



Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi

The Journal of International Social Research

Cilt: 7 Sayı: 34 Volume: 7 Issue: 34

www.sosyalarastirmalar.com Issn: 1307-9581

**KÜLTÜREL ARACILIK, ROMANLAR (ÇİNGENELER) VE MÜZİK: BİR RUMELİ HALK  
EZGİSİNİN KIRKPINAR GÜREŞ HAVASINA DÖNÜŞTÜRÜLMESİ ÖRNEKOLAYI  
CULTURAL MEDIATION, ROMA (GYPSIES) AND MUSIC: THE CASE FOR  
TRANSFORMATION OF A ROUMELIAN FOLK MELODY TO 'KIRKPINAR' OIL  
WRESTLING TUNE**

**İbrahim Yavuz YÜKSELSİN\***

**Öz**

Roman müzisyenlerin, 'göçebelik' ya da 'gezginlik' ile açıklanabilecek özelliklerine de bağlı olarak, bir müziğin yer değiştirmesinde; farklı müziksel bağlamlara uyarlanacak biçimde dönüştürülmesinde; yeni biçim ve biçemlerinin ortaya çıkmasında; tarihsel süreç içinde korunması ve sonraki kuşaklara aktarılmasında; ve yeni toplumsal ve kültürel dönüşümlere uygun biçimde yeniden formüle edilmesinde oynadıkları başat kültürel roller belki de en iyi biçimde 'kültürel aracılık' kavramı ile açıklanabilir. Bu makale, bir müziği ya da müziksel unsuru farklı bir müziksel bağlama uyarlanacak biçimde nasıl dönüştürdüklerinden hareketle Edirneli profesyonel Roman müzisyenlerin Kırkpınar Yağlı Güreşleri sırasındaki 'kültürel aracılıkla' ilişkili davranışlarına ışık tutmayı amaçlar. Bunun için, Kırkpınar Yağlı Güreşleri sırasında seslendirilen bir güreş havası örneğinin analizi yapılır.

**Anahtar Kelimeler:** Kültürel aracılık, Dönüştürme, Romanlar, Çingene, Yağlı güreş, Güreş müziği, Ritüel.

**Abstract**

The "cultural mediation" possibly best conceptual key for identify to the predominant musical roles of Roma(n) musicians, act in a large cultural range. These musical roles contains: intercultural transferring or transporting; transforming to different contexts; production of new forms and styles; historically preserving and transferring to next generations; and reformulating according to new social and cultural conditions. This article aims to identify the cultural mediaton related musical roles of professional Roma(n) musicians, during the annual "Kırkpınar" Oil Wrestling rituals and to respond "how they transform a music or musical element from one cultural subsistence level to different one? Therefore, analyzes an example of oil wrestling music played by Roma(n) *davul* (drum) and *zurna* (shawn) players.

**Keywords:** Cultural mediation, Mediator, Transformation, Roma, Gypsies, Oil wrestling, Wrestling music, Ritual.

**Giriş**

Geçimlerini müzik yaparak temin eden Roman/Çingene<sup>1</sup> topluluklarının, yalnızca inançları ve konuştukları diller bakımından değil kültürel özellikleri bakımından da birbirinden farklı olan topluluklara sundukları profesyonel müzisyenlik hizmetleri, basitçe 'eğlendiricilik' olarak tanımlanamayacak kadar önemli ve kapsamlıdır. Roman müzisyenlerin, 'göçebelik' ya da 'gezginlik' ile açıklanabilecek özelliklerine de bağlı olarak, bir müziğin yer değiştirmesinde; farklı müziksel bağlamlara uyarlanacak biçimde dönüştürülmesinde; yeni biçim ve biçemlerinin ortaya çıkmasında; tarihsel süreç içinde korunması ve sonraki kuşaklara aktarılmasında; ve yeni toplumsal ve kültürel dönüşümlere uygun biçimde yeniden formüle edilmesinde oynadıkları

\* Doç.Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bilimleri Bölümü, E-Posta: iyavuz@deu.edu.tr.

<sup>1</sup> Bu çalışmada "Çingene" terimi, belirli bir ırkı ya da halkı tanımlayıcı olmayıp, ortak kültürel özelliklere sahip toplulukları nitelendiren kategorik bir adlandırma olarak kullanılmıştır.

başat rol(ler), belki de en iyi biçimde 'kültürel aracılık' (*cultural mediation*) kavramı ile tanımlanabilir. Bu makale evlilik, sünnet, asker uğurlama, hasat gibi birçok nedenle gerçekleştirilen ritüellerden sanat ve popüler müzik alanlarındaki icralarına dek uzanan geniş bir erimde karşımıza çıkan profesyonel Roman müzisyenlerin, oynadıkları rolü anlamlandıran ev açıklayan 'kültürel aracılık' kavramının, aynı müzisyenlik modellerine sahip olup, dışarıdakiler (*outsiders*) tarafından 'Çingeneler' olarak adlandırılan diğer grupların (*Abdal, Mutrib, vb*) oynadıkları rolleri de anlamamızı sağlayacağını öne sürer.

Bu makalede tartışılacak konu, Edirne'de gerçekleştirdiğim alan çalışmalarından elde edilen verilere dayanır ve iki kesitten oluşur.<sup>2</sup> Birinci kesit, "Çalgıcı Romanı" olarak adlandırılan profesyonel Roman müzisyenlerin "kültürel aracılık" kavramı çerçevesinde anlamlandırılacak müzisyenlik modellerini ya da daha açık bir söyleyişle onları 'kültürel araçlar' olarak tanımlamamızı sağlayacak özelliklerini ortaya koymayı amaçlar. Bunun için ilk önce 'kültürel aracılık' üzerine oluşturulmuş yazından da yola çıkarak, bir kavramsal model ortaya konulacak, daha sonra Roman müzisyenlerin 'aracılıkla ilişkili' özellikleri tartışılacaktır. Davul-zurna çalan Edirne'li profesyonel Roman müzisyenlerin Kırkpınar yağlı güreşlerindeki icraları sırasında sergiledikleri aracılıkla ilişkili rollerine odaklanılan ikinci kesitte, 2009 yapılan Kırkpınar Yağlı Güreşleri sırasında seslendirilen ve kültürel aracılık yöntemlerinden biri olan 'dönüştürme'nin (*transformation*) somutlandığı bir güreş havasının analizi yapılacaktır.

#### Kültürel Aracılık: Kavramsal Model

Kültürel aracılık (*cultural mediation*) kavramı ilk kez Stephen Bochner'in (1981) *The Mediating Person: Bridges Between Cultures* (Aracı Kişi: Kültürler Arasındaki Köprüler) kitabında ayrıntılandırıldı. Bochner'e esin kaynağı olan 'aracılık' düşüncesi aslında yeni değildi. Sözgelimi, George Steiner'in (1975: 45) belirttiği gibi: "çevirmen, iki farklı dil topluluğundan tek dilli katılımcılar arasındaki iletişimin iki dilli 'aracı vekil'dir (*mediating agent*)" (aktaran Katan, 1999: 12). Bununla birlikte, Steiner'in çalışmasında vurguladığı aracılık tipi dilsel aracılıktır. Oysa Bochner'in de ifade ettiği gibi, 'kültürel aracılık' bir çeviri ya da yorumlamadan daha fazlasıdır. Aracılık terimi, belirlenmiş toplumsal bağlamı dışında pek çok anlama gelebilir.<sup>3</sup> Bununla birlikte, terimin geniş kullanımına karşın, genellikle birkaç çekirdek düşünceye ve kavrama işaret ettiği görülür. Aracılık, en yaygın biçimde iki uzak ya da karşıt kutup arasındaki *orta noktayı* işgal etme kabiliyetidir. "Aracılık etmek" demek, temelde "iki farklı konum arasında bir temas noktası, bir kesişim, iletişim ve diyalog alanı" sağlamaktır (Debrix 2003: xxi).



Şekil 1. İki farklı konumu (X ve Y) bağlantılayan aracılık alanı.

Bütünüyle ya da kimi yönleriyle birbirinden farklı iki konumun bağlantı kurmalarını sağlayan aracılık belirli toplumsal alanlarda ortaya çıkar. Ticaret (tüccar, simsar, temsilci vb.), eğitim (öğretmen), spor (hakem), sağlık (terapist), diplomasi (çevirmen, elçi, arabulucu vb.) ve elbette bu çalışmanın konusu olan müzik<sup>4</sup> (müzisyen, besteci, menajer, yapımcı vb.), aracılık rolünün sergilendiği alanlardan ve bu alanlardaki aracı aktörlerden yalnızca birkaçıdır.

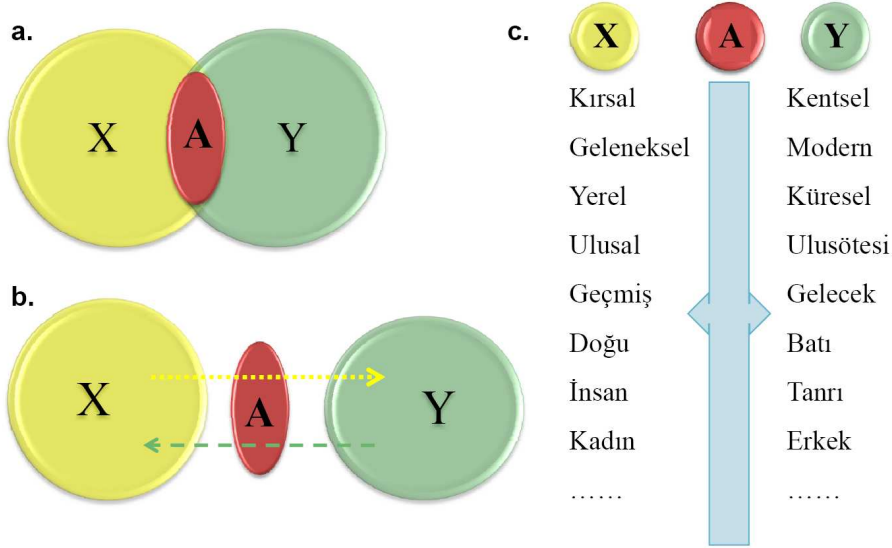
<sup>2</sup> Bu makalede sonuçları sunulan araştırma "Profesyonel Roman Müzisyenlerin Kültürel Kimliğinin Korunması, İfade Edilmesi ve Aktarılmasındaki Rolü" başlıklı araştırma projesi kapsamında Dokuz Eylül Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri (BAP) Koordinasyon Birimi tarafından sağlanan ödenekle desteklenmiştir. Makale'de ele alınan araştırmanın sonucu ayrıca, II. Ulusal Hisarlı Ahmet Sempozyumu'nda (26-28 Mayıs 2011, Kütahya) sunulmuştur.

<sup>3</sup> Latince *medius* sözcüğünden türeme olan 'aracılık' teriminin etimolojik kökeni "yansızlık", "tarafsızlık", "bağımsızlık" anlamına da gelmektedir (Runes 1970:194).

<sup>4</sup> Aracılık rolü, müziğin yanı sıra diğer tüm sanatsal yaratım alanlarında da görülebilir.

Aracılık, Runes'un (1970: 190) da vurguladığı gibi "aracısız etkileşimin mümkün olmadığı birbirinden oldukça farklı gerçeklik biçimlerine sahip sistemler için" gereklidir. Söz konusu sistemlerin kendi özgüllüklerini çoğu zaman kendi kültürel dizgelerini oluşturarak tanımladıkları gerçeği göz önüne alındığında aracılığa duyulan gereksinim daha da önem kazanır. Burada kastedilen 'kültürel aracılık'tır. Çünkü, kültürel aracılığın en temel dayanağı, kültürel nesnelerin kavranmasının bireysel ve yardımsız gerçekleşemeyeceği varsayımdır. Bu nedenle bir anlam üretme aracı olarak müziğin kavranması için de her zaman kültürel araçlara ihtiyaç vardır.

Aşağıdaki diagramda (şekil 3) görülebileceği gibi, bir kültürel nesnenin X ve Y olarak tanımlanan ve birbirinden kısmen ya da bütünüyle farklı olan konumlar/kutuplar (c) arasındaki karşılıklı değiş-tokuşu (iki yönlü aracılık), ya da yalnızca bir konumun diğer konuma ait kültürel nesneyi talebi (tek yönlü aracılık) A ile tanımlanan aracı tarafından sağlanır. Dolayısı ile, aracılık konumunu işgal eden aracı kişi (*mediating person*), kültürel unsurların/anlamaların belirli bir kültürel varoluş düzeyinden (X ve Y) diğerine karşılıklı geçişini sağlayan bir 'arayüz' (*interface*) olarak iş görür. Ancak bu anlamsal geçiş kimi zaman olduğu gibi, 'değişmeden' kimi zaman ise 'değişerek' ya da 'dönüşerek' gerçekleşir.



Şekil 2. Bir 'arayüz' olarak kültürel aracılık.

Kültürel aracılık elbette yukarıdaki şekilde gösterilen (Şekil 2, c) karşıtlıklarla sınırlı değildir. Ben 'kültürel aracılık'ın, Runes'un aracılık tanımında olduğu gibi, yalnızca birbirine bütünüyle karşıt kutuplar, konumlar ya da taraflar arasında kültürel bir bağlantı kurulması gerektiğinde devreye girmediğini düşünüyorum. Eğer öyle olsaydı, aracılık yalnızca kültürel olarak birbirinden bütünüyle farklı ve uzak özne ya da nesnelere arasındaki bağlantıyı sağlayan ve yalnızca 'anlaşmazlık çözümü' (*resolving conflict*) yöntemi olarak 'arabulucuk' görevini üstlenen bir edimle sınırlı kalırdı. Oysa bu çalışmanın savunduğu gibi aracılık yalnızca anlaşmazlıkların ortaya çıkmasında değil, var olan kültürel uyumun ve uzlaşımın sürdürülmesi için de gereklidir. Aynı iddia, belirli bir kültürel/toplumsal dizgeye göre oluşmuş bir topluluğun ya da kültürel varoluş düzeyinin 'beka'sı için de geçerlidir. Dolayısı ile kültürel aracılığın hangi amaç ya da amaçlar için iş gördüğüne ve aracılık sonucunda elde edilen kültürel çıktılara bakmak gerekir.

Kültürel aracılığın amaçları nelerdir? Sorusuna verilebilecek olası yanıtlar, aracı kişinin ırasının yalın bir biçimde tanımlanmasındaki güçlüğü açığa çıkarır. Kültürel aracılığın, aşağıdaki şekilde gösterilen (şekil 3) belli başlı görev ve amaçları, kimi zaman birbirinden farklı ya da karşıt beklentilerin de olabileceğinin gösterir ve bunlardan bazıları (belki de çoğu) eşgüdümlü olarak gerçekleşir. Bu noktada belirleyici olan şey, aracılıktan kimin ya da neyin ve nasıl bir yarar sağladığıdır. Ayrıca aracılığın hangi kültürel/toplumsal alanlarda gerçekleştiği de dikkate alınması gerektiği göz önünde bulundurulmalıdır.

Kültürel aracılık, eğlence, kültürlenme, bölgesel barışın korunması, kültürel kimliğin ifadesi, kültürel sermayenin genişletilmesi, bir toplumsal konumdan başkasına geçiş, göç sonrası entegrasyon ya da başka bir şey için midir? Belki de bu alanların her biri için farklı bir aracılık tipi ve yöntemi gereklidir. McLeod (1981: 39) etkileşim halindeki iki ya da daha fazla kültür arasında konumlanan aracı bireylerin kişisel, işlevsel özellikleri ile aracılığın temel çıktılarını bakılması gerektiğini belirtir. Bochner'e (1981: 6-36) ve McLeod'a (1981: 39) göre, kültürel aracılıktaki fayda ev sahibi kültür, konuk kültür, her iki kültür ya da insanlık yararına olabilir. Gerçek aracılık işlevi ise yalnızca son iki çıktıda söz konusudur.



Şekil 3. Kültürel aracılığın görev ve amaçları.

Aracılığın şekil 3'de gösterilen belli başlı görev ve amaçlarından 'aktarmak/taşımak' (*transferring/transporting*), bir kültürün kısmen ya da bütünüyle bir yerden bir yere taşınması biçimindeki mekânsallığa ya da kültürel bellek alanlarında (bireylerin biyolojik bellekleri ya da fiziksel mekânlarda) saklanarak geçmişten geleceğe aktarılması biçiminde zamansallığa vurgu yapar. 'Uzlaştırmak' (*reconciliation*), iki farklı kültürel varoluş düzeyinin her birinin, karşısındaki kültüre duyduğu hoşgörüyü arttırmayı olduğu gibi, iki kültürün yeni bir varoluş düzeyinde, yeni bir ortak kültürel paydada buluşabilmelerini de amaçlayabilir. 'Güçlendirmek' (*reinforcement*), ya sahip olunan kültürel dizgeye göre yenilerinin yaratılması ya da başka kültürlerle ait olanların sahip olunan dizge referans alınarak dönüştürülmesi yoluyla sağlanır. Çünkü, bir kültürün devamlılığı ve dayanıklılığı elindeki 'kültürel sermaye'nin gücüne bağlıdır. Bu sermayenin artırılması, yani 'güçlendirilmesi' ise kültürel aracılıkla mümkündür. Kültürel aracılığın 'koruma' (*protection/preserving*) görevi, çoğu zaman bir kültürün işaretleyici özelliklerini ve nesnelerini onu adına muhafaza etmek ya da dış etkilere kapatmak biçiminde olabilir. 'Dönüşüm' (*transformation*), 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. Dönüşüm iki yolla gerçekleştirilir: Uyarılma/adaptasyon (*adaptation*) ve birleştirme/sentezleme (*synthesizing*). Bir kültürü 'yeniden inşa'ya (*reconstruction*) yönelik aracılık ise, kültürün devamlılığının yanı sıra dinamiklik ve değişebilirlik özelliklerine vurgu yapar. Çünkü, ister 'koruma', ister 'dönüştürme', isterse 'güçlendirme' amaçlı olsun her kültürel aracılık etkinliği, öznesi olan kültürün yeniden ve yeniden üretilmesini gerekli kılar.

Debrix, (2003: xxvii) bir ritüel olarak tanımladığı aracılığı, yöntemlerine bakarak üç kategoriye ayırır: temsil ritüelleri, dönüşüm/dönüştürme ritüelleri ve çoğullaştırma ritüelleri. Anlamın olduğu gibi aktarıldığı 'temsil' (*representation*), klasik 'aracılık kuramı'nın dayandırıldığı üzere, iki yönlü bir süreç olup nesnelere karşılıklı değiş-tokuşuna (iletişim ya da kültürel etkileşim) ya da anlamın tek yönlü ifade ve aktarımına dayalı aracılık yöntemidir. Bu yönü ile aracılık, özellikle uluslararası ilişkiler bağlamında ve aracılığın 'tarafsız/yansız' olması gerektiğine vurgu yapılan çalışmalarda olduğu gibi daha çok 'arabuluculuk' görevi ile somutlanır. Bununla birlikte, kültürel bağlamlardaki aracılık çok daha çeşitlidir. Kimi zaman tek bir etnikliğin ya da toplumsal statünün temsili olabileceği gibi, evlilik ritüellerinde görüleceği üzere, kız tarafı ya da oğlan tarafı, gelin ya da damat, kadın ya da erkek ya da her iki karşıtlığı birden temsil etmek biçiminde ortaya çıkabilmektedir. Debrix'in 'dönüşüm' (*transformation*) olarak adlandırdığı aracılık ritüeli, yeni anlamların ve estetik duyarlıkların ortaya çıktığı bir aracılık yöntemi olarak temsilden farklıdır. Dönüşüm, "aracılığın nesne ve özne konumlarını bağlantılandırarak ya da uzaklaştırarak yalnızca anlam aktarmaya hizmet etmediğini, ayrıca toplumsal gerçekliği inşa edebileceğini ve dönüştürebileceğini" de öne sürer (Debrix 2003: xxv). Debrix'in 'çoğullaştırma' (*pluralization*) olarak adlandırdığı üçüncü aracılık ritüeli ise her seferinde yeni ya da birden fazla anlam üretilmesine olanak tanır. Anlamın aktarıldığı bağlamdaki katılımcıların, aktarılan anlama bağlı kalmadan, yan ya da dolaylı anlamlar üretebilmelerinin mümkün olduğu bir aracılık modelini yansıtır.

Ronald Taft (1981: 53), Bochner'in kitabına katkısında kültürel aracıyı, "dil ve kültür bakımından farklı kişi ya da gruplar arasındaki iletişimi, anlayışı ve eylemi/hareketi kolaylaştıran kimse" olarak tanımlar. Taft'a (1981: 53) göre, aracı kişi rolünü, her kültürel grubun diğeri hakkındaki ifadelerini, niyetlerini, algılarını ve beklentilerini yorumlama yoluyla, gruplar arasında iletişim kurarak ve dengeleyerek icra eder. Dolayısı ile kültürel aracı, bir bağlantı olarak hizmet vermek amacıyla bir ölçüde her iki kültüre de katılmak zorundadır. Bochner, bu durumu yani bir bireyin arayüz durumuna bulaştığı sıradaki ya da sonrasındaki değişimleri "kültür öğrenme" (*culture-learning*) olarak adlandırır. Bochner'e göre kültür öğrenme sürecinde kuramsal olarak dört ana sonuç mümkündür: (1) Bir kişi, tüm yabancı etkileri reddedip kendi kökeninin kültürüne tutunarak tek kültürlü (*monocultural*) kalabilir. (2) Bir birey, kendi köken kültürünü reddedip yeni bir kültürü benimseyebilir: sonuç hala tek kültürlü kişidir. (3) Bir birey, köken kültürünü elinde tutarak ikinci bir kültürü de öğrenerek iki-kültürlü (*bicultural*) olabilir. (4) Nihayet, bir birey köken kültürünü elinde tutup diğeri birkaç kültürü öğrenerek çok-kültürlü (*multicultural*) olabilir (1981: 2).

Tek kültürlü bireylerin farklı kültürel sistemler arasında oldukça etkili araçlar olmaları olası değildir. İki kültürlü ve çok kültürlü bireyler doğru niteliklere sahip olmakla birlikte bu insanların gerçekte *aracı kişiler* olup olmayacakları karmaşık etkenler dizisine bağlıdır. Birden fazla kültürü bilmek, kültürel aracılık için gerekli ancak yeterli bir koşul değildir (Bochner, 1981:12). Daha açık bir ifadeyle kültürel aracılık, belirli bir kültürel alanda (sözelimi müzik) aracılıkla ilişkili bilgi ve deneyime sahip olmayı gerektirir. Taft'a (1981: 73) göre, aracılık konumundaki kişi her iki kültürdeki belirli yeterliklere sahip olmak zorundadır. Bunlar: (a) kültür ve toplum hakkında bilgi, (b) iletişim becerileri, (c) teknik beceriler, (d) toplumsal becerilerdir.

### **Çalgıcı Romanları ve Kültürel Aracılık**

Profesyonel Roman müzisyenlerin müzik özelindeki kültürel aracılıkları, tarihsel (geçmişten geleceğe aktarımı), coğrafi (bir yerden başka bir yere taşınması), toplumsal (statü, yaş, cinsiyet belirleyici) ve etnik bağlamlar arasındaki konumlarına ve rollerine bakılarak anlaşılabilir. Bununla birlikte, müzik merkezli yaşamları ve icraları incelendiğinde 'kültürel aracı' rolünü üstlenmelerini sağlayan birbirleriyle bağlantılı altı ana özelliğe sahip oldukları görülür. Şekil 7'de gösterilen bu özellikler: (a) Müzisyenlik özelinde grup kimliği: 'Çalgıcı Romanı'; (b) Bilgi ve becerinin 'informal' aktarımı, (c) çok-kültürlü müzisyenlik modeli, (d) hareket halinde olma: devingenlik, (e) kültürel esneklik, (f) yaratıcı eğilimler.



Şekil 4. Roman müzisyenlerin kültürel aracılıkla bağlantılı özellikler.

#### *Müzisyenlik özelinde grup kimliği: 'Çalgıcı Romanı'*

Dünyadaki tüm Çingelerin özgül tarihleri incelendiğinde görülen en önemli şey, yeryüzü sahnesinin çeşitli yerlerinde görüldükleri ilk andan günümüze dek, 'toplayıcılık' (*gathering*) ve 'zanaatkarlık' (*craftsmanship, artisanship*) ya da 'esnaflık'a tanımlanabilecek belirli mesleklerle (çalıcılık, kalaycılık, sepetçilik, demircilik, çiçekçilik vb.) uğraşılıyor (ya da uğraşmış) olduklarıdır (Yükselsin 2009: 454). Toplayıcılık ve zanaatkarlıkla ilişkilenen belirli uğraş alanlarının dünyadaki tüm Çingelerin ortak karakteristiği olduğu yönündeki bu saptamanın müzik yapma üzerine kurulu örnekleri, farklı coğrafyalardaki (Makedonya, Romanya, Türkiye) profesyonel Çingene müzisyenlere odaklanan birçok çalışmada ele alındı (Beissinger, 2001: 24-49; Duygulu, 2006; Pettan, 1992, 1996a: 33-62, 1996b: 233-245; Seeman, 2002, 2006; Staiti, 1997; Yükselsin, 2000, 2001: 134-140, 2009: 452-463). İçinde ya da kenarında yaşadıkları Çingene olmayan toplumların müziksel ihtiyaçlarının karşılanmasına yönelik bir müzisyenlik modelini sürdürmeleri, Çingene müzisyenlerin "kültürel araçlar" olmalarını sağlayan ve bu yönüyle onları Çingene olmayan meslektaşlarından ayıran en önemli özelliktir. 'Çalgıcı Romanı' terimi, geçimlerini profesyonel müzisyenlik yaparak temin eden bir Roman topluluğunun üyesi olanları nitelendirir ve onları başka mesleklere (kalaycı, arabacı, çiçekçi, sepetçi vb.) göre gruplaşmış diğer Roman/Çingene topluluklarından ayırır.

Çalgıcı Romanları topluluğu (*community*) bugün Türkiye'nin daha çok batı bölgelerini kapsayan bir coğrafyada yerleşiktir ve belirli mahallelerinde, farklı uğraş alanları olan diğer Roman toplulukları ile bir arada yaşarlar. Sözelimi, İzmir'deki Hilal ve İkiçeşmelik; İstanbul'daki Dolapdere, Tarlabası, Balat, Neslişah; Edirne'deki Yıldırım, Küçükpazar, Yeni İmaret, Kummahalle, Kıyık ve Karaağaç; Bergama'daki Atmaca mahalleleri, geçimlerini müzik yaparak temin eden Romanların yoğunlaştıkları ve diğer meslek gruplarından (arabacı, kemikçi, sepetçi, çiçekçi, hamal vb.) Roman komşuları ile birlikte yaşadıkları mahallelerdir. Bu mahalleler, aynı zamanda Çalgıcı Romanlarının hizmetlerini sundukları toplulukların aracılık gerektiren beklentilerine yanıt verecek bilgi ve becerinin depolandığı 'kültürel bellek' mekânları olarak da tanımlanabilir. Bu konuya daha sonra "hareket halinde olma" başlığı altında yeniden dönülecektir.

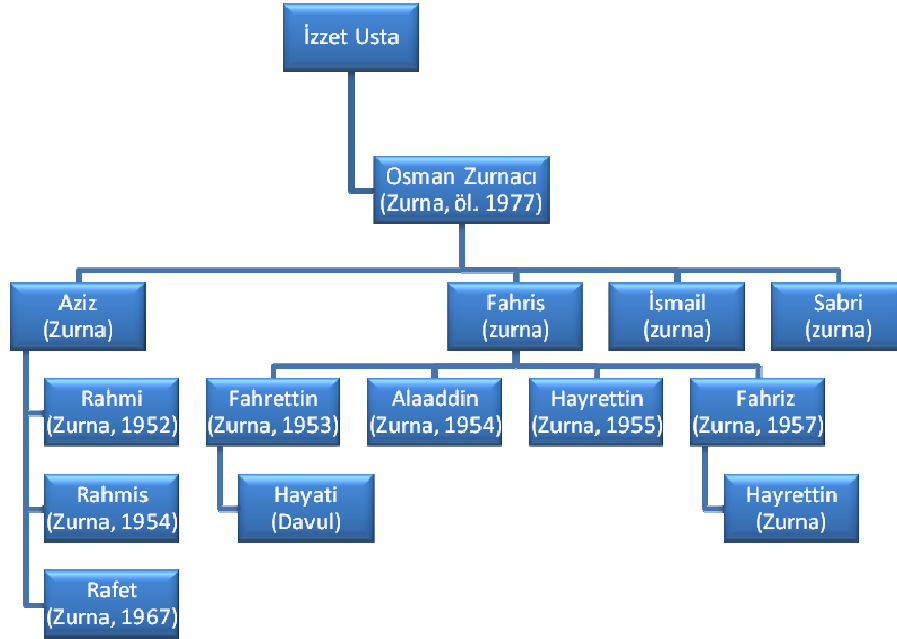
'Çalgıcı Romanı' terimi geçimlerini profesyonel müzisyenlik yaparak temin eden bir Roman grubunu tanımlamaktan başka, kültürel aracılığın kurumsal özelliğine de göndermede

bulunur. Bu müziksel kurumu tanımlayan şey, kültürel kimliklerinin adı olan Roman adının önüne eklenen mesleki bir sıfat olan ‘Çalgıcılık’tır. Terim, çalgı çalmak üzerine kurulu bir müzisyenlik modelinin yanısıra bu modele dayalı mesleği yürüten insanların içinde yer aldığı grup kimliğini tanımlar. Çalgıcılığı kurumsal bir aracılık olarak görmemiz, aynı zamanda benzer biçimde ağırlıklı olarak ‘çalgı çalma’ üzerine kurulu müzisyenlik modelini sürdüren diğer tüm Çingene topluluklarının (Türkiye’de *Abdal*, Suriye’de *Motribiya*, Macaristan’da *Başalde*, Romanya’da *Lautari* vb.) da aynı kurumun (kültürel aracılık) üyeleri olduklarını anlamamızı sağlar.

*Bilgi ve becerinin informal aktarımı*

“Davul zurna” ve “ince saz/çalgı” topluluk tiplerinden biri ile ilişkilenen çalgıcılık mesleğini nesillerdir soya dayalı olarak yürüten yerleşik Roman aileler vardır. Bu ailelerden bazıları, yürütülen meslek (müzisyenlik) hatta temel üretim araçları (çalgılar) ile ilişkili soyadlarına sahiptir. Sözelimi, Edirne’de “Zurna” ve “Zurnacı” soyadları, çalgıcılık mesleğini soya dayalı olarak davul zurna topluluk tipinde yürüten Roman ailelere aittir. Benzer biçimde “Şenlendirici” (Bergama), “Çalgı”, “Güzelel”, “Özüfler”, “Sesler” (Keşan) de mesleği (çalgıcılık/müzisyenlik) yansıtan Roman soyadlarıdır (Yükselsin 2001: 136). Bu durum, soya dayalılığın yalnızca grup kimliğini değil ‘Çalgıcı Romanları’nın aracılıkla ilişkili davranışlarını da besleyen en önemli özelliklerinden birisi olduğunu ispatlar.

Bunun bir örneği aşağıdaki soyağacındaki (şekil 8) ‘Zurnacı’ soyadını taşıyan Edirneli Roman müzisyenlerde görülebilir. ‘93 Harbi’ olarak adlandırılan (1877-78, Osmanlı-Rus savaşı) dönemde Bulgaristan’ın Deliorman bölgesinden göç ederek Edirne’ye yerleşen İzzet ustanın oğlu zurnacı Osman’ın 1934’de çıkarılan 2525 sayılı soyadı kanunu ile birlikte çaldığı çalgıyı gösteren “Zurnacı” soyadı almasının ötesinde torunlarının çocuklarının bile bu çalgıda ustalaşarak mesleği sürdürmeleri dikkat çekicidir.



Şekil 5. Zurnacı soyadını taşıyan ailenin soyağacı.

Tıpkı yukarıdaki aile örneğinde olduğu gibi, müzisyen bir Roman ailenin yeni üyesi olarak dünyaya gelmiş bir erkek çocuğun gelecekte yapacağı birincil iş daha en baştan bellidir: çalgıcılık/müzisyenlik. Ancak, müzik yapmayı resmi eğitim kurumlarında (konservatuvar ya da diğer sanat fakülteleri) öğrenmiş Roman/Çingene sayısı parmakla gösterilecek kadar azdır. Bunların, pek çoğu ise müzik yapmayı informal yollardan öğrendikten sonra formal bir eğitim alma olanağı elde etmiştir. Bu nedenle, Profesyonel Roman müzisyenlerin genelde kültürel aracılık, özeldede çok kültürlü olma özelliklerini anlamak istiyorsak, müziğin öğrenilmesi ile ilgili

kültürlenme süreçlerini daha ayrıntılı incelememiz gerekir. Ben bu süreci 'informal eğitim' olarak adlandıracam.

Müziğin içine doğmak ve 'müzikle erken ilişkilene', Çalgıcı Romanlarının ve profesyonel müzisyenlik yapan diğer tüm Çingenelerin kendi içlerinde oluşturdukları ve paylaştıkları 'informal' eğitim sisteminin temelini oluşturur. Bilindiği gibi, farklı müzik biçimlerini ya da kültürlerini öğrenme kabiliyetini belirleyen artalan etkenlerden biri öğrenmenin yaşıdır. Çünkü müziği öğrenme süreci tıpkı dili öğrenme sürecine benzer. Dilbilimsel araştırmalar, iki dilliliğin çeşit ve kapsamını belirleyen en önemli etkenin *yaş* olduğunu göstermiştir. Haugen'e (1956: 72) göre ikinci bir dilin öğrenilmesini belirleyen eğilimler, olanaklar ve motivasyonlar yaşlara göre farklılık gösterir. Bebeklik iki dilliliği, iki dilin eşzamanlı olarak öğrenilmesi anlamına gelir (aktaran Taft, 1981: 66). Dolayısı ile müziğin içine doğan bir Roman çocuğunun kaderini belirleyecek ve üyesi olduğu topluluğa biçilmiş çok-kültürlü aracılık rolüne yönlendirecek en önemli olgu 'müzikle erken ilişkilene'dir. Çocuk müziksel bir ortamda dünyaya geldiği için, müziğe karşı bir ilgi geliştirir ve erken yaşta çalmaya başlar. Kimi ailelerde çocuk doğar doğmaz beşiğine çalgı koyulur, böylece "çocuğun yaşı geldiği zaman bu çalgıda usta olacağına" inanılır. Teneke ya da plastik kutular gibi nesnelere, ya da gerçek çalgılar onları müziğe yönlendiren oyuncakları olur (Yükselsin, 2000: 79).

Formal eğitimdeki Batı kültürüne göre biçimlenmiş tek boyutlu (örneğin yalnızca Türk sanat müziği ya da yalnızca Batı sanat müziği) ve durağan (kimi zaman tutucu kuralları olan) müzik öğrenmenin tersine Romanların informal müzik eğitim modeli, çok boyutlu ve dinamiktir. Tek bir kültürel topluluğun müzik dizgesi yerine çok sayıda topluluğun birbirinden farklı dizgeleriyle uyumluluk temeline dayanır. Çünkü müziğin içsel niteliklerine ilişkin kültürel referanslarını kendi kimliklerinden (Roman/Çingene) çok başka kimliklerden (Yörük, Pomak, Kürt, Çerkez, vb) ya da kültürel varoluş düzeylerinden (kırsal, kentsel, popüler, erkek, kadın vb.) almak zorundadırlar. Bu nedenle yalnızca çalgı çalma becerisine dair bilginin değil, bu becerinin ardında yatan 'aracılık'la ilişkili deneyimlerin de aktarılmasına özen gösterilir.

#### *Çok-kültürlü (multi-cultural) müzisyenlik modeli*

Çalgıcı Romanlarını müzik yapmaya yönlendiren temel neden, yaşam sürdürme stratejilerinin temelini oluşturan müzik yaparak 'para kazanma'dır. Bununla birlikte, yukarıda vurgulandığı gibi müziğin içine doğan Roman çocuğunun ileride yapacağı müzisyenlik mesleğinden geçim sağlaması, 'grup içi' (yalnızca Romanlıkla ilişkili) müzisyenlik hizmetine değil çoğu zaman 'grup dışı' (Roman olmamakla ilişkili) müzisyenlik hizmetine bel bağlamış durumdadır. Grup dışı ya da 'Roman olmayan' ifadesinin ucu açıktır. Yaşadıkları çevredeki birbirinden farklı özelliklere sahip etnik grupların (Pomak, Yörük, Çerkez, Tatar, Kürt vb.) yanı sıra kentsel, Batılı, sanatsal, kutsal vb. sayısız kültürel çevreye ya da farklı bağlamlara ait olanları kapsar. Bu nedenle, Çalgıcı Romanlarının aracılık rolünü üstlendikleri edimlerinin temelinde en az iki-kültürlülük (*bi-cultural*) çoğu zaman ise çok-kültürlülük (*multi-cultural*) vardır.

Mesleğin müziksel olan ve olmayan sırlarını öğrenecek bir Roman çocuğuna, müzik yapmaya (çalgıcılık) yönelik kültürlenme/öğrenme sürecinin daha en başından başlayarak ikiden fazla kültüre (en azından kendi çevresindeki) yönelik müzik yapma becerisi aşılmanmaya çalışılır. Büyüklerini izleyip taklit yoluyla müzik yapmayı öğrenmeye çalışan çocuktan, özellikle geçiş (evlilik, sünnet, asker uğurlama) ve takvime bağlı (şenlik, festival vb.) ritüeller içinde geçen 'staj' ve olgunlaşma döneminde kimin için, nerede, hangi müziğin, nasıl seslendirileceğini öğrenmesi ve çalgı çalma becerisini tüm bunlara yanıt verecek biçimde geliştirmesi beklenir. Daha en başta, belirli bir dans ezgisinin ya da içerden adlandırmayla "hava"nın değişmez bir kalıp olarak öğretilmesi yerine, çok kültürlü icra modeline uygun biçimde belirli kültürel aracılık yöntemleri ile örtüşen teknik formülasyonların öğretilmesine çalışılır. Çünkü icralarını belirleyen en önemli şey, hizmetlerini talep eden kültürel toplulukların bedensel devinimleri (sözelimi dans figürleri) ya da estetik tutumlarıdır. Belki bu nedenle, araştırmacıların kırsal kesimlerdeki araştırmalarında bir dans ezgisinin sayısız başkantıları ile karşılaşmasının altında yatan en önemli neden yalnızca sözlü/yazısız bir



kültürün ürünleri olmaları değil, aynı ezgi ile birbirinden farklı dans biçemlerine sahip toplulukların olmasıdır. Dolayısı ile profesyonel Roman müzisyenlerin çok-kültürlü olma özellikleri, müziğin farklı beklentilere ya da ifade biçimlerine yanıt verecek biçimde taşınmasının, dönüştürülmesinin ya da yenilerinin yaratılmasının önünde, kültürel duvarların olmadığı bir aracılık alanı içinde konumlandıklarını gösterir.

Bununla birlikte hem üyesi oldukları topluluk ile ötekiler (Roman olan ile olmayanlar) arasındaki, hem de görece öteki kültürlerin kendi aralarındaki diyalog gereksinimlerine sürekli çözüm sağlamaya yönelik rolleri nedeniyle kültürel aracılık konumları 'geçici' (*temporary*) değil 'kalıcı'dır (*permanent*). Çalgıcı Romanlarını marjinalliğe iten kimlikleri (Roman/Çingene) ve kültürler arasındaki aracılıklarının kalıcılık özelliği, en iyi biçimde Victor Turner'ın geçiş ritüelleri için geliştirdiği 'eşiksellik' anlamındaki 'liminalite' (*liminality*) kavramı ile tanımlanabilir (1967: 94). Çünkü hizmetleri ve icraları göz önüne alındığında, sürekli kültürler arasında (bir kültürden diğerine) dolaşan Çalgıcı Romanları, hem kimlik, zaman ve mekân bakımından hem de aracılığın doğasına uygun biçimde; Turner'ın liminalite olarak tanımladığı 'ikisinin ortası' (*betwixt and between*), 'ne burada ne orada' (*neither-here-nor-there*), 'ne bu ne o' (*neither-this-nor-that*) konumundadırlar. Kültürlerarası eşiklerde (*thresholds*) icra ettikleri aracılık rollerini anlamlandıran 'liminalite', Çalgıcı Romanlarını kültürler arasındaki eşiklerin bekçileri (*gatekeepers*) olarak görmemizi de sağlar. Ancak Turner'ın (1967: 96) geçiş ritüellerindeki "geçici ve belirsiz alan" olarak tanımladığı liminalitenin tersine, Çalgıcı Romanlarının kültürel aracılıklarındaki devamlılık nedeniyle liminal kimlikleri (Çalgıcı Romanı) de kalıcıdır.<sup>5</sup>

*Hareket halinde olma: devingenlik (mobility)*

Çalgıcı Romanlarının kültürel araçlar olmalarını sağlayan en önemli özelliklerinden birisi de yerleşik icraya dayalı müzisyenlik modelinin tersine devingen (*mobile*), hareket halinde oldukları bir müzisyenlik modeline bağımlı olmalarıdır. Daha önce bir makalemde (Yükselsin, 2009: 455) de vurguladığım gibi, Çalgıcı Romanları'nın yerleşik yaşam sürmelerine karşın tecimlerinin göçebeliği içermesi her zaman akılda tutulmalıdır. Yaptıkları müziği müşterinin ayağına götürülen bir meta biçiminde sunan profesyonel yaşamları, müziğin müşteriye taşınması biçimindeki yapısından dolayı, Çingenelere özgü göçebeliğin karakteristik özelliklerini taşır. Yaşadıkları mekânlardan hizmetlerinin talep edildiği başka mekânlara doğru kimi zaman günübirlik ya da birkaç günlük, kimi zamansa mevsimlik yapılan bir göçtür. Bu göç, Roman mahallesindeki evlerden izlerkitlelerinin kutlama yaptıkları evlere, mahallelere ya da piknik alanlarına; geçiş ritüellerinin hala özenle düzenlendiği köylere; meyhane, pavyon ve konser alanlarındaki sahneye; ya da "kişiye özel" parça talep eden müşterinin masasına doğru gerçekleşir. Seçkin bir izlerkitle tarafından sık sık gidilen sabit ve duvarlarla çevrili mekânları pek yoktur. Bu yönüyle Çalgıcı Romanları'nın müzisyenlik davranışlarının Batılı 'sanat müziği' icracılarının davranışlarına benzemediği söylenilebilir. Yarattıkları ve geliştirdikleri müziğin de göçebeseli bir karakteri vardır: taşınabilir (esnek bir dağar her zaman çevreye duyarlıdır); uyarlanabilir (güncel taleplere yöneliktir); ve satışı kolaydır (eğlenmeye çabalayan, karşılığında para verecek müşterilere arz edilir). Bu nedenle çalgıcılıkla ilişkilenen Roman müziği, yerleşik müzik pratiklerinin tutucu normlarından oldukça bağımsızdır.

Roman müzisyenlerin, yukarıda 'kültürel bellek mekânı' olarak tanımladığımız mahalleleri ile hizmet mekânları (köy meydanı, piknik alanı, otobüs terminali, restoran, konser sahnesi vb.) arasında gerçekleşen 'koruma', 'taşınma', ve 'yeniden üretme' temeline dayalı aracılık durumları belki de en iyi biçimde bilgisayar bilimleri terminolojisi, özellikle de ağ (*network*) teknolojisi ile kurulacak analogi açıklanabilir. Buna göre, Çalgıcı Romanları'nın yerleşik oldukları mahalleler hizmet pazarlarını nitelendiren coğrafi sınırlar içindeki başka mahalle ya da köyleri birbirine bağlayan kültürlerarası ağın (*intercultural network*) 'iş istasyonları' (*workstation*) olarak tanımlanabilir. Bu bakış açısıyla 'Çalgıcı Romanları' grubu, hizmet verdikleri kültürlerin birbirinden farklı müziksel değerlerinin (dağar, tını, biçem vb.), gerektiğinde yeniden ve yeniden üretilmek üzere üyelerinin biyolojik belleklerinde kolektif

<sup>5</sup> Bu konunun kavramsal ve etnografik ayrıntıları "Kültürel Aracılığın Ritüelleri: Bergamalı Profesyonel Roman Müzisyenlerin Geçiş Ritüellerindeki Aracılık Rollerini" (Kınlı ve Yükselsin, 2012) 'de görülebilir.

olarak saklandığı bir sunucu (*server*) olarak iş görür. Herhangi bir kültürel varoluş düzeyi (kentli, köylü, göçmen, Yörük, Mardinli vb) ile örtüşen istemci (*client*) kültür konumundaki müşteriden gelen istem/talep (*request*), bizzat arayüz (*interface*) durumundaki aracı Roman müzisyen tarafından analiz edilir ve biyolojik belleğinde sakladığı müziksel unsurlar (dağar, biçem vb.) istemci kültürün beklentilerine (estetik, sembolik ve pragmatik) göre yeniden işlenerek/kodlanarak sunulur. Bu sunum, bir köy evinin avlusunda, meyhane masasında, piknik alanında ya da konser salonunda olabilir. Aynı tarihsel geçmişi, aynı kültürel özellikleri paylaşan birbirinden farklı bölgelerdeki Çalgıcı Romanları, hem kültürel, hem de kurumsal olarak aynı kültürlerarası ağ teknolojisi ile birbirine bağlı olduğu da söylenilebilir. Müzik hemen her durumda Roman müzisyenlerle birlikte kültürlerarası ağ üzerinde taşınarak yer değiştirir.

#### *Kültürel esneklik (cultural flexibility)*

Aracılık rolünü, kapalı ve değişmez kültürel duvarların olmadığı bir diyalog alanı içinde oynayan Roman müzisyenlerin bu rolü oynayabilmelerinin zorunlu (belki de gönüllü) koşulu atalarından kendilerine miras kalan; önceden tanımlanmış, tutucu olmayan, değişim ve dönüşüme açık bir mesleki davranış modelini sürdürüyor olmalarıdır. Çalgıcı Romanları için müzik yapmak demek, çeşitli kaynaklardan edinilmiş müziksel gerecin potansiyel alıcılara satılmak üzere taşınması, alıcıların kültürel beklentileri doğrultusunda işlenmesi ya da dönüştürülmesi anlamına gelir (Yükselsin, 2009: 453). Bu nedenle Çalgıcı Romanlarının müzisyenlik modelleri, kültürel bakımdan farklı beklentilere yanıt verebilecek bir esnekliğe (*flexibility*) sahiptir. Çünkü ekonomik kazançlarının düzeyi çoğu zaman becerilerini dinleyicilerine beğendirmelerine bağlıdır.

Profesyonel müzik sağlayıcıları olarak hizmetlerini çok-kültürlü bir çevrede sunmaları nedeniyle kendilerini farklı isteklere ve beklentilere uyarlamak zorundadırlar. Bir Roman çalgıcının seslendirdiği müziğin içsel nitelikleri (tını, tempo, ezgisel gidiş, vb.) çoğu zaman kendisinin değil, o müziği talep eden birey ya da toplulukların estetik tutumlarına göre biçimlenir. Bu nedenle, birbirinden farklı kültürel topluluklar için müzik yapıyor olmak farklı biçimlerde çalabilmeyi gerektirir. Bir müziği farklı biçimlerde çalabilme becerisi Roman müzisyenlerin önemli bir özneliği olarak görülür ve gurur duyulur. Sözelimi, “düz çalmak” ve “ağdalı/süslemeli çalmak” söylemi, bir havanın iki farklı estetik bağlamın gerektirdiği biçimde seslendirildiği bir aracılık edimine göndermede bulunur.

#### *Yaratıcı eğilimler (creative tendencies)*

Çalgıcı Romanlarının yeni kültürel ve toplumsal dinamiklere uyum sağlamadaki esneklikleri, onlara kültürel aracılığın icra edildiği diyalog alanındaki (müzik) yaratıcılığın da kapısını aralar. Aracılıkla ilişkili mesleklerini, yukarıda açıklanan özellikleriyle ilişkili belirli yeterliklerle donanmış olarak icra ederken, anlamın olduğu gibi aktarımı biçimindeki tek boyutlu ‘statik aracılık modeli’yle değil, yeni anlamların yaratılmasına olanak tanıyan ‘dinamik aracılık modeli’yle açıklanabilecek davranışlar sergiledikleri görülür. Dağarlarını oluşturma ve seslendirme süreci içinde tüm müziksel parametreleri değiştirirler: müzikte bağlam değişikliği (dönüştürme) yapılabilir, ezgi yalınlaştırılabilir ya da zenginleştirilebilir, tartım basitleştirilebilir ya da karmaşılaştırılabilir, tempo ağırlaştırılabilir ya da çabuklaştırılabilir. Değişim ya da dönüşüm çoğunlukla doğaçlama/emprovizasyon, karşı ezgi/kontrpuan ve başkama/varyasyon gibi tekniklerle ortaya çıkar. Bu teknikler, Çalgıcı Romanlarından beklenen müziksel biçimlerin formüllerini içerir. Bu nedenle kırsal ya da kentsel, içinde buldukları tüm müziksel yapıların (ya da geleneklerin) yalnızca kültürel taşıyıcıları ya da koruyucuları değil aynı zamanda biçimlendiricileri ve yenilerinin yaratıcılarıdır (Yükselsin 2009: 455-6).

#### **Bir Aracılık Ritüeli Olarak Kırkpınar Yağlı Güreşleri**

İster yaşam döngüsel (doğum, evlilik, sünnet, ölüm) isterse takvime bağlı olsun bütün ritüeller aracılık olmadan gerçekleştirilemez. Bu nedenle, Çalgıcı Romanlarının içinde bulunduğu her ritüelin aynı zamanda bir aracılık ritüeli olduğunu söylemek yanlış olmaz. Debrix’in (2003: xxvii) de vurguladığı gibi “Aracılık, içinde gerekli ayinlerin icra edildiği eşsiz mekânı temsil eder”. Bunun bir örneği de Edirne’de en azından 1925 yılından bu yana

düzenlenen Kırkpınar yağlı güreşleridir.<sup>6</sup> Kırkpınar yağlı güreşleri, takvime bağlı bir ritüel olmanın dışında, Edirneli davul-zurna çalıcısı Roman müzisyenlerin başrolde oldukları bir aracılık ritüelidir. Onların aracılık ritüeli, geçmiş ile gelecek, eski ile yeni, geleneksel ile çağdaş olan arasında konumlandıkları, geçmişe ait olanın (kalıplaşmış güreş havaları) bugüne (ve geleceğe) taşınmanın yanı sıra farklı kültürel kaynaklardan edindikleri ezgilerle besleyip güçlendirdikleri bir diyalog alanı içindeki performansları/icraları ile gerçekleşir.

Kırkpınar yağlı güreşlerinde seslendirilen müzik (güreş müziği) yalnızca Edirne’li davul zurna çalan Roman müzisyenlerden<sup>7</sup> oluşan 40 davul-zurna çalıcısının görev aldığı bir ekip tarafından seslendirilir. Belediye tarafından açılan ihaleyle her yıl 1 haftalığına kiralanan ve ‘Kırkpınar’ adına uygun biçimde 20 davul çalıcısı, 20 zurna çalıcısından oluşan ekibin şenlikler kapsamında dört ana müziksel görevi vardır. Bunlar sırasıyla:

1. Sabah, öğle ve akşam vakitlerinde belediye önünde “Nöbet” çalmak,
2. Gruplar halinde tüm kenti dolaşarak Edirne’lileri bu Kırkpınar şenlikleri haftasındaki etkinliklere ‘müzikle davet’ etmek,
3. Güreşlerin yapılacağı ilk gün (Cuma) Kırkpınar ağasını müzikle ‘karşılama’ ve resmi törenlerin başlama yeri olan Belediye’ye kadar eşlik etmek,
4. Yalnızca yağlı güreşlere özgü ‘güreş müziği’ seslendirmek.

#### *Nöbet*

Haziran ayı sonu ya da Temmuz ayı başında düzenlenen şenliklerin ilk günü olan Pazartesi sabahı kentte duyulan davul-zurna sesleri Kırkpınar Yağlı Güreş ve Şenlikleri haftasının başladığını habercisidir. Sabah erkenden üzerlerine geleneğin (yağlı güreş) Osmanlı döneminden günümüze sürdüğünün simgesi olan ritüel kıyafetlerini giymiş olarak ‘çalgıcı kahvesi’nde<sup>8</sup> toplanan ekip üyelerinin yağlı güreşlerin başlayacağı güne (Cuma) dek (İlk dört gün) yürüttükleri ilk görev olan “nöbet”, aslında Osmanlı İmparatorluğu döneminde mehter toplulukları tarafından yürütülmüş bir seslendirme ediminin (*Nevbet*) bugüne taşınarak, yeniden canlandırıldığı bir aracılık durumudur.



Resim 1. Kırkpınar ekibi belediye önünde 'Nöbet' çalarken, Edirne, 03.07.2009.

<sup>6</sup> Türkiye’nin çeşitli yerlerinden gelerek bu yıldönümsel ritüele katılan pehlivanlara göre, Kırkpınar yağlı güreşin “Kâbesidir” (Kahraman 1995:5). Savaşlar nedeniyle arada kesintiye uğraması dışında, Osmanlı’dan günümüze kadar sürdürülen en önemli yağlı güreş etkinliği olan Kırkpınar, Osmanlı kimliğinin/geleneğinin simgesi olarak kabul edilir ve bugün, hem yerel yönetim hem de devlet tarafından desteklenir (Yükselsin 2000:123).

<sup>7</sup> 2009’daki Kırkpınar yağlı güreşlerinde ekip şefi olarak görev yapan Fahrettin Zurnacı, kendisi ile yaptığım görüşmede dedesi Osman Zurnacı’nın ölümüne (1977) dek Kırkpınar’da ekip şefliği yaptığını, Edirneli olmayan hiçbir davul-zurnacının ekipte yer alamayacağını belirtmişti.

<sup>8</sup> Edirne’de davul-zurna ve ince saz/çalgı topluluk tiplerinde yer alan profesyonel Roman müzisyenlerin devamlı gittikleri ‘çalgıcı kahvesi’, kent merkezini Karaağaç kasabasına bağlayan ana caddede, Ali Paşa Çarşısı’nın karşısında bulunan dar bir sokak içinde yer alır.

Giydikleri ritüel kıyafetleri ile tarihsel bir geçmişe konumlandırılan ekip, kendi rolünden beklenen ve meşru kabul edilen bir aracılık davranışı içine girmiştir artık. 20 davul 20 zurna mehtere öyküen bir görünümde ve seslendirdikleri müzikle geçmiş ve bugün arasında bir köprü kurmuş olur. Ağırlıklı olarak “tarihi” olarak adlandırılan havaların (Kırkpınarla özdeşleşmiş kalıplaşmış güreş havaları, “Rumeli” havaları ve Osmanlı’nın simgesi kabul edilen mehter marşları), seslendirildiği nöbet’de başka kültürlerle ait (Haydar Haydar) ya da güncel (Osman Aga) şarkıların çalgısal icralarına da yer verilir.

#### *Müzikle ‘Davet’*

Edirne’de bulunan herkesi (yerleşikler ve yabancı turistler dahil) bir hafta süresince “geçmişe geri dönme” ya da “Osmanlı ile buluşma” olarak tanımlanabilecek kültürel geri dönüş algısı içine sokan ekibin ikinci görevi tüm Edirne’yi sokak sokak, hatta kapı kapı dolaşarak ‘müzikle davet’ etmektir.



Resim 2. Sanayi sitesindeki esnaf müzikle yağlı güreşlere davet ederken, Edirne, 02.07.2009

Belediye önündeki ‘nöbet’ görevlerinin ardından takımlara ayrılıp kente dağılan ekip üyeleri, öncelikle nöbet sırasında seslendirdikleri “tarihi” olarak tanımlanan havaları çalarak halkı şenliklere davet ederler. Ayrıca, isteğe göre bu dağar dışındaki müzikleri de seslendirirler. Bunda, bu görevleri sırasında bahşış yoluyla elde ettikleri hatırı sayılır gelirin etkisi olduğu da söylenilebilir. Bununla birlikte bu edim ‘davet’in özünde yattığı gibi organizasyon görevini üstlenen belediyeyi ve ritüel özneleri olan güreşçileri temsil etmek ve bir hafta süresince geçerli olacak “geçici toplumsallık” hali olan komünitasa (*communitas*) (Turner, 1974: 231) katılmaya çağırarak amaçlı bir aracılık rolünü yansıtır.<sup>9</sup>

#### *Ağanın karşılanması*

Cuma sabahı belediye önünde son nöbetini yapmaya başlayan ekip, ağanın geldiği haberi ile birlikte mehter marşları seslendirmeye başlayarak ağanın karşılanacağı yere doğru (Selimiye Camii önünden kentin ana girişine doğru) hareket eder. Bir yıl önce açık arttırma yöntemiyle seçilen güreş ağası karşılanır ve belediyeye varmasına dek eşlik edilerek mehter marşlarının seslendirilmesine devam edilir. Son model arabasıyla da olsa, ritüele özgü kıyafetini giymiş olarak kente giren ağanın konumuna uygun görülen müziğin yine ritüele özgü konumdaki davul-zurna ekibince seslendirilmesi statünün ve geçmişle bağın vurgulanmasına yöneliktir.

<sup>9</sup> Turner’a göre ‘komünitasa’ (*communitas*), aynı yerde ve aynı şartlar altında yaşayan bir insan topluluğundan (*community*) farklı olarak; belirli/özel anlarda ve durumlarda ortaya çıkan bir toplumsallaşma biçimidir (1974:231).

Protokolün de yer aldığı tören alayının toplanması ile birlikte ritüel (yağlı güreş) öncesi 'hazırlık törenleri' olarak da tanımlanabilecek güreş öncesi törenler başlar. Bu törenler için gerekli müzik, alayın önünde yer alan belediye bandosu tarafından seslendirilir. 2009'daki törenlerde olduğu gibi alayın arkasında toplanan davul-zurna ekibinin güreş öncesi görevleri Adalı Halil ve Kara Emin'in mezarlarının bulunduğu "Pehlivanlar Mezarlığı"na varılmasının ardından sona erer. Ekip, öğleden sonra yağlı güreşlerin yapılacağı Sarayıçi'ndeki güreş sahasında toplanmak üzere dağılır.

#### *Güreş müziği icrası*

Davul-zurna ekibinin Kırkpınar'daki asıl ve en önemli görevi, yağlı güreşlere özgü bir edim/pratik olan 'güreş müziği'nin icrasıdır. Bu görev, güreşlerin başlama anonsunun ardından başlayıp 'başpehlivanlık' güreşinin sonuçlandığı ana kadar aralıksız olarak güreş havaları çalmak biçiminde gerçekleştirilir. Osmanlı'nın kuruluşu ile ilişkilendirilen tarihsel bir miras olarak tanımlanan yağlı güreşler için çalınan güreş havalarının da tarihsel ve ritüele özgü bir karakteri olması gerektiği düşünülür. Bu nedenle, üç gün süren güreşler sırasında yalnızca yağlı güreşlere eşlik eden güreş havalardan başka bir şey seslendirilmez. Güreşçileri ve her bir boyda yapılan güreşleri şiirsel bir ifadeyle tanıtarak güreşi başlatma görevini üstlenen cazgırın, güreşçileri "salavatlama" adı verilen pehlivan duasının ardından güreş alanına salması ile birlikte güreş müziğinin kesintisiz icrasına da başlanır. Güreş müziği hakem anonsları ve cazgırların yeni boylara ilişkin tanıtımları dışında sabahtan akşama dek hiç kesilmez. Müziğin aralıksız çalınmasının bir nedeni boylara göre onlarca güreşçinin aynı anda güreş sahasına çıkmaları ve bir boy bitmeden diğerlerinin sahaya salınmalarıdır. Bu nedenle, güreşlerin normal akışı içinde ekip, 5 zurna 10 davul biçiminde kümelenerek dönüşümlü olarak çalarlar. Ekibin 40 kişi birden çalması başlangıçta ve özellikle de son güreş olan başpehlivanlık güreşi sırasında yapılır.



Resim 3. Kırkpınar ekibi Sarayıçi'ndeki güreş sahasında güreş müziği icra ederken, Edirne, 04.07.2009.

Davul-zurna çalan Edirneli Roman müzisyenlerden oluşan ekibinin güreş müziği icrası öncelikle Kırkpınar güreş sahasında kurulan komünitesin (geçici toplumsallık) oluşmasına ve 3 gün boyunca sürdürülmesine aracılık eder. Takvime bağlı olarak her yıl kurulan komünite, hem ritüelin bugünden uzak belirsiz bir geçmişe konumlanması hem de yağlı güreşlerin ritüel içeriği nedeniyle zamandan ve saha dışındaki toplumsal gerçeklikten bağımsızdır.<sup>10</sup> Davul-

<sup>10</sup> Turner (1974:231) komünite anını "toplumsal yapı karşıtı" olarak tanımlar.

zurna çalan Edirneli Roman müzisyenlerin geçmişten bu yana nesilden nesile aktararak belleklerinde korudukları güreş havalarının Edirne özelinde yalnızca yılda bir kez Kırkpınar yağlı güreşlerinde seslendirilmesi, aslında müziksel olarak her yıl yeniden kurulmak üzere komünitesinin da korunduğunu gösteriyor.

Davul-zurna ekibinin diğer aracılık rolü, ritüelin merkezinde yer alan yağlı güreş bağlamındadır. Yağlı güreş, bir spor olarak tanımlansa da Kırkpınar'ın ritüel içeriği daha çok savaş (özgün adlandırması ile 'cenk') ile ilişkilendirilir. Bu nedenle Edirne Sarayı'ndeki Kırkpınar güreş sahası, saha dışındaki toplumsal düzene karşıt, geçici kurulmuş bir savaş alanını gösterecek biçimde "Er meydanı" olarak tanımlanır. Güreşenlerden birinin galip diğerinin ise mağlup geleceği er meydanında yaşananlar bir geçiş ritüelini ve buna bağlı olarak 'liminal' (eşiksel) bir süreci, yansıtır. Kazananın ya da kaybedenin henüz belli olmadığı bu sürece eşlik eden müziğin içeriği de ritüele özgü karakterdedir. Güreşçilerin sahaya çıkıp peşreve başlamalarıyla birlikte başlayan ağır akışlı güreş havası icrası güreşin başlamasından belirli bir süre sonra bütünüyle değişir. "Ceng-i harbi" olarak adlandırılan ve güreş havalarna bağlı olarak çalınan kesit, güreşçilere rakiplerine saldırmak ve alaşağı etmek yönünde duygusal motivasyon sağlar. Nitekim, oldukça dinamik ve hızlı karakterdeki ceng-i harbinin hem güreşçileri hem de izleyenleri coşturduğu görülür. Davul-zurna çalan Edirneli Roman müzisyenlerin o yılki Kırkpınar yağlı güreş ritüeli bağlamındaki aracılık rolleri başpehlivanlık güreşi sonunda rakiplerden birinin yenilmesi ile birlikte, bir sonraki yıl yeniden icra edilmek üzere sona erer. Bununla birlikte hem başka yerlerdeki (sözelimi Antalya) yağlı güreşlere katılmaları, hem de bir sonraki yıl yeniden kurulacak Kırkpınar'a kadar, yağlı güreş ritüeli ile ilgili müziksel bilginin belleklerde korunmasına yönelik kültürel aracılıklarını sürdürürler.

#### **Bir kültürel aracılık örneği: güreş havasına 'dönüştürme'**

Edirne'de davul ve zurna ile seslendirilen yağlı güreş müziği, biri "güreş havası" diğeri "Ceng-i harbi" olarak adlandırılan ve birbirine bağlı olarak çalınan iki ayrı bölümden oluşur. Her ikisinin de kendine özgü saptalı (değişmez) tartım kalıpları (şekil 6 ve 7) vardır. Kavramsal bakımdan, ceng-i harbi, ezgi ve tartım bakımından görece değişmeyen yapısı ile güreş müziğinin ayrılmaz bir parçası olarak görülmekle birlikte 'güreş havası'ndan ayrı tutulur: Edirneli davul-zurnacılar göre "Kırkpınar'da çalınan bir tane ceng-i harbi vardır ve yağlı güreşlerde hep o çalınır". Buna karşın, yine kendine özgü tartım kalıplarının (şekil 6) kullanıldığı "güreş havası" birbirinden farklı havalarn/ezgilerin çalındığı bir icra biçimini tanımlar.

a)

b)

c)

Şekil 6. Güreş havasının tartım kalıpları.

Şekil 7. Cengi harbi'nin tartım kalıbı.

1997'de yaptığım alan çalışması sırasında, o sırada en yaşlı zurnacı olan Osman Biber, Edirne Televizyonu (Etv) tarafından gerçekleştirilen güreş müziği konulu programın çekimlerinde "Dağlı" ve "Divan" olarak adlandırılan güreş havaları dışında bir de "Balkan"

güreş havası olduğunu belirterek bunu da icra etmiş, ancak ertesi gün çalgıcı kahvesinde bazı zurnacılar böyle bir havanın olmadığını belirtmişlerdi. Dahası, herkes “Dağlı”da hemfikirken bazıları “Divan” güreş havasının adının “Muhacir” güreş havası olduğu öne sürmüşlerdi. O günkü televizyon çekimlerinde Osman Biber’e dem tutan Fahrettin Zurnacı 2009’daki alan çalışmam sırasında ekip şefiydi. Kendisine bu tartışmayı hatırlattığımda yanıtı “yalnızca iki hava var, biri ‘Dağlı’ öteki ‘Divan’dır” oldu. Güreş havalarının sayısı ve adlandırılmaları ile ilgili problemin yanıtı, güreş havalarını farklı adlarla adlandıran zurnacıların Edirne öncesine uzanan tarihsel geçmişlerinde yatmaktadır. “Dağlı” terimi, Osmanlı-Rus savaşı sırasında Bulgaristan’dan (Deliorman bölgesi) göç eden toplulukların üyelerini ve güreş havası adlandırmalarını, “Muhacir” terimi ise mübadele döneminde Yunanistan’dan (Selanik, Serez’den) göç eden toplulukları ve güreş havası adlandırmalarını tanımlar. Bununla birlikte, Kırkpınar yağlı güreşleri bağlamında 1998 ve 2009’da yaptığım gözlem ve görüşmelerim, Kırkpınar’da çalınan yağlı güreş müziğinin yalnızca yukarıda anılan “tarihi havalar”la sınırlı olmadığı anlamamı sağladı. Kırkpınar’da görev alan ekibin zurna çalan üyeleri üç gün aralıksız süren yağlı güreşler sırasında yalnızca bu iki havayı ve ceng-i harb’i’yi değil, başka kültürel bağlamlara ait ezgileri de güreş havasına dönüştürerek seslendirirler.

Rumeli havaları/türküleri olarak sınıflandırılan, “Davullarım çalar çaydan aşığı”, “Alaybey”, “Kara Yusuf”, “Çıkayım gideyim Urumeli’ne” ya da sözgelimi Neşet Ertaş’ın “Hapishanelere güneş doğmuyor”u gibi bir bozlak, hatta kimi kaynaklarıma göre az da olsa Roman havaları bile bağlamsal dönüştürmeye gereç olarak kullanılan belli başlı örneklerdir. Bu örneklerden birinci grup (Rumeli havaları) görece yakın kültür özellikleri taşıırken diğerleri uzak kültür (Kırşehir tavrı, Abdallık, Roman kimliği) olarak tanımlanabilecek farklı etnisitelerden ve kültürel çevrelerden alınma örnekleri yansıtır. Zurna çalıcısı görüşme kişilerim, özellikle ‘uzun hava’ tipinde olan her müziğin rahatlıkla güreş havası olarak çalınabileceğini belirttiler.

*Dönüştürme öncesi*

#### DAVULLARIM ÇALAR ÇAYDAN AŞAĞI

♩ = 200

Şekil 8. Dönüştürülecek Rumeli Türküsü’nün ezgisel kesiti.

“Davullarım Çalar Çaydan Aşağı” adıyla bilinen Rumeli havası, Edirneli davul-zurna çalıcılarının sıklıkla güreş havasına dönüştürdükleri ezgisel gereçlerden biridir. Özellikle geçmişleri Balkanlar (Yunanistan, Bulgaristan, eski Makedonya) ile bağlantılı toplulukların kültürel kimlikleri ile ilişkilendirdikleri bir dağarın parçası olması nedeniyle tüm Trakya bölgesinde olduğu gibi Edirne’de de hem davul-zurna hem de ince çalgı/saz topluluklarının evlilik ritüellerinden piknik alanlarına dek birçok alandaki kültürel etkinliklerde seslendirdikleri, herkes tarafından bilinen bir örnektir. Ezgisel gereç kaynaklık eden havanın

yukarıda gösterilen notası (şekil 8), TRT kayıtlarına “Çalın Davulları Çaydan Aşağıya” adıyla geçmiş türküden alınmış olup yalnızca dönüştürmeye gereç olarak kullanılan ezgisel kesitleri verilmiştir. 10 vuruşluk (10/8) tartımsal yapıdaki özgün ezgisel gereç, 3’er ölçüden oluşan dört ezgisel kesiti (A, B, C, D) içerir ve metronom değeri 200’dir.

#### *Dönüştürme sonrası*

Herkesçe bilinen yukarıdaki ezgi güreş havasına dönüştürüldükten sonra (şekil 9), dönüştürme eylemin farkında olanlar dışında tanınmayacak bir görünüme kavuşur. Eylemin farkında olanlar da (çoğu zaman birkaç kişi ile sınırlıdır) içinde yaşanan kültürel çevreye (Rumeli) ait olduğu için bu durumdan rahatsızlık duymazlar. Güreş havalarının değişmez tartım kalıpları üzerine ustaca yerleştirilen ezgi, artık yeni bağlamı (yağlı güreş) içinde, o bağlamın içselleştirildiği bir hava olmuştur.

Başka bağlamlara ya da kültürlere ait ezgileri güreş havasına ‘dönüştürme’ye odaklı aracılık ediminin ana aktörleri, zurna çalıcıları olmakla birlikte, davulcuların seslendirmeleri olmadan dönüştürmeyi gerçekleştiremezler. Davulcular ana kültürel bileşeni (güreş havası tartımı) değiştirmeksizin sürdürme görevini üstlenirken, zurnacılar başka kültürlerden uygun gördükleri ezgileri davulcuların seslendirdikleri ve güreş havasının ana eksenini belirleyen değişmez tartım kalıplarının üzerine yerleştirerek seslendirirler. Bu durum, profesyonel Roman müzisyenlerin aracılık eylemlerinin bireysel olmayıp kolektif bir yapı içinde gerçekleştiğini gösterir. ‘Tarihi’ olarak nitelendirilen özgün havalara (“Dağlı” ve “Divan”) adını veren ezgiler yalnızca belirli kesitlerde (başlangıç ve yineleme kesitlerinde) tüm zurna çalıcılarınca sesdeş/ünison sayılabilecek bir biçimde seslendirilir. Dönüştürülen ezgiler ise genellikle icraya liderlik yapan zurna çalıcıları tarafından üretilir. Bununla birlikte, Güreş havalarının sesdeş çalma dışındaki kesitlerinin icrası, çoğu zaman lider zurnacının yönlendirmesine bağlı olarak diğer zurnacıardan bazılarının (genellikle daha az çalma becerisine sahip olanlar) dem tutması diğerlerinin lider zurnacının ürettiği ezgisel gidişi takip etmesi biçimindedir. Aşağıdaki nota (şekil 9), dönüştürmeye gereç olan ezginin (şekil 8), dönüştürme sonrasındaki görünümünü yansıtmaya amaçlı olup icranın yalnızca küçük bir bölümünün çevriyazımı yapılmıştır.

Şekil 9’da da görülebileceği gibi dönüştürülen ezgisel gerecin çekirdek ezgi ve seyir/gidiş dışındaki dönüştürme öncesine ait tüm parametreleri (tempo, ölçü, tartımsal yapı) değişmiştir. Her biri birer ölçü ile gösterilen 12 vuruşluk (12/2) dört tartımsal döngü (T) üzerine yerleştirilen ezgisel kesitler (Şekil 8, A, B, C, D) dönüştürme öncesinde olduğu gibi 2’şer ölçülük yapıdan bağımsızdırlar. Şekil 8’deki ilk kesit (A), Şekil 9’da ilk ölçü tamamlanmadan sona erer. Buna bağlı olarak ikinci (B) ve üçüncü (C) kesitlerin öne çekildiği görülür. Üçüncü ölçünün yarısından itibaren zurnaların oldukça uzun süre çatkı sesinde (sol) kalması ile, dördüncü kesitin (D) son ölçüde tartımsal döngünün başına getirilmesi sağlanır. Zurna 2 olarak gösterilen dizek, lider zurnacıya eşlik eden zurnacıların çekirdek ezgiyi izleyen bir dem eşliğini yansıtır. Sonuç olarak davulcuların ürettikleri tartım kalıplarının özgün güreş havalarında olduğu gibi değişmeden sürdürülmesi, dönüştürülen ezginin ise bazı unsurlarından arındırılarak içine sokulduğu yeni bağlamın temel dizgesine uyarlandığı görülür.



### KIRKPINAR GÜREŞ HAVASI

The image shows a musical score for the Kırkpınar Güreş Havası. It consists of four systems of music. The first system is for Zurna 1 and Zurna 2, with a tempo of 50. The second system is for Davul (Tokmak) and Davul (Çubuk). The third system is for Zurna 1 and Zurna 2, and the fourth system is for Zurna 1 and Zurna 2. The score is divided into four sections labeled A, B, C, and D. Section A is marked with a tempo of 50. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, time signatures, and dynamic markings.

Şekil 9. Rumeli türküsünün güreş havasına dönüştürülmüş hali.

### Sonuç

Edirneli davul zurna çalan Roman müzisyenlerin Kırkpınar yağlı güreşlerindeki icralarından hareketle, Çalgıcı Romanı olarak adlandırılan profesyonel Roman müzisyenlerin kültürel aracılıkla ilişkili rollerine odaklanılan bu çalışmanın ortaya çıkardığı birkaç sonuç vardır. Geçimlerini nesillerdir müzik yaparak temin eden Romanların (ve diğer Çingene gruplarının) müzisyenlik hizmetleri, hizmetlerini sundukları toplulukların kültürel kimliklerini ifade edebilmelerini sağlamanın yanı sıra, farklı kültürel dizgelere sahip toplulukların bir arada ve yan yana yaşamaları sağlayan uzlaşma kültürünün oluşturulması ve sürdürülmesi bakımından da oldukça değerli ve önemlidir. Çalgıcı Romanlarının görev aldığı her ritüel aynı zamanda bir aracılık ritüelidir. Bu ritüel, ritüelin temel bileşenlerinin (komünitas ve geçiş özneleri) geçişlerine rehberlik etmek olduğu gibi, kültürel kimliğe ilişkin tanımlayıcı değerlerden bazılarının korunması, bazılarının eksiltilmesi ya da yenilerinin katılması biçimindeki değişim-dönüşüm sürecine de katkıda bulunma görevini içerir. Çalgıcı Romanlarını kültürel aracılıkları, yalnızca iki kültür arasında değil çoğu zaman aynı anda birçok kültür arasında aracılık etmek üzerine kuruludur. Bu nedenle, onların aracılıkları iki kültürlü değil çok-kültürlüdür. Aracılıkla ilişkili kültürel rolleri ve konumları tarihsel, kültürel ve ekonomik nedenlere bağlı olarak önceden belirlenmiş olup geçici değil kalıcıdır. Çalgıcı Romanı adı, yalnızca bir Roman grubunu değil aynı zamanda kurumsal bir kültürel aracılık kimliğini tanımlar. Aracılık rolleri çoğu zaman bireysel değil işbirliğine dayalı kolektif bir aracılık olarak görülmelidir. Bir 'takım'da görev alan Roman müzisyenlerden görece en "beceriksiz" olanı bile bu işbirliğine katkıda bulunur ve yeri geldiğinde aracılık rolünü sırtlanır.

## KAYNAKÇA

- BEISSINGER, Margaret H. (2001). "Occupation and Ethnicity: Constructing Identity among Professional Romani (Gypsy) Musicians in Romania", *Slavic Review*, Vol. 60, No. 1, pp. 24-49.
- BOCHNER, Stephen (1981). "The Social Psychology of Cultural Mediation", *The Mediating Person: Bridges Between Cultures*, Ed: Stephen Bochner, G K Hall & Co, pp:6-36.
- DEBRIX, François (2003). "Introduction: Rituals of Mediation", *Rituals of Mediation: International Politics and Social Meaning*, Ed: François Debrix and Cynthia Weber, Minneapolis: University of Minnesota Press, pp: xxi-xlii.
- DUYGULU, Melih (2006). *Türkiye'de Çingene Müziği: Batı Grubu Romanlarında Müzik Kültürü*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- HAUGEN, E. I. (1956). *Bilingualism in the Americas: A Bibliography and Research Guide*. American Dialect Society Publication No. 26.
- KAHRAMAN, M. Âtîf (1997). *Osmanlı ve Cumhuriyet Dönemi (1924-1951) Kırkpınar Güreşleri*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- KATAN, David (1999). *Translating Cultures: An Introduction for Translators, Interpreters and Mediators*, Manchester: St. Jerome Publishing.
- KINLI, H. Devrim ve Yükselsin, İbrahim Y. 2012. "Kültürel Aracılığın Ritüelleri: Bergamalı Profesyonel Roman Müzisyenlerin Geçiş Ritüellerindeki Aracılık Rollerini", III. *Hisarlı Ahmet Sempozyumu*, s:432-446.
- MCLEOD, Beverly (1981) "The Mediating Person and Cultural Identity", *The Mediating Person: Bridges Between Cultures*, Ed: Stephen Bochner, G K Hall & Co, pp: 37-52.
- PETTAN, Svanibor H. (1992). *Gypsy Music in Kosovo: Interaction and Creativity*, Ph.D., University of Maryland Baltimore County.
- \_\_\_\_\_ (1996a). "Gypsies, Music, and Politics in the Balkans: A Case Study from Kosovo", *World of Music* 38 (1): 33-62.
- \_\_\_\_\_ (1996b). "Selling Music: Rom Musicians and THA Music Market in Kosovo", *Echoes of Diversity: Traditional Music of ethnic Groups-Minorities*, edited by Ursula Hemetek, Vienna: Bohlau, pp.233-245.
- RUNES, Dagobert D. (1970). *Dictionary of Philosophy*, Totowa, N.J.: Littlefield, Ad-fams & Co.
- SEEMAN, Sonia T. (2002). *You're Roman!: Music and Identity in Turkish Roman Communities*. Ph.D. Thesis, Los Angeles: University of California.
- \_\_\_\_\_ (2006). "Presenting 'Gypsy', Re-Presenting Roman: Towards an Archeology of Aesthetic Production and Social Identity", *Music & Anthropology: Journal of Musical Anthropology of the Mediterranean*, Vol.11  
[http://www.umbc.edu/eol/MA/index/number11/seeman/see\\_0.htm](http://www.umbc.edu/eol/MA/index/number11/seeman/see_0.htm) (Erişim tarihi: 06.05.2014)
- STAITI, Nico (1997). "The Roma *Khorakhané* as Cultural Mediators: Nuptial Rites and Music", *Music & Anthropology*, Vol.2.  
<http://www.umbc.edu/eol/MA/index/number2/rom/rom.htm> (Erişim tarihi: 06.05.2014)
- STEINER, George (1975). *After Babel: Aspects of Language and Translation*, Oxford: Oxford University Press.
- TAFT, Ronald (1981). "The Role and Personality of the Mediator", *The Mediating Person: Bridges Between Cultures*, Ed: Stephen Bochner, G K Hall & Co, pp: 53-88.
- TURNER, Victor W. (1967). *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*, Ithaca: Cornell University Press.
- YÜKSELSİN, İbrahim Y. (2000). *Batı Türkiye Romanlarında Kültürel Kimlik, Profesyonel Müzisyenlik ve Müziksel Yaratıcılık*, yayınlanmamış doktora tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- \_\_\_\_\_ (2001). "Bir Grup Kimliği Olarak "Çalgıcılık: Edirne Romanlarında Profesyonel Müzisyenliğin GrupKimliğindeki Rolü", *Müzikoloji Derneği Sempozyum Bildirileri*, ed: Feza Tansuğ, İstanbul: Müzikoloji Yayını, s: 134-140.
- \_\_\_\_\_ (2009). "Satılık Havalara: Batı Türkiye Roman Topluluklarında Bir Müziksel Zanaatkarlık Biçimi Olarak "Çalgıcılık", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Vol.2 (8); s: 452-463. [http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt2/sayi8pdf/yukselsin\\_ibrahimyavuz.pdf](http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt2/sayi8pdf/yukselsin_ibrahimyavuz.pdf) (Erişim tarihi: 06.09.2009)
- YÜKSELSİN, İbrahim Y., Cemile Yılmaz (2010). "Cinsiyet ve Sınırlar: Evlilik Ritüeli Bağlamında Bergamalı Roman Kadın Müzisyenler", *21. Yüzyıl Eşiğinde Kadınlar: Değişim ve Güçlenme*, Cilt 4, s:146-156.