value) and 'grupetto' (groupetto).

Şekil 15. Kasap Havası, Yerli versiyonu.

Yerliler'in Kasap Havası icrasında (EK-1, CD: Track 11) hem ezgisel seyrinde değişiklikler mevcuttur hem de kökene ilişkin icrasal bir beceri olarak görülen ve çeviriyazımda birkaç örneği renklendirilerek belirtilmiş süslemeler ve çeşitlemeler sıkça kullanılır. Ezgideki bu hızlı hareketlilikler, Kökendeki Pesna icralarında gerçekleştirilen hızlı 'gırtlak oyunları'na atıfta bulunarak kullanılan, yalnızca vokal icrada değil, çalgısal icrada da var olan biçimsel bir özelliktir.

4.1.2. Dönüştürme Örneği 2: Leylim Ley'den Pravo Horoya

Toplumsal etkinliklerde kullanılan müzikler, dansa eşlik amacı taşır dolayısıyla ritmsel yapı bu noktada önem kazanan asıl bileşendir. Üzerine hangi kültürel yapıdan hangi biçimde bir ezgisel katman yerleştirilirse yerleştirilsin, eşlik edilecek bedensel devinime uygun olan ritmsel katman belirleyici bileşendir. Yerliler, müziği, ritmsel katmanı dönüştürerek Balkanlaştırma yöntemini özellikle, bağlamı dans olmayan müzikleri, kökenden taşınmış bedensel devinimler ile örtüştürebilmek için kullanır. Böylece, ezgisel katman, ne olursa olsun, ritmsel katmanın kökenden taşınmış dansa uygun yapısıyla birleştirilerek Balkanlılığın bir başka ifadesine dönüştürülür. Bu tür icralarda, genelde, kökende kullanımı yaygın olan *pravo horonun* bedensel devinimleri ile yaşanan kültürel yapıdan edinilmiş müzik parçaları birleştirilerek, melez/tireli kimlik birkez daha icra edilir.

Bu tür icranın en sık rastlanan örneği, sözleri Sabahattin Ali'ye, bestesi Zülfü Livaneli'ye ait olan *Leylim Ley* adlı şarkının Yerliler'in icralarındaki kullanımıdır. Bu şarkı 1985 yılında İbrahim Tatlıses tarafından yeniden düzenlenerek (*cover*) icra edilmiş 1986'da da Roman/Yugoslav müzisyen Muharem Serbezovski tarafından Sırpça'ya uyarlanmıştı. Tatlıses'in versiyonunda da Serbezovski'nin versiyonunda da Livaneli'nin versiyonundaki 5/4 ve 4/4 yapıdaki ölçülerin dönüşümlü kullanımı değiştirilmiş, parçanın tamamı 4/4 yapıya uyarlanmıştır. Göçmenler'in ifadelerine göre Bulgaristan'da Serbezovski'nin *Sine Moj* adlı versiyonu tanınmıyor ve seviliyor ancak dansa eşlik olarak kullanılmıyordu. Göç sonrasında Yerliler'in Leylim Ley icralarıyla karşılaştıklarında bir süre *Sine Moj* eşliğinde aynı dansı sergilemişler ancak sonradan bu icraya talep göstermemeye başlamışlardı.

Biz geldik Karaağaçlı'ya zaten öyle göçmenler düğün falan yapamazdık yeni gelmiştik yeni alışıyorduk. Burda Yerliler'in düğünlerinde duyduk sonra dedik “a bizim Bulgaristan'dakini Türkçe yapmışlar”. Bilmiyorduk ki kimindir bu şarkı. Zaten orda da halay oynamadık bu şarkıda. Bir de burda mutlaka Kasap oynuyorlar Leylim Ley ile birlikte. Bulgaristan'da da vardı Kasapsko Horo ama biz öyle çok oynamazdık onu burda da oynamadık çok (Görüşme, 2017b).

Bu Leylim Ley, biz geldiğimizde 89'da, burada oynanıyordu. Trakya'da da oynuyorlar gördüm Çanakkale Biga'da tüylerim diken diken oldu. O eskiden

gelen Muhacirler öyle bir oynuyorlar bizim atalarımızın oyunlarını, unutmamışlar yaşatmışlar. Şimdi biz orda kaldık (Bulgaristan’da) ama az da olsa değiştik, onlar (Muhacirler), o bizim unuttuklarımızı burda devam ettirmişler (Görüşme 2017c).

İfadelerden anlaşıldığı gibi Karaağaçlı çevresinde ve Trakya’da da Leylim Ley Yerli/Muhacir icralarında kökenden taşınmış dansa eşlik için kullanılır. Bu ifadelere dayanarak Trakya’da Leylim Ley icralarına ait görseller *web* aracılığı ile incelenmiş ve dans açısından hem farklılık hem benzerlikler taşıyan çeşitli Leylim Ley icralarına da rastlanmıştır. Bu durum farklı göç deneyimlerinin kazandırdığı farklı kolektif sermayelerin ürünüdür. Bu ortak icranın farklılıklar gösteren versiyonları olsa da bu ve bunun gibi müziksel örnekler, Yerliler/Muhacirler ve Göçmenler’ce, kökenden taşınmış dansa uygun ritmsel yapıda icra edilerek, ‘hem buralı hem oralı’ olmanın bir başka ifadesi olur. Karaağaçlı Yerliler’in Leylim Ley icrasına ilişkin söylemleri ve davranışları da bunu destekler niteliktedir.

Leylim Leyi biz Göçmenlerden önce zaten oynuyorduk. Zaten Leylim Ley diye bir halay yok, 3 ayak halayımız var düz halay (*Pravo Horo*) ta dedelerimiz ordan getirmiş onu Leylim Ley’de oynadık. Arkasından da Kasap oynarız hep o da, ta o eski ilk Muhacirler’nen gelmiş Karaağaçlı’ya, Trakya’da da oynarlar. Sonra işte Göçmenler geldi onların da Leylim Ley’i var ama Türkçe değil...Leylimley Manisa’nın içinden çıkmış bir şey çünkü başkaları da oynuyor Manisa’da, biraz değişik oynarlar ama Leylim Ley’dir onlarınki de yani o asıl halay (Görüşme 2017ç).

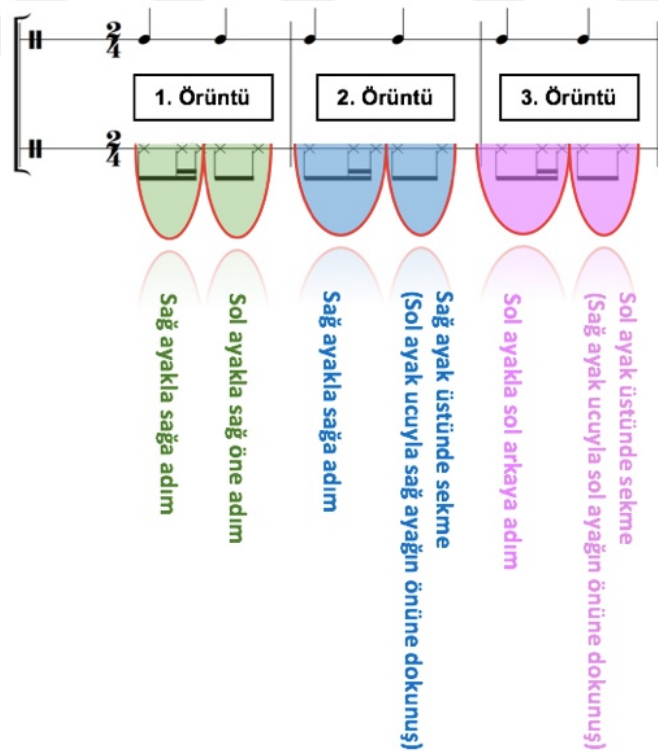
Yerliler’in de Göçmenler’in de hem Leylim Ley icrasına dair ifadelerinde hem de diğer konulardaki ifadelerinde Trakya’ya atıf sıkça rastlanan bir durumdur. Köken olarak görülme de her iki Pomak grup tarafından da, daha korunmuş/öz/otantik kültürün Trakya’da var olduğu yönünde genel bir izlenim vardır. Bunun sebebi kökene ilişkin ‘taşıdığı kültürü korumuş’ kabul edilen ilk Muhacirler’in önce Trakya’ya iskân ettirilmiş ardından Karaağaçlı’ya gelmiş olmalarıdır.

İfadelerden anlaşıldığı gibi Leylim Ley icrasında asıl önem kazanan kısım danstır ve bu dansın kökenden taşınmış olduğu açıktır. Bu dansa uygun ritmsel katman üzerine yerleştirilmiş ezgisel katman ve/veya metin örgüsü ne olursa olsun odak noktası kökenden taşınmış dansın adımlarıdır. Taşınmış dans adımlarının ilişkilendiği tartım kalıbı üzerine oturtulabilen herşey kolektif sermayeye dahil edilir. Dolayısıyla da bu

icralarda önem kazanan bileşen bu adımlara uygun ritmsel yapıdır. Köken kültürün daha iyi korunduğuna dair önem atfedilen Trakya'dan bir Pomak bireyin Leylim Ley icrasına ilişkin ifadeleri de bunu destekler.

Livaneli sevilir bizim orda. Leylim Ley çıkar çıkmaz müzisyenler çaldılar biz de oynadık halay olarak. Zaten o önemli değil ki! Popüler kültürün ürünü bu sonuçta. O sırada popüler olan şarkıyı Roman müzisyenler zaten hep çalar. E biz de asıl oyunumuz halay olduğu için halay gibi oynarız ne çaldığı önemli değil, onu halaya uygun olmasa bile bir şekilde uydururuz, gelsen görsen daha neleri halay oynarlar bizim orda şaşarsın (Görüşme 2017d).

Aşağıda, karşılaştırma yapabilmek ve sözü edilen Balkanlaştırma stratejisinin nasıl işletildiğini açıklamak amacıyla önce 2 vuruşlu Pravo horonun adım ve tartımsal katman ilişkisi ardından Leylim Ley'in, Tatlıses'e ve Yerliler'e ait versiyonlarından birer kesit çeviriyazımı verilmiştir. Analizde, Tatlıses versiyonunun tercih edilmesinin nedeni, Yerliler'in icrasının Livaneli'nin değil Tatlıses'in icrasıyla örtüşüyor olması; dolayısıyla da bu şarkıyı Livaneli'den değil Tatlıses'ten devşirerek Balkanlaştırdıkları varsayımıdır.



Şekil 16. 2 Vuruşlu Pravo Horo, adım ve tartımsal katman ilişkisi.

Leylim Ley

♩ = 70 İbrahim Tatlıses

Vokal

3 3

Dön düm dal dan ko__pan ku__ru yap ra ğa__ Ley lim__Ley
 Se her ye li da__ğit be__ni kır be ni__ Ley lim__Ley
 Gö tür toz la rı__mı bur__dan u za ğa__ Ley lim__Ley

4

Ya rin__ çıp lak a ya__ ğı__ na__ sür__ be__ ni__ Ley lim__Ley

7

Ley lim Ley__ Ley lim__Ley

Şekil 17. Leylim Ley, İbrahim Tatlıses versiyonu (EK-1, CD: Track 12).

♩ = 66 Yerli Versiyon

Vokal

Dön düm dal danko pan ku ru yap ra ğa__ Ley lim__Ley
 Se her ye li da__ğit be ni kır be ni__ Ley lim__Ley
 Gö tür dost la rı__mı bur dan u za ğa__ Ley lim__Ley

Asma Davul
Tokmak
Asma Davul
Çubuk

4

V

Ya rin__ çıp lak a ya__ ğı__ na__ sür__ be__ ni__ Ley lim__Ley

A.D.T.
A.D.Ç.

7

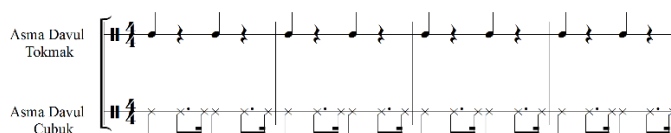
V

Ley lim Ley__ Ley lim__Ley

A.D.T.
A.D.Ç.

Şekil 18. Leylim Ley, Yerli versiyonu (EK-1, CD: Track 13).

Çeviriyazımda verilmiş kesit, horonun adımlarının başladığı bölüme aittir. Tartımsal katman, amaç dansa eşlik olduğu için, dans başlayıncaya kadar farklı başladıktan sonra farklı seyirde icra edilir. Şekil 19’da verilmiş çeviriyazımda, tartımsal katmanın, dans başlamadan önceki çalgısal icrası gösterilmiştir.



Şekil 19. Leylim Ley, Yerli versiyonu, tartımsal katmanın, dans başlamadan önceki çalgısal icrası.

Dans başlamadan önceki tartımsal yapı genelde çeviriyazımdaki gibi olsa da aynı icra içerisinde bile farklılık gösterebilir, bu durum davul icracısının isteğine bağlıdır. Ancak dansın başladığı andan itibaren yapı, Şekil 18’de verildiği gibi hiç değişmeden icra edilir. Burada belirleyici olan, 2 vuruşlu *pravo horonun* adımlarıdır. Halkanın en başında yer alan icracının (halaybaşının) adımları, davulun duyurduğu güçlü ve zayıf vuruşların sıralamasını dolayısıyla da ritmsel katmanı çizer. Ritmsel yapı ile adımlar, 2 vuruşlu *pravo horoda* olduğu gibi her vuruş bir adıma denk gelecek şekilde birleştirilmiştir.

[illegible]

Şekil 20. Leylim Ley, Yerli versiyonu, tartımsal katman ve *Pravo Horo* adımlarıyla ilişkisi (EK-2, CD: Video 22).

4.1.3. Dönüştürme Örneği 3: Türkiyem'den Lesnoto (Makedonsko Pravo)

Horoya

Ritmik katmanın stratejik kullanımı, üzerine oturtulan ezginin bağlamı ne olursa olsun, o ezgiyi kökene ilişkin icra araçları ve tavırları kullanılarak istenilen bağlama taşımayı sağlar. Bu durumun bir diğer örneği, sözleri Dilaver Cebeci'ye müziği Mustafa Yıldızdoğan'a ait Türkiyem adlı parçadır. Yerliler'in tüm müziksel icralarında istisnasız şekilde yer alan parçanın, orijinal versiyonunda elektronik altyapıyla duyurulan ritmik katman, Yerli icralarında mutlaka davul ile, 7 vuruşlu bir horo olan *lesnoto* nın adımlarıyla örtüşecek şekilde, kuvvetli ve zayıf vuruşlar yine horonun adımlarıyla eşzamanlı duyurularak icra edilir. Bedensel devinimlerin benzemesi ve terminolojinin icrada kullanılmaması dolayısıyla Türkiyem adlı şarkının *lesnoto* mu yoksa *pravo* mu olduğunu 'kesinlikle' söylemek güçtür. Ancak *pravo* horonun düzenli (*symetric*) ve *lesnoto* horonun da aksak (*asymetric*) ritmik yapıları göz önüne alındığında başka bir aksak ritme sahip olan Türkiyem adlı şarkının yine aksak olan *lesnoto* horonun bedensel devinimleri ile sentezlenmiş olması daha güçlü bir olasılıktır.

Türkiyem

Mustafa Yıldızdoğan

$\text{♩} = 110$

Vokal

Başkoymuşum Türki ye min yo lu na
Düz lü ğü ne yo kuşu na ö lü rüm
A sı r lar dır kır a tı mı su la dım

Ir ma ğı nın a kış ı na

8

ö lü rüm Tür ki yem ö lü rüm Tür ki yem ö lü rüm Tür ki yem hey —

15

2.

hey hey hey — hey hey

Şekil 21. Türkiyem, Mustafa Yıldızdoğan versiyonu (EK-1, CD: Track 14).

Yukarıda orijinal versiyonu verilmiş Türkiyem adlı şarkının, Yerliler'in icralarındaki versiyonundan bir kesitin çeviriyazımı da aşağıda verilmiştir.

Türkiyem

♩ = 70 Yerli Versiyon

Klavyc

Baskoymusum Türki ye min yo lu na işlenmiş nota grupetto

Düz lü gü ne yo ku şu na ö lü rüm A sırlar dır

Asma Davul Tokmak

Asma Davul Çubuk

K

8 kır a tı mı su la dım Ir ma ğı nın a k ışı na ö lü rüm Tür ki yem

A.D.T.

A.D.Ç.

15

1. 2.

ö lü rüm Tür ki yem ö lü rüm Tür ki yem hey hey hey hey hey

A.D.T.

A.D.Ç.

15

1. 2.

ekleme nota çeşitleme

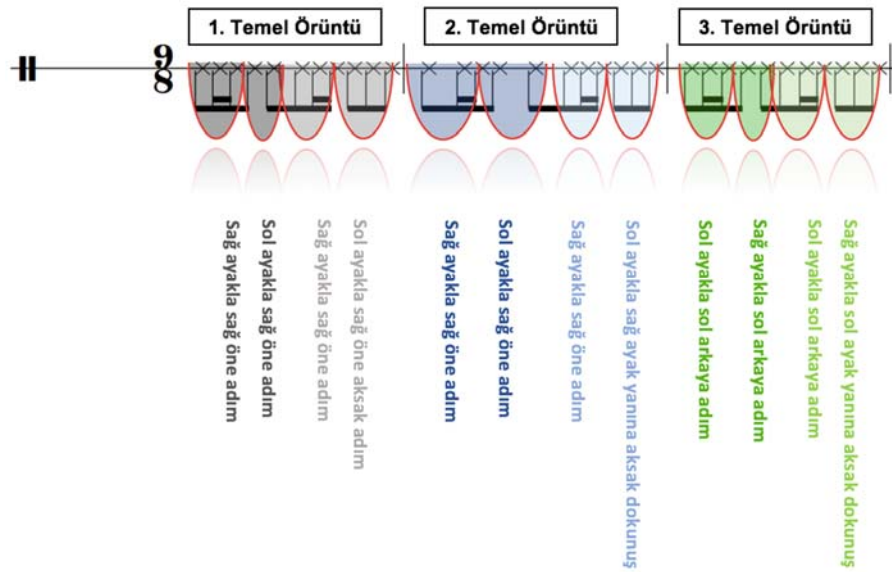
Şekil 22. Türkiyem, Yerli versiyonu (EK-1, CD: Track 15).

Yerli versiyonlarında ezgisel katman, Balkanlılığa ilişkin bileşenler olarak algılanan ve sıkça kullanılan, yine renklerle vurgulanmış süsleme notalar ve çeşitlemeler gibi kökende vokal ve çalgısal icrada karakteristik bir özellik olan hızlı ezgisel hareketlilikler kullanılarak mümkün olduğunca işlenmeye çalışılır. Ritmsel katman da bedensel devinimlere uygun şekilde yeniden çizilir. Böylece, sadece parçanın ritmsel katmanını değil aynı zamanda bu parçayı sermayeye dahil etmeyi sağlayacak bedensel devinimlerin adım-vuruş ilişkisi de yeniden tasarlanır.

Şekilde görüldüğü gibi 7 vuruşlu ritmsel katman ile ilişkilenen (lesnoto) horonun adımları, 5 vuruşlu ritmsel katmana oturtularak hem ritmsel katman hem bedensel devinimler yeniden tasarlanmıştır. Lesnoto horoda 3+2+2 düzümlenişte ilk üç vuruşa bir adım ve son dört vuruşa bir adım denk düşecek şekilde 3 ölçülük, aynı zamanda 3 örüntülük yapıya dayalı bedensel devinimler, 2+3 düzümlenişteki ilk iki vuruşa bir ve sonraki 3 vuruşa bir adım denk düşecek şekilde 3 ölçülük 3 örüntüye dayalı icra edilir. Bedensel devinime uygun şekilde belirlenen güçlü ve zayıf vuruşları yine davul duyurur. Tüm icralarda, davulun çubuklarında zaman zaman değişiklik yapılsa bile tokmaklar her zaman adımlara uygun ve değişmez şekilde aynı duyurulur. Türklük iddialarının Balkanlı köklerle birleşmesinden oluşmuş melez kültürel/kimlikel birçok ifade gibi Türkiyem adlı şarkı da Balkanlı bir horo icrasına eşlikte kullanılarak sermayeye dahil edilir ve aidiyet bilincinin somutlaştırıldığı bir icraya dönüşür.

4.1.4. Dönüştürme Örneği 4: Rumeli Türküsü'nden Svornato Horoya

Yüksek Yüksek Tepelere Ev Kurmasınlar, Kızılıklar Oldu mu?, Bursa'nın Ufak Tefek Taşları, Arabaya Taş Koydum adlı Rumeli türküleri de ritmsel yapıları gereği (2+2+2+3), bu isim kullanılsa bile, *svornato* horonun bedensel devinimleriyle birleştirilerek/sentezlenerek icra edilen ve her etkinlikte mutlaka kullanılan örneklerdir.



Şekil 25. Svornato Horo, adım ve tartımsal katman ilişkisi.

Svornato horonun ritmsel yapısının, adımlarla ilişkisi yukarıdaki şekilde gösterildiği gibidir. Aynı ritmik yapıya sahip olan Yüksek Yüksek Tepelere Ev Kurmasınlar adlı Rumeli türküsünün, bu bedensel devinimlerle örtüştürülerek kullanıldığı Yerli icralarındaki tartımsal yapı ve adım ilişkisi ise aşağıda gösterildiği gibidir.

[illegible]

Şekil 26. Yüksek Yüksek Tepelere Ev Kurmasınlar, tartımsal katman ve *Svornato Horo* adımlarıyla ilişkisi (EK-2, CD: Video 24).

Bu icrayla Rumeli Türküsü adı altında türdeş Türk Halk Müziği dağarına ait olan bir gereç kökenden taşınmış bedensel devinimlerle sentezlenerek icra edilirken, Balkanlılık kökeni ve Türklük iddialarına dayalı melez kimlik bir kez daha somutlaştırılmış olur.

Karaağaçlı Pomak topluluğunda, bedensel icranın Balkanlaştırılmasında/dönüştürülmesinde, Yerliler'in dans müziği olmayan müziklerde bile Çiftetelli ve Halay bedensel devinimlerini; Göçmenler'in de, hangi tür müzik olursa olsun, Horo devinimlerini tercih ettikleri görülür. Ancak bir kez daha belirtmelidir ki 'dönüştürme', *uyarlama* ve *sentezleme* (Yükselsin, 2014: 716) olmak üzere iki teknikte uygulanır ve Karaağaçlı Pomakları'nın icra dönüştürmede kullandıkları teknik, karşılaşmış kültürden sağlanan gereçlerin kökenden taşınanlarla birleştirilmesi yoluyla uygulanan 'sentezleme'dir. Bu duruma verilebilecek açıklayıcı bir örnek de, Yerliler'in icralarında, bağlamı dans olmayan Leylim Ley ve Türkiyem şarkılarının herhangi birisiyle çiftetelli figürleriyle başlayıp, halay (horo) figürleriyle devam eden ve mutlaka Kasap havasına bağlanarak sonlanan şekilde özgün bir koreografi geliştirilerek yeniden yaratılmış dans biçimidir. Bu biçim her etkinlikte aynı şekilde icra edilir:

Halayı icra edecek olan kişiler halka şeklini koruyarak çömelirler. Halkanın başındaki kişi çiftetelli figürleri ile bir süre tek başına (bazen seçtiği başka bir kişiyle karşılıklı) dans eder ardından yerine geçer ve başlama komutunu veren 'hey' ünlemiyle diğer icracılara doğru seslenir. Diğer icracılar da ünleme katılır ve her bir kişi, iki yanındaki kişinin kollarını omuzlardan kavrayarak ayağa kalkar. İcracılar, halay pozisyonunda bir süre sağa sola ritmik salınımlar gerçekleştirirler. Yine halay başının liderliğinde ilk adımı atarak halaya (Horo figürlerinde) başlanır ve devam edilir. Vokal icracı şarkının son sözcüğünün son hecesinde *Puandorg* (durgu) yaparken çalgısal icracı hemen Kasap havasına geçiş yapar. Orta hızda başlayan hava bir süre sonra müzisyenlerin denetiminde hızlanır ve bir süre sonra icra sonlandırılır (EK-2, CD: Video 25).

Göçmen Pomaklar ise müziksel ifadelerinde zaten ağırlıklı olarak kökene ait biçimler kullandıkları için dönüştürmeye/Balkanlaştırmaya çok ihtiyaç duymazlar. Ancak icralarında ötekine ait müziksel gereç kullanacaklarsa bunları dönüştürmek için, mutlaka kökenle ilişkilendirilen icrasal özellikler kullanırlar. Müziğin Balkanlaştırılması, Göçmen Pomaklar'ın vokal icralarında, topluluğun ve tercih ettiği müzisyenlerin kendi deyişleriyle 'Balkan tarzında söyleme', Balkan sözlü müziklerinde kullanıldığı şekliyle *vibrato*, sese burunsu bir tını verme ve ana ezginin belirli bölümlerinde, armonik ikinci bir ezgi yürüyüşü biçiminde üç baskın üslupla sağlanır (EK-2, CD: Video 26).

Çalgısal icralarında ise yine ‘Balkan tarzında çalma’ya önem atfedilir. Balkan müziği denilince akla ilk gelen şey, bakır üfleme çalgıların ürettiği tınısal özelliktir. Bu nedenle, bakır üfleme çalgılarla icra en sık kullanılan çalgısal dönüştürme yöntemidir. Bu çalgılarla icra edilen parçanın hangi etnisiteye ait olduğu bile önemsizleşir. Bunun yanında Klarinet, Davul ve iki ezgi çizgisinde ya da genellikle zurnalardan birinin dem tutması yoluyla icra gerçekleştirecek şekilde çift zurna kullanmak, Balkan müziklerinde vokal icrada gırtlakla gerçekleştirilen süslemeler ve hızlı pasajları çalgısal icrada da ustaca gerçekleştirebilmek, *Horo* ve *Kyuchek* tartımsal kalıplarını, kalıplar içerisindeki güçlü vuruşları doğru icra etmek gibi özellikler kökene ilişkin icrasal üsluplar olarak icrayı Balkanlaştırır (EK-2, CD: Video 27).

Göçmenler, kökene ait müzikler eşliğinde yine kökene ait *Horo* biçemlerini kullanırlar. Yeniden yerleşme sonrası karşılaşılmış popüler müzik parçalarını ise yine *Horo* bedensel devinimleriyle sentezleyerek Balkanlaştırırlar. Birkaç istisna dışında- ki bu istisnalar, icraya etnisite dışından katılanların varlığı durumunda ortaklığı yakalayabilmek için genel gereçlerin kullanımından doğar- her tür müzikte *horo* icra etmekte tek koşul, ritmsel katmanın *horo* icrasına uygun olmasıdır. Sadece bir *Horo* biçimini değil, ritmik yapı hangi *Horo* biçimiyle uyuyorsa onu icra ederler. Tüm 2 vuruşlu parçalarda *Pravo*, 2+2+3 düzümlenışteki tüm 7 vuruşlu parçalarda *Eleno Mome*, 3+2+2 tüm 7 vuruşlu parçalarda *Lesnoto*, 2+2+2+3 düzümlenışteki 9 vuruşlu tüm parçalarda da *Svornato Horo* icra ederler. Böylece kökenden taşınmış gereçler aracılığıyla yeniden yerleşme sonrası karşılaşılmış olan ötekine ait gereçler, dönüştürülmüş, ait kılınmış olur (EK-2, CD: Video 28).

SONUÇ

Osmanlı Rus Savaşlarıyla başlayan çeşitli göç hareketleriyle Manisa-Karaağaçlı'ya yerleşen Pomaklar, aynı kökenden aynı hedefe göçmüş olsalar da göç deneyimlerinin farklı özellikleriyle hem kökenden hem de birbirlerinden farklılaşan iki kültürel grup oluşturmuşlardır: 93 Harbi (1877-78 Osmanlı Rus Savaşı) ile başlayan göçlerle Karaağaçlı'ya yerleşen ve bu nedenle Muhacir olarak da adlandırılan grubun torunlarının oluşturduğu Yerli grup ve 1989 yılında başlayan göçlerle gelen Göçmen grup. Her iki grup da kökenden taşıdıkları ve göç esnası ve sonrası süreçte karşılaştıkları kültürlerin etkileşim alanında kökenden farklılaşmış ve yeni kültürel kimlikler inşa etmişlerdir.

93 Muhacirleri'nin, Karaağaçlı'da, yeniden yerleşme öncesi ve sonrası tüm ortak kültürel deneyimlerine dayalı yeni bir kültürel bağlamı var ederek yaşam sürmesinin ardından, yaklaşık 100 yıl sonra, 1989'da, aynı kökenden aynı hedefe başka bir göç daha yaşandı. Bu göç ile Karaağaçlı'ya yerleşen Pomaklar, yasal ve sosyal olarak Göçmen statüsündeydi. Yeni göçmenlerin yerleşmiş olması, Muhacirler'in Karaağaçlı'da doğmuş büyümüş, yasal açıdan zaten Yerli olan ancak sosyal açıdan hala Muhacir olarak kabul edilen torunlarının oluşturduğu grubu tamamen Yerli statüsüne taşıdı. Bu durum gruplar arasındaki kültürel sınırları daha da keskinleştirmişti.

Ait olduğu bütünden koparak başka bir bütüne girmek aynı zamanda 'değişim' demektir. Göç ile taşınan kültür karşılaştıklarıyla etkileşime girer ve yeni bağlamlar oluşturur. Bu bağlamsal değişim, kimliğe dolayısıyla kimliksele tutumlara da yansır. Kimliğin ifadesinde kullanılan her edim, hem kökenden, hem karşılaşılanlardan izler taşır çünkü hiçbir yeni örüntü bir öncekini tamamen silemez ancak ona eklenilebilir. Dolayısıyla göç ile taşınan kültür kökenle aynı kalmaz ve içerisine yerleştiği yapı ile de homojen bir bütünlüğe erişemez. Karaağaçlılı Yerliler, 4 kuşak önceki atalarının koptuğu bütünlükle aynı olmadıkları gibi, burada doğup büyümenin sonucu olarak yüksek derecede uyum göstermiş olsalar da, içerisinde yaşadıkları bütünlükle de aynı değildirler. Aynı durum Göçmen Pomaklar için de geçerlidir. Kökenden koparak yabancı bir çevreye yerleşmişlerdir. Bu yabancı çevreyle aynı olmadıkları gibi kökenle de aynı değildirler. Göçün üzerinden geçen sürede, taşınan kültürde olduğu gibi, köken kültürde de değişimler yaşanmıştır. Dolayısıyla her iki grubun da sosyo-

kültürel bağlamlarındaki değişimlerin, kimlikte ve kimliksel ifadelerdeki değişimle yakından bağlantısı vardır. Yerliler ve Göçmenler, farklı göç deneyimleriyle şekillenmişler dolayısıyla değişmişlerdir. Ancak her iki grup için de asıl değişim Göçmenler'in Karaağaçlı'ya yerleşmesiyle başlamıştır. Göçmenler'in Karaağaçlı'da yeniden yerleşmeleri ile, ortak kültürel alandaki, farklı kültürel yapıların bir arada yaşama zorunluluğundan kaynaklanan ve kültürel varlığın devamlılığı açısından belirleyici olan güç mücadeleleri, bir çatışma ortamını var etmiştir. Ancak, Yerliler ve Göçmenler, farklı kültürel gruplar olsalar da, aynı kökenden oldukları bilinci ile bu çatışmayı uzlaşmaya dönüştürmeyi başarmışlardır. Çatışma, Göçmen Pomaklar'ın hem Yerli Pomaklar'la hem de aynı kültürel çevreyi paylaştıkları Balkan Göçmeni diğer etnisitelerle ortaklık yakalamasını sağlayacak 'Balkanlık' bilincini ön plana taşıması ve ardından Yerli Pomaklar'ın da bu stratejiye ortak olması ile çözülür.

Yerli ve Göçmen olarak farklılaşan iki kültürel grup, aynı zamanda, Yerliler'in, atalarından devraldıkları, kökenden taşınmış ve günümüze kadar korunmuş edimler sayesinde birçok ortaklığa da sahiptir. İki farklı kültürel grup, iki farklı kimlik söz konusu olsa da asıl belirleyici bu iki kültürel grubun aynı 'köken'e ait olmasıdır. Böylece her iki grup da kimliklerini Balkanlık tahayyülleri üzerinden yeniden inşa etmeye başlar. Bu yeni kimlik, hem farklılık ekseninde, her iki grubun da kendi kültürel deneyimlerine bağlı oluşmuş aidiyet tahayyüllerine ilişkin farklılaşma gereksinimine hem de birlik ekseninde aynı bütünün parçaları olarak aynılaşma gereksinimine yanıt verebilen bir kimliktir.

Göç, Karaağaçlı'da her iki Pomak grupta da kimliğin inşa sürecinde eksendedir. Göçmenler için de Yerliler için de göç, kökeni yücelten bir olgudur. Tek fark, Göçmenler'in göçü deneyimlemiş, Yerliler'in ise köken miti olarak duymuş olduklarıdır. Bugün, son göçün üzerinden 25 yılı aşkın bir zaman geçmiş ve aslında göç, Göçmenler'in 25 yaş altı çocukları için de deneyimlenmemiş bir köken mitine dönüşmeye başlamıştır.

Göç'ün eksene oturtularak köken ve aidiyet tahayyüllerinin geliştirildiği ve bu tahayyüllere dayalı olarak kimliğin sürekli inşa edildiği süreçte, her iki grup da birbirlerini geçmişe dair referans olarak görür. Göçmenler, Yerliler'in, 100 yılı aşkın zaman kökenden uzak yaşamalarına rağmen, kökene ait 'otantik', kültürü taşımış ve bir kısmını koruyabilmiş; Yerliler ise Göçmenler'in, köken vatandan gelen bireyler olarak, atalarının kültürünün

temsilcisi oldukları inancındadır. Bu nedenle her iki grup da birbirlerinden, kendilerinin ‘unutmuş’ oldukları düşüncesiyle bazı kültürel öğeleri alır ve özümser. Yani, her iki grubun da gönüllü ve stratejik olarak dahil olduğu bir yeniden kültürleşme süreci de başlamıştır.

Karaağaçlı’da, Göçmenler’in gelişiyle doğan kültürel çatışma ortamında hız kazanan kimliksel müzakereler sadece Yerli ve Göçmen Pomaklar için değil; Osmanlı Rus savaşlarıyla başlayan süreçte, Balkanlar’dan benzer göç deneyimleriyle gelerek Karaağaçlı ve çevresine yerleşen birçok farklı etnisite için de işler. Bu tahayyül hem Yerliler, hem Göçmenler hem de bir arada yaşadıkları diğer Balkan göçmeni etnisiteler için çatışmaya çözüm sağlayan bir zemin; ortaklıkların ve farklılıkların aynı anda var olmasına izin veren bir aidiyettir. Balkanlık bilinci, Karaağaçlı ve çevresinde yaşayan kültürel grupların hepsinin, farklılıklarını da kabul ederek, hem kökenle hem de birbirleriyle ‘bir/bütün’ olabilmelerini sağlar. Dolayısıyla, Balkanlık, Göçmen Pomaklar’ın yeniden yerleşme sonrasında inşa ettikleri kimliğin temellendiği bir aidiyet tahayyülü olarak doğmuş olsa da bugün, Balkan kökenli tüm etnisitelerin ortak tahayyülü haline gelmiştir.

Balkanlık, senkretik, yani en az iki kültürel dizgeye dayalı olarak oluşturulmuş bir kimlik bağlamıdır. Bu bağlam, Balkan kökenli tüm etnisiteler için, kendi kimliklerine paralel üst bir kimliğin inşasına zemin oluştururken; aynı zamanda bu inşanın yapıtaşlarını oluşturan tüm kültürel öğelerin hiyerarşisini manipüle etme yetisi de kazandırır. Bazı kültürel öğeler, kökende var olmasına rağmen, yeniden yerleşme sonrasında terkedilmiş ya da dönüştürülmüştür; bazıları da kökende var olmamasına rağmen, yeniden yerleşilen yerdeki hâkim kültürden devşirilip, sanki geçmişten geliyormuşçasına bir süreklilik ve ciddiyet içerisinde yaşatılır. Bu durum yeniden yerleşme sonrası, kültürel müzakerelerin, kimliğin güncel gereksinimlerine ve kültürel varoluşun uzlaşma içerisinde devamlılığına hizmet edecek şekilde gerçekleştirilmesinin bir sonucudur. Tüm etnisiteler, kendi temsil sistemleri içerisinde farklılık iddialarına da birlik iddialarına da hizmet edecek kimlik gösterenlerini Balkanlık tahayyülünden sağlar. Balkanlık, bu kimliği taşıyanlara, Yerli, Göçmen, Pomak, Arnavut, Çerkez vb. alt kimlikleri de tüm farklılıklarıyla kapsayacak, daha genel bir kolektivitede, daha büyük ve güçlü bir bütünün parçası olmanın huzurunu da verir. Bu kimliğin taşıyıcıları, aynı anda iki ya da daha fazla etnisiteye dahil olarak kabul edilebilecek, homojen olmayan, çok dilli, çok vatanlı, çok kimlikli, melez kültürel topluluklardır. Buna

bağlı olarak, kimlikleri gibi kimliksel ifadeleri de sürekli bir müzakere içerisinde. Tüm ifadeleri, farklılık iddialarının ve birlik tahayyüllerinin sonucu olarak hem ‘özgün’, hem ‘benzer’ daha önemlisi, ekseninde Balkanlık bilinci olan koşut bir dönüşüm içerisinde.

Müziksel icra, Karaağaçlı Pomaklar için, yeniden yerleşme sonrası kimliğin yeniden inşasında güçlü bir araçtır. Müziksel edimlerinde, ait oldukları ve kültürel deneyimlerine bağlı olan çoklu kültürel yapının şekillendirdiği tutumlar ve tercihler sergilerler. Müziğin tüketim ortamları, icranın ve icracıların özellikleri, dağar tercihi gibi müziksel tutumlar, Yerli ve Göçmen Pomak kimliklerinin farklılık iddialarına ve Balkanlık tahayyüllerine dayalı birlik iddialarına uygun şekilde, göç sonrası kimliklerinin bir işaretleyicisi olarak, aidiyeti kurar, pekiştirir, temsil eder ve aktarır. Müziksel icra, sahip oldukları melez kimliğin izlerini taşır şekilde, kökenle, birbirleriyle ve diğer Balkan göçmeni gruplarla hem farklı hem de aynıdır. Her icrada aidiyete ilişkin, kimliğin temellendiği, anlamlarla yüklenmiş bileşenler kullanılarak bu anlamlar, yeniden üretilir, temsil edilir ve sonraki kuşaklara aktararak aidiyetin sürekliliği sağlanır.

Yerli ve Göçmen etkinliklerinde gerçekleşen her müziksel icra, kökenle bağlantılı olduğu düşünülen ögeler içermekle birlikte, yeniden yerleşme sonrası karşılaşılanın ‘ait’ kılınması yoluyla yeniden tasarlanmış, ‘Balkan’laştırılmış öğelere de sahiptir. İcralarda kullanılan müziksel gereç, ya zaten kökene aittir ya da karşılaşılmış kültürlerden devşirilen gereçlerin Balkanlıkla ilişkilendirilen bileşenlerle birleştirilmesine dayalı, ‘sentezleme’ (*synthesizing*) yoluyla dönüştürülür. Bu bağlamda, ezgisel ya da ritmsel katmanda çeşitli ölçeklerde değişiklikler, kökenle ilişkilendirilen vokal, çalgısal, bedensel icra özellikleri kullanma gibi uygulamalarla icra Balkanlaştırılır. Kökenden uzakta, ‘kökendeki gibi’ gerçekleşen her icra, ‘hayal edilen köken’i, Karaağaçlı’da yeniden yaratır. Balkanlaştırma, bu yönüyle, kökenle bir olma tahayyülünü kuran ve bu tahayyülden temellenen kimliğin inşasını devindiren bir stratejidir. Balkanlaştırılmış her icra da, topluluğun ‘melez/tireli’ kimliğinin ve ona zemin oluşturan melez kültürel yapının ifadesidir. Bu yönüyle müzik, Karaağaçlı Pomaklar’ın farklılık ekseninde inşa ettikleri Yerli ve Göçmen Pomak kimliklerini de kapsayan, birlik eksenindeki Balkanlı kimliğinin inşa sürecini devindirmede bir araç ve temsil etmede bir alan işlevi görür.

KAYNAKÇA

Genel Başvuru Kaynakları

Yükselsin, İ.Y. (1998). “Pomak Göçmenlerde Müzik ve Pesna”, CD Kitapçığı, Kalan Müzik, İstanbul.

Kitaplar

Ağanoğlu, H. Y. (2013). *Osmanlı'dan Cumhuriyete Balkanların Makus Talihi: Göç*, İstanbul: İz Yayıncılık.

Andersonn, B. (2007). *Hayali Cemattler Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*, çev. İskender Savaşır, İstanbul: Metis Yayınları.

Assmann, J. (2001). *Kültürel Bellek*, çev. Ayşe Tekin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bilgin, N. (1994). *Kimlik Sorunu*, İzmir: Ege Yayıncılık.

_____ (2007). *Kimlik İnşası*, İzmir: Aşina Kitaplar.

Burke, P. (2011). *Kültürel Melezlik*, çev. Mustafa Topal, İstanbul: Asur Yayınları.

Chambers, I. (2005). *Göç, Kültür, Kimlik*, çev. İsmail Türkmen, Mehmet Beşikçi, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Çavuşoğlu, H. (1993). *Balkanlar'da Pomak Türkleri*, Ankara: Köksav.

Çelik, B. (2008). *Dağılan Yugoslavya sonrası Kosova ve Makedonya Türkleri*, Antalya: Yeniden Anadolu ve Rumeli Müdafaa-i Hukuk Yayınları.

Çokbankir, E. (2010). *Anadolu Halkları*, İzmir: Gazimir Belediyesi Kültür Müdürlüğü Yayınları.

Emiroğlu, K., S. A. (2003). *Antropoloji Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Erol, A. (2005). *Popüler Müziği Anlamak*, İstanbul: Bağlam Yayınları.

_____ (2009). *Müzik Üzerine Düşünmek*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Ersoy, İ. (2010). *Kırım Tatar Ritüeli Tepreş Ekseninde Diaspora Kimlik ve Müzik*, İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

- Eriksen, T. H. (2002). *Etnisite ve Milliyetçilik*, çev. Ekin Uşaklı, İstanbul: Avesta Basın Yayın.
- Fenton, S. (2001). *Etnisite Irkçılık Sınıf ve Kültür*, çev. Nihat Şad, Ankara: Phoenix Yayınları.
- Fiske, J. (1999). *Popüler Kültürü Anlamak*, çev. Süleyman İrvan, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Hobsbawm, E., T. R. (2006). *Geleneğin İcadı*, çev. Mehmet Murat Şahin, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- İpek, N. (1999). *Rumeli'den Anadolu'ya Türk Göçleri*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- _____ (2006). *İmparatorluktan Ulus Devlete Göçler*. Trabzon: Serander Yayınları.
- Kaemmer, J. E. (1993). *İnsan Yaşamında Müzik: Müzik Üzerine Antropolojik Perspektifler (Music in Human Life: Anthropological Perspectives on Music)*, Çev. Yetkin Özer (Yayınlanmamış çeviri), Texas: University of Texas Press.
- Marshall, G. (1999). *Sosyoloji Sözlüğü*, çev. Osman Akınhay, Derya Kömürcü, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Memişoğlu, H. (2005). *Balkanlarda Pomak Türkleri*, İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı.
- Smith, A. D. (2016). *Milli Kimlik*, çev. Bahadır Sina Şener, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yalçın, C. (2004). *Göç Sosyolojisi*, Ankara: Anı Yayınları.

Makaleler

- Akıncı, M. A. (2014). “Fransa’daki Türk Göçmenlerinin Etnik ve Dini Kimlik Algıları”, *Bilig*, 70: 29-56.
- Çağlar, A. (2000). “Tire”li Kimlikler: Teori ve Yönteme ilişkin Bazı Arayışlar”, *Toplum ve Bilim*, 84: 129-150.
- Çavuşoğlu, H. (2007). “Yugoslavya-Makedonya Topraklarından Türkiye’ye Göçler ve Nedenleri”, *Bilig*, 41: 123-154.

- Çerezcioglu, A. B. (2010). "İzmir Makedon Göçmenlerinde Etnik Kimliğin Bir İşaretleyicisi Olarak Müzik", *Folklor/Edebiyat*, 16/ 62: 85-99.
- Erol, A. (2010). "Alevi Kimliğini Diasporada Müzakere Etmek: Toronto Alevi Göçmenlerinin İfade Kültürü Pratikleri", *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 56: 39-60.
- Giurchescu A. and S. R. (2011). "Music, Dance, and Behaviour in a New Form of Expressive Culture: The Romanian *Manea*", *Yearbook for Traditional Music*, 43: 1-36.
- Kunz, E. F. (1973). "The Refugee in Flight: Kinetic Models and Forms of Displacement." *International Migration Review*, 7 (1): 125-146.
- Lee, E. S. (1966). "A Theory of Migration", *Demography*, 3/1: 47-57.
- Borislav, P. (2012). "Bulgarian Rhythms: Past, Present and Future", *Dutch Journal of Music Theory*, 17/3: 157-167.
- Schramm, A. R. (1986). "Tradition in the Guise of Innovation: Music Among a Refugee Population", *Yearbook for Traditional Music*, 18: 91-101.
- _____ (1989). "Music and Tradition: From Native to Adopted Land Through the Refugee Experience", *Yearbook for Traditional Music*, 21: 25-35.
- _____ (1990). "Music and The Refugee Experience", *World of Music*, 32/ 3: 3-21.
- Silverman, C. (2007). "Bulgarian Wedding Music Between Folk and Chalga. Politics, Markets and Current Directions", *Musicology*, 7: 69-96.
- Stokes, M. (1998). "Etnisite, Kimlik ve Müzik", *Dans Müzik Kültür: Folkloru Doğru*, 63: 123-148.
- Yükselsin, İ. Y. (2014). "Kültürel Aracılık, Romanlar (Çingeneler) ve Müzik: Bir Rumeli Halk Ezgisinin Kırkpınar Güreş Havasına Dönüştürülmesi Örnek Olayı", *The Journal of International Social Research*, 7/34: 713-730.
- Zheng, S. de S. (1990). "Music and Migration: Chinese American Traditional Music in New York City", *World of Music*, 32: 48-62.

Kitap İçi Bölüm

- Apostolov, A. (2001). “A Culture on the Periphery? Bulgarian Youth in Discourses of Space”, *Transitions of Youth Citizenship in Europe*, Strasbourg: Council of Europe Publishing. p.141-155.
- Buchanan D. A. And S. F. (2006). “How To Spin A Good Horo”, *Analytical Studies in World Music*, Oxford: Oxford University Press. p. 58-91.
- Hall, S. (1998). “Kültürel Kimlik ve Diaspora”, *Kimlik*. Çev. İrem Sağlamer. İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Öner, N. A. Ş. (2012). “Göç Çalışmalarındaki Temel Kavramlar”, *Küreselleşme Çağında Göç*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Rumbaut, R. G. (1989). “Portraits. Patterns, and Predictors of the Refugee Adaptation Process: Results and Reflections dom the IHARP Panel Study.” In *Refugees as Immigrants: Cambodians, Laotians and Vietnamese in America*. (ed. David W. Haines), Tolowa. N. J.: Rowman & Lilllefield Publishers, p. 138-190.
- Şimşir, B. N. (1992). “Bulgaristan Türkleri ve Göç Sorunu”, *Bulgaristan’da Türk Varlığı Bildiriler*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Unutulmaz, K. O. (2012). “Gündemdeki Kavram “Göçmen Entegrasyonu”-Avrupa’daki Gelişimi ve Britanya Örneği”, *Küreselleşme Çağında Göç*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yükselsin, İ. Y. (2011). “Göç, Kimlik, Müzik: Pomaklarda Göçmen KimliğİN İfade Aracı Olarak Pesna”, *Türkiye’de Müzik Kültürü*, (ed. Oğuz Elbaş, M. Kalpaklı, O. M. Öztürk), Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, s: 457-462.
- Yükselsin, İ. Y., C. Y. (2010). “Cinsiyet ve Sınırlar: Evlilik Ritüeli Bağlamında Bergamalı Kadın Müzisyenler”, *21. Yüzyılın Eşiğinde Kadınlar*, (ed. Füsün Çoban Döşkaya, Serdar Kurt, Serap Alp, Sedat Çapar), İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Yayını, s: 146-157.

Basılmamış Kaynaklar

Akbaba, B. B. (2009). *Mardin Süryani Cemaati Örneğinde Kültürel İfade ve Anlam Üretme Alanı Olarak Ritüeller ve Müzik*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Yard. Doç. Dr. İ. Yavuz Yükselsin, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, İzmir.

Dürük, E. F. (2007). *Pomaklarda Pesne Pratiği: Sembolik Kültür ve Etnisite*, Doktora Tezi, dan. Prof. Dr. Yetkin Özer, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, İzmir.

Kurtişoğlu, F. B. (2008). *Göçmen Kimliği Açısından Boşnak Müzikleri: Trakya ve İstanbul Örneği*, Doktora Tezi, dan. Prof. Ş. Şehvar Beşiroğlu, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı, İstanbul.

Özgür, G. (2008). *Balkan Savaşları ve Sonrasında Bulgaristan ve Osmanlı Devleti Arasında Nüfus Göçü*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Doç. Dr. Kemal Arı, Dokuz Eylül Üniversitesi, Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü, İzmir.

Özgür, U. (2007). *Bulgaristan Türkleri'nin 1950-1951 Yıllarında Türkiye'ye Göçleri*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Prof. Dr. Sabahattin Özel, İstanbul Üniversitesi, Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü, Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul.

Yükselsin, İ. Y. (2000). *Batı Türkiye Romanlarında Kültürel Kimlik, Profesyonel Müzisyenlik ve Müziksel Yaratıcılık*, Doktora Tezi, dan. Doç. Dr. Yetkin Özer, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, İzmir.

İnternet Kaynakları

Doğanay, F. (1996) *Türkiye'ye Göçmen Olarak Gelenlerin Yerleşimi*, Devlet Planlama Teşkilatı.

<http://www.balgoc.org.tr/gocmenyerlesim.html> [24 Mayıs 2014]

Karaağaçlı Belediyesi (2008). *Bir Başkadır Karaağaçlı, Manisa Karaağaçlı'nın Tarihçesi*.

<http://karaagaclibelediye.blogspot.com.tr/2008/10/manisa-karaaali-nin-tarihesi.html> [14 Eylül 2012]

Görüşmeler

Görüşme (2012a). Şaban Özcan ile görüşme, 20.04.2012, Karaağaçlı, Manisa.

Görüşme (2012b). Hanife Karabulut ile görüşme, 14.11.2012, Karaağaçlı, Manisa.

Görüşme (2012c). A.K. ile görüşme, 14.11.2012, Karaağaçlı, Manisa.

Görüşme (2012ç). Hüseyin Karabulut ile görüşme, 22.12.2012, Karaağaçlı, Manisa.

Görüşme (2012d). Havva Özcan ile görüşme, 22.12.2012, Karaağaçlı, Manisa.

Görüşme (2013a). A.K. ile görüşme, 14.01.2013, Karaağaçlı, Manisa.

Görüşme (2013b). Şaban Şentürk ile görüşme, 04.02.2013, Selimşahlar, Manisa.

Görüşme (2013c). Hüseyin Karabulut ile görüşme, 06.02.2013, Karaağaçlı, Manisa.

Görüşme (2013ç). R. A. ile görüşme, 20.05.2013, Karaağaçlı, Manisa.

Görüşme (2013d). N. K. ile görüşme, 14.05.2013, Karaağaçlı, Manisa.

Görüşme (2013e). Coşkun Matracı ile görüşme, 16.07.2013, Manisa.

Görüşme (2013f). Hüseyin Karabulut ile görüşme, 16.07.2013, Karaağaçlı, Manisa.

Görüşme (2014a). A. D. ile görüşme, 29.04.2014, Breznitsa, Bulgaristan.

Görüşme (2014b). Fatme Grosharova ile görüşme, 30.04.2014, Breznitsa, Bulgaristan.

Görüşme (2014c). İsmail Grosharova ile görüşme, 30.04.2014, Breznitsa, Bulgaristan.

Görüşme (2014ç). Sali Bukovyan ile görüşme, 04.05.2014, Breznitsa, Bulgaristan.

Görüşme (2014d). İbrahim Kosin ile görüşme, 05.05.2014, Breznitsa, Bulgaristan.

Görüşme (2014e). Saliha Çalışkan ile görüşme, 10.07.2014, Selimşahlar, Manisa.

Görüşme (2014f). Ayşe Çolak ile görüşme, 20.07.2014 Karaağaçlı, Manisa.

Görüşme (2014g). Lütfi Karabulut ile görüşme, 04.07.2014, Karaağaçlı, Manisa.

Görüşme (2015a). Kurtuluş Akgöl ile görüşme, 20.06.2015, Karaağaçlı, Manisa.

Görüşme (2015b). Hüseyin Karabulut ile görüşme, 21.06.2015, Karaağaçlı, Manisa.

Görüşme (2015c). Havva Özcan ile görüşme, 28.06.2015, Karaağaçlı, Manisa.

Görüşme (2015ç). Şaban Karabulut ile görüşme, 17.07.2015, Karaağaçlı, Manisa.

Görüşme (2016a). Fadil Ergül ile görüşme, 22.05.2016, Karaağaçlı, Manisa.

Görüşme (2017a). Şerif Başkal ile görüşme, 29.04.2017, Karaağaçlı, Manisa.

Görüşme (2017b). Kadriye Bulduk ile görüşme, 17.06.2017, Karaağaçlı, Manisa.

Görüşme (2017c). Hüseyin Karabulut ile görüşme, 27.06.2017, Karaağaçlı, Manisa.

Görüşme (2017ç). Fadil Ergül ile görüşme, Karaağaçlı, 29.06.2017, Manisa.

Görüşme (2017d). Ramazan Çeşmeli ile görüşme, 29.06.2017, İzmir.

EK-1 CD LİSTESİ

Audio Örnekler

Track 1. *Kalanfirku Malkay Mome*, alan kaydı, Selimşahlar, 2016.

Track 2. *Shukri Pasha*, alan kaydı, Breznitsa, 2015.

Track 3. *Risim Sino*, alan kaydı, Breznitsa, 2015.

Track 4. *Gula Mori Malkay Mome*, alan kaydı, Breznitsa, 2014.

Track 5. *Evala*, Azis, Single, Diapason Records, 2013.

<https://www.youtube.com/watch?v=385k7GE-e20>

Track 6. *6 Vuruşlu Pravo Horo*, alan kaydı, Lazhnitsa, 2014.

Track 7. *Lesnoto Horo*, alan kaydı, Breznitsa, 2014.

Track 8. *Svornato Horo*, alan kaydı, Breznitsa, 2015.

Track 9. *Kyuchek*, alan kaydı, Breznitsa, 2014.

Track 10. *İstanbul Kasap Havası*, Mustafa Oruç ve Arkadaşları, Gediz Pazarı, Bey Plak, 1992.

<https://www.youtube.com/watch?v=8Hj0StbBZX0>

Track 11. *Kasap Havası*, Yerli versiyon, alan kaydı, Karaağaçlı, 2014.

Track 12. *Leylim Ley*, İbrahim Tatlıses, Mavi Mavi, Bayar Müzik, 1985.

<https://www.youtube.com/watch?v=iV1SnXDWSt4>

Track 13. *Leylim Ley*, Yerli versiyonu, alan kaydı, Karaağaçlı, 2014.

Track 14. *Türkiyem*, Mustafa Yıldızdoğan, Türkiyem, MYD Müzik, 1993.

<https://www.youtube.com/watch?v=LUpVYEJcykE>

Track 15. *Türkiyem*, Yerli versiyonu, alan kaydı, Karaağaçlı, 2014.

EK 2- CD LİSTESİ

Video Örnekler

- Video 1.** *Gelin alma*, alan kaydı, Breznitsa, 2015.
- Video 2.** *Düğün yemeği*, alan kaydı, Breznitsa, 2015.
- Video 3.** *Gaitani*, alan kaydı, Breznitsa, 2014.
- Video 4.** *Breznitsa köy kadın korosu*, alan kaydı, Breznitsa, 2015.
- Video 5.** *Stara Dırinka icrası*, Redjep Bırgan, alan kaydı, Breznitsa, 2015.
- Video 6.** *6 Vuruşlu Pravo Horo*, alan kaydı, Lazhnitsa, 2014.
- Video 7.** *2 Vuruşlu Pravo Horo*, alan kaydı, Breznitsa, 2014.
- Video 8.** *Lesnoto Horo*, Breznitsa, 2014.
- Video 9.** *Svornato Horo*, alan kaydı, Breznitsa, 2015.
- Video 10.** *Kyuchek*, alan kaydı, Breznitsa, 2014.
- Video 11.** *Gergövden 'de (Hidrellez) pesna icrası*, alan kaydı, Breznitsa, 2014.
- Video 12.** *Lise mezuniyet eğlencesi*, alan kaydı, Breznitsa, 2015.
- Video 13.** *Gergövden (Hidrellez) kutlamaları*, alan kaydı, Lazhnitsa, 2014.
- Video 14.** *Eski Horo*, Düğün VCD'si, Karaağaçlı, 2016.
- Video 15.** *Lesnoto horo*, alan kaydı, Karaağaçlı, 2013.
- Video 16.** *Eleno Mome Horo*, alan kaydı, Karaağaçlı, 2015.
- Video 17.** *Dunavsko Horo*, Düğün VCD'si, Karaağaçlı, 2013.
- Video 18.** *Prushtave Mayko Prushtave*, alan kaydı, Breznitsa, 2014.
- Video 19.** *Göçmen Pomak, kına ritüeli*, alan kaydı, Karaağaçlı, 2016.
- Video 20.** *Don Yakma ritüeli*, alan kaydı, Karaağaçlı, 2014.
- Video 21.** *Karaağaçlı Balkan şenlikleri*, alan kaydı, Karaağaçlı, 2016
- Video 22.** *Leylim Ley'den Pravo Horo 'ya*, alan kaydı, Karaağaçlı, 2014.

Video 23. *Türkiyem'den Lesnoto (Makedonsko Pravo) Horo'ya*, alan kaydı, Karaağaçlı, 2015.

Video 24. *Rumeli Türküsü'nden Svornato Horo'ya*, alan kaydı, Karaağaçlı, 2015.

Video 25. *Halay (Leylim Ley ve ardından Kasap)*, alan kaydı, Karaağaçlı, 2015.

Video 26. *Balkan tarzında söyleme*, alan kaydı, Karaağaçlı, 2015.

Video 27. *Balkan tarzında çalma*, alan kaydı, Karaağaçlı, 2015.

Video 28. *Roman'dan Svornato Horo'ya*, alan kaydı, Karaağaçlı, 2015.



EK 3- Analizi Yapılan Pesna Notaları

Stara Pesna-Shukri Pasha

Breznitsa

$\text{♩} = 120$

Voice

Shuk ri _____ Pas ha _____ od Stan bo la _____

7 Nas tol _____ se di ca nam pis mo _____ pi she _____

14 Pis mo _____ pi she ca nam sild zi _____ ro ni _____

21 Sild zi _____ ro ni ca nam lu to _____ kıl ne _____

Shukri Pasha od Stanbola

Şükrü paşa İstanbul'da

Nastol sedi canam pismo pishe

Sandalyeye oturmuş canım mektup yazıyor

Pismo pishe canam sildzi roni

Mektup yazıyor canım göz yaşı döküyor

Sildzi roni canam luto kılne

Göz yaşı döküyor canım beddua okuyor

Bogda biye Elver hodja

Allah kahretsin Enver hocayı

Shto prodade canam Turska zeme

Türk toprağını sattığı için

Turska zeme canam Rumelia

Türk toprağını canım Rumeli'yi

Iz doydoha Bilgareto

Bulgarlar geldiler

Ta oydoha canam vıf Lazhnitsa

Ta gittiler canım Lijnitsa'ya

Od Lazhnitsa canam vıf Kornitsa

Lijnitsa'dan Kornitsa'ya

Of Kornitsa canam vıf Breznitsa

Kornitsa'dan canım Breznitsa'ya

Mladı jeni izlubiha

Stari ludi canam po gubiha

Malki desa canam po kristiha

De poduhna dolen viatar

Aber doyde canam od Girtsia

Izdoşlohe canam Gıritzka voyska

İzgonili canam Bulgariti

Na danali canam na majeto

Na majeto canam fesoveto

Na jenite canam fereceto

Slujeyte mayki mayki ibaşte

To zispomen estanavu

Prez dvana istata godina

Genç kadınlara sahip oldular

İhtiyarları öldürdüler

Çocukların canım dinini değıştirdiler

Güneyden bir rüzgar esti

Haber getirdi Yunanistan'dan

Gelmiş canım Yunan ordusu

Kovmuş canım Bulgarları

Giydirmişler erkeklere canım

Erkeklere canım fesleri

Kadınlara canım feraceleri

Duyun analar babalar

Bu hikaye gerçekleşmiş

12 senesinde (1912)

Risim Sino

Stara Pesna

Breznitsa

♩ = 150

Vokal

Ri si mi si no Ri si mi ca nam Ne o

di si no ras pa san

Ras pa san si no ras fir len

Go ra ta pul nas hay du ti

Hay du ti sta ri ko mi ti

Risimi sino Risimi canam

Ne odi sino raspasan

Raspasan sino rasfirlen

Gorata pulnas hayduti

Hayduti stari komiti

Risim oğlum Risim

Gezme oğlum silah kuşanmadan

Kuşanmadan oğlum toplanmadan

Orman dolu haydutlarla

Haydutlar, eski komiteler

Sistrati sino grabnali canam

Sistrati sino Fatmeya

Tasiye sino karali

Vıftaya gora zelena

Vıftaya stara planina

Kız kardeşini oğlum aldılar canım

Kız kardeşini oğlum Fatme'yi

Onu oğlum götürdüler

Yeşil ormanlara

Eski dağlara

Katosi chulo Risima gorak

Katosi chulo tayduma

Ribnolo Risim na nogi

Naramil pushka boyliya

Narami kepya kichino

Tasimi trignal Risima

Tasi mi tera sistra mu

Duyunca bunu Risim, zavallı

Duyunca bu sözü

Ayaklanmış Risim

Almış tüfeğini

Almış çiçekli kepeneğini

Gitmiş Risim

Gitmiş kızkardeşini aramak için

Varvelo Risim shto varvel gorak
Stignalo gora zelena
Sred gora dirvo visoko
Pod dirvo voda studena
Pod dirvo senke debela
Sednolo gorko da puchine

Gitmiş ne kadar gitmişse Risim zavallı
 Yeşil ormana varmış
 Ormanın ortasında yüksek bir ağaç
 Ağacın altında soğuk su
 Ağacın büyük gölgesi
 Oturmuş zavallı dinlenmek için

Kato sedelo Risima gorak
Kato sedelo podsenske
Pusta go dremka na padna
Legnalo Risim pod dirva
Da nosi dremka razgone

Otururken Risim zavallı
 Otururken gölgenin altında
 Güzel bir uyku basmış
 Uykuya dalmış Risim
 Ağacın altında

Lejalo Resim shto lejalo gorak
Pusta go dremka odnese
Nasin si Risim sluşalo
Nayde sa Gaida svireshe
Nayde sa oro igrali

Yatmış ne kadar yatmışsa Resim zavallı
 Uyku iyice ağırlaşmış
 Rüyasında bir şey duymuş Risim
 Bir yerde Gaida çalınıyor
 Bir yerde Horo oynanıyor

Stanolo Risim trignalo gorko
Tasimi tera Risima
Ka de sa gaida svireşe
Ka de sa oro igrali
Varvelo gorko shto varvel
Kadesi gleda Risima
Na edna dılga polana
Gaida na oro svireşe
Komiti oro igraet
Voyvoda oro vodeshe
Sestramu nakray sedashe
Drobni si sildzi roneşe

Kalkmış Risim gitmiş zavallı
 Gitmiş Risim
 Gaida çalınan yere
 Horo oynanan yere
 Gitmiş zavallı ne kadar gitmişse
 Ne kadar girmişse Risim
 Uzun bir çayırda
 Gaida çalınıyor, Horo oynanıyor
 Komiteler horo oynuyor
 Voyvoda (elebaş) halayın başında
 Kız kardeşi kenarda oturuyor
 Sel gibi göz yaşlarını siliyor

Pogleda Risim Pogleda gorak
Tasise pusto zachudiu
Kakvo da prave Risima
Tasimi svaliu pushkata
Tasisa gorak izmeru
Tasi udariu voyvoda
Voyvoda nadolo padnalo
Sichki komiti izbeagali
Samo sestramu oстана

Bakmış Risim bakmış zavallı
 Hem de kendini düşünmüş
 Ne yapacağını Risim
 Tüfeğini omzundan çıkarmış
 Zavallı nişan almış
 Voyvodayı vurmuş
 Voyvoda aşağı yuvarlanmış
 Bütün Komiteler kaçışmış
 Sadece kız kardeşiyle kalmış

Kato pre sestra oti de gorak
Tasi nane produma
Sestrole sestro Fatmeyo
Koi mita sestro ot krade
Koi mita tuka dokara

Kız kardeşinin yanına gidince zavallı
 Ona demiş ki
 Kız kardeşim Fatme
 Seni kim kaçırdı
 Kim buraya getirdi

Sestramu jalno produma gorka
Bratele brate Risime
Menma voyvoda ot krade
Koytusi oro vodeşe
Toysima tuka dukara

Kız kardeşi ağlayarak cevap vermiş zavallı
 Kardeşim kardeşim Risim
 Beni voyvoda kaçırdı
 Halayın başında olan kişi
 Beni buraya getirdi

Risim sestramu zavelo gorko
Dosiyav selo otkara
Chelo say selo sibrolo
Sichki sa chudom chudeli
Risim sestramu ot knelo
Ot tiya stari koimiti
Ot tiya stari voyvodi

Risim kız kardeşini almış zavallı
 Köyüne götürmüş
 Bütün köy toplanmış
 Hepsi şaşkın şaşkın bakmış
 Risim kız kardeşini kurtarmış
 Bu eski komitelerden
 Bu eski voyvodalardan

Gula Mori Malkay Mome

Narodna Pesna

Breznitsa

♩ = 100

vokal 1

Gu la Gu la mo ri mal kay mo me Sa ma li si Gu la do ma li si
Ne sim sa ma a go do ma si__ sim May ka i mam a go do ma si ye

vokal 2

Gu la Gu la mo ri mal kay mo me Sa ma li si Gu la do ma li si
Ne sim sa ma a go do ma si__ sim May ka i mam a go do ma si ye

5

V 1

Sa ma li si Gu la do ma li si Gu la Gu la mo ri mal kay mo me Gu la Gu la mo ri
Bash ta i mam a go do ma si ye Gu la Gu la mo ri mal kay mo me Gu la Gu la mo ri

V 2

Sa ma li si Gu la do ma li si Gu la Gu la mo ri mal kay mo me Gu la Gu la mo ri
Bash ta i mam a go do ma si ye Gu la Gu la mo ri mal kay mo me Gu la Gu la mo ri

10

V 1

mal kay mo me
mal kay mo me

V 2

mal kay mo me
mal kay mo me

Gula Gula mori malkay mome

Sama lisi gula doma lisi

Sama lisi gula doma lisi

Gula Gula mori malkay mome

Gula Gula mori malkay mome

Güle Güle küçük kızım

Evde tek başına mısın

Evde tek başına mısın

Güle Güle küçük kızım

Güle Güle küçük kızım

Nesim sama ago domasi sim

Mayka imam ago doma siye

Başta imam ago doma siye

Evde tek başıma değilim

Annem var ağam evde

Babam var ağam evde

Gula Gula mori malkay mome
Gula Gula mori malkay mome

Na maykate gula dorba kruşi
Luda muşi gula tada malchi
Luda muşi gula tada malchi
Gula Gula mori malkay mome
Gula Gula mori malkay mome

Na bashtati gula lola tütün
Luda pushi gula tada malchi
Luda pushi gula tada malchi
Gula Gula mori malkay mome
Gula Gula mori malkay mome

Güle Güle küçük kızım
 Güle Güle küçük kızım

Annen için bir torba armut
 Hem yesin hem sussun
 Hem yesin hem sussun
 Güle Güle küçük kızım
 Güle Güle küçük kızım

Baban için bir pipo tütün
 Hem içsin hem sussun
 Hem içsin hem sussun
 Güle Güle küçük kızım
 Güle Güle küçük kızım

ÖZGEÇMİŞ

İlk ve Orta öğrenimini Kars'ta tamamladıktan sonra Dokuz Eylül Üniversitesi, Buca Eğitim Fakültesi, Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalı'ndan 2002 yılında mezun oldu. 2005 yılında başladığı Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yüksek Lisans Programını, 2009 yılında, *Mardin Süryani Cemaati Örneğinde Kültürel İfade ve Anlam Üretme Alanı Olarak Ritüeller ve Müzik* adlı tezle tamamladı ve 2011 yılında da aynı enstitüde Doktora programına başladı. Halen, Milli Eğitim Bakanlığına bağlı bir orta okulda Müzik Öğretmeni olarak görev yapmaktadır.

YAYINLAR

Makaleler

Bozok, B.A., İ.Y.Y. (2016). "Pesna Pratiğinde Dönüşüm ve Süreklilik: Breznitsa Pomak Topluluğu Örnek Olayı", *International Journal of Human Sciences*, 13/1: 421-435.

Bildiriler

Bozok, B.A., İ.Y.Y. (2016). "Göç, Mekân, Müzik: Karaağaçlı Pomak Göçmen Topluluğu'nda Mekânın Balkanlaştırılması", *II. Uluslararası Sanat ve Tasarım Kongresi Sözlü ve Poster Bildiri Kitabı*, s: 61-70.

Bozok, B.A., İ.Y.Y. (2016). "Karaağaçlı Pomak Göçmen Topluluğu'nda Balkanlı Kimliğinin İnşa Aracı Olarak Müziksel İcra", *Uluslararası Müzik Sempozyumu*, Nilüfer, Ekim 2016, serbest bildiri, *Uluslararası Müzik Sempozyumu Müzikte Performans Tam Metin Kitabı*, s: 164-178.