

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**GÖÇMEN KİMLİĞİ AÇISINDAN BOŞNAK MÜZİKLERİ:
TRAKYA VE İSTANBUL ÖRNEĞİ**

DOKTORA TEZİ

F. Belma KURTİŞOĞLU

Anabilim Dalı : Müzikoloji ve Müzik Teorisi

Programı : Müzikoloji ve Müzik Teorisi

HAZİRAN 2008

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**GÖÇMEN KİMLİĞİ AÇISINDAN BOŞNAK MÜZİKLERİ:
TRAKYA VE İSTANBUL ÖRNEĞİ**

DOKTORA TEZİ

F. Belma KURTIŞOĞLU

Tez Danışmanı: Prof. Ş.Şehvar BEŞİROĞLU

Tez Eş Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Çağlayan KOVANLIKAYA

HAZİRAN 2008

**GÖÇMEN KİMLİĞİ AÇISINDAN BOŞNAK MÜZİKLERİ:
TRAKYA VE İSTANBUL ÖRNEĞİ**

DOKTORA TEZİ

F. Belma KURTİŞOĞLU

414022012

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 30.05.2008

Tezin Savunulduğu Tarih : 10.07.2008

Tez Danışmanı : Prof. Ş.Şehvar BEŞİROĞLU

Tez Eş Danışmanı : Yrd. Doç. Dr. Çağlayan KOVANLIKAYA (M.S.G.S.Ü.)

Diğer Jüri Üyeleri : Prof. Dr. Can ETİLİ ÖKTEN

Prof. Fikret DEĞERLİ (Yeditepe Üniversitesi)

Doç. Songül KARAHASANOĞLU

Yrd. Doç. Dr. Aşlı KAYHAN (K.O.U.)

Yrd. Doç. Dr. Recep USLU

HAZİRAN 2008

ÖNSÖZ

“Göçmen Kimliği Açısından Boşnak Müzikleri: Trakya ve İstanbul Örneği” konulu bu doktora tezi, İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü’nde hazırlanmıştır.

Bu çalışmanın amacı müziği oluşturan, icra eden ve tüketen kültürlerin kimliklerinin müzik içerisinde bulmanın olanaklı olduğu varsayımına dayanarak, Boşnaklar özelinde göçmen kimliğini anlamaya çalışmaktır. Yapılan çalışmada göç, kültürel kimlik, Boşnak kimliği ve müzik ile kimlik arasındaki ilişki açıklanmaya çalışılmıştır. Bunun için incelenen repertuar içerisinde bu kimliklerin anlaşılmasına yardım eden eserler seçilerek örneklemeler yapılmıştır. Müzik icrasında kullanılan çalgıların da kültürel kimlik için bir sembol olduğu düşüncesi de ayrıntılı olarak ele alınması gerekliliğini doğurmuştur. Müzik icrası ortamlarından geleneği ve değişimi gözlemlemek için, düğünler seçilmiştir.

Bu çalışmada yol göstererek yardımlarını esirgemeyen danışmanlarım İ.T.Ü. T.M.D.K. Müzikoloji Bölüm Başkanı Prof. Ş.Şehvar BEŞİROĞLU ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyoloji Bölümü öğretim üyesi Yrd. Doç. Dr. Çağlayan KOVANLIKAYA’ya, tez izleme jürisinde fikirleriyle tezime katkıda bulunan Prof. Dr. Can Etili ÖTKEN, Prof. Dr. Edip GÜNAY, Yrd. Doç. Dr. Aslı KAYHAN, TRT Nota arşivini sağlayan Öğr. Gör. Haydar TANRIVERDİ’ye, müziklerle ilgili çalışmalarda desteklerini esirgemeyen Öğr. Gör. Dr. Nail YAVUZOĞLU ve Arş.Gör. Ayhan GUNCA’ya; etnik çalışmalarla ilgili olarak özel kütüphanesini açan araştırmacı sosyolog Ali AKTAŞ’a; alan araştırmalarında, yazılı ve müzikal kaynaklara ulaşmama yardım eden Hersekli ailesine, Albayrak ailesine, Hasip GÜLTAŞ’a, Gökmen KATIPOĞLU’na, Saffet ÜRESİN’e, Pendik Bosna Sancak SYKD, Sefaköy Çağdaş Bosna Sancak Dayanışma Eğitim ve Kültür Derneği’ne teşekkürü bir borç bilirim. Boşnak kültürünü, müzikal icra ortamlarını anlamamda yol gösteren ve tercümeleri yaparak hiç bıkmadan yardım eden Cevat GÜNGÖR, Hakan MÜMİNOĞLU, Mithatka LİÇİNA, Murat DEMİROK, Muzaffer ÖZDEMİR, Rafet MURİÇ’e; internet üzerindeki dostlukları gerçek dostluğa dönüşen BosnaSancak.Net ve Balkanskidom ailesine; çalışmamda elde ettiğim verileri esirgmeden bana sunan değerli kaynak kişilere minnetlerimi sunarım.

Doktora çalışmam sırasında gönülleri ile yanımda olduğunu bildiğim bütün İ.T.Ü. T.M.D.K. çalışma arkadaşlarıma ve öğrencilerime; her türlü fedakarlıklarından dolayı eşim Yrd. Doç. Bülent KURTİŞOĞLU, kızım Başak KURTİŞOĞLU, annem Gülsen OĞUL ve bütün aileme teşekkürlerimi sunarım.

Haziran 2008

F. Belma KURTİŞOĞLU

İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR	v
TABLO LİSTESİ	vi
ŞEKİL LİSTESİ	vii
KAVRAM DİZİNİ	ix
CD İÇERİK LİSTESİ	x
ÖZET	xii
SUMMARY	xiv
1. GİRİŞ	1
1.1. Araştırmanın Amacı ve Kapsamı	4
1.2. Araştırmanın Yöntem ve Teknikleri	6
2. GÖÇ VE KÜLTÜREL KİMLİK KAVRAMLARI	14
2.1. Göç Kavramı	14
2.2. Kültürel Kimlik	18
2.3. Göçmen Kimliği	23
2.4. Boşnak Kültürel Kimliği	28
2.5. Kültürel Kimlik ve Müzik	46
3. BOŞNAK MÜZİĞİ	53
3.1. Müzik Türleri	54
3.1.1. Sevdalinka	54
3.1.2. Yeni Bestelenmiş Halk Müzikleri	65
3.1.3. Oyun Müzikleri	71
3.1.4. Epika	76
3.2. Çalgılar	85
4. BOŞNAK DÜĞÜNLERİNDE MÜZİK İCRASI	100
4.1. Trakya'da Evlilik Töreni	106
4.1.1. Kına Gecesi	107
4.1.2. Düğün Töreni	118

4.2. İstanbul’da Evlilik Töreni	124
4.2.1. Kına Gecesi	126
4.2.2. Düğün Töreni	137
5. SONUÇLAR	142
6. KAYNAKLAR	148
EKLER	155
ÖZGEÇMİŞ	156

KISALTMALAR

ABD: Amerika Birleşik Devletleri

Bkz: Bakınız

c.: Cilt

s.: Sayfa

CD: Kompakt Disk

DVD: Digital Video Disk; Çok yüksek kapasiteli optik sayısal disk

Hz: Hertz

İ.T.Ü. : İstanbul Teknik Üniversitesi

K.O.U.: Kocaeli Üniversitesi

M.S.G.S.Ü: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

NKNM: Nova Komposita Narodna Musika (Yeni Bestelenmiş Halk Müziği)

SDA: Stranka Demokratske Akcije (Demokratik Hareket Partisi)

SYKD: Sosyal Yardımlaşma Kültür Derneği

T.M.D.K.: Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı

TRT: Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu

TABLO LİSTESİ

Sayfa No

Tablo 1.1 Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemine ve Batı müziği kuramına göre diziler 12

ŞEKİL LİSTESİ

	<u>Sayfa No</u>
Şekil 1.1 Trakya Haritası	5
Şekil 1.2 İstanbul Haritası – Bayrampaşa ve Pendik İlçeleri.....	5
Şekil 2.1 Çelişen Kimlik Öğeleri	20
Şekil 2.2 U Stambolu, Na Bosforu Eserinin Notası ve Sözleri.....	38
Şekil 2.3 Zikri Özdemir’in Lubav U İstabulu isimli Plağının Kapağı	51
Şekil 3.1 Kad ja podoh na Bentbasu Eserinin Notası ve Sözleri	56
Şekil 3.2 Kad ja podoh na Bentbasu Eserinin Ses Sahası	57
Şekil 3.3 Sehidski Rastanak Eserinin Notası ve Sözleri	59
Şekil 3.4 Moj Dilbere Eserinin Notası ve Sözleri.....	63
Şekil 3.5 Djurdjevdan Eserinin Notası ve Sözleri	70
Şekil 3.6 Jusufe Kolo Eserinin Notası ve Sözleri	74
Şekil 3.7 Jusufe Kolo Eserinin Ses Sahası	75
Şekil 3.8 Jusufe Kolo Eserinin Karar Sesi	76
Şekil 3.9 Epika 1 Eserinin Notası	81
Şekil 3.10 Epika 1 Eserinin Ses Sahası.....	82
Şekil 3.11 Epika 1 Eserinin Karar Sesi	82
Şekil 3.12 Epika 2 Eserinin Notası	84
Şekil 3.13 Bayrampaşa’da bir evde gusla ve guslar fotoğrafı	85
Şekil 3.14 Tambura/ Tamburitza/ Tamburica.....	87
Şekil 3.15 Prim	87
Şekil 3.16 Brac	87
Şekil 3.17 Celo (Celovic)	88
Şekil 3.18 Bugarija	88
Şekil 3.19 Bas.....	89
Şekil 3.20 Saz ve Ses Sanatçısı Halid Music’in Kaset Kapağı.....	89
Şekil 3.21 Svardonitsa (Çiftli Kaval).....	90
Şekil 3.22 Asma Davul	91
Şekil 3.23 Domburdak	92
Şekil 3.24 Dajre.....	92
Şekil 3.25 Bendir.....	92
Şekil 3.26 Zurna.....	93
Şekil 3.27 Klarnet.....	93
Şekil 3.28 Gajda.....	94
Şekil 3.29 Ağız Mızıkası.....	94
Şekil 3.30 Gusla’nın Arkadan Görünüşü.....	95
Şekil 3.31 Guslanın Önden Görünüşü	95
Şekil 3.32 Gudalo	96
Şekil 3.33 İki Sıralı Dugmetare	98
Şekil 3.34 Pendik Bosna Sancak SYKD’nde Sergilenen Akordeonlar	99
Şekil 4.1 Rumeli Taverna isimli Albümün Kapağı.....	102
Şekil 4.2 Sarajevo, Grade moj Eserinin Notası ve Sözleri	104
Şekil 4.3 Sarajevo, Grade moj Eserinin Ses Sahası	104
Şekil 4.4 Sarajevo, Grade moj Eserinin Karar Sesi	104

Şekil 4.5	Najlepsa 20 Kola isimli Albümün Ön ve Arka Kapağı	105
Şekil 4.6	Hamdibey Köyü, Kına Gecesinde Yemek	108
Şekil 4.7	Tepsi Çevirme	109
Şekil 4.8	Kına Gecesinde Müzisyenler	110
Şekil 4.9	Kına Gecesinde Oynan Oyunlara Bir Örnek.....	111
Şekil 4.10	Savice tiks kodo hladna Notası, Sözleri ve Söyleyen Kişi	113
Şekil 4.11	Savice tiks kodo hladna Eserinin Ses Sahası.....	114
Şekil 4.12	Savice tiks kodo hladna Eserinin Karar Sesi.....	114
Şekil 4.13	Kısa Pado Trava Eserinin Notası ve Sözleri	115
Şekil 4.14	Kısa Pado Trava Eserinin Ses Sahası	116
Şekil 4.15	Kısa Pado Trava Eserinin Karar Sesi	116
Şekil 4.16	Kına Yakılırken.....	117
Şekil 4.17	Kına Yakma Sonrası.....	118
Şekil 4.18	Bayraklı Düğün Konvoyu	121
Şekil 4.19	Anadolka Eserinin Notası ve Sözleri.....	123
Şekil 4.20	Kasap Oyunu.....	124
Şekil 4.21	Düğün Salonunda Akordeon Simgesi.....	125
Şekil 4.22	En Güzel Şehir İstanbul Eserinin Notası ve Sözleri	128
Şekil 4.23	En Güzel Şehir İstanbul Eserinin Ses Sahası	129
Şekil 4.24	En Güzel Şehir İstanbul Eserinin Karar Sesi	129
Şekil 4.25	Kına Gecesinde Erkekler	130
Şekil 4.26	Kıyafet Gösterme	131
Şekil 4.27	Kına Gecesinde Oynana Oyunlardan Bir Örnek	131
Şekil 4.28	Mum Tutan Çocuklar	132
Şekil 4.29	Mumlu, Süslü Kına Tepsisi.....	132
Şekil 4.30	Kına Havası Söyleyen Kayınvalide.....	133
Şekil 4.31	Kaplumbağa Eserinin Notası ve Sözleri	134
Şekil 4.32	Kaplumbağa Eserinin Ses Sahası	134
Şekil 4.33	Kaplumbağa Eserinin Karar Sesi	135
Şekil 4.34	Gelinin Avucuna Altın Koyma	135
Şekil 4.35	Gelinin Yüzüne Ayna Tutma	136
Şekil 4.36	Kına Gecesinde Misafirlere İkram	136
Şekil 4.37	Gelini Evden Çıkarma	137
Şekil 4.38	Kırmızı Kuşak Bağlama	138
Şekil 4.39	Slow Dans	138
Şekil 4.40	Çiftetelli Türü Oyunlara Bir Örnek	140

KAVRAM DİZİNİ

Ajilite	: Çevik, canlı, kıvrak bir şekilde icra.
Aksak usul	: Hem ikili, hem de üçlü zamanı kapsayan usuller.
Alterasyon	: Değişim. Notalarda geçici ya da sürekli ses değişimi.
Amplifike	: Elektrik ile ses şiddeti yükseltilmiş.
Armonik minör	: 1 tam 1 yarım 2 tam 1 yarım 1 birbuçuk 1 yarım sestten oluşur. Natürel minör gamın 7.derecesinin yarım ses tizleştirilmesiyle bulunabilir.
Artık ikili	: Birbuçuk ton değerindeki ikili aralığı
Brijan	: Trakya'daki Boşnaklar tarafından kapama olarak da isimlendirilen, pirinç ve parça et ile fırında pişirilen bir yemek.
Cumbus	: Sijelo da denilen, sokakta veya kapalı bir alanda yapılan müzikli ve kololu eğlence.
Hacımakule	: Şekerpare benzeri bir tatlı çeşidi.
Klavye	: Piyano org, klavyen gibi çalgılarda ses düzeneğini çalıştıran tuş sıralarının bütünü. Ayrıca kordofonlarda ses perdelerinin bulunduğu bölüm. Bu çalışmada birçok farklı çalgı seslerini ve efekt seslerini elektronik olarak üreten çalgı olarak ele alınmaktadır.
Koloratür	: Temposu yüksek bir süsleme tekniği.
Kolo	: Balkanlarda kapalı veya açık daire formunda, ellerden veya omuzlardan tutularak grup olarak oynan halk oyunlarının genel ismi. Türkiye'deki Boşnaklar halay olarak da isimlendirmektedir.
Melisma	: Bir hecenin birden fazla nota üzerinde uzatılması.
Melismatik	: Bir hecenin birden fazla nota üzerinde uzatılması özelliğine sahip.
Neo-folk	: Her türlü geleneksel ve halk müziği eserinin orkestrasyon aracılığı ile pop, rock gibi tarzlarda tekrar düzenlenmiş haline verilen genel isim.
Pita	: Boşnak böreği olarak da isimlendirilmektedir.
Saz	: Tambura ailesinin en büyüğü olarak tanımlanan, sevdalinkalara eşlik eden çalgı. Anlatıcılar sazı bütün bağlama ailesini ifade etmek için kullanmaktadırlar.
Senkop	: Ritmik harekette vurguların yerleşme düzeninde çeşitlilik yaratmak üzere, olağan vurgu düzeninin değiştirilmesi.
Sernad	: Geceleri, açık havada, sevgi duyulan biri için, çalgı eşliğinde verilen küçük konser.
Slow Dans	: Ağır tempoda, çift olarak yapılan "Batılı" Danslar
Tambura Orkestrası	: Tamburadan geliştirilerek küçükten büyüğe sıralanan Tambura, Prim, Brac, Celo, Bugarija, Bass çalgılarının en az ikisinin birlikte oluşturduğu daha çok Hırvatistan'da görülen orkestra.
Tampere	: Ses sisteminde aralıkların eşit olarak düzenlenmesi.
Teferiç	: Arapçada ferahlamak, gezintiye çıkmak anlamına gelen teferruc kelimesinden türediği düşünülen günümüzde piknik anlamında kullanılan kelime
Tonal	: Ses dizilerinin ve tonların kurulumunun, öteki bütün sesleri kendine doğru çeken bir temel ses özelliğindeki tonik (merkez, eksen) sesiyle belirlenmiş sisteme ilişkin.
Tril	: Bir ses ile komşu ses arasında çok hızlı gidip gelerek ve titretircesine uygulanan bir tür süsleme tekniği
Triole	: Üçleme.

- Turbo-folk** : Halk müziğinin yeniden düzenlenmiş hali olan neo-folk çeşidinin elektronik olarak sesi yükseltilerek ve günün müzik piyasası koşullarına göre düzenlenmiş hali.
- Unison** : Bir müzik eserinde, bütün parti ya da seslerin aynı perde duyulacak şekilde icra edilmesi.
- Vibrato** : Seslerin dalgalı, titreşimli biçimde çıkarılması.
- Vokal** : İnsan sesine ait.
- Yugorock** : Yugoslavya'ya ait, genellikle halk müziğinden etkilenen rock müziği çeşidi. Türkiye'deki Anadolu-rock ile benzerlik kurulabilir.

CD İÇERİK LİSTESİ

1. Put putuje Latif-aga
2. Stari Aga
3. If I weren't Muslim
4. U Stambolu, Na Bosforu
5. Kad ja podoh na Bentbasu
6. Šehidski Rastanak
7. Moj Dilbere
8. Sinovi Sandzaka
9. Plavo, Plavo
10. Djurdjevdan
11. Oj zefire ilahi
12. Kad Zamirisu Jorgovani
13. Jusufe Kolo
14. Cacak Kolo
15. Rijetko Kolo
16. Epika 1
17. Epika 2
18. Sarajevo, Grade Moj
19. Tepsi Çevirme
20. Savice tiks kodo hladna
21. Kisa Pado Trava
22. Demirköy Kına
23. Slow Dans
24. Sine Moj
25. Anadolka
26. Bebeğim Benim
27. Prosidba veselo
28. En Güzel Şehir İstanbul
29. Osmanaga
30. Kaplumbağa
31. Ayna

GÖÇMEN KİMLİĞİ AÇISINDAN BOŞNAK MÜZİKLERİ: TRAKYA VE İSTANBUL ÖRNEĞİ

ÖZET

Ulus-devletler oluşurken o topraklarda yaşayan herkes için ortak halk müzikleri oluşturulurken, zaman içinde işlevi değişen ulus-devletlerle birlikte halk müzikleri de parçalanarak etnik müziklere dönüşmektedir. Bu müzikleri ve dönüşümlerini anlayabilmek için onu üretenleri ve yaşam biçimlerini anlamak gerekmektedir. Her zaman var olan göç olgusu, ulus-devletlerin oluşturulmaya çalışıldığı dönemlerde daha da yoğunlaştığı görülmektedir. Buna bağlı olarak kültürel kimlikler de gitgide daha çok karmaşılaşmaktadır.

Bir bölgeye veya bir kültürel kimliğe ait olarak isimlendirilen müzikler aynı zamanda o kültürlerin metaforu olarak algılanmaktadır. Kültürel kimlikler, birçok ögenin belli bir hiyerarşi içinde dizilmesi ile ancak hepsi birden algılandığında oluşurlar. Bir başka deyişle, bu öğelerden bir tanesi çıkarıldığında artık başka bir kültürel kimlik oluşmuş demektir. Zamana, mekana ve koşullara göre öğelerin hiyerarşisi değiştiğinden, kültürel kimlikler de durağan değildir. Göçler, bu kimlik öğeleri hiyerarşisinin hızlıca değiştiği durumlardır.

Bugünkü sınırlarıyla Türkiye, yoğun göçler almış bir ülkedir. Bu nedenle de müzikal çeşitliliği oldukça fazla olduğu düşünülmektedir. Ancak bütün göçmenlerin müzikal deneyimleri kayıt altına alınamamaktadır. Bu çalışmada Türkiye’de yaşayan Boşnakların kültürel kimliklerinin metaforu olan müzikler üzerinden araştırma yapılarak, aidiyetliklerini ve ötekilerden farklılıkları anlaşılmasına çalışılmaktadır. Bu çalışma bir derleme çalışması olarak tasarlanmadığından sadece geleneksel müzikler üzerinde durulmamakta, kendilerini ifade ettikleri popüler müzikler de araştırma kapsamına alınmakta, müziklerin kökenlerine dair özel bir çalışma yapılmamaktadır.

Konunun açıklığa kavuşabilmesi için göç edilen topraklardaki müzikler hakkında yazılı ve işitsel kaynaklara başvurulurken, Türkiye’deki icra ortamları ve kültürel kimliklerine dair veriler yazılı kaynak bulunamadığından sözlü tarih tekniği ile görüşme ve gözlemler yapılarak nitel bir araştırma ile toplanmasına karar verilmiştir. Görüşmeler 2005 ile 2007 yılları arasında yapılmakta iken, gözlemler 2008 yılına kadar uzatılmıştır. Türkiye’de yaygın olarak yerleşmiş Boşnaklar hakkında verilere daha derinlemesine ulaşabilmek için coğrafi olarak kısıtlama yapılarak, Trakya’daki Boşnakların yoğunlukla yaşadıkları yerleşim birimleri tespit edilmiş, İstanbul’da ise yine Boşnakların yoğun olarak yaşadıkları Bayrampaşa ve

Pendik ilçeleri araştırma evreni olarak belirlenmiştir. Müzikal icra ortamları ise kına gecesi ve düğünden oluşan evlilik töreni ile kısıtlanmıştır. Nicel bir çalışma olduğundan araştırma evrenini oluşturan kaynak kişilere kartopu tekniği kullanılarak ulaşılmıştır.

Kuramsal temeli oluşturmak için kültürel kimlik ve müzik ile kültürel kimliğin ilişkisi, tarihsel olarak Boşnakların yaşadıkları yerler ve göçleri incelenmektedir. Bu araştırmalar sonucunda Boşnak kültürel kimliğini oluşturan öğeler ve bunların zaman, mekan ve koşullara göre nasıl değiştikleri ele alınmaktadır.

Boşnaklara özgü müzikler, gözlem ve görüşmelerde görülen türlerle sınırlı tutulmaktadır. Bütün dünyada Boşnakların metaforu haline gelen Sevdalinka, popülerleşme ve Yugoslavya döneminde uluslaşma çabalarının bir sonucu olarak ortaya çıkan NKNM, evlilik törenlerinde en çok karşılaşılan oyun müzikleri ve sözlü tarih aracı olarak kullanılmış epikalar ele alınmaktadır. Bu türlerin dışındakiler çalışma dışı bırakılmaktadır. Boşnak kimliğini en fazla simgelediği düşünülen sevdalinkalara evlilik törenlerinde rastlanmaması dikkat çekici olmaktadır. Makamsal özelliğe sahip olan bu tür, çalgıların da değişmesi ile birlikte gittikçe tamperamana uygun hale gelmektedir. Makam müziğinde sıkça görülen melismatik icra ise geçerliliğini korumakta olduğu gibi NKNM’de da kullanılmaktadır. Türkiye’de Boşnakların yeni ürettikleri müziklerin “içe dönük” bir şekilde sunulduğu görülmekte ise de yavaş yavaş “dışa dönük” hale geldiği tespit edilmektedir.

Müziklere eşlik eden çalgılar kültürel kimliğin bir başka simgesi olarak belirlenmiştir. Geleneksel olarak Türk, Osmanlı ve Müslüman kimliklerinin göstergesi olan saz, davul ve zurnanın yanı sıra, diğer geleneksel çalgılar da göç sırasında kaybolmuş, burada yaşayan Boşnakların simgesel çalgısı başta serbest kamışlı bir aerofon olan akordeon daha sonra tek telli yaylı bir kordofon olan gusladır. Akordeon, 19. Yüzyılda Avusturya-Macaristan Devletinin Boşnaklara tanıttığı bir çalgı olarak modernliği ve Batılılık öğelerini taşımaktadır. Gusla ise Müslümanların kahramanlık destanlarına eşlik etmesi ve burguluğunda bulunan simgesel süslemelerle Osmanlılık, Türklük ve Müslümanlık öğelerini taşımaktadır.

Evlilik törenlerinde Boşnak kimliğinin ortaya çıktığı bölümler kınanın yakıldığı süreç ve evden gelin çıkarma töreni olduğu tespit edilmiştir. Düğünlerde ise kullanılan müzikler ve simge olarak akordeon dışında, ötekilerden ayıracak bir özelliğe rastlanmamıştır. Kullanılan müzik repertuarının ise giderek hem göç edilen topraklardan gelmeye devam eden popüler müzikler hem de Türkiye’deki popüler müzikler olduğu görülmüştür. Bu müzikler kololara eşlik edecek şekilde düzenlenerek icra edilmektedir. Kololara geleneksel olarak eşlik eden müzikler de kullanılmaya devam etmektedir.

BOSNIAK MUSIC ACCORDING TO THE MIGRANT IDENTITY: THRACIAN AND ISTANBUL CASES

SUMMARY

When the nation states were established, a common folk music was also established for all the people living in the country. However, with the decline of the functions of the nation states, the folk music got disintegrated into ethnic musics. To understand these musics and the transformations, the producers, the environment of the production and the consumption should be also comprehended. The migration fact existing forever got more intensive during the nation-state establishment period, while the cultural identities were getting more and more complicated dependent on the relocations. The musics named after the region or the cultural identities are perceived as well the metaphor of the related culture. The cultural identities are shaped by many elements in a given hierarchy perceived all together. In other words, if one of the elements does not exist anymore, then it means that a new cultural identity is established. The cultural identities are not stable since the hierarchy among the elements changes according to the period, space and the conditions. The migrations are the cases where the hierarchy of the identity elements may change very quickly.

Turkey with the today's borders is a country experiencing too much immigration. So, the musical variety is abundant. The entire musical experiences of the immigrants cannot be recorded properly. In this study, the state of belongings and the differences from others are grasped by examining the music being the metaphor of the cultural identity of the Bosniaks settled in Turkey. It is not designed to collect the traditional musical works only but to cover the entire repertoire found in the weddings, so there is not an endeavor to look for the roots of the musical pieces.

To make the subject clearer, written and audio sources about the music on the country of the origin are considered as well as to execute a qualitative research by using the observations and interviews through oral tradition technique is decided because there aren't any written sources about the performance settings and cultural identity in Turkey. The interviews were executed between 2005 and 2007, while the observations lasted until 2008. To make a deeper research about the Bosniaks spread all Turkey, the study is limited geographically. The settlements in the Thracian part of Turkey with dense Bosniak population is determined and the Bayrampaşa and Pendik districts with abundant Bosniak population are chosen in Istanbul as the research universe. The musical settings are also restricted by the marriage ceremony

covering the henna night and the wedding ceremony. Since it is a qualitative research, the research population is selected by snow-ball technique.

The cultural identity and the relation between the music and cultural identity, the settlements and the migrations of the Bosniaks are studied historically to build a conceptual framework. As a result of these studies, the elements forming the Bosniak cultural identity and how these elements are changing according to the different times, places and the conditions are considered. The music repertoire belonging to the Bosniaks are restricted just by the types found in the observations and the interviews. The *sevdalinka* being a metaphor of the Bosniaks all around the world, NKNM appeared by the popularization and the nationalism movement during the Yugoslavian period, the dance tunes the most found in the marriage ceremonies and the *epikas* used as a means of oral tradition are considered. The others types are not taken into account. It is interesting that the *sevdalinke* thought as the prominent symbol of the Bosniak identity are not found in the ceremonies. This type having the *makam* music's qualifications transforms into tonal form with the changing of the musical instruments. Melismatic vocal performance being a characteristic of the *makam* music is still in progress though as well as in the NKNM. It is determined that the new musical production of the Bosniaks living in Turkey is changing from being "introverted" to being "extroverted" slowly.

It is found out that the musical instruments accompanying the musics are another symbol of the cultural identity. Along with the *saz*, *davul* and *zurna*, which are the signs of the identity elements such as Turkish, Ottoman and Muslim, other traditional instruments disappeared during the migration. Primarily the accordion, a free reed aerophone, and the *gusla*, a one string and bowed chordophone become the symbolic musical instruments of the Bosniaks. The accordion introduced by the Austro-Hungarian State to the Bosniak at the end of the 19th century conveys the identity elements of the Western and the Modern. The *gusla*, on the other side, conveys the identity elements of the Ottoman, Turkish and the Muslim because of its accompaniment to the heroic Muslim epic songs as well as its peg box with the symbolic ornamentations.

In the marriage ceremonies, the henna painting period and the parting of the bride from her own house are the most visibly traditional part of the ceremony. No specific features to distinguish from others are determined other than the musical performances and the symbol, the accordion in the weddings. The music repertoire is used from more and more popular repertoire of both the country of origin and of Turkey. These pieces are performed by arranging to fit the *kolo* dances while the traditional *kolo* dance tunes are still used.

1. GİRİŞ

Son yıllarda “Halk Müziği” veya “Folk Müzik” etiketli albümlerden çok “Etnik Müzik” etiketli albümler ile yerli müziklerin, dünya müzik piyasalarında yerlerini aldıkları görülmektedir. Halk müziklerinde ulus-devletlere göre düzenlenmiş bir sınıflandırmadan söz etmek mümkünken, “etnik müzik”ler isimlendirilirken Latin müziği, Balkan müziği, Seferad müziği, Çingene müziği gibi bir bölgenin veya bir kültürün ismi kullanılmaktadır. Örneğin TRT halk müziği repertuarı incelendiğinde, Türkiye’ye göç ederek yerleşenlerin eserleri tespit edilmiş olsa da, ulus-devletin ana dili olarak kabul edilmiş olan Türkçe dışında başka bir dilde esere rastlanmamaktadır. Bu açıdan bakıldığında TRT repertuarında yer alan halk müziği eserlerinin, bütün Türkiye’de icra edilen müzikleri kapsamadığı sonucuna varılmaktadır.

Diğer taraftan belli bir müzik repertuarı “etnik müzik” olarak ele alındığında, bölgeler veya kültürlerin tamamen homojen olduğu gibi bir yanılgıya götürmektedir. Örneğin Çingene müziği denildiğinde dünyanın dört bir tarafında yaşamakta olan bütün Çingeneleri kapsıyormuş gibi bir izlenim bırakırken, karakter olarak tamamen farklı müziklerin bir başlık altında toplanamayacağı görülmektedir. Bir başka örnek de Balkan müziği için geçerli olmaktadır. Coğrafi bir alan içerisindeki bütün müziklerin karakterlerinin birbirine yakın olduğu düşüncesinden yola çıkarak konulmuş bu ismin, daha ayrıntılı bir şekilde incelendiğinde, zaman ve mekan içerisinde değişkenlikler gösteren farklı karakterleri içerisinde barındırmakta olduğu tespit edilmektedir.

Bu durum Habermas’ın (Habermas; 1980) “ulus devletin meşruiyet krizi” ile açıklanabilir. Yoğun sermaye akışları, göç alan ülkelerde yaşanan sorunlar (özellikle işsizlik, göçmenlerin yaşadığı kültür şoku, yabancı düşmanlığı gibi), dünyanın teknolojik olarak aynılaşmasına rağmen, kültürel olarak farklılaşması gibi nedenlerle ulus devletin giderek parçalanacağı ve bölgesel toplaşmaların oluşacağı öngörüsü,

müziklerin isimlendirilmesinde de görüldüğü sonucu çıkarılabilmektedir. Bir başka deyişle, vatandaşlığı temel alan ulus devlete karşılık gelen “halk müziği”, ulus devletin bireylere yeterince cevap verememesi sonucunda bölgeleşmeye karşılık gelen “etnik müziğe” dönüşmektedir.

Bu çalışmanın başlangıcında Türkiye’ye Balkanlardan göçenlerin tümünün müziklerinde aranan simgelerin, yakından bakılmaya başlandığında birbirinden çok farklı özelliklere sahip oldukları, bölgesel olarak homojen bir Balkan göçmeni müzik repertuarının olmadığı ve ulus devletlerin giderek parçalanarak ufalanacağı öngörüşünü (Habermas, 2003) destekleyici bir şekilde daha küçük parçalara ayrılmış olduğu görülmektedir. Resmi kayıt olarak TRT Repertuarı incelendiğinde, Balkan göçmenlerine ait eserlerin içerisinde örneğin Boşnakların repertuarından bir esere rastlanmazken, Bulgaristan veya Yunanistan gibi başka ülkelerden göçenlerin Türkçe repertuarını bulmak mümkün olmaktadır. Boşnak müzik repertuarı Türkçe değil Boşnakça olduğundan, repertuar oluşturulurken, belirleyici olanın, ulus-devlet anlayışını yansıtacak bir şekilde ortak dile sahiplik olduğu düşünülebilmektedir.

Benzer bir durum, halk oyunları repertuarı incelendiğinde de ortaya çıkmaktadır. Burada belirleyici olanın ise, dil olamayacağına göre, oyunları derleyen ve sahneye koyan kişilerin tercihleriyle ilişkili olduğu ileri sürülebilmektedir. Balkanlardan göçenlerin çoğunlukla yerleştikleri Türkiye’nin Trakya bölgesindeki oyun repertuarlarının daha çok bugünkü Yunanistan, Makedonya ve Bulgaristan’dan göçenlerin oyunlarından oluştuğu tespit edilmektedir. Boşnakların bugün oynadıkları oyunlar, kayıtlı repertuarlarda bulunamamaktadır. (And, 1964; And, 1976; Ataman, 1975; Demirsipahioğlu, 1980; Gazimihal, 1991; Gazimihal, 1997; Gazimihal, 1999) Kayıtlı repertuar içerisinde sadece “kasap” oyununa Boşnak düğünlerinde sıkça rastlanmaktadır. Bu oyun ise özellikle Türkiye’nin başta Trakya bölgesi olmak üzere birçok bölgesinde görülen ortak bir oyun olduğundan, Boşnak oyunu olarak ifade etmek olası değildir.

Bu noktada sorun olarak, kültürel kimliği oluşturan, aidiyeti sağlayan ve bir kültürel kimlik olarak algılanmasını sağlayan öğelerin neler olduğu, bu öğelerin nasıl ve hangi şartlar altında değiştiği gibi konular söz konusu olmaktadır. Bu amaçla Balkan göçmenleri içerisinde Boşnakların kültürel kimliklerinin çözümlenmesi ve müzikteki simgelerin anlaşılması ile sorunun bir örnek çerçevesinde çözümlenmesi

uygun görülmektedir. Bunun için konu, müziğin içerisinde kimliği aramak, nasıl temsil edildiğini nasıl yansıttığını değil Frith'in kimliği çözümlemek için kullandığı yol olan “müziklerin toplu bir kültürel kimlik olarak algılanmasını sağlayan müzikal ve estetik yaşantının oluşturanlar ve tüketenler açısından nasıl oluşturulduğu ve nasıl üretildiği” (Frith 1998:109) şeklinde ele alınmaktadır.

Bu nedenle çalışmada önce göçü farklı açılardan ele alan göç kuramları incelenerek Boşnakların Türkiye yönüne doğru yaptıkları hareketler anlaşılmaya çalışılmaktadır. Göçün neden olduğu göçmenlik kavramı üzerinde durularak, Boşnak kimliği içerisindeki göçmenlik ögesinin nasıl şekillendiği ortaya konmaktadır. Bu olgunun ürettiği müzikal örnekler verilmektedir.

Kültürel kimliğin tartışmalı bir konu olmasından dolayı bu araştırmanın çerçevesinin netleşmesi amacıyla mümkün olduğu kadar sınırları daraltılmaya çalışılarak, Boşnak kimliğinin açıklanmasında da bu sınırlar içerisinde tutulmaya gayret edilmektedir. Tarihsel süreç içerisinde, önemi azalan, çoğalan, yeni eklenen veya tamamen yok olan kimlik öğeleri ve hiyerarşi içinde bulundukları yer ele alınarak, bugünkü Boşnak kültürel kimliği betimlenmektedir. Boşnak kimliği, 1992-1995 yılları arasında yaşanan Bosna Savaşının da etkisi ile hem Boşnak olmayanlarca hem de Boşnak olanlarca daha fazla dile getirilir olması ve kimlik öğelerinin hiyerarşisinde değişiklikler olmasından dolayı dikkat çekici hale gelmiş olması bu çalışmada yer almasına bir başka neden olmaktadır.

Kültürel kimlik ile müziğin birleştiği noktada Blacking'in önerisini izleyerek “müziğin ne olduğunu bulmak için belli bir toplum içerisinde kim dinliyor, kim çalıyor ve söylüyor ve neden” (Blacking, 2000: 32) ve nerede sorularına açık veya kapalı cevaplar verilerek araştırmanın sonucuna varılmaya çalışılmaktadır. Bunun için çalışmanın bir sonraki bölümünde, alan olarak seçilen icra ortamlarında karşılaşılan kültürel kimliğin “metaforu” olan *sevdalinka*, “Yeni Bestelenmiş Halk Müziği”, oyun müzikleri ve *epika* müzik türlerinden bazı örneklerin sözleri, müzikleri ve bu müziklerin icrasında kullanılan çalgılar bulunmaktadır. Göç edilen bölgedeki müzik icrasından söz edilirken, Türkiye dışında başka ülkelere göç eden Boşnakların bazı icra ortamlarından örneklerle de tartışmalar sırasında yer verilmektedir.

Çalışmanın bir sonraki bölümü, Trakya’da ve İstanbul’da yaşayan Boşnakların kına gecesi ve düğün törenini kapsayan evlilik törenlerindeki uygulamaları ve bu müzikal ortamlarının repertuarını kapsamaktadır. Kayıtlı müzik repertuarında bulunmayan eserlerin de notaları ve incelemeleri yer almaktadır. Bu iki bölgenin karşılaştırılması yapılarak ve sözlü tarih çalışması ile elde edilen göçtükleri bölgedeki veya artık uygulanmayan pratikler hakkındaki verileri de değerlendirerek bir sonuca varılmaktadır.

1.1. Araştırmanın Amacı ve Kapsamı

Araştırmanın amacı, Türkiye’ye yerleşen Boşnakların ürettikleri ve tükettikleri müzikleri ve icra edilen müzikal ortamları anlamlandırmaya çalışarak Boşnakların göçmen kimliğine sahip olup olmadıklarını ortaya koymaktır. Kültürel kimliği oluşturan birçok öğenin olduğu ve bunların zaman, mekan ve şartlara göre hiyerarşik bir değişime uğradığı bilindiğinden aslında göçmenlik öğesinin de bunlardan biri olduğu varsayılmaktadır.

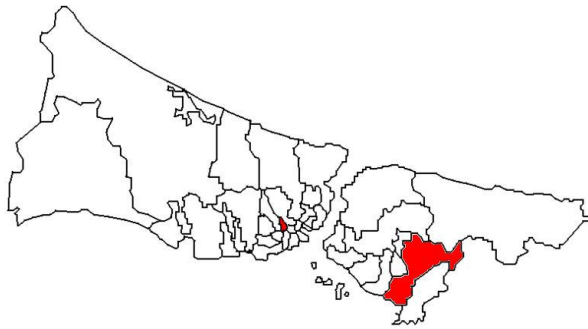
Türkiye’de yaşayan Boşnakların Kırklareli, Edirne, Tekirdağ, İstanbul, İzmir, Bursa, Balıkesir, Kütahya, Adana, Ankara, Amasya, Sivas ve birçok bölgede yaşadıkları tespit edilmektedir. Nitel bir araştırma için zaman ve diğer kaynakların sınırlılığı açısından oldukça geniş bir alanı kapsamamasından dolayı araştırmanın kapsamı, yerleşim yerleri ve müzikal ortamlar açısından sınırlandırılmıştır. Bu sınırlandırma oluşturulurken karşılaştırma yapılmasına olanak vermesi için, demografik ve sosyo-ekonomik etkenler açısından iki farklı yerleşim türü seçilmeye çalışılmıştır. Bunlardan biri Boşnak nüfusunun en yoğun olduğu, Türkiye’de toplumsal iş bölümünün en çok gelişmiş olduğu İstanbul kentidir. Diğer ise antik dönemde Trakların yaşadığı yer olarak isimlendirilen, coğrafik olarak İstanbul’un Avrupa kıtasında kalan bölümünü de içine alan, Türkiye’nin Trakya kısmıdır. Toplumsal yapı olarak bakıldığında ise daha çok kırsal toplumsal ilişkilerden dolayı İstanbul’dan farklı bir özellik gösteren Türkiye’nin Trakya kısmı, İstanbul’u kapsamamaktadır (Şekil 1.1). Kentsel ve kırsal özelliklerinin yanı sıra kültürel kimlik açısından da ele alındığında “İstanbullu” olmak ile “Trakyalı” olmak arasında fark bulunmaktadır. Bu özellikler göz önüne alınarak çalışmada iki bölge arasında karşılaştırma yapılırken Trakya ve İstanbul olarak kullanılmaktadır.



Şekil 1.1 Trakya Haritası

Yerleşim yerleri olarak Trakya’da Edirne Köseömer köyü, Kırklareli merkez, Kırklareli Demirköy ilçesi merkezi, bu ilçeye bağlı Balaban (Velika) ve Hamdibey (Trulya) köyleri gibi Boşnakların yoğunlukla bulundukları yerler ve İstanbul’da Boşnak mahallesi denebilecek Bayrampaşa ilçesinin Yıldırım mahallesi ve Pendik ilçesinin Sapanbağları mahallesi araştırma alanı olarak seçilmiştir. (Şekil 1.2).

Trakya ve İstanbul bölgelerinin en önemli diğer farkı göçmenlerin yerleşim tarihleridir. Kırsal olarak nitelendirilebilecek Trakya bölgesine göçlerin genel olarak diğer Balkan halklarıyla birlikte 1900’lü yılların başında yoğun olarak yapıldığı tespit edilirken, bir kent olarak İstanbul’daki mahallelere yerleşenler, 1950-60 arası göçenler göreceli olarak daha yoğun olsa da, geniş bir zaman dilimine yayılan göç dalgalarında gelenlerden oluşmaktadır. Bu tarihler İstanbul’a Anadolu’dan da göçlerin yoğunlaştığı ve gecekondulaşmanın başladığı bir dönemdir. Bu iki farklı özelliğe sahip bölge, müzik icrası açısından karşılaştırma olanağı sağlamaktadır.



Şekil 1.2 İstanbul Haritası – Bayrampaşa ve Pendik İlçeleri

Müzikal ortamlar ise örnekler açısından zengin olabileceği ve diğer taraftan geleneklerin en fazla sürdürüldüğü kabul edilerek, kına gecesi ve düğün gecesinden oluşan evlilik düğün törenleri ile sınırlanmaktadır. Bu araştırma bir müzik eserleri

derlemesi değil müzik sosyolojisinin kapsamına giren bir çalışma olduğundan müzikal örnekler, alanda karşılaşılanları ve dolayısı ile güncel olanları da kapsamaktadır. Müzikal beğeniler, günün şartlarının ötesinde geçmişten beri süregelen zincirleme bir süreç ile oluşmaktadır. Bu nedenle müzik tüketicilerinin güncel eserlerin seçiminde de bu süreç sonunda oluşmuş beğenileri belirleyici olmaktadır.

Göç edilen kaynak bölgedeki müziklere eşlik eden algılar, sesi oluşturan aracı temel alan Hornbostel-Sachs sınıflandırma sistemi içerisinde tanıtılmaktadır. Bu sistemdeki dört ana sınıf şu şekildedir: Kendinden ses çıkaran idiofonlar, gerili bir zar aracılığı ile ses çıkaran membranofonlar, hava akımı aracılığı ile ses çıkartan aerofonlar ve teller aracılığı ile ses çıkaran kordofonlar. Zaman içerisinde bu dört sınıfa elektrik aracılığı ile ses çıkartan elektofonlar beşinci bir sınıf olarak eklenmiştir. Bu çalgılardan g  ile taşınarak Türkiye'ye gelenler arasında günümüzde Boşnak kimliğini oluşturan öğelerin simgesi olarak görülen gusla ve akordeon daha ayrıntılı olarak ele alınmaktadır.

Ekte sunulan CD içerisinde hem müzik örneklerini bulmak mümkünken hem de alanda çekilen video kayıtlarından örnekler verilerek, düğün törenlerinde uygulananların görsel olarak izlenmesi de olanaklı kılınmaktadır.

1.2. Araştırmanın Yöntem ve Teknikleri

Bu alışma nitel bir araştırma üzerine kurulmuştur. “(Nitel) bir araştırmanın ana sorusu, ne, nerede, kim, nasıl, niçin biçiminde olabilir. Araştırma sorusu günümüz olaylarına, süreçlerine odaklanabileceği gibi, geçmişe dönük bir anlama çabasını da kapsayabilir” (Kümbetoğlu, 2005: 34). Nitel çalışmaların kapsadığı “İnsanlar nasıl davranır? Kanaatler ve vaziyet alışlar nasıl oluşur? İnsanlar çevrelerinde olup bitenden nasıl etkilenir?” gibi sorular bu çalışmanın da doğrudan soruları olarak  telenebilirler.

Boşnaklar düğün törenlerinde nasıl davranırlar? Kimliklerini nasıl ifade ederler? G  ve geldikleri topraklarda günümüzde gelişen olaylar kimliklerini ve müzik icralarını nasıl etkiler?

Kimlik konusu, kişilerin kendilerini ve başkalarını nasıl ifade ettikleri ile doğrudan ilişkili olduğundan bir başka deyişle kişilerin kanaatleri, algıları ve

duyguları gibi öznel verilere dayandığından, çalışmanın konusu itibariyle nitel bir çalışma olmaya uygundur.

Verilerin toplanmasında görüşme tekniklerinden sözlü tarih, gözlem, yazılı ve görsel-işitsel kaynaklardan yararlanılmıştır. Birebir yirmi anlatıcıyla uygulanan sözlü tarih aracılığı ile ailelerin ne zaman, nereden ve nereye göç ettikleriyle ilgili veriler, bireysel deneyimleri açısından geçmişte evlilik törenlerinin uygulama geleneği ve müzikal gelenek olarak nasıl gerçekleştiği bilgileri, bildikleri müzikal eserlerin icraları kayıt edilmiştir. Göç açısından kaçınıcı kuşak oldukları, kendilerini kimlik olarak nasıl tanımladıkları, gibi veriler toplanmıştır. Bu görüşmelerde hangi sülaleden oldukları, eski Yugoslavya'nın neresinden geldiklerinin önemli olduğu tespit edilmektedir. Değişik öncelik sıralamalarıyla Boşnak, Türk ve Müslüman kelimelerini kullanarak kimliklerini ifade ettikleri dikkat çekmektedir.

Gözlemler, kına gecesi ve düğün töreninin yapıldığı mekanlarda gerçekleştirilmektedir. Bu etkinliklerde katılımsız gözlem geçerli olurken, hemen hemen benzer müzikal ortamların yaşandığı ve repertuarların kullanıldığı *cumbus* olarak isimlendirilen eğlencelerde, *teferic* diye isimlendirilen pikniklerde ve Halid Beslic, Dino Merlin ve Damir Imamovic'in İstanbul'da verdikleri konserlerde de gözlemler yapılarak müzikal ortamlar hakkında genel bir kanaata varılmış ve repertuar hakkında bilgi toplanmıştır. Böylece evlilik töreninin müzik icrası ile diğer müzik ortamlarındaki icraların da karşılaştırmasını yapmak olanaklı olmuştur. Ayrıca halk oyunlarının öğretildiği bir ortam olarak Bayrampaşa Balkan Folklor Gençlik Spor Kulübü, oyun ve müzikler hakkında gözlem yapma olanağı sağlamıştır.

1996, 1999, 2002, 2004 ve 2005 yıllarında kaydedilmiş, düğün ve kına gecesi video kayıtlarından, İzmir Bosna Sancak Kültür ve Yardımlaşma Derneği'nin sağladığı 2005 yılında Sancak'ta gerçekleşmiş Sevdalinka festivali ve 2006 yılında Sancak'ta gerçekleşmiş halk oyunları festivalinin video kayıtlarından, derneklerde asılı bulunan ve ailelerin fotoğraflarından yararlanılmaktadır. Göç, kimlik, Bosna ve Boşnak tarihi birçok yazılı kaynak, müzikler hakkında ise yazılı, işitsel ve görsel kaynak taranarak bu alanda bir bibliyografya oluşturulmaya çalışılmıştır. Ancak tespit edilenler arasından seçilenler, bu çalışmada yol göstermektedir.

Göç ve kültürel kimlik gibi temelinde değişimin bulunduğu iki kavramın ele alındığı bu çalışmada “müzikte ve toplumun müzikle olan ilişkisindeki değişimi

anlayabilmek açısından tarihsel verilerden” (Günay, 2006:32) yararlanılmaktadır. Ancak bu çalışma tarih alanında yapılmadığından, bu disiplinin kendi yöntemlerinin kullanılması sonucu oluşturulmuş Bosna ve Boşnak tarihi hakkında yazılmış eserler arasından, benzer kaynaklardan farklı yorumların yapılabileceği göz önünde tutularak, karşılaştırma yapabilmek amacıyla farklı görüş açılarını yansıtabilecek olanlar seçilmiştir. En temel olarak Osmanlı Arşivi Daire Başkanlığı’nın hazırladığı “Bosna-Hersek ile ilgili arşiv belgeleri: 1516-1919”, Aydın Babuna’nın hazırladığı “Bir ulusun doğuşu geçmişten günümüze Boşnaklar” ve Noel Malcom’un “Bosnia a Short Story” isimli eserler tarihsel açıdan yol gösterdiği gibi Boşnak kültürel kimliğini oluşturan öğeler için de kaynaklık etmektedirler. Göçlerin nedenleri ve sonuçları hakkında çerçevenin oluşmasında esas olarak Fatih Çelik’in “İç Göçler: Teorik Bir Analiz” makalesi ve William Petersen’in “A General Typology of Migration” makalesi rol oynamaktadır. Boşnakların göçleriyle ilgili kaynakların başlıcası ise Cevat Geray’ın “1962. Türkiye’den ve Türkiye’ye Göçler (1023-1963)” isimli yayını özellikle Boşnakların en yoğun göçtükleri yılları kapsamaması nedeniyle bu çalışmada yararlanılması uygun görülmektedir. Müziğin göç ve göçmenlikle ilişkisinin kurulmasında yol gösteren John Baily ve Michael Collyer’in “Introduction: Music and Migration” isimli makalesi kuramsal çerçeve açısından yol gösterici olmaktadır.

Jean-François Bayart’ın “Kimlik Yanılsaması” Boşnak kimliğinin nasıl oluşturulduğunu anlamaya çalışırken yararlanılan en temel kitap olurken, Amin Maalouf’un kendi yaşam pratiklerinden yola çıkarak yazdığı deneme kitabı “Ölümcül Kimlikler” bir yandan Bayart’ın yaklaşımını tamamlarken diğer yandan kimliklerin bütün olarak algılanmasında rol oynayan hiyerarşik düzenin varlığından söz ederek bu çalışmanın kültürel kimlik açısından kuramsal temelini oluşturmaktadır. Kültürel kimliğin müzikle ilişkisinin oluşturulmasında ise müzik sosyolojisinin temel eserlerinden sayılabilecek sosyoloji disiplininin kurucuları arasında bulunan Max Weber’in ölümünden sonra basılmış olan “The Rational and Social Foundations of Music” ve Ivo Spucic’in “Music in Society: A Guide to the Sociology of Music” eserleri, John Blacking’in “How Musical is Man?” kitabı, Martin Stokes’un “Ethnicity, Identity and Music” makalesi ve Simon Frith’in “Music and Identity” makalesinde, müziğin kültürel kimliğin algılanmasındaki yerini ortaya koyan düşünceleri tamamlamaktadır. Bu çalışmada bu beş eser kültürel kimliğin

müzikle olan ilişkisini anlamak açısından önemlidir. Diğer taraftan halk müziğinin günümüzde nasıl bir biçime büründüğünü açıklayan Philip V. Bohlman'ın "The Study of Folk Music in the Modern World" isimli kitabı, çalışmanın sonuçları açısından yararlı olmuştur.

Türkiye'ye yerleşmiş Boşnak müziklerinin tükettiği ve ürettiği müzikler hakkında bilgi edinebilmek açısından birçok başka kaynağın yanı sıra başlıca Mahmut Ragıp Kösemihal'in "Balkanlarda Musiki Hareketleri", TRT repertuarı, Aluş Nuş'un "Rumeli Türküleri Güfte ve Besteleriyle" kitabı taranmıştır. Kösemihal'in eserinin Yugoslavya müzikolojisi ve folklor meseleleri bölümünde 1930ların Yugoslavyasında 1,600,000 Müslümanın yaşadığı, bunun yüzbin kadarı Türk asıllı, beşyüzünü Arnavut ve yaklaşık 1,000,000 da "Müslüman Boşnak Slavlar" olduğu belirtilmektedir. Genel olarak güney Slavların müziğinde Slav Ortodoks kilisesinin İstanbul kilise müziği ile bağlantısı ve Boşnaklarla ile Türklerin yakın ilişkisi nedeniyle Türk müziğinin etkisinin olduğundan bahsedilmektedir. "Nice Türk havalarının Boşnakça güfteli eşleri meydana getirilmiş olmak gerektir" (Kösemihal, 1937:224) diyerek, günümüzde tespit edilebilen bu "Boşnaklaştırma"nın daha önce de gerçekleşmiş olabileceğine dikkat çekmektedir. Ancak Türkiye'de yaşayan Boşnakların müzikleri ile ilgili ayrıntıya rastlanmamaktadır. Konuya temel teşkil etmesi açısından Boşnakların göç ettikleri topraklardaki müzikler için işitsel ve görsel kaynakların dışında temel olarak Ömer Pobric "Miruh Bosna: Sevdite s Omerom..." kitabı, Ankica Petrovic "Paradoxes of Muslim Music in Bosnia and Herzegovina" ve Ljerka Vidic Rasmussen'in "From Source to Commodity: Newly-Composed Folk Music of Yugoslavia" makaleleri ele alınmıştır.

Çalgılar açısından Türkiye'deki çalgılarla bir karşılaştırma yapmak açısından, Mahmut Ragıp Gazimihal'in "Asya ve Anadolu kaynaklarında İkliğ", "Türk nefesli çalgıları", "Türk vurmali çalgıları: Türk depki çalgıları", "Ülkelerde kopuz ve tezeneli sazlarımız", Henry George Farmer'ın "Onyedinci Yüzyılda Türk çalgıları" Laurence Picken'in "Folk musical instruments of Turkey" kitaplarından yararlanılmıştır. Ancak Boşnak çalgılarına aynı isimlerle rastlanmamıştır. Denis Basic'in Uluslar arası Halk Müziği Çalgıları Sempozyumunda sunduğu "Traditional Musical Instruments of Bosnia and Herzegovina" isimli bildiri bu çalışma için temel olmuştur.

Bunun dışında kalıcı olmamasından dolayı güvenilirliğinin düşük olduğu düşüncesiyle henüz bilimselliği tartışılan bir kaynak olarak internet üzerinde bir tür cemaatleşme diye nitelendirilebilecek forumlardan (www.bosnasancak.net ve www.balkanskidom.com) iki farklı şekilde yararlanılmaktadır. Bunlardan ilki kimliğe ve dinlenen müziklere dair bir kanaate varmaya yol açabilecek gözlem yapabilme, ikincisi gözlem ve görüşme yapılabilecek sanal olmayan gerçek kaynaklara ulaşma olanağıdır. Bu forumlarda dosya paylaşımı, beğenilerin tartışılması, konser veya albüm ve diğer müzik ortamlarının duyuruları gibi müzik ile ilgili konular önemli bir yer tutmaktadır. Bu forumlar bir yandan da hemşehri derneklerinin ortak kültürün aktarılması, ölüm, doğum, evlenme gibi toplumsal olaylardan haberdar edilme, benzer veya aynı kökenden kişilerin birbirini bulabilmesi gibi işlevlerini yerine getirmektedir. Adı geçen işlevlerinden dolayı paylaşımlar sadece internet üzerinde yapılmamakta gerçek hayatta da devam edebilmektedir. Bu nedenle gözlem ve görüşme yapabilecek kaynaklara ulaşmada yol gösterici olmaktadır.

Görüşme ve gözlem için evrenin oluşumunda “kartopu” tekniği ile örneklem oluşturma gerçekleştirilmiştir. Yukarıda adı geçen forumların dışında 2002 yılında kurulan 53 üyeli <bosnak@yahoogroups.com>, 2004 yılında kurulan 153 üyeli <bosna-sancak@yahoogroups.com> ve 2005 yılında kurulan 253 üyeli <bosnadayanisma@yahoogroups.com> isimli internet üzerindeki haberleşme gruplarından alana ulaşmak için yararlanılmıştır. Bu haberleşme grupları Bosna-Hersek'teki ve eski Yugoslavya'nın parçalanmasıyla ortaya çıkan diğer ülkelerdeki siyasal gelişmeleri, Bosna-Hersek'e yapılan gezileri, Türkiye'de Boşnaklarla ilgili yapılan toplantıları, şenlikleri, kutlamaları, internetteki Boşnak müziklerinin bulunabileceği bağlantı adresleri gibi konuları paylaşmakta, ayrıca yaşanan sorunlarla ilgili tartışmalara yer verilmektedir.

Türkiye'de isminde Balkanlardaki çeşitli yer isimlerinin, Balkan ve göçmen kelimelerinin geçtiği 150 kadar dernek, vakıf ve şubeleri bulunmaktadır. Bu dernek ve vakıfların arasında Bosna, Hersek ve Sancak kelimelerinden yola çıkarak yalnızca Boşnakları temsil ettikleri varsayılanların sayısı 16 kadardır. İstanbul'da dört, Bursa'da iki, Ankara'da üç, İzmir'de bir, Sakarya'da bir, Eskişehir'de bir ve Adana'da bir tane bulunmaktadır. Bunlardan sekiz tanesi birleşerek İzmir merkezli olarak Türkiye-Bosna-Hersek Kültür Dernekleri Federasyonunu kurmuşlardır.

Boşnaklara yardım etmek ve Türkiye’de Boşnak gelenek göreneklerini yaşatma amacını güden derneklerin, 1992 yılında başlayan Bosna savaşıdan sonra kurulmuş olmaları veya bu savaş sırasında veya sonrasında Bosna-Hersek, Sancak gibi kelimeler ile isimlerini değiştirmeleri, Trakya bölgesinde hiç bulunmamaları dikkat çekicidir.

Kaynaklara ulaşma açısından Pendik Bosna-Sancak Sosyal Yardımlaşma ve Kültür Derneği ve Çağdaş Bosna Sancak Dayanışma Eğitim ve Kültür Derneği ile görüşmeler yapılmıştır. Ayrıca bu derneklerin düzenledikleri resmi ve daha samimi buluşma toplantılarına katılarak gözlemlerde bulunulmuştur. Resmi toplantılar, derneklerin genellikle Bosna-Hersek’ten çağırdıkları müzisyenlerin yer aldığı, ücretli ve yemekli buluşmalardır. Pendik Bosna-Sancak SYKD’nin dini bayramlarda kutlama yapmak için düzenlediği, herkese açık ve ücretsiz “sevdalinka gecesi”, samimi gecelere örnek verilebilir.

Araştırma tekniklerinden elde edilen veriler, kimlikle ilgili kuramlarla birlikte yorumlanmaya çalışılmaktadır. Evlilik törenleri incelenirken, mekan, törenlerin formu, uygulanan adetler, müzisyenler, çalgılar, oyunlar ve repertuar göz önünde bulundurulmaktadır.

Metin içerisinde kaynak kişilerin bilgileri verilirken sırasıyla, cinsiyet, doğum tarihi, yeri ve meslek özellikleri ile belirtilmektedir. Müziklere kaynaklık edenler ise daha sonraki çalışmalarda kullanılabilmesi için isimleri ile verilmektedir. Yararlanılan kaynaklar, kitap, süreli yayın, bilimsel toplantı, internet, görüşmeler ve diskografya başlıkları altında ayrılarak verilmektedir. Görüşmeler başlığı altında ismi geçen kişiler, sadece ismi metin içerisinde açıkça belirtilmiş olanları kapsamaktadır.

İncelenmesi gerekli görülen müzik eserleri la=440 hz varsayılarak notaya alınmaya çalışılmıştır. Eserler, Arel-Ezgi-Uzdilek kuramına göre incelendiğinde tespit edilen buselik, hicaz, hüseyini, kürdi, rast ve uşşak dizileri ile karşılaştırılmıştır. Arel-Ezgi-Uzdilek kuramındaki neva sesinin frekansı Batı müziği kuramında la sesinin frekansına karşılık gelmesi temeline dayanarak diziler, Tablo 1.1’de verilmektedir. Değiştirme işaretleri Arel-Ezgi-Uzdilek kuramına göre kullanılmaktadır.

Tablo 1.1 Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemine ve Batı müziği kuramına göre diziler

Buselik	Arel-Ezgi-Uzdilek	
	Batı müziği	
Hicaz	Arel-Ezgi-Uzdilek	
	Batı müziği	
Hüseyni	Arel-Ezgi-Uzdilek	
	Batı müziği	
Kürdi	Arel-Ezgi-Uzdilek	
	Batı müziği	
Rast	Arel-Ezgi-Uzdilek	
	Batı müziği	
Uşşak	Arel-Ezgi-Uzdilek	
	Batı müziği	

Alanda kayıt edilen eserler ve her türden bir örnek parça ayrıca spektral analiz ile incelenerek ayrıntılandırılmakta ve seslerin frekans karşılıkları verilerek icracıların ses karşılıkları bulunmaya çalışılarak sapmalar tespit edilmektedir. Ses sahasının görsel olarak daha net algılanması açısından bütün eserler 40 ile 2500 hz arasında grafiklendirilmektedir. Bu analiz için Steinberg - WaveLab programından yararlanılmaktadır.

2. GÖÇ VE KÜLTÜREL KİMLİK KAVRAMLARI

Göç, toplumsal ve bireysel deneyimdeki değişime yönelik derin etkisinden dolayı oldukça geniş bir araştırma alanına yayılmaktadır. Ekonomi, politika, hukuk, din, sanat gibi birçok toplumsal kurumla ilişkilendirilebilecek bu değişim olgusuna neden olan etmenler ve göçün neden olduğu sonuçlar çok boyutlu ve iç içe geçmektedir.

Bu nedenle çalışmanın alanını açıklayabilecek şekilde konu daraltılarak göç kavramı, bu olgunun aktörleri olan göçmenler, göçmenler diye söz edilmesine neden olan göçmenlerin kimlik kavramı, göçmen olarak isimlendirilen gruplardan birisi olan Boşnakların kültürel kimlikleri açıklanmakta ve bütün bunların müzikle ilişkilendirilmesi yapılmaktadır.

2.1. Göç Kavramı

Göç “bireylerin ya da grupların sembolik veya siyasal sınırların ötesine, yeni yerleşim alanlarına ve toplumlara doğru kalıcı hareketini içerir. Araştırmalar genelde akrabalık, toplumsal ağlar veya ekonomik gelişme gibi konuları içermektedir.” (Marshall 1999:685). Göçmen ise bu eylemleri yapanlara verilen isimdir. Göçmen kelimesinin kendi başına çağrıştırdığı birçok anlam bulunduğu gibi göçmenliğe ait farklı isimlendirmelerden göçün çeşitleri hakkında fikir yürütmek kimi zaman olanaklı olduğuna göçmen kimliği konusunda değinilmektedir.

Göç çeşitlerine bakılacak olursa, göç edilen ve yerleşilen toprakların resmi sınırlarına göre temel sosyolojik bir yaklaşımla “iç göç” veya “dış göç” olarak ayrılabilir. Kentleşme ve sanayileşme süreçleriyle koşut giden, kırdan kente büyük çaplı nüfus hareketlerini kapsayan iç göç (Örneğin Kars ilinden Ankara iline göç etmek) ilkinde örnektir. İkinci olarak dış veya uluslararası / ülkelerarası (Örneğin Türkiye’den Almanya’ya göç etmek) göçten söz etmek olanaklıdır.

Boşnakların göçlerine bakıldığında bu “iç göç” veya “dış göç” olarak değerlendiremeyeceğimiz farklı bir durum ortaya çıkmaktadır. Bu durum eski Osmanlı topraklarından Türkiye sınırlarına göçen Boşnaklarda olduğu gibi, vatan olarak algıladıkları yerlerin resmi sınırların değişmesi sonucu ülke dışında kalmış olan birçok örnekte görülebilir.

“Özellikle Bosnalılar ve Hersekliler kendilerini Türk’e yakın hissederler, Slavlar tarafından göçe zorlandıkları zaman, ilk gidecekleri yerin Türkiye olduğunu söyleyen Boşnaklar, Türk vatandaşı olarak iyi bir yerlere geleceklerinin inancı içindedirler.” (Yardımcı, 2003:235) Yardımcı’nın Yaşar Nabi Nayır’ın Balkanlar ve Türklük isimli eserinden yaptığı alıntıda da bu görüş desteklenmektedir.

Vatani temsil eden en önemli sembollerden birisinin bayrak olduğu düşünülebilir. “[Sancak’ta iken] Düğünlerde hem Türk hem Yugoslavya bayrağı taşırdık.” (erkek, 1947, Yeni Pazar, serbest meslek) ifadesinden ve günümüzde bile Bosna’da, Karadağ’da, Sırbistan’da bulunan Boşnak mezar taşlarının üzerindeki ay-yıldız işaretinin bulunmasından, kaynak kişilerin Çanakkale Savaşında ve 1974 Kıbrıs Barış Harekatında¹ atalarının, yakınlarının savaştıklarından gururla söz etmelerinden Boşnakların kendilerini iki vatana ait hissettikleri sonucu çıkarılmaktadır.

Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği’nin dağılmasının ardından farklı cumhuriyetler arasındaki göçü de iç veya dış olarak isimlendirmek oldukça zordur. Bu sınıflandırmada resmi sınırdan çok vatan kavramı daha ön plana çıktığından, bu durumda kalanlar iki tarafı da vatan olarak algıladıklarından ne iç ne de dış olarak değerlendirilemeyecek bu çeşit göç için “vatanlararası göç” terimi kullanılması önerilmektedir.

Nedenine göre de göçler, farklı sınıflara ayrılabilir. W. Petersen göçe neden olan etmenleri “ekolojik baskı, göç politikası, daha yüksek istekler, toplumsal hareketlilik” (Petersen 1958: 266) olarak sıralarken, Münz de özellikle Avrupa’daki

¹ Örneğin; askerlik görevi sırasında 1967 yılında Türkiye’ye göç eden, 22 Temmuz 1974 tarihinde Lefkoşe’de şehit olan Dacic sülalesinden Kamil Balkan’ın ismi, İstanbul Bayrampaşa ilçesindeki Boşnak nüfusunun yoğun olduğu Yıldırım mahallesinde bulunan bir caddeye ve bir ilköğretim okuluna verilmiştir.

göçleri “yer değiştirme ve etnik temizlik, dekolonizasyon, postkoloniyal, çalışma..” gibi (Mullan 2001:1) nedenlere dayandırmaktadır.

Bu amaçların sonucunda, “zorunlu göç” ve “gönüllü göç” olarak iki göç sınıflandırması daha yapmak olanaklıdır. Gönüllü göçler, bireylerin isteğine bağlı olarak ortaya çıkarken, zorunlu göçlerin bireylerin isteği dışında savaş, terör, kan davası, deprem, sel, yangın gibi olaylar sonucunda meydana geldiği söylenebilmektedir. Ancak gönüllü göç çeşidi çok anlamlı değildir.

Göçme sebebi ister can güvenliği olsun ister sadece yeni bir yerde yaşama isteği, kişinin göç etmesine neden olan bir etmen vardır ve bu da göçün gönüllü olmasını engeller; ancak zorunluluğu derecelendirmek olanaklıdır. Zorunluluk derecesi çoğaldıkça göç, kaçmak fiiliyle eş anlamlı hale gelirken, zorunluluk derecesi azalırken gitmek fiiline yaklaşmaktadır.

Birçok farklı ölçüte göre ele alınabilecek göç olgusunu bireysel ve toplu şeklinde de ayırmak, bu çalışmanın konusu açısından önemlidir. Bireysel göçlerde yerleştiği topraklardaki toplum ile etkileşim toplu göçlere göre daha farklı bir seyir izler. Toplu göçlerde, yerleşilen toplumu etkileme oranı daha yüksek olabileceği gibi, kültürel kimliği devam ettirme ve tekrar oluşturmanın daha fazla belirgin olduğundan söz edilebilmektedir.

Literatürde göç olgusunun nedenlerini yukarıdaki nedenlerden farklı olarak ekonomi temelli ele alan belli başlı üç yaklaşım bulunmaktadır. Bu yaklaşımlar; “fayda-maliyet yaklaşımı”, “itici ve çekici güçler yaklaşımı” ile “seçkinlik yaklaşımı” dır. Bu yaklaşım modelleri sosyal ve kültürel olarak da yorumlanabilir.

İlk olarak “Fayda-maliyet” yaklaşımı ele alındığında, temel düşüncenin bireylerin göç etme kararının, göçün fayda ve maliyetine bağlı olduğudur. Buna göre bireyler, faydalarının maliyetine oranla daha büyük olması halinde göç etmektedirler. Köklerinden kopma, anılarından ve yakınlarından ayrılmanın acısının maliyeti, can güvenliği, eğitim olanakları, dini ve sosyal yaşantıda özgürlük gibi faydalardan daha az ise, göç gerçekteşmektedir.

İkinci yaklaşım “İtici ve çekici güçler” yaklaşımına göre bir bölgedeki itici güçler, dış göçe neden olurken, göç almasını da engeller, diğer taraftan güvenlik, özgürlük gibi çekici güçler göçmenlere cazip gelmektedir. Örneğin Yugoslavya’nın parçalanması ve 1992-1995 savaşı sırasında Bosna’daki itici güç, ilk başta kültür ve

toprakların yakınlığı nedeniyle çekici güce sahip Sırbistan, Hırvatistan veya Slovenya'ya olmuştur. Daha sonra istihdam fırsatı ile çekici güce sahip olan Amerika Birleşik Devletleri, Almanya, Hollanda, Belçika veya İsveç gibi ekonomik ve sosyal açıdan daha güçlü ülkelere veya tarihsel birliktelik ve akrabaların olması nedeniyle çekici güce sahip Türkiye'ye doğru göçlere neden olmuştur.

Sonuncu olarak “Seçkinlik” yaklaşımına göre ise göçmenlerin seçkin bireylerden oluştuğu gözlenmektedir. Bir topluluktan göçenlerle göçmeyenler arasında eğitim, yaş, cinsiyet, medeni durum gibi unsurlar bakımından fark vardır. Göçmenler; kaynak bölgenin “en sağlıklı, en iyi eğitim görmüş, en enerjik, gelişmelere en açık, en zeki bireyleri” nden oluşur (Çelik, 2005:179). Bu yaklaşım göçün nedeni olarak can güvenliği söz konusu olduğunda geçersizlik kazanmaktadır.

Bu göç çeşitlerine baktığımızda farklı dönemlerde Boşnakların Türkiye'ye yaptığı göç, Türkiye'deki daha yüksek isteklerin karşılanabileceği düşüncesi, din, benzer tarihsel ve kültürel köklerin oluşturduğu çekici güçler, yer değiştirme, etnik temizlik gibi itici güçler nedeniyle faydanın maliyete üstün geldiği zorunlu ve toplu olarak yapılmış “vatanlararası göç” olarak sınıflandırılmalıdır.

Yerleşilen yerde karşılaşılan yeni durum, bir başka deyişle göçün sonuçları, göç edenler açısından olduğu gibi yerli halk için de yeniden bir oluşum anlamına gelmektedir. “Göçün kültürel sonuçları, kültür göçü, kültürel yayılma, kültür şoku, kültürleşme, kültürlenme ve kültürel uyarlanma süreçlerinde ortaya çıkar. Göç, karşılaşılan kültürlerin ‘benzeşme’ eğilimini güçlendirdiği gibi, dışlanma veya azınlık haline gelme gibi nedenlerle, ‘ayrışma’ ve ‘kültürle kimliğin vurgulanması’ sonucunu da doğurabilir.” (Emiroğlu ve Aydın 2003:342)

Kültürlerin karşılaşması ile başlayan süreç sonucunda “benzeşme”, “ayrışma” ve “kültürel kimliğin vurgulanması”, göçmen kimliğini oluşturan başlıca çerçevedir. Trakya örneğinde görülen “Biz artık Trakyalılaşık... şimdi Kırklareli'nde ne çalışırsa o çalışıyor...” (erkek, 1955, Hamdibey Köyü, çiftçi) söylemi müzikal ve kültürel kimlik açısından Boşnakların Kırklareli'nde karşılaştıkları kültürle artık benzeştiklerini göstermektedir.

Diğer taraftan İstanbul'daki Boşnakların “Boşnak düğünleri başkadır” yorumu ve akordeonun kimliği yansıtan bir çalgı olarak görülüyor olması adetler ve müzikal yaşantılar açısından bir “ayrışma”, “Trakya'daki zengin Boşnak düğünlerine

İstanbul'dan müzisyen gelir, orada gelenekler devam ediyor” (erkek, 1957, Kırklareli, serbest) söylemi yine müzik aracılığı ile “kültürel kimliğin vurgulanması” anlamına gelmektedir.

Bu noktada göçün etkilediği kültürel kimlik ve sonrasında oluşturduğu göçmen kimliğinin anlamı üzerinde durmakta yarar vardır.

2.2. Kültürel Kimlik

“Ben kimim?” veya biraz daha genişleterek “Biz kimiz?” gibi insanın en temel sorularından birisine cevap aramasının bir sonucu olarak, kimlik ve kültürel kimlikle ilgili çalışmalar farklı disiplinler tarafından ele alınmış ve oldukça geniş bir literatüre sahiptir. Bunun ötesinde tartışmalı ve henüz netlik kazanmamış bir konudur. Bu nedenle bu çalışmada, konuya yol göstermesi açısından sınırlı bir boyutta ele alınmaktadır.

Bu konuyla ilgilenen disiplinlerin başında felsefenin geldiği söylenebilir. Felsefe açısından kimliğin ne olduğu, neden olduğu, var olup olmadığı gibi sorulara yanıt aranmakta ve en temelde kendini tanımaya yönelik biçimdedir. Kimlik kelimesi tek başına kullanıldığında bireysel, kişiye ait bir ifade taşımaktadır ve “ben” ile ilişkilendirilmektedir; bu sebeple psikolojinin sınırları içerisinde incelenmektedir.

Kimliğin toplumsal ve kültürel boyutu ise sosyoloji, kültürel çalışmalar, antropoloji gibi farklı disiplinler tarafından ele alınmaktadır. Bir taraftan toplum içinde diğer bireyleri kendine benzeştirme veya kendinden farklılaştırma amacıyla dayanak noktası olarak bireysel kimliğin oluşmasına neden olduğu için diğer taraftan en temel anlamda bir topluma ait olarak bireysel kimliği oluşturan öğelerden biri olduğu için bireysel kimlik ile kültürel kimlik arasında sıkı bir bağ bulunmaktadır.

Aynı zamanda aralarında bir koşutluk da bulunduğu söylenebilir. Bir toplumda yaşayan birey için herkes ötekidir, çünkü “ben” olabilmek için diğerlerinden farklı olmak gerekmektedir. Maalouf’un dediği gibi birey “bir kişiden diğerine asla aynı olmayan özel bir dozda onu biçimlendiren bütün öğelerden oluşmuş tek bir kimlik”e (Maalouf 1998:12) sahiptir. Öteki kültürlerden farklı olduğunu ifade eden kültürel kimlik ise diğer kültürle karşılaşmanın yoğunlaştığı modernizmin bir kavramıdır.

Maalouf'un bireysel kimlik için ifade ettiğine benzer bir açıklamayı Slobin kültürel kimlik için yapmaktadır: “Kültürel kimlik, ölçeği ve niteliği ne olursa olsun insanları/toplulukları birleştirebilen ya da birbirlerinden ayıran öğelerin birleşimidir.” (Slobin 1992:12) Bireysel ve kültürel kimliğin bu koşutluğunu, kültürel kimlik üzerinden kendini tanımlama bozmaktadır.

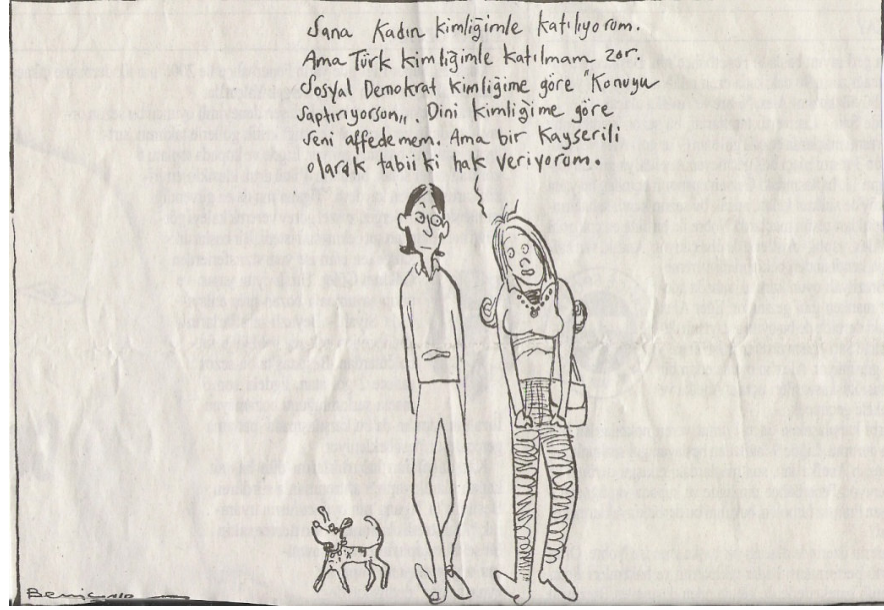
Bireysel kimlik onu oluşturan öğelerden biri çıkarıldığında artık o kişi aynı kimliğe sahiptir demek olanaklı değilken, kültürel kimlikte onu oluşturan öğelerden birine sahip olmayan bir kişi ona ait olan kültürel kimlikten çıkmış sayılmaz.

Örneğin, Türk kültürel kimliğini oluşturan öğelerden birisinin misafirperverlik olduğu kabul edilirse, kendisini Türk kültürel kimliğine ait olarak gören bir kişinin misafirperver olmadığından dolayı Türk kültürel kimliğine sahip olmadığı söylenememektedir.

Ergun, “Kültürel kimliklere gelince; bir kültür, bireyin kişiliklerinde psikolojik / ruhsal / manevi bir temel oluşturacak kadar bir gerçeklik kazanmışsa, o kültür, kültürel kimlik olarak bir özellik taşıyor demektir.” (Ergun 2000:13) şeklinde genellese de kültürel kimliği oluşturan öğelerden çoğunluğuna sahip olmak yeterli olmaktadır. Smith ise bu genellemeyi desteleyecek bir şekilde “Bizim topluluğumuz imgesini ve dilini sağlayan geniş gelenek ve yaşam tarzıdır; bunların vurgusu öteki topluluklar ile ilişkiye geçince keskinleşir.

Gelenek ve kültürün bütün unsurları (yasa, töre, sanat, müzik vs) ailelerin soy topluluğu olarak bir arada kalmasına yardım eder..” (Smith 2002:79) diyerek geniş bir gelenek ve yaşam tarzına sahip olmanın yeterli olacağını ifade etmektedir.

Behiç Ak'ın (Cumhuriyet Gazetesi, 25.02.2006) karikatüründe de görüldüğü gibi farklı kültürel kimlik öğelerine ait olmak mümkündür ve bunların hepsinin bir arada bulunuşu ile konuşan kişinin bireysel kimliği oluşmuştur. (Şekil 2.1)



Şekil 2.1 Çelişen Kimlik Öğeleri

Buradaki örnekte olduğu gibi birbiriyle çelişen durumlarda ise kimlik çatışmasının ortaya çıkması yüksek olasılıklıdır. Benzer bir durum Boşnak kültürel kimliğinde de söz konusu olabilmektedir. Dine göre Doğulu ve Osmanlı, dile göre Slav, yaşam biçimine göre hem Avrupalı hem Doğulu olarak algılandığında “Biz kimiz” sorusunun cevabı tartışmalı bir durum yaratmaktadır.

Burada kendini tanımlama ve ait olma dışında, ötekiler tarafından da tanımlanması kültürel kimliğin oluşmasında başka bir etken olarak ortaya çıkmaktadır. Bu durum kültürel kimliğin iyice bulanıklaşması, Bayart’ın deyişiyle “yanılsama” (Bayart 1999) haline gelmesine, Maalouf’a göre “ölümcül” olmasına katkıda bulunmaktadır. Kültürel kimliğin ideolojik olarak inşa edilmesi “Ölümcül” olmasına neden olmaktadır. 1992-1995 Bosna Savaşı tam da bu ölümcüllüğün ortaya çıktığı bir örnektir. Bu savaşta, Boşnakların kültürel kimliklerini oluşturan öğelerden biri olan “Müslümanlık” ve buna bağlı olarak onlara atfedilen diğer “Türklük” öğesinin ön plana çıkarılması “ölümcül”lüğe neden olmuştur.

Yugoslavya’nın dağılmasının ardından her bir kültürel kimliğin özgürlüğünü ilan etmesiyle ideolojik olarak oluşturulan kimlikler, bir yandan etnik arındırma ve katı göçmen yasalarının çoğalmasına neden olan küreselleşme içerisinde çok kültürlülüğün zenginliğinden söz ederek etnik, dini veya ulusal olarak daha da keskinleşerek, çatışmalar ve hatta savaşlara yol açtığının altını çizerek, 1992-1995

Bosna savaşının açıklamasını Bayart'ın sözlerinde bulmak olanaklıdır: “Ölümçül güçlerini sözde bir ‘kültürel kimliğin’ illa ki bir ‘siyasal kimliğe’ denk düştüğü varsayımından alırlar bu çatışmalar; bu siyasal kimlik de aslında aynı ölçüde yanılısma taşır. Aslında bu ‘kimliklerin’ her biri, olsa olsa kültürel bir inşa, siyasal veya ideolojik bir inşa, yani eninde sonunda tarihsel bir inşadır. Kaçınılmaz olarak kendisini bize dayatan doğal bir kimlik yoktur.” (Bayart 1999:10)

Kültürel kimliğin modernizmin bir ürünü olduğundan yukarıda bahsedilmektedir. Modernizmin bir başka ürünü de ulus-devlettir ve siyasal kimliklerin oluşması da ulus-devletlerin oluşumuyla başlamaktadır. Buradaki kimlik bütün ulus-devleti yansıtan resmi ve genelleyici bir kimliktir.

Bozkurt Güvenç, “İnsanın toplumsal, kültürel veya tarihi bir miras olarak hazır bulduğu yada benimsediği bireysel (kartlı), kişisel (duygusal), dini yada resmi (ulusal) kimlikleri (aidiyet tercihleri); ötekilerin kimliği ile ilgili imge/imaıları olabilir... Ulusal birliğin güvencesi demokratik-çoğulcu-çeşitlilik” (Güvenç, 2005) diyerek birçok kimliğin bulunduğunu fakat ulus kimliğin bir ortak kimlik oluşumunu işaret ettiğini belirtmektedir. Bu sebeple daha önce var olmayan bir Osmanlı kimliği, örneğin, ulus-devletleşme çabası ile 19. Yüzyılın sonunda oluşturulmak istenmiştir. “... Osmanlı, Devletin adıydı... Ama 19. yüzyılda Osmanlı bir uyrukluğ, bir kimlik haline dönüştü: bu bir modernleşme belirtisiydi... Bu modern Osmanlı kimliği Osmanlı seçkinleri ve Osmanlı millet sistemi ile şekillendirilmiştir...” (Ortaylı, “Osmanlı” Kimliği, 1999). Ancak dünyada değişen siyasi ve düşünsel değişimler gibi diğer birçok nedenle birlikte, zaman içerisinde bu bütünleştirme çabasının günümüzde görülen etkisi ayrımcılığı daha fazla tetiklemiş olmasıdır.

Soner, Bayartça bir yaklaşım ile “Bireyin özgürleşmesi adına din, mezhep, etnik kimlikler gibi alt kimliklerin öne çıkarılarak demokrasinin gelişeceği beklentisi tam tersine ötekinin algılanmasının çoğalmasıyla ayrımcılığı keskinleştirmekte bütün dünyada yaşanan savaş, iç çatışma, soykırım vb. eylemleri artırmasına” (Soner, 2006) neden olduğunu öne sürmektedir.

Kimi çalışma alanlarında etnik kimliğin, kültürel kimlik ile birbirinin yerine kullanılıyor olması kimlik konusundaki bir başka belirsizliktir. Etnisite “belirli dinsel, dilsel, mekansal ve/veya kültürel özellikler bakımından hem kendisini

diğerlerinden ayrı gören hem de diğerleri tarafından başka sayılan, bütünlüklü bir kimliğe ve kendine özgü kültürleme sürecine sahip, içerden evlenmek suretiyle bu grup kimliğini koruyan ve grubun sürekliliğini sağlayan toplumsal/kültürel ve bazen da siyasal oluşum” (Emiroğlu ve Aydın, 2003:276) diye açıklanmaktadır.

Ancak etnik kimlik tanımlaması bu açıdan karmaşıklık göstermektedir çünkü etnisite açıklanırken içinde kimlik kullanılmıştır. Ayrıca etnik bir grup olabilmek için bu tanıma göre ve Immanuel Wallerstein’in “kuşaktan kuşağa geçen ve normal olarak kuramda devlet sınırlarına bağlı olmayan, bazı sürekli davranışlara sahip olduğu söylenen, azınlık olarak da isimlendirilen kültürel bir kategori olan etnik grup” (Balibar ve Wallerstein, 2000:98) tanımına göre saflık, hiç karışmamışlık gerektirmektedir. Günümüzde, başta incelenen bölge açısından, böyle bir saflığı bulmak olanaksız hale gelmiştir.

Etnik grup kavramını tanımlamak için ortak kullanılan dil temel alınmıştır kimi zaman, ancak bu görüşün tam aksinin ispatlanması göçlerle yapılabilmektedir. Almanya’ya yerleşmiş bir Türk ailesinin üçüncü kuşak çocukları eğer Türkçe değil de Almanca konuşuyorlarsa, bu kişilere Alman etnik grubuna ait diyemeyiz.

Sırp ve Boşnaklar aynı dil grubunun farklı lehçeleri olarak algılanabilecek benzerlikte bir dili kullanıyorken, ikisinin de birbirlerini aynı etnik gruptan kabul etmeleri çok sık rastlanan bir durum değildir. Benzer bir şekilde soya temellendirilen etnisiteler için de benzer bir aksi ispat yapmak mümkündür. Gagavuz Türkleriyle, Kırım Türklerini aynı etnik gruba dahil edebilmek mümkün değildir.

Ulusların etnik kökenini sorgulayan Smith’in (2002:24) “Etnik bilinci, kolektif irade, tavır ve duygular geçici olarak oluştururken, değer, mit ve sembolizm kalıcı olarak oluşturur, zaman içerisinde bu öğeler topluluğa ait kanun, bilim, dil ve sanatta ölümsüzleşir” ifadesindeki etnik bilinç yerine kültür bilinci kullanıldığında anlam değişmemektedir. Bu sebepler göz önünde bulundurularak ve yukarıda tartışıldığı üzere etnisitenin netleşmemiş anlamından dolayı bu çalışmada kültürel kimlik kavramı kullanılmaktadır. Bir başka deyişle etnik grup diye nitelendirmeler yerine kendilerine verdikleri isimleri, yaşam biçimlerinde nasıl yansıttıkları söz konusu olmaktadır.

Kültürel kimliklerin karmaşıklığı, tarihsel süreç içerisinde çeşitli katmanların üst üste oturmasıyla oluşmasından kaynaklanmaktadır. Zaman içerisinde bu katmanlardan bazıları diğer katmanlarla kaynaşır veya tamamen ortadan kaybolabilir, bu durumda kültürel kimliklerin değişmiş olduğu söylenebilmektedir. Bireysel kimlik ile kültürel kimlik arasındaki koşutluk burada da ortaya çıkmaktadır; her ikisi de durağan değildir. Hem tarihsel süreç içerisinde hem de bulunulan yere göre kimlikler değişiklik göstermektedirler. Bu değişiklikler, kimliği oluşturan öğeler arasındaki hiyerarşinin değişmesiyle ilgilidir ve öğelerden birinin bu hiyerarşik düzen içerisinde en üstte çıkmasını sağlayan ise “bir tehdit veya ödül ve farklı olma veya benzer olma unsurudur” (Maalouf, 1998:18).

Kültürel kimliği diğer kültürel kimlikten ayıran kültürel unsurlar, “gizli olmayan işaret ve semboller” ve “ahlaki standartlar gibi temel değerler” olarak ikiye ayrıldığında (Barth 2001:17), Boşnak kültürel kimliği ile ilgili iki örnek verilebilmektedir. Bosna’da iken saz sembolü ile hiyerarşinin en üstüne Osmanlı ve/veya Türk öğesini koyan Boşnakların, Türkiye’de akordeon sembolü ile Avrupalı öğesini üste taşıması bu değişkenliğe en iyi örneklerden biridir.

Hiyerarşinin bulunduğu yere göre değişmesine çok sayıda örnek gösterilebilmektedir. Konuya ait bir başka örnek ise kaynak kişilerden birinin kendisiyle ilgili yaşamış olduğu olaylardan anlattığı hikayenin içerisinde bulunmaktadır. “1925 yılında Yugoslavya’dan geldik.... Gavur hükümeti, Türklere baskı yapıyordu. [o yüzden kaçtık]...Bize orada Bosnalı dediler, Boşnak dediler... [Türkiye’de] Boşnak olduğum için bir sıkıntı çekmedim. Çünkü biz Rumeli insanları kuzu gibiyiz... Askerde Boşnak derlerdi. Antep’e gitmişim bir iş için, tanıştığım kişi sordu, ‘Nerelisin?’ ‘Trakyalıyım’ dedim.” (erkek, 1924, Yeni Pazar, ormancı) Türkiye’den gelen yere bakınca Yugoslavya, Yugoslavya’da konumlandırılan kimlik Müslüman, Türk, Bosnalı ve Boşnak, Türkiye’de Boşnak, Rumelili ve Trakyalı.

Bu çalışmanın konusunu oluşturan düğünlerde kullanılan Boşnak müziklerinin anlaşılması açısından göçmenlik kimliği ve Boşnak kimliğinin anlaşılması önemlidir.

2.3. Göçmen Kimliği

Göçmenliğin, kimlik öğeleri hiyerarşisi içinde üst sıralara çıkarıldığı bir durumdur. Her şeyden önce göçmen kelimesi ve benzer anlamlarda kullanılanların simgelediklerine bakarak oluşturulmuş bir göçmen kimliği olup olmadığını anlamak gerekmektedir. Göç başlığında göçmenin “bireylerin ya da grupların sembolik veya siyasal sınırların ötesine, yeni yerleşim alanlarına ve toplumlara doğru kalıcı hareketini” yapanlara verilen isim olduğu belirtilmişti. Ancak günlük konuşmalarda ve literatürde Türkçe göçmen kelimesi yerine Arapça hicret eden anlamına gelen muhacir; başkasının yerine getirilmiş, bir şeye bedel tutulmuş, mübadele edilmiş, yani değiş tokuş yapılmış anlamına gelen mübadil kelimeleri ile de karşılaşılmaktadır. Bu farklı isimlendirmeler farklı zamanlarda, farklı nedenlerle yapılmış göçlere işaret ettiklerinden, göçmen kimliğinin oluşmasında etkili olmaktadır.

Göçmen, Türkçe kelime hazinesine muhacir kelimesinden sonra girdiği için günümüze daha yakın zamanda gerçekleşen göçlerle gelenleri çağrıştırırken, Osmanlı devletinin, bugünkü Türkiye sınırlarına doğru toplu göçlerin yoğun olarak yaşanmaya başladığı 1877-78 Osmanlı-Rus Savaşı sırasında Kuzey Kafkaslardan ve Balkanlardan gelen göçmenlerin iskanı için uyguladığı “muhacirin politikası” kavramından da anlaşılacağı gibi, muhacir kelimesi yaklaşık 150 sene önce başlayan toplu göçlerin sonucunda Türkiye topraklarına gelenler için kullanılmıştır ve kullanılmaktadır. Burada dikkat çekici olan, aynı dönemlerde gelmelerine rağmen “Kuzey Kafkasya’dan gelenler Tatarlar, Çerkezler, Gürcüler, Azeriler, Dağıstanlılar gibi kimliklerle anılırlarken, Balkanlardan gelenlerin bir bütün olarak görülmesi ve muhacir kelimesinin daha çok onlar için” (Emiroğlu ve Aydın, 2003:615) kullanılıyor olmasıdır. Örneğin Hem Balkan hem de Kuzey Kafkasya göçmen nüfusunun yoğun olarak bulunduğu Eskişehir’deki Eskişehir Muhacir Dernekleri Federasyonunu oluşturan derneklerin hepsi Balkan göçmenlerini temsil etmektedir.

Günümüzde göçmen ve muhacir kelimeleriyle aynı anlamda, birbirlerinin yerine kullanılan “mübadil” kelimesi ise gerçekte çok daha farklı bir dönemi işaret etmektedir. Lozan antlaşmasında (1923) bulunan mübadele maddesi, 1923-1926 yılları arasında Yunanistan ile Türkiye arasında Rum ve Türk veya başka bir bakış açısıyla Ortodoks Hristiyan ile Müslüman nüfusun değiş tokuş yapılmasına yol

açmıştır. İki taraf da diğer tarafın terk ettiği topraklara yerleştirilmiştir. Burada kültürel kimlikleri oluşturan öğelerden sadece din gözetilerek bu değişim gerçekleşmiştir. Dil veya diğer kültürel öğeler mübadelenin ölçütü olarak kullanılmış olsaydı, Rumların Türkiye’de, Türklerin ise Yunanistan’da kalması olanaklı olabilirdi.

1989 yılında yoğun olarak görülen hareketle Bulgaristan’dan gelen göçmenler için “soydaş” kelimesi kullanılmaktadır. Bu dönemde Türkiye’ye göçme sebepleri Türkçe eğitim hakkı, Türkçe isim kullanılması, Müslüman inançlarına göre ibadet yapmak, davul, zurna gibi çalgıları kullanmak, kendi türkülerini söylemek, kıyafetlerini giymek gibi konularda konulan yasaklara uymayanların toplama kamplarına alınmaları olarak özetlenebilir.

Baskıya maruz kalmalarının sebepleri, kültürel kimliklerini oluşturan öğelerden din, dil, kültürel yaşantılarına dair eylemler ve bunların sembolleri olan çalgı, müzik eserleri, giysilerin işaret ettiği Türklük ve Müslümanlık kimlikleridir. Bu nedenle Türkiye’ye geldiklerinde aynı soydan oldukları düşünüldüğünden “soydaş” olarak isimlendirilmişlerdir; bu göçmen grubu da kendilerini ifade ederken göçmen olarak isimlendirmenin yanı sıra kimi zaman bu isimlendirmeyi de kullanmışlardır.

Aynı grubun kimi zaman “Bulgar göçmeni” olarak isimlendirildiği de gözlenmiştir; ancak tam da Bulgaristan’da Türklük ve Müslümanlık kimlik öğelerinin ortadan kaldırılıp Bulgarlaştırmayı ifade ettiğinden bu isimlendirmeye en hafif tepki, “Bulgar değil Bulgaristan göçmeni” şeklinde düzeltme biçiminde olmuştur.

Göçmenler arasında hakları ve ülkeler arası hareketleri Birleşmiş Milletler Mülteciler Yüksek Komiserliği tarafından Mültecilerin Hukuki Statüsüne İlişkin 1951 Sözleşmesi düzenlemektedir. Bu sözleşmede “mülteciler” ve “sığınmacılar” tanımlanmaktadır. Mülteciler “İrk, dini, milliyeti, belli bir sosyal gruba mensubiyeti veya siyasi düşünceleri nedeniyle zulüm göreceği konusunda haklı bir korku taşıyan ve bu yüzden ülkesinden ayrılan ve korkusu nedeniyle geri dönemeyen veya dönmek istemeyen kişi”ler olarak tanımlanmaktadır.

Sığınmacılar ise “Muhtemel sığınma ülkesi tarafından sığınma talebi veya başvurusu henüz nihai karara bağlanmamış kişi”ler olarak açıklanmaktadır. Sığınmacılar, durumları belli olmadığı için bütün göçmenler arasında sosyal ve ekonomik durum açısından en zor durumda olanlardır. 1992-1995 Bosna Savaşının hemen öncesinde ve savaş sırasında İstanbul’daki Boşnak mahallelerine gelen “*izbeglika*”lar (sığınmacı) durumunda olduğu gibi, kimi durumda aynı yerden daha önce göçerek durumları netleşmiş gruplar tarafından bile öteki konumunda kalabilmektedirler.

“1957 sonrası İstanbul’a yerleşen Boşnakların yaşadıkları Pendik ve Küçükköy *benzinarada* [benzin istasyonu] Yugoslavya’ya gidip gelen otobüs yazıhaneleri vardı. Yugoslavya’dan henüz yeni göç etmiştik. O zamanlar Yugoslavya’daki akrabalarımızın gelme imkanları bizlerden daha fazlaydı. Bu yazıhane ve duraklarda Yugoslavya’dan gelecek olan akrabalarımızı karşılamak için ailece *benzinaraya* giderdik. Bu seyahatlerden ötürü biz Türkiye’de yaşayan Boşnakların diline *turista* [turist] lafı girdi. Ne oldu da çok kısa zaman önce Yugoslavya’da birlikte yaşayan akrabalar *turista* olmuştu? Bu söylem bizim dilimize yerleşmişti. Akrabalarımız bu söyleme hiç bir zaman alışamadı. 1992 yılında eski Yugoslavya’nın parçalanmasından sonra, akrabalarımız ve soydaşlarımız Türkiye’ye yerleşirler. O dönemler [ilk geldiklerinde] *izbeglica* (sığınmacı) söylemini yadırgamıyorlardı. Yugoslavya parçalanmış, Bosna-Hersek’te savaş bitmiş. Soydaşlarımız o zamandan bu yana Türkiye’de yaşamasına rağmen hala onlara *turista* deniyor. Savaş döneminde Türkiye’ye sığınan ailelerin çocukları dünyaya geldi. Bu çocukların çoğu Yugoslavya’dan bihaberler. Bundan sonraki hayatlarını da Türkiye’de sürdürecekler. Biz *turista* değil sadece son gelen Boşnaklarız, bizi bizden ayırmayın diyorlar.” (erkek, 1965, İstanbul, serbest meslek)

Bütün bu göçmen ilintili tanımlara bakıldığında hangi dönemde gelmiş olursa olsun, Boşnaklar Birleşmiş Milletler tanımına göre “mülteci”, günlük kullanımda ise “göçmen” ve “muhacir” olarak değerlendirilebilir.

Göçmen kimliğinin oluşmasını ve devam ettirilmesini sağlayan bir başka etken de iskan politikaları sonucu oluşturulmuş yerleşim birimleridir. Yakın zamanlarda benzer kaynak ülkelerden gelenler, birbirine yakın yerlere yerleşmiş veya yerleştirilmişlerdir. 1806 - 1812 Türk- Rus savaşı sonucu, “sayılarının iki yüz bini bulunduğu tahmin edilmekte olan Balkanlardan göçenler başta İstanbul olmak üzere Rumeli’deki kent, kasaba ve köylere yerleşirken, bir bölümü de İstanbul yolu ile Anadolu’ya göçmüştür. Osmanlı Devleti bu göçmenlere iyi davranılması ve kolaylık gösterilmesi için Rumeli ve Anadolu’daki eyaletlere talimatlar göndermiş ise de göçenlerin düzenli şekilde yerleştirilmeleri sağlanamamıştır.” (Özbay ve Balpınar, 1982).

1912 - 1913 Balkan Savaşı sırasında 117.352, 1914 -1915 Birinci Dünya Savaşı sırasında da yaklaşık 120.556 göçmenin Anadolu'ya geldiği tahmin edilmektedir. Birinci Dünya Savaşına kadar Kafkasya'dan, Balkanlardan ve Ege adalarından Anadolu'ya gelen göçmenlerin sayısı bir milyonun üstündedir (Arı, 1960:5). Kırsal kesimdeki yerli halkın tepkisinin giderek büyümesi ve rahatsız edici boyutlara ulaşması, devlet tarafından bugün bile göçmen dokusunu koruyan mahallelerin ve köylerin oluşmasını sağlayan bir takım önlemler alınmasına neden olmuştur. Edirne'de Bosna köyü, Ankara'da Boşnak mahallesi vb. yerleşim yerleri bu önlemlerin sonucudur.

Göç dalgasının devam ettiği Cumhuriyet döneminde “Yugoslavya'dan Türkiye'ye toplam 77.431 aileye mensup olarak 305.158 kişi göç etmiştir. Bu ailelerden 1950 yılına kadar gelenlerden 14.494 kişi devlet tarafından iskan edilmiştir. Ailelerin diğer bölümü serbest göçmen olarak Türkiye'ye yerleşmişlerdir” (Hizmet Uygulamaları Genel Envanteri, 1996:138). Devlet tarafından iskan edilen veya kendi çabalarıyla yerleşim sorununu çözen “1923 - 1960'lı yıllara kadar Türkiye'ye gelen göçmenlere, devlet tarafından uygulanan politikalar doğrultusunda barınma ve iş olanakları sağlanmış” (Geray, 1962:55) ve daha çok kırsal alanlara yerleştirilmişlerdir. 1930lu yıllarda şehir dışında ekilip biçilebilecek alanları olan bugün artık Boşnak nüfusu yoğun olmayan İstanbul'da Yenibosna, ormancılık bakımından zengin Kırklareli'nde Demirköy ve köyleri bu durumu örneklendirmektedir.

Günümüze yaklaştıkça, yerleşim seçimlerinin daha çok şehirler olduğu gözlenmektedir. “1960 yılından sonra gelen göçmenlerin büyük çoğunluğun kentlere yerleştiği görülmektedir. Bu dönemde ülkeye çok az sayıda iskanlı göçmen kabul edilmiştir. Gelen göçmenlerin serbest göçmen statüsünde oldukları için, daha önce Türkiye'ye göç etmiş yakınlarının bulunduğu yerleşim yerlerini tercih ettikleri gözlenmiştir” (Doğanay, 1996). Bu yerleşim yerlerine örnek olarak ise Boşnak mahalleleri olarak bilinen İstanbul'da özellikle Yıldırım Mahallesi olmak üzere Bayrampaşa ve Sefaköy, Pendik'de Yeşilbağlar ve Sapanbağları mahalleleri verilebilir.

Göçmenler kendilerini bir anlamda yalıtılmış ortamlarda daha güvende hissetseler de, özellikle şehirlerde mahalle dışı ilişkilerin zorunlu olması nedeniyle, gelenekleri buna bağlı olarak da kimliklerinin kaybolma tehdidi atında olduğu

düşüncesiyle yaşam biçimlerini korumaya daha fazla özen gösterdikleri gözlenmiştir. Taşındıkları kimlik ne kadar korunmaya çalışılsa da göçmen kimliği “melez” bir kimliktir. Geldiği yerden getirdiklerini yerleştiği yere aktarırken, yerleştiği yerden aldıklarını da bu eskilerle birleştirir. Artık ne geldiği yerlidir tam olarak ne de yaşadığı yerlidir. Geri dönmeye kalksa eski toprakları da artık onun geldiği zamanki gibi değildir. “[Göçmenlerin] yoklukları esnasında, anayurtlarında toplum tamamen o toplumun parçası olmadıklarını hissettirecek şekilde ileri gitmiştir, çünkü olan gelişmelerin içerisinde bir rolü olmamış, onlara tanıklık etmemiştir. Bu, göç şartları ne olursa olsun geri göçle birlikte hiçbir göçmenin ayrı kaldığı kültürle kolayca birleşemeyeceği anlamına gelir” (Baily ve Collyer, 2006:171-172).

Diğer taraftan yeni göçmenler, daha önce yerleşenler açısından yeni bir kültürel kaynak ve canlılıktır. Örneğin yukarıda bahsedilen Boşnak mahallelerine gelen “*izbeglika*”lar ile yavaş yavaş unutulmuş dil canlanmış, dilin değişmiş özellikleri öğrenilmiş, müzikler tekrar taşınmıştır. Böylece ilk gelenlerin bir taraftan hafızaları tazelenirken diğer taraftan hafızalarının onları yanılttığı düşünülerek, yeni gelenin “gerçek” gelenek olduğu, kendilerinin geleneği bozmuş olduklarını düşünmeye başlamışlardır. Baily ve Collyer “... Göçmen gruplar, sadece yeniden üretimden çok kültürel yeniliğin kaynağı olarak ele alınmaya başlamıştır. ... geleneğin taşıyıcıları olarak görülmeye başlamıştır” diyerek buradaki olayı desteklemektedir. Ancak “Diğer iddialarda ise, diaspora müzikteki yeniliklerin onaylanan ve saygı gören yetkilileri olmuşlardır” (Baily ve Collyer, 2006:171-172) savı, burada yaşayanlar için geçerli olmadığı gözlenmektedir.

En önemli neden, Türkiye’de yaşayan Boşnaklar kendilerini ne azınlık kavramı içerisinde algılamamaları ne de vatanlararası göç ile Türkiye’ye gelen Boşnakların ABD’de, Almanya’da veya İsveç’te yaşayan Boşnakların aksine Türkiye’de kendilerini diaspora olarak isimlendirmemeleridir. Ayrıca “milliyetçilik ile savaştıklarından müzikal geleneklerini keşfetme veya tekrar keşfetme aracılığı ile tarihsel bir dönüşüm yaşayan diaspora Boşnaklarının ürettikleri kasideler” (Bohlman, P.V., 2003) gibi yeni üretilere yöneldikleri görülmemektedir. Türkiye içerisinde bir şehirden başka bir şehire göçen kişi gibi “memleketine” hasret duymakla birlikte Boşnakların Türkiye’ye göçünün vatanlararası olması ile veya vatandaşlık temeline dayalı milliyetçilik açısından Türkleşmiş olmaları ile, Türkiye’de diasporik bir tutum içinde bulunmamaları açıklanabilir.

2.4. Boşnak Kültürel Kimliği

Boşnak kimliği oldukça tartışmalı bir kültürel kimliktir. Boşnaklık kültürel kimliği oluşturan öğelerin hiyerarşisinin yere, zamana ve koşullara göre değişmesinden dolayı eski Yugoslavya topraklarında farklı, Türkiye topraklarında farklı olarak algılanmakta ve ifade edilmektedir. Bu çalışma Türkiye’de yaşayan Boşnakları özne olarak ele aldığından temel olarak Türkiye’deki Boşnak kimliği çözümlenmeye çalışılacak olsa da kaynak ülkedeki algılamının da ele alınması kimi zaman gerekli olmaktadır.

Türkiye’de homojen bir Boşnak kimliği oluşmuş olduğu gözlemlense de ayrıntılara girildiğinde homojen olmadığı tespit edilmektedir. Bir bütün gibi gözüken Boşnak kimliği, kendi aralarında göç ettikleri yere göre farklılaşmaktadır, örneğin. Sancaklılar, Karadağlılar, Bosnalılar ve hatta bu grupların da kendi aralarında kasaba veya köylerine göre bile ayrıldıkları gözlenmiştir; Rozajeli, Sjenicali, Akovalı, Mitrovicali vb. Boşnaklar kendilerini Andrews’e göre de “Türk, Muhacir, Göçmen, Boşnak, Hersek, alanda yapılan görüşmelerde bunlara ek olarak Müslüman, Trakyalı, Sancaklı, Karadağlı diye adlandırmaktadırlar.” (Andrews, 1992: 133-134) Ancak homojen olmama durumunun Türkiye’deki Boşnakların müziklerine yansımadağı görülmektedir.

“Bosna halkının tamamı kendini Bosnalı [*Bosanski, Bosanac*] olarak adlandırır. Bu Hristiyaniler (Bosna Kilisesi üyeleri), Katolikler, Ortodokslar ve Müslümanların dahil olduğu tüm dini gruplar tarafından paylaşılan bir kimliktir. Genellikle ulusallaştırılan dinlerin eşlik ettiği milli ideolojilerin yükselişiyle birlikte, Bosnalı Ortodokslar Sırp kimliği, Bosnalı Katoliklerse Hırvat kimliği ... altında toplandı.” (Mahmutcehajic, 2004:45) fakat Boşnak (*Bosnjaci, Bosnjak, Bosanska*) kültürel kimliği 1992-95 Bosna Savaşı ardından Dayton Anlaşması ile kurulan Bosna Hersek’teki üç bölümlü bir yönetim biçimi ile birlikte tamamen siyasi bir içerik kazanmak zorunda kalmış, Bayart’ın deyişiyle tam bir *kimlik yanılısaması* (Bayart 1999) haline bürünmüştür. Türkiye’de yaşayan Boşnakların kimlik dokusunda ise Bosna-Hersek’te yaşayanlar için Boşnaklar için olsa da, kendileri için böyle bir siyasi algılama biçimine rastlanmamaktadır.

Kimliklerin birçok öğeden oluştuğu düşüncesi ile Boşnak kimliği ele alındığında tarihsel süreç içerisinde birbirinin üstüne binmiş ve hatta birbirinin içine

geçmiş öğelerden söz etmek olasıdır. Bu öğeler her hangi bir hiyerarşik dizilim olmadan göçmenlik, ırksal köken (Türklük, Slavlık), iki aradalık, din, Osmanlılık, Rumelilik, dil, Batılılık, Yugoslavlık olarak sıralanabilmektedir.

İlk kültürel kimlik ögesi olarak göçmenliği anlamak için, aynı zamanda Boşnakların yoğun olarak Türkiye'ye göçtükleri dönemleri de destekleyen bir dönemlendirme olduğundan, ilk önce tarihsel açıdan köken ve yönetimden dolayı etki altında kaldığı medeniyet katmanlarına bakmak gerekmektedir. Tarihçiler Bosna-Hersek tarihini genellikle yönetimin değişmesini ölçüt alarak, şu şekilde dönemlere ayırmaktadırlar: Eski Çağ ..?-M.Ö.1300; Antik Çağ (İlliryahılar Dönemi) M.Ö.1300-M.S.9; Roma Dönemi 9 – 480; Doğu-Batı Uygarlıkları Çatışması Dönemi 480-1091; Zemljica Bosna Dönemi 1091-1180; 'Ban'lar Yönetimi 1180-1377; Bosna-Hersek Krallığı Dönemi 1377-1463; Osmanlı Devleti Dönemi 1463-1878; Avusturya-Macaristan Devleti Dönemi 1878-1918; Yugoslavya Krallığı Dönemi 1918-1945; Yugoslavya Devleti Dönemi 1945-1992; Yeni Dönem Bosna-Hersek Cumhuriyeti 1992- bugün.

Bilinen ilk yoğun göçün gerçekleştiği dönem, Avusturya-Macaristan Devletinin yönetimde olduğu yıllardır. (1878-1918). İkinci en yoğun dönem Eski Yugoslavya Devletinin yönetimde olduğu 50'li ve 60'lı yıllardır. En son dönem ise eski Yugoslavya'nın dağılmaya başladığı ve dağıldığı 90'lı yıllardır. Bu yoğun göç hareketlerinin dışında daha az yoğunlukta göçler, 1800'lü yıllardan itibaren hemen hemen her zaman gerçekleşmiştir. Bu nedenle kültürel kimliklerinin ilk ögesinin göçmenlik olduğu söylenebilir. Sevdalinka repertuarında göç ve göçü çağrıştıran, ayrılıktan bahseden birçok eser bulunmaktadır, ancak Türkiye'de Boşnaklar arasında bilinen ve söylenen iki örnek verilebilir.

Birçok sanatçı tarafından farklı sözlerle icra edilmiş olan “Put putuje Latif-aga” (Latif Aga Yola Çıkar), Bursa'ya yerleşmiş iki arkadaşın memleketlerine olan hasretini ifade ettiği söylenmektedir. Buradaki örnek Safet İsoviç²,ten alınmıştır. (CD No: 1 Put putuje Latif-aga)

² Safet İsoviç, (1936-2007) 1956 yılından 2007 yılına kadar sahnelerde kalan Bosnalı sevdalinka ses icracısı. 1991 yılında SDA partisinden milletvekili seçilerek parlamentoya girdi. “ Sırp ve Hırvatlarca Bosna'ya yapılan saldırı sırasında dört yıl boyunca gerçek her yurtsever gibi Saraybosna'da kalarak, işgalcilere direnen halkı ile omuz omuza Sırlara karşı savaştı. Savaşta bir havan mermisi ile ağır

Put putuje Latif-aga

Put putuje Latif-aga
Sa jaranom Sulejmanom.

"Moj jarane, Sulejmane!
Je l' ti zao Banja Luke,

Banjaluckih teferica?
Kraj vrbasa, aksamluka
Kraj vrbasa, asikluka

Latif ağa yola çıkar
Arkadaşı Süleyman ile. (sohbet eder)

"Arkadaşım, Süleyman!
Banja Luka'ya acıyor, üzüyor musun?

Banja Luka kırlarında
Söğüt ağacının yanında, akşamüzeri
Söğüt ağacının yanında, aşk zamanlarında

Diğeri ise "memleket" özlemini "Stari Aga" (Yaşlı ağa) isimli eserdir. (CD

No: 2 Stari Aga) CD'de Hamid Ragipovic'in söylediği eserin sözleri şu şekildedir:

Stari Aga, klonuo od bola
gleda kule lijepog Istanbula
suza pece, staroga junaka
pozeleo rodjenog Sandzaka

Eh kad bih ti moj Sandzaku ja mogao doci
Sjenickim poljima, kao nekad proci
ne bih vise pozelio anadolskog blaga
dosao bih svom Sandzaku Zvizdic Hasanaga
ostao bih u Sandzaku, Aga Hasanaga

Nije Aga izgubio nadu
da se otme anadolskom blagu
on ce doci voljenom Pazaru
makar odmah leg'o u mezaru.

Nije Aga Bosnu zaboravio
ni planine bosanskog bilajeta
gdje je nekad mladost ostavljao
ocevog i majcinog amaneta

Yaşlı ağa kederden diz çökmüş
Güzel İstanbul'un kulelerine bakarken
Gözlerindeki yaş yakıyor yaşlı kahramanın
Doğduğu Sancak'ı özlemiş

Eh benim Sancakım sana gelebilseydim
Bir zamanlarda olduğu gibi Sjenica'nın ovalarından
geçebilseydim
Anadolu'nun güzelliklerini özlemezdim
Kendi Sancak'ına gelirdi Zvizdic Hasanaga
Sancak'ında kalırdı Ağa Hasanaga

Ağa umudunu kaybetmedi
Anadolu'nun güzelliklerinden vazgeçebilir
O sevgili Pazar'ına (Novi Pazar) gelecek
O an mezara girecek olsa bile

Ağa Bosna'yı unutmadı
Dağlarını da unutmadı
Bir zamanlar gençliğini geçirdiği
Babasının ve annesinin emaneti olan

Bu dönemlerden anlaşılan farklı medeniyetlerin yönetiminde olmasının dışında, Boşnakların Balkanlarda yoğunluklu olarak yerleşik oldukları yerler olan bugünkü resmi isimleriyle Bosna-Hersek, Sırbistan ve Karadağ, milattan önceki dönemlerden başlayarak İliryalılar, Keltler, Germen boylarından Gotlar, Persler, Avarlar, Peçenekler, Hunlar, Slavlar, Hırvat ve Sırp boyları gibi birçok farklı soya ev sahipliği yapmışlardır. Bu kadar farklı medeniyet ve soyların kültürlerinin katmanlaşması sonucu oluşan bugünkü Boşnak kimliği, onu oluşturanların belirsizliği de söz konusu olduğunda daha da tartışmalı bir hal almaktadır. Örneğin

yaralandı. Yıllarca süren tedavisi sonunda iyileşti. Bugün o yaraların izlerini vücudunda, hareketlerinde kısmen taşısa da hem sanatını icra ederek, hem de ikinci dönem seçildiği federal parlamentoda milletvekili sıfatıyla ülkesine hizmet etmeyi sürdürüyor." (Mektup dergisi, 1998)

Malcolm, Slav, Sırp ve Hırvat boylarının köklerinin de bir takım mitlere, söylencelere dayandığını belirtmektedir. Bayart'ın “kimlik yanılsamasını” destekler bir şekilde 2. Dünya Savaşında Almanya ile birlik olan Hırvatların, ideolojik amaçlarla köklerinin Gotlara dayandığını iddia ettiklerini oysa Balkan dillerinin hiçbirinde Got dilinden türemiş bir kelimeye rastlanmadığını belirtmektedir. (Malcolm, 1996:4-7).

Genel olarak bakılacak olursa, “bölge eski çağlarda *İlliryalılar* ve daha sonra da *Romalıların* nüfuzu altında kalmıştır. *Avarlar* ve *Slovenler*'in 7. yüzyılda burayı istilâ etmesi ile Roma medeniyetinin nüfuzu ortadan kalkmıştır. 626-640 seneleri arasında *Sırp* ve *Hırvat* kimliğini taşıyan kabileler Balkan yarımadasının kuzeybatısını işgal etmişlerdir. *Hırvatlar*, Hristiyanlığın *Katolik*, *Sırp*lar ise *Ortodoks* mezhebini benimsemişlerdir. Ne Katoliklik ne de Ortodoksluk Bosna'da tam bir zafer kazanamamıştır. Bu kavmin iki din sahası arasında kalması, *Bogomilizm* denilen, papazlar ile Macar ve Sırp krallarının şiddetli takiplerine rağmen gittikçe genişleyip yerleşen ve Bosna tarihinde orijinal bir iz bırakan yeni bir mezhebe zemin hazırlamıştır... Bogomil mezhebi, Bosna-Hersek'te 12. asırda gelişmiş ve Papalık buna karşı şiddetli tedbirler almıştır. Bosnalılar, mezhep farkıyla birbirinden ayrılan Sırp ve Hırvat milletleri arasında, dili aynı, fakat dini farklı bir unsur olarak ortaya çıkmıştır” (Binark, Demir, ve Demirel, 1992:5-6).

Günümüzde Türkiye’de yaşayan Boşnakların, köken bakımından farklı düşünseler de – Slav, Karadeniz’in kuzeyinden ve Anadolu’dan göçen Türk – kendilerini Kemalist milliyetçilik bağlamında Türk olarak ifade ettikleri tespit edilmektedir. “Slavca konuşan Müslümanlar kendilerine Türk denilmesini yadırgamıyorlar, fakat kendilerini etnik Türklerden çok Osmanlı devletiyle özdeşleştiriyorlardı. Slavca konuşan önemli sayıda Bosna-Hersekli 1878’den sonra Anadolu’ya göçtü ve oraya yerleşti, bugün bunların torunları Türk kökenli olmamalarına rağmen kendilerini Türk olarak tanımlamaktadırlar” (Karpas, 2004:S.9) diyerek kendilerini Boşnak kültürel kimliğini oluşturan ikinci öge açısından Türk olarak kimliklendirme gözlemini desteklemektedir.

Üçüncü kimlik ögesi din ve ırk açısından iki arada kalma ve farklı kültürle bir arada yaşama olarak düşünüldüğünde, günümüz Bosna-Hersek Devletinin durumunun yaklaşık 1500 sene öncesini yansıttığını göstermektedir. Alija

İzzetbegoviç'in 1985 yılında İngilizce olarak yayınlanan, 1994 yılında ise Türkçe'ye çevrilen "Doğu ve Batı Arasında İslam" kitabı Boşnakların iki arada kalmışlıklarını gösteren bir başka örnektir.

12. yüzyılda Bogomil³ mezhebi üyesi olduklarından Katolik mezhebi ile Ortodoks mezhebi arasında kalmaktan dolayı karşı karşıya kaldıkları sorunlar, 19. yüzyıldan itibaren de Müslüman olmalarından dolayı karşılarına çıkmaktadır. Bundan dolayı ve "ahlaki standartlar gibi temel değerler" açısından farklılıklarını ortaya koyan dördüncü öge olarak din ele alınabilir. Bogomil mezhebi, 10. yüzyılda Bulgaristan'ın Filibe kentinde Bulgar din adamı Jeremi (Ya da diğer adıyla Bogomil [Tanrı'nın sevdiği]) tarafından kurulmuş olup, Hristiyanlığın bazı inançlarını reddetmektedir. O dönemde Balkanlar'a süratle yayılmış, İstanbul'da (Bizans), hatta Rusya'da tesirini hissettirmiştir. İlk olarak Bosna'da ortaya çıkışı 976-1014 yılları arasında Bosna'nın kısa süreli Bulgarların egemenliğine girdiği döneme rastlamaktadır. Bu mezhep mensupları, özellikle 12. yüzyılda Bulgar Çarı Boris ve Sırp Kralı Stepan Nemanja tarafından şiddete başvurularak susturulmuş; Bogomiller bunun üzerine Bosna'ya sığınmışlardır. Daha sonra Bosna, bu mezhebe inananların yerleşim merkezi olmuş, 14. Yüzyılda Bogomilizm giderek etkisini yitirmiş ve Osmanlıların Bulgaristan'ı (1393) ve Bosna'yı fethetmelerinden sonra (1463) Bogomillerin büyük çoğunluğu İslam dinine geçmiştir (Binark, Demir, ve Demirel, 1992:11-12); (Gül, 1999:3-5).

Toplu olarak din değiştirmelerden önce, Bosna bölgesinde yaşayanların İslamiyet'le tanışmaları 9. Yüzyılda Dalmaçya kıyılarından gelen Arap tüccarlar aracılığı ile olmuştur. (Malcolm, 1996:51) Daha sonra ise, Balkanlara Bektaşiliği

³ Bogomilizmin Avrupa'ya İran'dan gelen Mani dininin etkisinde ortaya çıktığı iddia edilir. Mani dinindeki iyi ve kötü, ruh ile maddenin birlikteliği Bogomilizmde de görülür. Bogomilizm Hristiyanlığın şekilci kurallarını reddeder. Hristiyanlığın ayinlerini, kilise iktidarını, kilise ruhban sınıfını, kilise rütbelerini, vaftizini yasaklar. Evliliği ancak istek üzerine boşanma koşulu ile kabul eder. Bogomiller alkol içmezler, günde beş kez ibadet ederler, et yemezler, Pazar günü ile birlikte cuma gününü de kutsal gün sayarlardı. Sade bir tapınak olan Bogomil kilisesi üyeleri "Gelişmiş", "Sıradan" "Dindarlar" ile "Dinleyicilerden" oluşur. Üyeler "Kardeş Toplulukları (Bratsvo)" içinde yaşar. Başlarında "Dede (djed)" bulunur. Onun yardımcıları vardır. "Kardeş Toplulukları", "Kilise Belediyeleri (Opstine crkve)" denen üst kurumda birleşir. Ayrıca Bosna ve Bulgar Bogomilleri kendi aralarında tüm Kardeş Toplulukları ve belediyeler için bir tür "Papa" seçerdi. Dönemin Ortodoks Bulgar papazı olan Kozmas 977 yılında kaleme aldığı risalesinde, Bogomilizmin yeşermesine olanak sağlayan Ortodoks Kilisesinin tembellik ve savurganlığına çatmaktadır. Bogomil akımının başarısı, Kilisenin zenginlik ve ihtişamı ile papazların değersizliklerinin yarattığı düş kırıklığından kaynaklanan toplu bir adanmışlıkla açıklanabilir. Ancak asıl etken, giderek yoksullaşan ve toprak

taşıyarak Müslümanlıkla tanıştıran Sarı Saltuk gibi, Manisa-Aksihâr'dan 15. Yüzyılın ortalarında Osmanlı Devletinin yönetimi ele almasından az önce geldiği söylenen Ayvaz Dede⁴ isimli bir Horasan ereni bu topraklarda Müslümanlığın yayılmasına neden olmuştur.

Günümüze yaklaştıkça Boşnak kimliğini oluşturan öğelerden din, özellikle eski Yugoslavya topraklarında giderek önem kazanmış, Müslüman kimliğinin “ölümcül” olduğu 1992-1995 Bosna Savaşından sonra hiyerarşik sıralamada en üst noktaya çıkmıştır. Müslümanlık öğesinin önem kazanması, bu öğeye karşı oluşan tehdite karşılık bir tarafta sadece dini görevlerini yerine getirmek isteyenlerin diğer tarafta ise Müslüman bir ulus oluşturmak isteyenlerin örgütlenmesi ile gerçekleşmiştir. Bu örgütlenme içerisinde bulunan önemli isimlerden birisi de Yugoslavya'nın dağılmasının ardından kurulan Bosna-Hersek'in ilk cumhurbaşkanı Alija İzzetbegovic⁵'tir. Babaannesinin Türk olması, Türkiye ile ilişkilendirilerek Türkiye'ye yerleşmiş Boşnaklar'ın çoğunluğu tarafından kabul görmesine yol açan bir başka etken olmuştur. 1970'lerin başında yazdığı ve ancak 1983 yılında yayımlanabilen “İslam Manifestosu”, Müslümanlığın Bosna'da tekrar canlanmasına neden olmuştur.

1966 yılında Türkiye'ye gelen bir kaynak kişi “Gavur olacağız diye bize okula göndermezlerdi. Orada hocalar vardı, bize din öğretirlerdi.” Diyerek o zamanki din eğitiminin ortaya çıkardığı bir tehdite dikkat çekerken, “Şu anda [2000li yıllar] modern İslam doğuyor Bosna'da. 1. sınıftan itibaren din eğitimi veriliyor.” (erkek, 1955, Demirköy, serbest meslek) şeklinde kültürel kimliğin eğitim alanındaki

köleliğine bile razı olan Bulgar köylülerinin, toprak sahiplerine ve Bizans işbirlikçilerine duydukları nefretti.

⁴ Ayvaz Dede (Dedo) Şenlikleri (Ajvatovica), her sene Bosna-Hersek'in eski ismi Akhisar olan Prusac köyünde yapılmaktadır. Her yıl haziran ayının son haftası içerisinde orta Bosna'nın bütün şehirlerinde Ayyıldızlı sancaklarını çekip atlarını hazırlayıp geleneksel giyim ve kuşamlarına bürünerek Bosna'daki Akhisar şehrinde toplanmakta ve onbinleri bulan kalabalıklarla yaklaşık 10 km dağ yoluna yürüyerek Ayvaz Dede çayırına ulaşmakta ve orada kılınan namaz, edilen dualar getirilen tekbirler ve salalarla akıncıları serhatte uğurlamaktadırlar. Bu serhat boyu geleneği de, Bosna'nın kimliğinin oluşumu bakımından bir temel oluşturmaktadır.

⁵ Alija İzzetbegovic (8.8.1925-19.10.2003), II. Dünya Savaşı sırasında Genç Müslüman (Mladi Muslimani) birliğini kurduğundan, hem bu dönemde hem de Tito döneminde çeşitli cezalar aldı. Saraybosna Hukuk Fakültesi mezunu olan İzzetbegovic, 1990- 1992 yılları arasında Bosna-Hersek Eyalet Cumhuriyeti'nin Cumhurbaşkanlık görevini üstlendi. 1992 yılında referandum sonucunda Bosna-Hersek Cumhuriyeti bağımsızlığını ilan ettikten sonra 2000 yılına kadar 7 kişilik Ortak Devlet Başkanlığı Konseyi'nin başkanlığını yaptı.

yansımasını belirtmektedir. Bu yeni eğitim sisteminde Müslüman, Ortodoks ve Katoliklik gibi aidiyetlere göre farklı eğitim alan Bosna-Sancak vatandaşları arasında ileriki yıllara dönük farklı bir tehlikeye işaret etmektedir. Din ögesinin kültürel kimlik hiyerarşisi içerisinde genel olarak eski Yugoslavya topraklarında yukarıya doğru tırmanıyor olduğu ve daha da “ölümcül” olacağı sonucuna varılabilir. Boşnaklarda bu ögenin yükselişi Boşnakça ilahilerin müzik piyasasında daha fazla yer almaya başlamasında da gözlemlenebilmektedir.

Dinin kültürel kimlik içerisindeki yerini gösteren bir başka müzik örneği de Damir Niksić’in bir video kliپیyle birlikte sunduğu orijinali Damdaki Kemancı müzikalinin “If I were a rich a man” isimli parçasının “If I weren’t Muslim” (Müslüman Olmasaydım) şeklinde uyarlanmış eleştirel eseri. Tanrı ile bir monolog ile başlayan eser Müslümanlıkla ilgili etik atıfları ve bunlara karşı nasıl bir içselleştirme yaşandığını çok net ortaya koymaktadır (Niksić 2005:180-182)⁶; (CD No: 3 If I weren’t Muslim).

⁶ “Sevgili Tanrım; Bu güzel gezegendeki tüm kıtalar arasında beni Avrupa’daki Bosna’ma koymak zorundaydın. Avrupa’da yaşamak benim için fark etmez, sakın beni yanlış anlama. Bununla ilgili bir sorunum yok; her şeye rağmen bu benim atalarımın memleketi. Fakat görüyorsun ki Avrupalı komşularım bunu dert ediyorlar. Bu kıtanın Hristiyan olmasını tasarlamışsın sanırım. Sonra bizi-Boşnak-Müslüman yapmakla ilgili engin, ebedi planında ne yanlış gitti ve burada bizi unutup bıraktın? (yutkunarak) Orada yukarıda, dünyanın tüm dillerinde Tanrı büyüktür şarkısını söylemek kolay! Fakat burada aşağıda, Allah-u Ekber veya maşallah derken beni kimin dinlediğine dikkat etmeliyim. (fısıldayarak) Biliyorum başka yerde de yaşayabilirim veya başka yere gidebilirim, ama bir Boşnak Bosna olmadan nasıl Boşnak olmaya devam edebilir?

Lütfen Sevgili Tanrım, “düşman” larımın kalbine barış başlarına akıl ver. Memleketimizi elimizden almalarına, hepimizi sürmelerine veya yok etmelerine izin verme. Evlerimizin kalmasına izin ver. Anavatanımızda kalmamıza izin ver. Çocuklarımızın ve torunlarımızın bizim gibi Bosna’yı sevmelerine izin ver. Sadece sana Allah dedikleri için bizim yaşadığımız dehşete düşürme onları.

Müslüman Olmasaydım... Ya ba di bi dam
Muhammed ümmeti olarak doğmasaydım,
Hayatım daha bir neşeli olurdu...

Ülkemde, Daha rahat yaşar ve ilerlerdim.
Hatta daha büyük bir ev yapar, ikide bir
Fare gibi saklanmak zorunda kalmazdım.

Müslüman olmasaydım Ya ba di bi dam
Komşularım evimi yakmaz,
Etrafını tel örgüyle çevirmezdi...

Ben korku içinde yaşamazdım.
Ya ba di bi dam
Kitaplar, Avrupa tarihinde,
Benim bir hata olduğumu öğretmezdi

Aptal, Geri kalmış, işe yaramaz biri olmadığımı

Bayram asla, Paskalya bayramı kadar Bilinmeyecek
O kadar modern, bir o kadar da "sakin",
O kadar Batılı bir o kadar da seküler...
Müslüman olmasaydım,

Sıradan, herhangi bir Slav-Hristiyan ismim olsaydı..
Sünnet olmasaydım Ve domuz salamı yeseydim...
Avrupa tarafından Kabul görürdüm,
Hayatımı yaşardım, Onun günah keçisi olmazdım.

Hristiyan olsaydım, insan olduğumu
ispatlamak zorunda kalmazdım.
Çünkü Hristiyan’san eğer, Nasıl giyinirsen giyin,
Ne yaparsan yap, Her zaman medenisin.

Fakat Müslüman’san, Taraf bulmak çok zor. ..
Hiç kimse seni sevmiyor, Umursamıyor ve
Düşüncelerin karşı tarafı ilgilendirmiyor.

Türkiye’deki Boşnaklar açısından Türkiye’ye geldikten sonra ve “gavur” olmadıkları yerli halk tarafından kabul edildikten sonra Müslümanlığın, hiyerarşinin en üstünde yer almasına gerek kalmamıştır. Ancak Türkiye’ye yerleşmeleri döneminde özellikle Türkçe konuşmadıkları için Müslüman olmadıkları düşünüldüğünden, Müslümanlıkları üzerine vurgu yaptıkları gözlenmektedir. “Biz gelince Türkleri hemen anlayamadık, kaynaşamadık hemen. Onlar da çekiniyordu, gavur geldi diye ” (kadın, 1933, Rozaje, evkadını), “Dağlılar var burada [Edirne, Köseömer köyü]. Onlar bize gavur Boşnak derdi, camide biz onlardan çoktuk ama.” (erkek, 1930, Edirne, çiftçi), “Burada 1990 lardaki Bosna savaşından sonra oradakilerin Müslüman olduğunu anladı Türk halkı. Ondan önce pek farkında değillerdi. Lise döneminde üç sene birlikte okuduğumuz arkadaşım, bir Cuma namaza gidiyor, dur ben de geleyim deyince, sen Müslüman mısın ki dedi. Kızdım ve bozuldum, göçmenim diye gavur olduğumu düşünüyormuş” (Erkek, 1974, İstanbul, Serbest) gibi anlatılar göç sonucunda yaşanan yabancılık ile ilişkilidir. Bu bağlamda din öğesinin göçmenlikle de ilişkisi ortaya çıkmaktadır.

Gerek “temel değerler” açısından gerekse “semboller” açısından Boşnak kimliğini oluşturan din öğesi ile de ilintili beşinci öge ise Osmanlılıktır, çünkü “Osmanlı kimliğini ortaya koyabilmek için önce bu uygarlığın İslami rengini kuvvetle vurgulamamız gerekiyor.. Türkler Müslüman olduktan sonra kendilerini ve toplumsal düzenlerini tamamen İslami değerler çerçevesinde tanımlamışlardır” (Timur 2000:37-38). Bu toplumsal düzenin sonucu Boşnakların yaşam biçimlerinde görülmektedir ve ayrıca Müslümanlıktan dolayı başka bir Müslüman ülkeye değil de Türkiye’ye göçmelerinin sebebini de açıklamaktadır.

İspatlamak için uğraşmazdım.
Dışarıdan, Hayatınızı etkileyen tehditleri,
Kökünden halletmek gerekmezdi.

Ailemin isminden, Allah'a yakarırken,
Burada bile kimsenin anlamadığı,
Kullandığım lisandan utanmazdım.

Benim geleneklerim, Yemek tarzım, takkem,
Orucum, Hilal ve yıldızım,
Hristiyan komşularımı ve dostlarımı
Rahatsız etmezdi. Biliyorum,

Müslüman olmasaydım, Ya ba di bi dam
Hristiyanlığın bir parçası olsaydım,

Avrupa benim yuvam olurdu.

Hiçbir şeyi düşünmek zorunda kalmazdım.
Ya ba di bi dam
Bir-iki sene sonra ne olacak,

Gitmek zorunda mı olacağım
Yoksa kalıp ölecek miyim...
indir külotunu, teşhis etsinler
Ve Müslüman olduğun için Kenara itsinler.”

Osmanlı Devletinin başşehrinin İstanbul olması, Osmanlı devleti dağıldıktan sonra bile İstanbul, vatan olarak görüldüğünden vatanlararası göçte ilk sırayı almıştır. “Oradaki Boşnakların da kalbi Türkiye için atar. Hristiyan Arnavut vardır Arnavutluk’ta. Boşnak Hristiyan yok hepsi Müslüman’dır. İran, Suudi Arabistan’ı düşünmezler ama anayurt olarak Türkiye’yi bilirler.” (Erkek, 1944, Novi Pazar, Motor Ustası)

Vatan olarak algılama çok bilinen bir *sevdalinka*da da karşımıza çıkmaktadır. Bu bölgede kurulan devletler açısından bakıldığında İstanbul ilinin asırlar boyu hemen hemen tamamında ayrı bir önem kazanmıştır. Osmanlı Devletinin hakimiyetine geçmesiyle İstanbul, bölgede yaşayan insanlar için geçmiş dönemlere oranla daha da farklı bir konuma dönüşmesine neden olmuştur. Müslüman ve Hristiyan topluluklarının bir arada yaşaması, maddi ve manevi kültürel ürünlerinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Özellikle İstanbul Boğazı ve İstanbul’daki yaşam biçimi şarkılarda şiirlerde yer almış ve özellikleri tek tek vurgulanmıştır. Aynı durum sevdalinkalarda da çok sıklıkla yer almaktadır. İstanbul’un özelliklerinin yanı sıra İstanbul’a duyulan özlem, o dönemdeki mevcut siyasi ve sosyal yapısı ile ilgili bilgiler de sevdalinkaların içinde yer almaktadır. (CD No: 4 *U Stambolu, Na Bosforu* Eseri; Şekil 2.2)

CD kaydı, Himzo Polovina⁷’nin 1967-1984 yılları arasındaki sevdalinka kayıtlarının derlemesi olarak 2007 yılında Bosna Hersek Radyo Televizyonu tarafından çıkarılan “Doajeni BH Sevdalinke” isimli setinden alınmıştır. Nota ise <http://www.trnpx.com/pjesme%20-Akordi/Note> adresinden alınmıştır.

la=440

⁷ Himzo Polovino (11.03.1927 Mostar – 05.08.1986), 1953 yılından itibaren Saraybosna Radyosunda canlı yayınlara şarkıcılığa başlamıştır. Aynı zamanda psikiyatrist olan Polovino’nun yirmiye yakın albümü bulunmaktadır. Türkiye’deki Boşnaklar arasında da *sevdalinka* ile ilişkilendirilen ilk isimlerdendir.



U Stambolu Na Bosforu
 Bolan Paša Lezi
 Duša mu je na jeziku,
 K Crnoj Zemlji Bježi
 Dvori, ljubo, dvori, sejo!
 Ko Mujezin Sa Minare
 Uč'te Glasom svim
 Allah, Illalah, Selam alejkum!

Dvorite, me službenici
 Što služiste Harem
 Svaki Od Vas neka Uzme
 Jednu ženu barem.
 İz Oka mu Suza Kanu
 i na Minder Mrtav Panu
 Stari Musliman
 Allah, Illalah, Selam alejkum!

Kad je čula Pašinica
 Za Tu Tužnu Vijest
 Da se Paša Preselio
 Na taj drugi svijet,
 İz Oka joj Suza Kanu,
 Pa na Minder Mrtva Panu
 Ljubav Pašina
 Allah, Illalah, Selam alejkum!

Boğazdaki İstanbul'a
 Bolan Paša mezarda yatıyor
 Yüreği ağzında,
 Kara topraktan kaçardı
 Hazır ol sevdiğim hazır ol Sejo!
 Minaredeki müezzın gibi
 Gür okuyun
 Allah, İllallah, selam aleyküm!

Hizmetkarlar bana hizmet etsin
 Haremdeki hizmet gibi
 Herkes sizden alsın
 Birer kadın bari
 Gözlerinden yaşlar akıyor
 Cansız, mindere düştü
 Yaşlı Müslüman
 Allah, İllallah, selam aleyküm!

Paşanın hanımı duyduğunda
 O acıklı haberi
 Paşanın öldüğünü
 Ahirete göçtüğünü
 Paşanın hanımından akan gözyaşları
 Mindere cansız düştü
 Paşanın hanımı da
 Allah, İllallah, selam aleyküm!

Şekil 2.2 *U Stambolu, Na Bosforu* Eserinin Notası Eserinin Notası ve Sözleri

1463 yılında Fatih Sultan Mehmed'in Bosna-Hersek Krallığını yıkarak 415 sene sürecek Osmanlı dönemi başlamıştır. Bu nedenle halen Fatih Sultan Mehmed'in Bosna'ya girdiğinde halkın inanç, can ve mal hürriyetini tanıdığının bir belgesi olarak verdiği ahitname, hem Türkiye'de yaşayan da hem de eski Yugoslavya'da ve kendi deyimleri ile "diaspora"daki Boşnakların sembolü olduğu gözlenmiştir. Örneğin Günümüzde Balkan ülkelerine ekonomik ve sosyal yardımlarda bulunan

Türk İşbirliği Kalkınma İdaresi (TİKA) bu ahitnameyi Türkçe, İngilizce ve Boşnakça olmak üzere üç farklı dilde bastırarak Bosna-Hersek'te hediye olarak dağıtmaktadır.

Benzer bir örneğe de, Boşnak Mahallesi olarak bilinen Yıldırım Mahallesi'ndeki bir kahvehanenin duvarında rastlanmaktadır. Fatih Sultan Mehmed'in simgeleşmesi, epik eserlere eşlik eden gusla isimli çalgının burguluklarında gözlenmektedir. Osmanlılık ile Müslümanlık öğelerinin birleştiği noktalar günümüzde Bosna'da bile görülmektedir. Örneğin, senfoni düzeninde oluşturulmuş Fatih Sultan Mehmet İlahi Korosu ilahi ve kasideler söyleyen bir grup olarak Türkiye'den ABD'ye birçok ülkede konserler vermektedir.

Bosna önce sancak, 1583 yılında ise eyalet olarak teşkilatlanmıştır. (Binark, Demir ve Demirel, 1992:21-22) Bu teşkilatlanmalarla birlikte Osmanlı Devleti içerisinde Boşnak devlet adamının görev almasına neden oldu. Bosna'nın sınır eyaleti olmasından kaynaklanan Osmanlı Devleti içerisindeki politik ve askeri önemi, birçok Boşnak'ın Osmanlı Devleti içerisinde önemli görevler alması⁸, Boşnakların Osmanlı kimliğine sahip çıkmasının başlıca nedenlerinden biri olarak düşünülebilir.

Bu sahip çıkışın sembolü olarak “Bosanski kahva” örnek verilebilir. “Bosanski kahva” yapılış itibarı ile Türk kahvesine benzeyen ancak kulpsuz ve zarflı bir fincana dökülmeden cezve içinde, yanındaki lokum ile tatlandırılacak olan “Osmanlı usulü” sunulan kahvedir.

Bir başka sembol ise festir. Saz ile çalınan sevdalinke albümlerinin kapaklarında kendi resmini kullanan sanatçıların, gelenekselliği ve Osmanlılığı çağrıştırmak amacıyla fesi tercih ettiklerine rastlandığı gibi halk oyunlarının sahnelenmesinde kullanılan kıyafetlerde fesin bir halk giysisi olarak sunulduğu da görülmektedir.

Osmanlı'nın Balkanlara yerleşmeye başlamasının sembolü olan 1489 Kosova Savaşı ile Bosna askerlerinin de desteklediği Sırp Knezliği yıkılmıştır. Bu olay günümüze kadar taşınarak Balkanların siyasi durumunu etkilemiş görünmektedir.

Prens Lazar'ın: “Her kim ki Sırp ve Sırp kökenlidir; Ve Kosova Ovası'na

⁸ Örneğin Osmanlı Devleti'nin Hersekzade Ahmed Paşa (1497-1516), Damad İbrahim Paşa (1596-1601), Lala Mustafa Paşa (1580-1580), Malkoç Ali Paşa (1603-1604), Lala Mehmed Paşa (1604-1606), Derviş Mehmed Paşa (1606-1606), Kara Davud Paşa (1622-1622), Hüseyin Paşa (1628-1631), Topal Recep Paşa (1632-1632), Salih Paşa (1645-1647), Sarı Süleyman Paşa (1685-1687), Damad

Türklerle savaşmaya gelmez; Onun ne erkek, ne dişi, zürriyeti olmasın; Onun hasadı olmasın” sözleri gusla eşliğinde söylenen epik şarkıların da yardımı ile 500 sene sonrasına yani 1989 yılına taşınarak, savaşın geçtiği Gazimestan’da yaklaşık bir milyon kişinin toplanıp dağılmak üzere olan Yugoslavya Federal Cumhuriyetinin diğer topluluklarına mesaj olarak verilmiştir. Bu açıdan düşünüldüğünde Yugoslavya’nın dağılmasına neden olan 1990’lı yıllardaki savaşlarda taraflardan birisinin Boşnakların kimliğindeki Osmanlı olduğu sonucu çıkarılabilir.

Osmanlı kimliği ile birlikte 16. Yüzyılda Bosna-Hersek’i de içine alan politik bir bölgeyi tanımlamak amacıyla kullanılan Rumeli ve buna bağlı olarak Rumelilik altıncı kimlik ögesi olarak ele alınabilir.

Bayrampaşa-İstanbul’da bir lokalde bulunan afiş de bu ögeyi ön plana çıkarmaktadır:

“Boşnağız deliyiz damarımıza bastırmayız
Rumelinin göbeğinden kopup geldik
Sanmaki topraklarımızı boş bıraktık
Sahipsiz bıraktık, biz burada olsakta kalbimiz orda
Kimimiz Pendikte
Kimimiz Sultanmuratta
Kimimiz Yedikulede
Kimimiz Bursa Zafer Mahallede yaşarız
En kral düğünü biz yaparız
En kral yemekleri biz yaparız
Bu memleketi kurtaran ulu önderimiz bile
Bizim topraklarımızdan geldi
Bu memleketin İstiklal Marşını yazan şairimiz
M. Akif Ersoy bizim topraklarımızda doğdu
Ne yalanı biliriz ne namussuzluğu
Rekabete girmeyiz rekabet yaratırız
Bulunduğumuz ortamlarda fikirlerimizle
Dikkat çekeriz
Senelerce ezmeye çalıştılar ezilmeyiz ezdirmeyiz
Şarkılarımızla yaşarız
Varna’da, Gosivar’da, Preševo’da, Kumanova’da
Sarajevo’da, Novipazar’da, Üsküp’te hayat buluruz
Düğünlerde tavuk almaya biz gideriz
Damatı biz çalar biz söyler biz oynarız
Rumeliyi biz yaşatır biz yaşarız
Boşnağız bunla gurur duyarız” (www.bosnasancak.net, 2007)

Boşnak kimliğinin Osmanlı ögesi, Ortaylı’nın “Osmanlılık başlı başına bir kimlik değildir. Sadece bir dönemi ve bir üslubu ifade eder” (Ortaylı, 2006:5)

Melek Mehmed Paşa (1792-1794) gibi sadrazamlarında biri olan devşirme Sokullu Mehmed Paşa’ya, bir sembol olarak gusla burguluğunda rastlamak olasıdır.

şeklindeki iddiasını doğrular bir şekilde yaşam biçimi ile ilişkilidir. “Osmanlı kimliği salt Müslüman kimliği olarak kalmamıştır... Türklüğün ağır bastığı bir Müslümanlıktır. Öbür Müslüman etnik gruplar bu Türklüğe dil olarak intibak ettikleri ölçüde Osmanlı-Türk olmaktadır. Genel kural, Türk olmayan ana babanın Türkçe konuşup anlaşmaları ve çocuklarının da bu dili izlemeleri ölçüsünde; ailenin Türk olacağıdır. Dolayısıyla son yüzyılın Osmanlılığı Türk kimliğine kolayca dönüşmektedir.” (Ortaylı, 1999:77-85)

Balkanlardaki Müslüman halkın birçoğunun Türkçe konuştukları için Türklüklerinden şüphe duyulmazken, Boşnakların Türklüğü her zaman soru işareti olarak kalmıştır. Bu nedenlerle, Osmanlı kimliği ile ve daha sonrasında Türk kimliği ile tam olarak örtüşmemesine neden olan dil, yedinci kimlik ögesi olarak ele alınabilir. Anlatıcılar da bu görüşü desteklemektedir: “Türkiye’ye gidelim dedik, Müslüman ülke diye. Ramazanda herkes oruç tutar, hocalar gezer. Buraya geldik ki ramazanda herkes kahvelerde yiyor içiyor. Allah, Allah, yoksa biz Yunanistan’a mı geldik diye şaşırdık. Yine de bize gavur diyorlardı, Türkçe konuşamıyorduk çünkü.” (Erkek, 1947, Sancak, serbest meslek).

Balkanların geneline hakim olan Hint-Avrupa dil grubundan güney Slav dili, Boşnakların günümüzde kullandıkları dildir. Bazı kaynaklarda Sırpça-Hırvatça olarak geçen Boşnakçayı Sırpça ve Hırvatça’dan ayıran, Osmanlı döneminde eklenen genellikle yaşam biçimini yansıtan bazı terimler ve kelimelerdir.⁹ “Türkiye’de yapılan 1965 genel nüfus sayımında 17.627 Boşnakça, 45 Hırvatça, 6.599 Sırpça konuşan, ikinci dil olarak 37.237 Boşnakça, 1.264 Hırvatça, 59.578 Sırpça konuşan kaydedilmiştir.” (Andrews, 1992: 133-134) ifadesi Boşnakça hakkındaki karmaşıklığı ortaya çıkarmaktadır.

“Bajram mubarek olsun”, “sabah hajrola”, “akşam hajrola”, “Allahu emanet”, “sucur”, “sevap”, “dusman”, “bujrum”, “dugme”, “entarija”, “kapija”, “carsija”, “avlija”, “cuprija”, “burek”, “bajrak”, “kasıka”, “kahva”, “cezva”, “jorgan”, “dusek”, “aksamluka” (akşam saatleri), “saz”, “sevdah”, “cumbus”. Bu farklılıklara birkaç örnek olarak verilebilmektedir.

⁹ Şakir Bayhan’ın yazarı olduğu ikisi de 2006 basımı olan Boşnakça-Türkçe / Türkçe-Boşnakça Sözlüğü ve Sırpça-Türkçe / Türkçe-Sırpça Sözlüğü karşılaştırılmıştır.

Gittikçe Boşnakçanın unutulması ile Türkiye’de Boşnakların gündelik yaşamda kullandığı dile bakılacak olursa, isimlerin sonuna –ja/je/e/a eki getirilerek veya –ışo/işa/işe/işi fiillerin sonuna getirilerek Türkçe kelimelerin “Boşnaklaştırıldığı” görüldüğü gibi bir cümle içerisinde bilinen Boşnakça kelimelerin serpiştirilerek Türkçe gramer kalıpları içerisinde konuşulduğuna da sık sık rastlanmaktadır.¹⁰

Boşnakçanın özellikle ikinci ve üçüncü kuşaklar arasında unutulması veya değişmesinde en önemli nedenlerden başında, “1960lı yıllarda tek millet tek ulus amacıyla bir takım yasaklar konmuştu. Halk kendi arasında ‘vay Boşnakça konuştu, gördün mü’ diye şikayet ederlerdi” (erkek, 1955, Hamdibey köyü, çiftçi) şeklinde belirtildiği gibi, geldikleri yere uyum sağlama gereksinimi, baskı ve diğerinin de okulda Türkçe eğitim almaları gösterilebilir. Diğer anlatıcılar da baskı durumundan söz etmektedir. “Boşnakça konuşmaya karşı çıkıyorlardı, 1940lara kadar, ama hoşgörmek lazım, çocukları çevirmek için. Askerde zorluk çektim, dilim dönmüyor, hala da dönmez. Çavuş dilini eşekarısı soksun derdi. Ama şimdi anladılar [başka bir dil bilmek] değerli.” (Erkek, 1924, Novi Pazar, ormancı) Daha kapalı toplumlarda Boşnakçanın göreceli olarak daha fazla konuşulduğu gözlemlense de göçtükleri yerdeki değişimi yaşamadıkları için gelinen topraklardakiler ile Türkiye’ye gelenlerin dil açısından anlaşmada zorlandıkları gözlenmektedir. Ayrıca kırsal alanların daha geniş olduğu Sancak bölgesinden gelenler ile Saraybosna civarından göç edenler arasında da farklılıklara rastlanmaktadır.

Boşnakça bilmeye karşı iki birbirine zıt tutum gözlenmektedir. Bir tarafta “Bizim çocuklar da pek bilmezler, Bulgaristan’a Romanya’ya gide gele biraz öğrendiler ama evde konuşulmaz Boşnakça. Torunlar hiç bilmiyor. Belki de Boşnak olduğumuzu bile bilmiyorlar, gide gide unutacaklar bile belki” (kadın, 1933, Rozaje, evkadını) diyerek dilin unutulması ile birlikte aidiyetin ve kimlik bilincinin yok olacağını düşünenler bulunmaktadır. Böyle düşünenlerin evlerinde Boşnakça konuşmaya devam ettikleri gözlenmektedir.

¹⁰ Örneğin, “Canmise sıkılışe” (canım sıkılıyor); “Kuçusam bitirišo” (Evi bitirdim), “Vratesam kapattirisu” (Kapıları kapattım), “Kapi kamsijami şahit” (Kapı komşu şahittir)

Boşnaklarla ilgili dernekler Boşnakça dil kursları açmaktadır. Diğer tutum ise “Boşnakça biliyorum, Sırpçanın bir kolu. Türkçe konuşmamız lazım. Orada [eski Yugoslavya’da] örf adetlerini sana zorla öğretiyor” (erkek, 1944, Novi Pazar, motor ustası) diyerek, Türk vatandaşı olan herkesin Türkçe konuşması gerektiğini öne sürmektedir. 2004 yılında TRT, Avrupa Birliği’ne uyum çerçevesinde başka dillerle birlikte haftada bir gün yarım saat Boşnakça yayın yapmaya başladığında Türkiye’deki Boşnakların varlığından haberdar olunması adına memnuniyetler dile gelirken, azınlık olarak algılanılmasından duydukları endişelerin daha fazla önem kazandığı gözlenmektedir.

Diğer taraftan icra edilen ve dinlenen müziklerde kullanılan Boşnakça sözler tam olarak anlaşılmasa da kabaca hissedildiği tespit edilmektedir. Bunun dışında Boşnak müzisyenlerin Türkiye’de yazdıkları şarkı sözlerinde Türkçeye çok az rastlanmaktadır. Diğer dillerde yazılmış şarkı sözlerinin Türkçe’ye çevrilerek kullanılması sıkça görülen bir durum olmasına rağmen Boşnakça yazılmış şarkıların Türkçeye çevrilerek kullanıldığı gözlemlenmemektedir. Son zamanlarda ise Konya Büyük Şehir Belediyesi ve Bosna-Hersek’te faaliyet gösteren Institut Sevdah Fondacija işbirliği ile “Sevdah na Turskom i Bosanskom” (Türkçe ve Boşnakça Sevdah) isimli bir sevdalinka albüm çalışması başlamıştır.

Boşnak kültürel kimliğini oluşturan öğelerden sekizincisi “Batılılık”¹¹ ın, 1856 yılında yapılan Paris Anlaşması ile Osmanlı Devletinin Balkanlarda başlayan çözülmesi ile 1878 yılında Osmanlıların kendi elleriyle Bosna eyaletini kağıt üzerinde Avusturya-Macaristan yönetimine teslim etmesi ile oluştuğu düşünülebilmektedir.

Avusturya-Macaristan Devletinin yönetiminin, genel olarak ulus devletleşme dönemi olmasının da yardımı ile bölgedeki siyasi kimlik üzerinde de etkisi oldu: “1878 yılındaki ayaklanmadan sonra “Müslüman” terimi Bosna-Hersek’de tek bir evrensel siyasal kimliğin ifadesi olmak yerine yerli nüfusun bir bölümünün farklı kültürel ve dinsel özelliklerini belirtmek üzere kullanılmaya başlandı.... isyancılar arasında Bosna ulusal ve kültürel bilincinin tam olarak ortaya çıkışı, yerel ve

¹¹ Belli bir coğrafi alana ait olmayan, kültürel, siyasal, düşünsel ve ahlaki iktidar ilişkileri sonucu ortaya çıkan, tüm bu açılardan Doğulu “öteki”den farklı olanı ifade eden kavram. (Said, 2003:11-18)

bölgesel, yani bir Bosna-Hersek kimlik duygusu geliştirerek Müslümanlar arasında Osmanlıcılığın-fakat İslam'ın kendisi değil- Ortodoks Hristiyanlar arasında da Pan-Slavizmin önemini büyük ölçüde azalttı.” (Karpat, 2004:157-193) “Osmanlıcılığın” öneminin azalmasının nedenlerinden biri olabilecek Osmanlı Devletinin hiç savaşmadan bölgeden çekilmesi, günümüzde bile hissedilebilen bir kırgınlığa yol açmaktadır. “[1992-1995 yıllarında] Saraybosna’da Türk olduğumu öğrenen bir Boşnak bana çıkışıyordu: ‘[1878 yılında] Bırakıp gittiniz. Kendi devletiniz vardı, kendi bayrağınız altında yaşadınız, kendi askeriniz, polisiniz vardı.. Ya arkanızda kalanlar?’ Türklerin de bir gün gelip yenileceğine inanmamış gibi.” (Bahadır, 2002) Benzer bir kırgınlık, Müslümanların soykırıma uğramasına neden olan olaylar sırasında, Türkiye Cumhuriyeti’nin Bosna-Hersek’e yeterince destek vermemesi nedeniyle 1992-1995 Bosna savaşında da yaşanmıştır.¹²

Avusturya-Macaristan 60 sene gibi kısa denebilecek bir süre yönetimi elinde tutmuş olsa da yaşama biçimleri üzerinde günceli yakalama adına birçok etkide bulunmuştur. Andric, Osmanlı ile Avusturya-Macaristan yönetimi arasındaki farkı “düzenlilik” ile açıklamaktadır. “Avusturya Macaristan yönetimi, Osmanlı yönetiminden çok daha sıkı ve katı bir yönetim biçimi uyguluyordu ancak düzenli olduğu için halk buna seve seve katlanıyordu.” (Andric, 2005:144-153) Ancak bu dönem bu topraklardan gerek Amerika Birleşik Devletleri’ne, gerek Avrupa’ya gerekse Türkiye’ye yaşanan yoğun olarak göçlere tanıklık etmesi halkın Andric’in belirttiği kadar rahatlık içerisinde olmadığını kanıtlamaktadır. Bu yönetimin göç etmeyenler üzerindeki etkisi ise “Batıllık” olarak değerlendirilebilir. Bir anlatıcının anekdotu bu “Batıllık” ögesinin Boşnak kimliğindeki yerini göstermektedir:

“Ablam ve ailesi, Erdek’te bir akşam çay bahçesine gitmişler; çaylarını yudumlarken, hepsi masada çekirdek yiyorlarmış. Karşı tarafta bir bayan ve bir erkek sürekli onlara bakıp aralarında bir şeyler konuşuyorlarmış. Erkek dayanamayıp, bizimkilerin yanlarına gitmiş. ‘Affedersiniz; deminden beri sizi izliyoruz. Aranızda konuştuğunuz dil yabancı bir dil, tipleriniz Avrupai, hepsini anladım da yabancılar hiç çekirdek yemez; meraktan soruyorum.’ Bizimkiler o an yerin dibine geçmişler. Bir akrabam her zaman Avrupalıyız diye övünür. Sakın ola

¹² Bazı görüşler ise Türkiye’nin Boşnaklara açıkça destek vermemesinin nedenini tam tersi bir şekilde yorumlamaktadır. “Eğer Türkiye Boşnaklara açıkça destek vermiş olsaydı, Bosna-Hersek’te savaşacak hiç Boşnak kalmazdı, herkes buraya gelirdi.” (kadın, 1975, İstanbul, yönetici)

çekirdek yediğiniz ortamlarda Boşnakça konuşmayın.” (erkek, 1965, İstanbul, serbest meslek)

Bu öğenin müzikteki en önemli sonucunun akordeon çalgısının bu topraklarda yaygınlaşması ve bununla bağlantılı bir şekilde müzikteki “düzenlilik” olarak isimlendirilebilecek tampere ses sistemine doğru bir yöneliş olması söylenebilir.

Müzikteki bu etki ve Batılılık, Yugoslavya (Güney Slavlar) Krallığı döneminde (1918-1945) ve sonrasında Yugoslavya Federal Devleti döneminde (1945-1992) ağırlığını daha çok hissettirmektedir. Ayrıca bu iki dönem, Boşnakların kendilerini kimi zaman ifade ederken kullandıkları Yugoslavyalılık ögesini de kültürel kimliklerinin hiyerarşisi içerisine yerleştirmelerine neden olmuştur. “Yugoslavya olarak bir sayıyoruz biz zaten. Makedonyalı, Torbeş, Arnavut vs.” (erkek, 1924, Novi Pazar, çiftçi); “Yugoslavya devleti zamanında Sırp, Müslüman yok, herkes Yugoslav...” (erkek, 1947, Novi Pazar, müzisyen) gibi ifadeler ve görüşmelerde “Nerden göç ettiniz?” sorusuna ilk verilen cevabın “Yugoslavya” olması, bu görüşü desteklemektedir. Düğünlerde kullanılan müzikler ve oyunların büyük bir kısmı bütün eski Yugoslav göçmenlerinin kullandıklarıyla benzer olduğu tespit edilmektedir.

Boşnakları diğer halklardan ayırmak için kullanılan tavır ve kişilik özellikleri olarak da bir takım kimlik öğeleri eklenmiştir. Oldukça öznel olsa da , örneğin 19. yüzyılda Ami Boué, La Turquie d’Europe isimli eserinin 1 cildinin 7-17 sayfaları arasında çeşitli uluslar için 19. yüzyılda şöyle tanımlamalar kullanmaktadır: “Ciddi ve akıllı Osmanlılar ..., savaşçı Sırp, kaba saba Boşnaklar, şen şakrak Hersekliler” (Todorova, 2003:172). Bir başka örnek 20. yüzyılın başından: “Saraybosna garip milletlerle kaynıyordu: Boşnaklar, Hırvatlar, Sırp, Dalmaçyalılar, Yunanlar, Türkler, Çingeneler. ... Boşnaklar çok saflar. Kısa bir deneyime dayanarak, Balkan ırkları arasında en az çekici olduklarını da söylemem gerekir, çünkü Karadağlıların cömertlikleri, Sırp,ların neşesi, Bulgarların açığözlülükleri onlarda yoktur. Ancak evcillerdir ve kural olarak Sırp komşularının aksine evlerine ve çevrelerine bağlıdırlar. Erkekler, nazik ve güvenilir adamlardır, çalışma yaşamına alıştırlar ve günlük ekmeklerini kazandıkları sürece pek kaygıları yoktur; kadınlar oldukça ufak tefektirler ve genç yaşta şişmanlamaya meyillidirler; fakat doğu ırkları, Fransızlar

gibi, bundan hoşlanırlar! Kadın giysileri küçük bir kıza olur fakat bazı durumlarda o kadar gariptir ki onu giyen kişi Londra sokaklarında kolayca yakalanır. Her iki cinsiyetin var oluşunda pek keyif bulunmamakta ve üzgün bir şekilde sevişmektedirler. Şamatalı bir eğlence içinde dans eden Bulgarların “Horo”suna benzeyen “Kolo” dansını yaparken bile (düğünlerde, bayramlarda) Bosnalılar sanki ciddi bir şey yapıyorlarmış havasındadırlar. Guzlardan çıkan müzik üzgün ve monotondur, onu üreten ülke gibi. Sadece bir kere neşeli gözükten bir grup Bosnalı gördüm ve bu olay cenaze törenindeydi.” (Windt, 1907:15-23)

Avrupalı gezginin 1907 yılındaki tanımlamalarıyla çelişen bir Trakyalının günümüzdeki Boşnak tanımlaması ise şöyledir: “... Boşnakların erkeği-kadını iri yapılı, kemikli, uzun boylu, sağlıklı gürbüz yapıdırlar. Gerçek Alpin ırkı (Dağlı) bütün özelliklerine sahiptirler. Güçlü-kuvvetli, dayanıklı, çalışkandırlar. Çok çalışıp, çok kazanmak, büyük işler kurmak peşinde olduklarından hiçbir şeyi görmezler ve büyük riskleri göze almaktan kaçınmazlar. Aynı bölgeden gelen soydaşları ile dayanışma içindedirler ve buna çok önem verirler. Benzetmek gerekirse Kafkasya’daki Dağıstanlılar ne ise, Dalmaçya’daki Boşnaklar odur.” (Yardımcı, 2003:235). Bahadır’ın Bosna-Hersek’teki Boşnaklarla ilgili kişisel görüşü ise: “Yumuşak huylu, sakın, zevk sahibi yanında bulunduğu uyan insanlar bu Boşnaklar biraz kolay güvenen insanlar...” (Bahadır, 2002: 84-85)

Görüşmelerde ise Boşnaklar kendilerini, dış görünüş olarak genellikle uzun boylu, kısa boylu olsa bile iri yapılı, açık renk tenli, açık renk gözlü, elmacık kemikleri belirgin, sivri ve giderek incelen uzun çeneli, büyük ama düzgün burunlu olarak; kişilik özelliği açısından ise kendini çok öven, çalışkan, cana yakın, temiz kalpli, dürüst, mülayim ve eğlenceli olarak tanımladıkları görülmektedir.

Sonuç olarak Türkiye’de yaşayan Boşnakların kültürel kimliklerini oluşturan öğelerin, göçmenlik, köken ve dil açısından Slav ve Türk; aidiyet açısından genel değerler ve Müslümanlığın etkisi ile Osmanlılıktan dolayı Doğulu, kendilerini konumlandıkları yer açısından Batılı; din açısından Müslüman; vatandaşlık açısından Türk; vatan açısından Yugoslav, Osmanlılıktan dolayı Rumelili ve Türk olduğu söylenebilir. Göçmen kimliğinin en önemli ögesi olan “melezliğin” Boşnak kültürel kimliğinde de kendisini gösterdiği sonucuna ulaşmak mümkün olmaktadır.

Bu şekilde tanımlanabilecek bir halkın ürettiği ve tükettiği müzikleri incelemiden önce kültürel kimlik ve müzik arasındaki ilişkinin ele alınması gerekmektedir.

2.5. Kültürel Kimlik ve Müzik

Müzik ile kültürel kimliğin iki yönlü bir ilişkisi bulunmaktadır. Bir taraftan bakıldığında müziğin kendi içerisindeki melodik, ritmik yapısı, sözleri, icrasında kullanılan çalgılar, icra ortamları bir kültürel kimliği yansıtmakta, temsil etmekte ve “gizli olmayan işaret ve semboller” ile diğer kültürel kimliklerden ayrılmasını sağlamaktadır. Bir başka deyişle “müzik, kimliğin bir metaforu olarak ele alınmaktadır” (Frith 1998:109). Spucic, müziğe “toplumsal ayırt etme işlevi” yüklemektedir. (Spucic,1987:143-150). Örneğin Weber, ses dizilerini çözümleyerek toplumlara bir takım kimlikler yüklemekte ve böylece Batı ve Doğu toplumlarını birbirinden ayırt etmektedir. Batı toplumlarının akılcılığının metaforunu doğal olmayan tampere edilmiş ses dizisinde bulunduğunu, Doğu toplumlarının duygusallığının ise doğal ve aralıkları eşit olmayan ses dizisinde görülebileceğini ileri sürmektedir. (Weber, 1969:xxi-1)

Özellikle müzik piyasasının küreselleşme sonucunda genişlemesiyle ortaya çıkan Latin müziği, Balkan Müziği, Boşnak müziği gibi “etnik müzik” etiketlemesi, tamamen belli bir müziğin bir bölgeye ait olmasının ötesinde bir kültürel kimliğe ait olduğuna da işaret etmektedir. Ancak kültürel kimlikler onu oluşturan öğelerin hiyerarşisindeki değişimlerden veya yeni öğelerin katılıp bazılarının kaybolmasından dolayı sabit olmadığından, onu temsil eden müzikler de sabit olmamaktadır.

Örneğin, 20. Yüzyılın başında Boşnak kimliğini oluşturan öğelerin başında Osmanlılık olduğundan makamsal özelliklere daha fazla rastlanmasına karşın, giderek bu öğenin hiyerarşide daha alt sıralara inmesi ile makamsal özelliğin azalarak tonal özellik kazandığı söylenebilmektedir.

İkinci yönü ise toplumsal değerleri taşıyarak ve aktararak kültürel kimliğin oluşturulmasını, aidiyetin meydana gelmesini ve sürdürülmesini sağlayan etkenlerden birinin de müzik olmasıdır. Özellikle ulus devletleşme sürecinde müziğin resmi politikalar ile ulusal kimliği oluşturacak bir araç kullanıldığı

görülmektedir. Örneğin 19.yüzyılın sonu ve 20.yüzyılın başında genel olarak Balkanlarda ve Rusya’da yoğunlukla halk müziğinden yola çıkılarak ulusal kimliğin oluşmasına yardım edecek bir müzik politikası, Yugoslavya Federal Cumhuriyeti’nde 1960lı yıllarda bölgesel kültürel kimlik farklılıklarının törpülenerek bütün ülkede tüketilen, ülkenin müziği haline gelen “yeni bestelenmiş halk müzikleri”ni ortaya çıkartmaktadır. Bu müzikler o kadar çok benimsenmiştir ki, o dönemlerden sonra Türkiye’ye göçenlerin tükettiği müziğin “Yugoslav” müziği olduğu gözlenmektedir. Türkiye de ulusal kimlik oluşturma aşamalarında benzer bir süreçten geçmiş, “Türküz, türkü dinleriz,” sloganının yaygın olarak kullanılır olduğu gözlenmiştir.

Bir başka örnek ise epik müzikte kendisini göstermektedir. Her kültürün kendi kahramanlıklarını anlattıkları epik eserler, Yugoslavya döneminde daha çok “Güney Slavlar”ın kahramanlıklarının anlatıldığı eserlere dönüşmeye başladığı görülmektedir. Böylece bu kahramanlıklar anlatılarak ortak bir Yugoslav kültürel kimliğin oluşturulmak istendiği düşünülebilmektedir.

Müziğin kültürel kimliğin korunması ve devam ettirilmesi açısından da önemli bir işlevi olduğu söylenebilir. Bu durum, doğup büyüdüğü yerlerden uzakta yaşayanlar için daha da önemli bir işlev haline gelmektedir. “ABD’deki Avrupalı göçmenlerin koral topluluklarının varlığı ve etkinlikleri etnopolitik açıdan açıklanmaktadır. Katılımcıların sayısı göçmen cemaatinin ufak bir kısmını temsil etse de, bu topluluklar önemli bir toplumsal işlevi yerine getirmektedirler-ulusal duygu, sembol ve anıların korunması.” (Spucic, 1987) “Amerikanın kolo-nizasyonu” (Lausevic, 2007:186) olarak değerlendirilen Balkan müziği ve halk oyunlarının çılgınlık derecesinde yaygınlaşmasının nedenlerinin başında Balkan göçmenlerinin “ulusal duygu, sembol ve anılarını koruma” çabası bulunmaktadır. Kültürel kimliğin müzik aracılığı ile korunmaya çalışılmasına Türkiye’de büyük şehirlerdeki “türkü barlar” bir başka örnek olarak verilebilir.

Doğduğu, büyüdüğü ve hatta hiç görmediği ancak ailesinden bazı fertlerin geldiği toprakların müziği “o yeri çağrıştırması nedeni ile kişilere güven verir ve müziğin icra edildiği toplumda mutlu olurlar” (Lomax, 1956:48-50). Kimi zaman o toprağa ait olduğunu bildiği ancak müzik zevkini karşılamayan müzikler bile ait olduğu toplumun bir parçası olarak algılanmakta ve mutlu olmalarına yetmektedir.

Örneğin, Saraybosna'lı pop müzik icra eden Dino Merlin¹³'in Haziran 2007 tarihindeki İstanbul konserine, birincisi müziğin ve icra edenlerin kendi topraklarından olması ikincisi aynı aidiyeti hisseden kişilerle aynı ortamda bulunma şansı yakalamış olması nedeniyle normal hayatında pop müzik dinlemeyen ve bu müziğin daha çok hitap ettiği yaş ortalamasının çok üstünde kişilerin geldiği gözlenmiştir.

Benzer bir durumun Boşnakların simgesi haline gelmiş sevdalinka sanatçılarından Zaim Imamović'in torunu Damir Imamović'in Mart 2008 İstanbul konserinde görülmüştür. Orijinalinin saz eşliğinde ve vokalin ön planda tutularak söylendiği sevdalıkları akordeonun eşlik ettiği, temponun nispeten daha arttığı ve giderek vokalin önemini kaybettiği biçimiyle bilenler için, gitarın eşlik ettiği, vokalin ve dolayısı ile sözlerin şiirselliğinin ön planda tutulduğu blues ve jazz karışımı yeni sevdalinka yorumunun hayal kırıklığı yaratmış olsa da yine de "benim memleketimin dilinde söylenen müzik" olduğunu için ve Boşnaklarla birlikte dinlemiş oldukları için dinleyenleri mutlu ettiği gözlenmiştir.

Bu örnekte görülen bir başka durum da kendileri için otantik olanın akordeonla çalınan sevdalinkalar olduğunu varsaydıklarından bir taraftan geldikleri topraklardaki Boşnaklardan farklı olduklarını diğer taraftan burada Boşnak olmayanlardan farklı olduklarını dile getiriyor olmalarıdır, çünkü "otantik olanı dinlemek, icra etmek ve hakkında konuşmak diğerine ve kendi toplumuna 'bizi diğerlerinden farklı kılan işte bu müziktir' demek anlamına gelmektedir." (Stokes, 1997:7)

¹³ "Dino Şarkı Söylediğinde Balkanlara Barış Gelir" sloganı ile barış elçiliği yapan, Türkiye'de Balkanların Barış Manço'su olarak da tanınan 12 Eylül 1962 tarihinde doğan Edin Dervishalidovic – "Dino Merlin" Sarajevo'da Ferhadiye Camii müezzini iken, "Düşmanlarımız artık silahı bıraktı. Şu anda, artık büyük bir mücadele olarak, kültürel kimlik savaşı veriyoruz. Allah'a şükür, bu mücadele için ben gardımı aldım ve hazırım. Ben gitarımla cepheleyim..." (<http://www.anadolugenclik.com.tr/nisan02/soylesi/1.htm>). 1999 yılında İsrail'de yapılan Eurovizyon şarkı yarışmasında Bosna-Hersek adına 6.lık kazanmış, Bosna Hersek Cumhuriyeti'nin 1992-1998 yılları arasındaki ulusal marşının söz ve müziklerini yazmıştır. Bu ulusal marş, sadece Müslümanları temsil ettiği düşünülerek 1998 yılında değiştirilse de Boşnaklar arasında halen geçerliliğini korumaktadır. Avrupa'nın birçok ülkesinde, Avustralya ve ABD'de defalarca konser veren Dino Merlin, Türkiye'de de 2007 yılında İstanbul Büyükşehir Belediyesinin Harbiye Açık Hava Tiyatrosunda ücretsiz olarak, 2008 yılında da Cemal Reşit Rey Salonunda sahne almıştır. Albümlerinde Kempa gibi Türkiye'den sanatçılarla da çalışmaktadır.

Müziği araç olarak kullanarak kültürel kimliğin oluşturulması ve korunması iki yönlüdür. “Kimi göçmen toplulukları müziği kültürel kimliği korumanın bir aracı olarak içe-yönelik bir şekilde kullanmaktadırlar. Fakat birçok durumda, belki özellikle ABD’de, müzik diğerlerinin gözlerinde (kulaklarında) bir grup kimliği oluşturmanın bir yolu olarak daha geniş topluma hitap etmesi için kullanılmaktadır. . Bu durumda dışa-yöneliktir” (Baily ve Collyer, 2006:175)

Türkiye’de yaşayan Boşnakların müziği daha çok “içe-yönelik” olarak kullandıkları görülmektedir. Kına, sünnet düğünü, evlilik düğünü, *cumbus*, *teferiç* gibi tören ve toplantılarda çalan müzisyen ve genellikle akordeon, klavye ve vokalden oluşan müzik grupları dışında halka açık konserler veya derneklerin gecelerinde müzik icra eden daha kalabalık üyelerden oluşmuş grupların da “içe-yönelik” oldukları görülmektedir.

Örneğin, 2005 yılında Cenk Bosnalı tarafından İzmir’de kurulan “Cenk Bosnalı ve Bosna Ekspres” orkestrası Türkiye’nin ilk ve tek *sevdalinka* orkestrası olarak geçmektedir. Haziran 2008 tarihinde albüm kayıtlarına başlayacaklarını duyurmaları bu amaca yönelik bir çalışma olduğunu düşündürse de, genellikle dinleyicileri Balkan göçmenleri ve Boşnaklardan oluşan konserlerin dışında müziklerini “dışa-yönelik” bir ortamda sergilediklerine rastlanmamıştır.

Başka bir örnek de Bayrampaşa-İstanbul’dan Bosna Savaşının çıktığı 1992 yılında kurulan rock müzik grubu Liljan. Liljan ismi, Boşnakların sembolü olarak kabul edilen zambağın Boşnakça karşılığı ljljan kelimesinden türemiştir. Onlar da 2008 yılında kendi besteleri ve cover parçalardan oluşan bir albüm çıkararak “dışa-yönelmeyi” planlamaktadırlar. Bu grubun benzeri yine bir Boşnak Mahallesi olan Pendik’te kurulmuştur; Grup Ljljan. İlk kurulduklarında düğünlerde çalan grup üyeleri, daha sonra barlarda çıkmaya başladıktan sonra müziklerinin tarzını da Türkçe ve Boşnakça rock olarak değiştirmişlerdir.

Bir başka örnek de 1972 yılından beri altı tane albüm çıkarmış 1966 yılında İstanbul’a göçmüş Zikri Özdemir’dir. Albümleri “içe-yönelik” olduğu gibi “... göç göçmenin karşılaştığı konuların göstergesi veya belirtisi olan yeni formların yaratımı ile yenilik ve zenginliğe yol açabilir ve yerleşim yerinde ve yeni kimliklerle birleşmesinde yeni bir yaşamla baş etmede yardımcı olabilir.” (Baily ve Collyer,

2006:174) ifadesi kanıtlarcasına şarkılar bestelemiştir. Bunlardan 1975 yılında bestelenmiş ve sözleri yazılmış olan, Boşnak mahallelerinin gündelik yaşamını şu şekilde anlatmaktadır (Şekil 2.3):

Ne znaš koje muško
Ne znaš koje zensko
Svako se modira i staro i mlado
Zivjela pomado

Ako voliš razno vrsne mode
U Beşyuzevler nek te vode
Od şalvara pa do mini suknje
Od miline srce da ti pukne

Benzinara svakome je mila
Kad najava fabrična vozila
Fatbey, herko, benal, aksu
Stizu momci ma gdje dasu

Ako nemaš od djevojke sreće
Ti otidi u Tekel preduzeće
Do Pendika i Kartala radi
Puşel puşe i stari i mladi

Ako zeliş našega jezika
U Sefaköj Sandzak je fabrika
U fabrici sve bosanke fine
Biraj braco biraj od miline

Kız mıdır
Erkek midir bilinmez
Genci yaşlısı modayı takip ediyor
Yaşasın gençlik

Değişik, farklı moda seviyorsan
Seni 500 Evlere götürsünler.
Şalvardan mini eteğe kadar.
Miniden kalbin çatlar.

Benzincide olmak var ya (her insanın arzusu)
Fabrika servisleri yaklaştığında
Fuat bey (Mensucat Santral) Erko, Benal, Aksu ,
Gençler hemencecik orda olur.

Kızlardan yana şansın yoksa
Tekel fabrikasının önüne git.
Pendik'ten Kartal'a kadar çalış
Sigara tütürüyor yaşlısı genci

Bizim dilimizi özlüyorsan
Sefaköy'de Sancak fabrikası var.
Fabrikada güzel Bosna kızları
Seçin kardeşim seçin en güzelini.



Şekil 2.3 Zikri Özdemir'in *Lubav U İstabulu* isimli Plağının Kapağı

Başka bir başa çıkma yöntemi olarak, geldikleri topraklarda Türkiye'de popüler olmuş parçalara Boşnakça sözler yazılarak ve dilden başka kimliklerinin bir simgesi haline gelmiş akordeon kullanılarak yeniden düzenlenmiş olan parçaların, Türkiye'deki Boşnakların kendi repertuarlarına kattıkları görülmüştür. Leylim ley-*Sine moj* (Oğlum), *Mavi Mavi - Plavo Plavo* (Mavi Mavi) örneklerine düğünlerde sıkça rastlanmaktadır.

Müziklerinin “dışa-dönük” kullanılmamasının nedeninin kültürel kimliklerini ortaya çıkartarak “biz sizden farklıyız” deme gereksinimi duymamaları olduğu sonucuna varılabilir. Konserler veya müzik piyasasında albümlerle, sınırlı sayıda ve günümüze yaklaştıkça artan “dışa-yönelik” bir kullanım görülmekte ise de bu durumun dünya müzik piyasalarında oluşan “etnik müzik” modasıyla ilişkili olduğu düşünülebileceği gibi, 1992-1995 Bosna Savaşı sonrasında artmaya başlayan Boşnaklık bilincinin Türkiye’deki bir yansıması olduğu da göz ardı edilmemelidir.

Boşnakların, kültürel kimliği devam ettirmek için müziği oldukça fazla kullanmalarından dolayı, kültürel kimliğin oluşturulduğu ve sürdürüldüğü ortamlar olarak ele alındığından icra ortamlarının da çeşitli olduğu gözlenmiştir. Cumbusler, dernek geceleri, *posedak* denilen aile içi sohbetler, *aksamluk* denilen geleneksel olarak erkeklerin günümüzde kadınların da katıldığı akşam vakti yapılan dertleşmeler gibi müzik icra ortamları, kızların ve erkeklerin kendi Boşnak kimliğinden bir kişiyle tanışması açısından da önemli ortamlardır; bu sayede “gelenek, görenek” açısından benzer kişilerle olabilecek evlilikler için bir zemin sağlamaktadır. Evlilik düğünleri de bu icra ortamlarından biri olarak bu çalışmanın alan araştırma bölümünü oluşturmaktadır.

3. BOŞNAK MÜZİĞİ

Türkiye’de yaşayan Boşnakların kültürel kimliklerini oluşturan öğelerin, göçmenlik, Müslümanlık, Osmanlılık, Rumelilik, Yugoslavlık, Slavlık, Türklük, Doğululuk, Batıllık olduğu belirtilmişti. Bu öğelerin bütününün bir arada bulunması ile oluşan kültürel kimlik gibi, bu kültürel kimliğin üretmiş olduğu Boşnak müziğinin de bu öğelerin hepsini belli oranlarda barındırdığı söylenebilmektedir. Kültürel kimliği oluşturan öğelerin hiyerarşisinin zamana ve yere bağlı olarak değişiklik göstermesi ile ilişkili olarak belli bir kültürel kimliğin “metaforu” olan müziğin kendi içyapısında, vokal ve çalgıların icralarında, icra ortamlarında da zamana ve yere bağlı değişiklikler görmek mümkün olmaktadır.

Örneğin, erkeklerin eve gitmeden önce arkadaşlarıyla akşam saatlerinde toplanarak dertleştikleri, bazen içki içildiği *akşamluk* geleneğinde *sevdalinkalar* söylenmekte idi. Günümüzde bu geleneğin akşam yemeğini de içine alan, *sevdalinkalara* ek olarak *koloların* da oynandığı kadınlı erkekli toplantılara dönüştüğü gözlenmiştir. *Akşamluk* geleneğinde icra edilen *sevdalinkalar* ise başka icra ortamlarında da söylenir olmuştur.

Eski Yugoslavya topraklarında söylenen

Bosna’da şarkı söyleme,
Sırbistan’da akordeon çalma,
Makedonya’da oynama.

Atasözü ise Bosna’da vokal kullanımının hem gelişmiş hem de yaygın olarak kullanıldığını göstererek, diğerlerinden farklı olduğuna dikkat çekmektedir.

Genel olarak bugünkü Boşnak müziğin içyapısına bakıldığında Batı ile Doğu öğelerinin “metaforu” olarak tonal sistem ile makam sisteminin bir arada bulunduğu görülebilir.

Bunun dışında trioleler, vibratolar, ajliteler, armonik minörler, senkoplar, artık ikililer müzikte sık sık kullanılan özelliklerdir. Ritmik yapı olarak genellikle basit usullerin kullanıldığı dikkati çekmektedir.

Hem Boşnakların göçtüğü topraklarda hem de Türkiye’de yaşayan Boşnakların farklı birçok icra ortamında birçok müzik türü icra ettiği ve dinlediği, birçok çalgı kullandığı söylenebilir. Bu çalışmanın kapsamı içerisinde uygulanan gözlem ve görüşmelerde karşılaşılan türler ve çalgılar, aşağıda ele alınacaktır. Ninniler, ağıtlar, 1992 savaşıdan sonra daha çok piyasaya sunulan ilahiler gibi bu çalışmada ele alınmayan bir çok tür ve bu çalışmada kısaca değinilen epik eserler ayrı bir çalışma konusu olarak incelenmelidir.

3.1. Müzik Türleri

Farklı amaçlara hizmet eden ve farklı icra ortamlarında yer alan müzikler farklı türlerin oluşmasına neden olmaktadır. Aşklarını gizli veya daha kapalı ortamlarda dile getirenler *sevdalinkaların*, halk müziklerini ve geleneksel müzikleri günün ifade biçimi ile tekrar canlandırmak isteyenler yeni bestelenmiş halk müziklerinin, sevinçlerini sevgilerini beden dili ile dile getirirken ifadeyi kuvvetlendirmek isteyenler oyun müziklerinin, daha genç bir kuşağa farklı bir şekilde hitap etmek isteyenler Boşnak rock’ının, kahramanlıkları dile getirerek ortak bir bilinci oluşturmaya çalışanlar *epikaların* oluşmasını sağlamaktadırlar.

3.1.1. Sevdalinka

Her türlü ortamda bulunması mümkün olan sevdalinkalar (çoğulu sevdalinke), Boşnakların kimliklerini yansıtmak için kullandıkları en belirgin tür olarak görülmektedir. Öte yandan birlikte yaşamının bir belirtisi olarak bütün eski Yugoslavya’da paylaşılan bir gelenektir.

Günümüzde sevdalinka Bosna kültürel kimliğinin bir simgesi halini almıştır. Örneğin 1992-1995 Bosna Savaşı sonrasında çoğu Boşnak 7.000 kişinin yaşadığı ABD-Seattle’de bulunan halk oyunları, saz dersi verilen “Sevdah Bosna-Hersek Kültür Sanat Derneği”, İngiltere’de “London Sevdah” gibi topluluklar *sevdalinka* ile Bosna kimliğinin örtüştüğü yerlerdir.

Bunun dışında Bosna-Hersek'te sevdalinkalar üzerine yapılan çalışmalar son senelerde kurumsallaşarak kültürel kimliğin simgesini kuvvetlendirmektedirler; Visoko'da kurulan Fondacija Omera Pobrica "Institut Sevdaha", Saraybosna'da Kültür ve Spor Bakanlığının desteği ile kurulan ve 2008 yılında açılan Sevdalinka müzesi "Art kuća sevdaha" bu tür kurumlara örnek olarak verilebilir.

Sevdalinka pjesmo dulistana,	Sevdalinka, gülistan şarkısı,
Ti si zabor bistrih sadrvana,	Şadırvandan akan berrak suyun sesi gibisin,
Jah sevdaha, ceznja asikluka,	Sevda ilacı, aşıkların özlemisin,
Bol i tuga dertli aksamluka.	Acı ve üzüntüsün, dertli <i>aksamlukta</i> .

(I.A. Serbo, S. Kafedzic, O. Pobric)

Şiiri sevdalinkalara yüklenen anlamı göstermektedir.

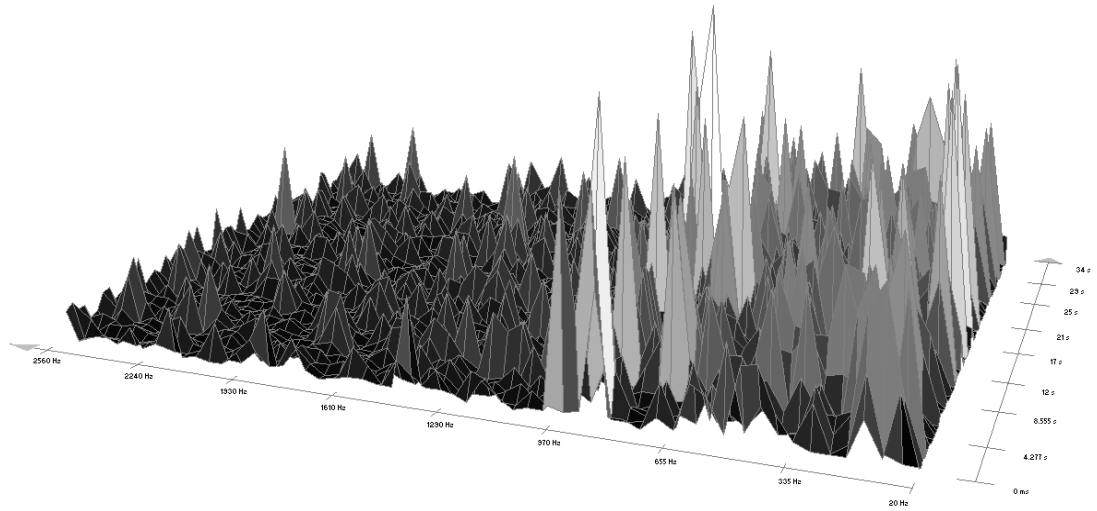
Osmanlı Devleti yönetiminde bölgedeki yaşamın tümüne yansıyan oryantal özellikler yerel müzik kültürüyle birleşip yeni formlar oluşmasına neden olmuştur. Müslümanlıktan kaynaklanan daha kapalı ortamlarda yaşanan gündelik hayat, müzik icralarında, müziklerin ortaya çıkış öykülerinde ve sözlerinde de etken olmuştur. “Başlangıçta, sevdalinkalar zengin Müslüman ailelerin evlerinde icra edildiklerinde oldukça kısıtlı bir seyirci ile sınırlıydılar. Bu temaya odaklaşan birçok şarkı bunun kanıtıdır.” (Bujić, Petrović, 2004).

Osmanlı döneminde millet sistemiyle bağlantılı olarak üst sosyal sınıf daha çok Müslümanlardan oluşmaktaydı ve şehirlerde görülen bu sınıfın çevresinde gelişen lirik özellikli vokal müzik, “Türk tarzı şarkı anlamına gelen *turčija* olarak isimlendirilmekteydi... 19. yüzyılın başında bu terimin yerini Arapça kökenli olan Türkçe'deki sevda kelimesinden gelen sevdalinke aldı.” (Bujić, Petrović, 2004). *Sevdalinkalar*, üretildiği dönemin yaşam biçimi, yaşam mekanları ve toplumun aktörleri hakkında bilgi vermektedir. “... Sevdalinkada anlatılan mekanlardan bu şarkının kökeni nereden geldiği bellidir: Miljacka nehri, Bentbaşı, Saraçi ve Kovaçi semtleri, karanlık sokaklar, büyük kapılar, özel çiçekler, sümbüller ve güller, yüksek, Türk tipi evler, camiler ve harap mezarlar. Bosna - Hersek şehir şarkısı bugün yok olmak üzere olan Müslüman üst tabakalara aittir, aynı zamanda onların Müslüman, Ortodoks ve Katolik çağdaşlarına da aittir. Şehirli ve üst tabakaya ait sevdalinkanın Türk - Doğulu şehir kültürü içinde yaşayan Müslüman ve Hristiyan alt tabakalar tarafından kabul edilmiş olması olağan bir durumdur”

Kad ja podoh na Bentbasu (Bentbaşına gittiğimde) isimli çok bilinen *sevdalinka*, Müslüman mahallelerinden biri olan Bentbaşı ve oradaki yaşam hakkında bir veren bir örnektir. (CD No:5 *Kad ja Podoh na Bentbasu* Eseri; Şekil 3.1) Farklı yorum biçimleriyle, birçok sanatçının icra ettiği buselik dizisinin bulunduğu eserin CD'deki kayıdı Safet İsović'ten alınmıştır. Notası ise www.akord-note.110mb.com adresinden alınmıştır.

O gece gidemedim,
Ancak ertesi gün gittim.
Sevdiğim o gün,
Başkısıyla evlendi!

56



Şekil 3.2 *Kad ja podoh na Bentbasu* Eserinin Ses Sahası

Aşk şarkıları olarak tanımlanan sevdalinkalar, genel olarak aşkı değil asıl olarak karasevdayı, bir başka deyişle birbirlerine çeşitli nedenlerle kavuşamayan aşıkların hikayelerini veya serzenişlerini konu almaktadırlar. Bir başka deyişle sevdalinkaların aşkı ele alışı mutluluğu değil hüznü yansıtmaktadır. Kavuşamama nedenlerinin başında din veya etnik köken olarak farklı ailelerin üyeleri olmaları gelmektedir. İlk örneği olarak bilinen eserde de bu konu işlenmektedir. “Munib Maglajlić’in Boşnak Sözlü Lirik Şiiri Antolojisinin (Sarajevo, 1997:5-8) önsözünde yazdığı gibi Boşnak lirik şarkılarının bilinen en eski örneği 16. yüzyıla dayanmaktadır. Bu eser, Klisli Adil isimli bir Boşnak ile Splitli Vornić ailesinin kızı Marija arasındaki mutsuz aşk hikâyesine dayanmaktadır.” (Kujundžić, 2003) Sevdalinkalar bu umutsuz aşkı ifade etmesinin yanı sıra müzik aracılığı ile kendinden geçerek mutsuzluğunu unutma aracıdır. “Sevdalinka, müzik ve içkinin bir özetidir. Sevda sadece sarhoşluk değildir, daha çok aşkın olanın dramatik ve törenselleştirilmiş bir formudur” (Simic, 1976:159)

Kavuşulamayan sevgili anne veya bir şehir de olabilmektedir. “*Sehidski Rastanak*” (Giden Şehitler) isimli eski bir müziğin üzerine yeni sözler yazılmış *sevdalinka*, Bosna’ya dönemeyeceğini bilen bir askerin annesini teselli edişini anlatmaktadır: (CD No: 6 *Sehidski Rastanak* Eseri; Şekil 3.3) Çalışmanın ekindeki CD’de Safet Isović kaydı bulunmaktadır. 1992-1995 savaşı sırasında Isović’in bu eser ile askerlere moral vermeye çalıştığı söylenmektedir. Hicaz dizisinin bulunduğu

bu eserin notası Pobric'in "Miruh Bosna: Sevdite s Omerom..." eserinde 190. Sayfadan alınmıştır.

la=440



Zima nikad proc
Nikad sabah doc
Samo tekbir
Cuje se kroz noc

Duga zimska noc
Majko moram poc
Rodna gruda pradjedova
To me zove upomoc

Ako se majko ne vratim
Nemoj me zalud cekati
Pusti jednu suzu tihi
İ prouci mi fatihu
Nek me ona isprati

Samo jos jednom da mi je
İspred dzenetske kapije
Da na krilima ezana
Stigne miris ramazana
İz nase carsije

Nijet veliki
Zulum dusmanski
Sabur nam i inat u nama
Silan Bosanski

Geceler bitmiyor
Sabahlar hiç gelmiyor
Gece karanlığından
Tekbirler yükseliyor

Kış geceleri çok uzun
Anne, gitmem gerekiyor.
Atalarımın toprakları
Yardıma çağırıyor.

Eğer dönmeyecek olursam
Boşuna bekleme beni
Sessizce akan bir damla gözyaşı
Ve bir fatihayla
Uğurla beni

Ah keşke bir kez daha
Cennet kapsının önünde
Ezanların kanadında
Ramazan kokuları ulaşırsa
Çarşımızdan.

Düşmanın zulüm yapmaya
Niyeti çok
İçerlerimizde..Bosna gücünde, Bosnalının
Sabır ve inatları var

Duga hladna noc
Valja meni poc
Rodna gruda pradjedova
Evo zove upomoc

Cuvaj mi sestru pazi je
Jer majko jednom da mi je
Vidjeti iz zemlje rosne
Kako sceri moje bosne
Sad radjaju gazije

Samo jos Bosne da mi je
Pa da me sevdah opije
Da me bude pjesme stare
İ mujezin sa munare
Sa bijele dzamije

Samo jos Bosne da mi je
Pa da me sunce ogrije
Da me bude pjesme stare
İ mujezin sa munare
Sa bijele dzamije

Upuzun kış geceleri
Gitmem gerekiyor
Atalarımın toprakları
Yardıma çağırıyor

Kız kardeşlerimi koru muhafaza et...
Çünkü anne
Bir kez, bir kez daha
Çığların düştüğü Bosna'mda
Gazilerin doğduğunu görmek isterim

Bosna'mda olsam yine,
Sevdalardan sarhoş olsam...
Eski şarkılarla ve
Beyaz cami müezzinin
Ezanlarıyla uyansam

Yine Bosna olsam.
Güneşiyle ısınsam
Eski şarkılarla ve
Beyaz camideki müezzinin
Ezanlarıyla uyansam

Şekil.3.3 *Sehidski Rastanak* Eserinin Notası ve Sözleri

19. yüzyılın sonunda Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun yönetimi ile başlayıp devam eden süreç içerisinde değişen sosyal ortam, makamsal özelliklere sahip sevdalinka icrasında önemli değişikliklere neden olmuştur. Örneğin bu yönetim döneminde karışık evlilikler çoğalmaya başlamıştır. Mahalle anlayışı ve ev mimarileri değişmiş, avluların yerine apartman blokları yapılmıştır.

Bu kentsel dönüşüm tamamen ayrı bir tartışma konusudur ancak bu dönüşüm mahalle içi toplumsal denetim mekanizmalarını değiştirdiğinden *sevdalinkeyi* doğrudan etkilemiştir. Bir başka etken de, kadının ev içi yaşamdan çıkıp, daha görünür ve daha toplumsal hayat içinde bulunması ile kaçgöç gittikçe azalmasıdır.

Sevdalinkalar, eğer bir erkek şarkıcı tarafında söyleniyorsa eşliksiz veya solo saz ile veya aynı veya farklı boylardaki birkaç sazdan oluşan topluluk ile unison olarak eşlikli icra edilirlerdi ancak yeni Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun bu topraklara yeni çalgılar taşımasıyla vokal icranın önemi azalmıştır. Bu çalgıların başında günümüzde Boşnakların müzikal kimliklerini yansıttığını belirttikleri akordeon gelmektedir.

Daha sonraki dönemlerde gitar, kontrbas, saz ailesine eşlik eden keman da yeni eklenen çalgılar arasına girmiştir. Bu yeni çalgılar ve yeni yönetimin müzik

anlayışı, *sevdalinkaların* makamsal özelliklerinin tampere edilmiş sistemin özellikleriyle değiştirilmesine neden olmuştur. “İlk başlardaki *sevdalinkaların* oryantal, tampere olmamış makamsal sistemi, Batı tonal sistemiyle yer değiştirdi ve melodik ve ritmik yapısı sabitlendi ve melismatik yorumlara izin vermemeye başladı. Solo veya sazın eşlik ettiği ses icrası, tamburika orkestralarının modern çalgılar eşliğinde veya Batı çalgı topluluklarınca yapılmaya başladı...” (Bujić, Petrović, 2004).

Sevdalinka icrasında kullanılan çalgılar arasında ender olarak davul-zurnanın kullanıldığı görülmüştür. “1907 yılında gramofon kayıtlarında, Bosna’da 2 zurna ve bir davul ile çalınmış sevdalinkaya rastlanıyor. Sevdalinka aslında sazın eşlik ettiği sözlü şarkılar. Zurnalı olanlar, sanırım ramazan, düğün gibi gecelerde açık alanlarda çalınıyor.” (Pennanen, Konferans, 2006)

Büyük oranda sazın yerini alan akordeon, ses gücü açısından insan sesini arka planda bırakması ve ses sistemi olarak farklı bir sisteme ait olması, *sevdalinkaları* başka bir ruh haline taşımıştır. Diğer taraftan geleneksel formun stilize edilmesini sağlayarak daha geniş kitlelere yayılmasına da neden olmuştur.

Elektronik klavyelerin yaygınlaşması ise *sevdalinke* ruhunun tamamen kaybolmasına neden olmuştur. İnsan sesini tekrar ön plana çıkarmayı, sevdalinkenin seranad özelliğini tekrar canlandırmayı isteyenler ise gitar eşliğinde söylemeyi tercih etmişlerdir. Akordeon ve gitar, *sevdalinkenin* saz ile kazandığı Osmanlı kimliğini de etkilemiştir.

Kapalı sosyal hayatın açılması da, ses şiddeti daha fazla olan çalgıların kullanımına olanak vermiştir. Böylece çalgı ustalığının önemi vokal ustalığın önüne geçmese de en az onun kadar önemli olmuştur.

Petrovic, sevdalinkaların geçirdiği değişim sürecini şu şekilde özetlemektedir: “Sevdalinkalara sabit Avrupa ses sistemi olan batılı bir sanayi ürünü olan akordeonun eşlik etmesi kurulu geleneksel stilistik özelliğinin kademeli bir dönüşümünü başlattı. Her şeyden önce, bütün ses içeriği tampere sisteme uydurulmalıydı. Daha sonra, iki dünya savaşı arasındaki dönemde geleneksel veya tanıdık olmayan çalgı topluluklarının eşliği ile daha halka açık olarak icra edilir oldu. Halka açık icralarda çalgı topluluklarının baskın sesleri, asıl doğasıyla ilişkili ana

öğeleri yani melismata ve kişisel müzik ifadesi olarak serbest ritmik yapıların kullanımını kısmi olarak örttü. Sevdalinkaların daha günümüze yakın icralarında, yeni bir stilistik etken katıldı: bütün İslam dünyasına olduğuna gibi Bosna-Hersek'teki Müslümanların müzik icralarına geleneksel olarak yabancı olan armoni. Sevdalinkalara eşlik eden topluluklar geleneksel olarak oluşturulmuş dinamiklerin düzeyini olduğu gibi vokal tınıyı da etkilediler. Dahası, eşlikler eserin sözlerinin ve iç mesajlarının ifade etme sorumluluklarını üstlendiler. Sevdalinkaların sözlerinin çoğu radyo, konser, TV ve kayıtlar gibi pratik nedenlerden ötürü büyük ölçüde kısaltıldı. Geçen yüzyılın sonunda ve özellikle bu yüzyılda meydana gelen politik ve sosyo-kültürel değişimler Müslüman müziğinin farklı stillerini etkilemiş görülmektedir.” (Petrovic, 1988-89:133)

En yaygın olarak 8, 10 ve 13 heceli vezinlerde görülen ve 15 ile iki yüz dizeden oluşan *sevdalinka* şarkıları, müzikal açıdan incelendiğinde geniş bir melodik aralığa ve hicaz, uşşak ve nihavent gibi Türk makamlarıyla ilişkili olan makamsal bir özelliğe sahiptirler. Dolayısıyla tampere sistemde söylenmeye başlandığında bu özellikleri artık ikiliye sahip olarak ifade edilebilmektedir.

Sevdalinkalar, genellikle serbest ve önemli ölçüde melismatik yoruma izin veren aksak usul ile solo olarak icra edilmektedirler. Alterasyon ve koloratür kullanımı diğer özelliklerindendir. Vokal teknik olarak bütün Balkanlarda görülen hançerenin kullanıldığı vibratolar dikkati çekmektedir. Türk Müziğinde de sık sık görülen aman, off, ay, hay gibi terennümler sıkça kullanılmaktadır.

Son dönem, tartışmalı olsa da, geleneksel olarak değerlendirilen *sevdalinka* icracılarından Safet İsoviç “Akordeon eşlik etmeden önce, saz eşliğinde veya sadece vokal olarak söylendiğinden, *sevdalinka* söylemek için gerçekten kusursuz bir sese gerek duyulurdu..... *Sevdalinka*'yı doğuran alt yapı; yani avlular, çardaklar, kapıcıklar, âşık pencereleri vs. yok olduğuna göre *sevdalinka* gelecekte ne olacak?” (Mektup dergisi, 1998) diye belirterek *sevdalinkaların* yok olacağı endişesini dile getirmektedir.

Sevdalinkaların günümüzdeki icraları eskiye özlemi yansıtan bir özellik taşımaktadır, çünkü onları doğuran toplumsal etkenlerin pek azı yaşanmaktadır. Dahası bu aşk şarkılarının üretildiği dönemlerde bulunmayan bir müzik piyasası

oluşmuş, bu ürünler de bu piyasanın koşullarına uymak zorunda kalmışlardır. Ancak aşk ve kavuşamamanın verdiği acı, zaman ve mekanlardan bağımsız olarak, nedenleri ve biçimleri değişse de devam etmektedir.

Örneğin “Moj Dilbere” isimli eser pek çok farklı kişi tarafından ve pek çok farklı tarzlarda icra edilmeye devam etmektedir. Türkiye’den de 2008 albümünde Yeşim Salkım’ın icra ettiği parça, en çok bilinen icracısı Safet İsoviç tarafından bile farklı yorumlarla yayınlanmıştır (CD No: 7 *Moj Dilbere* Eseri). Bu CD’de Safet İsoviç’in yorumlarından biri örnek olarak verilmektedir. Hicaz dizisi bulunan bu eserin notası www.trnpx.com/pjesme%20-Akordi/Note adresinden alınmıştır (Şekil 3.4).

la=440



Moj dilbere, kud se secēs
haj sto i mene ne pōvedes
haj sto i mene ne pōvedes

Ref. 2x
Sto te volim,
Ah sto te ljubim
aman, aman, Boze moj

Dilberim nerelere geziyorsun
niye beni götürmüyorsun
niye beni götürmüyorsun

Nakarat
Ah nekadar seni severim
ah nekadar seni öperim
ah aman ya Rabii

Povedi me, u carsiju
haj pa me prodaj bazardzanu
haj pa me prodaj bazardzanu

Ref. 2x

Uzmi za me, oku zlata
haj pa pozlati dvoru vrata
haj pa pozlati dvoru vrata

Ref. 2x

Pazara beni götür
beni pazarcıya sat
Beni pazarcıya sat

Nakarat

Benim için bir kilo altın al
sarayının kapısını altından yap
sarayının kapısını altından yap

Nakarat

Şekil 3.4 *Moj Dilbere* Eserinin Notası ve Sözleri

Türkiye'de de halk müziğinde benzer bir değişim sürecinden söz etmek olasıdır. Halk müziğinden ve türkülerden söz edildiğinde genellikle kaynağı kırsal alanda bulunan, bestecisi belli olmayan, zaman içinde süzölmüş eserler kastedilmektedir. Daha sonra birçok nedenlerle şehirlere de gelerek yayılmışlardır. Günümüzde kırsal alana işaret etse de, kullanılan çalgılar, değişen dinleyici kitlesi, icra edilen mekanlar aracılığı ile şehirleşmiş ve yöresinden çıkıp çok daha geniş bir alanın eserleri olmuşlardır. Şehirlerden kırsal alana doğru yayılan *sevdalinka* bu nedenlerle değişikliklere uğrayarak icra edilmeye devam edeceği söylenebilmektedir.

Toplumsal iş bölümündeki değişimler ile ortaya çıkan müzik piyasası, ekonomi dünyasının kuralları gereği düşük maliyetli ürünleri daha geniş kitlelere satmak istemektedir. Bu nedenle satma kaygısı olmadan ortaya çıkan ve artık yukarıda bahsedilen değişmiş günümüz şartlarına yabancılaşan *sevdalinka*nın yerini, bu isteği karşılayabileceği düşünülen ve Türkiye'de arabesk diye isimlendirilen müzik tarzına benzer "*novokomponovana narodna muzika*" (NKNM, yeni bestelenmiş halk müziği) almaya başlamıştır. Bunun önüne geçebilmek amacıyla günün piyasa koşullarına uygun olarak *sevdalinkaları* tekrar canlandırma çabalarının başlatıldığı görölmektedir. Örneğin *sevdalinka* geceleri ve festivalleri düzenlenmektedir. Geleneksel formunun dışında rock, pop, blues, fusion, caz isimleri altında da *sevdalinkaların* tekrar yorumlanması yapılmaktadır. Mostar Sevdah Reunion¹⁴ grubunun çıkardığı Mostar Sevdah Reunion (1999), Emina (2007) ve Cafe

¹⁴ Mostar Sevdah Reunion'nun hikayesi 1993 yılında yapımcı ve grubun kurucusu Dragi Sestic, arkadaşları arasında az sayıda dağıtılan bir kaç parçalık kasetin kaydı ile başlar. Savaş sırasında yapılan bu kayıtların amacı bir anlığına da olsa çekilen ızdırapları ve vahşeti unutmak için bir

Sevdah (2007) albümleri, gitar, keman ve kontrbasdan oluşan Damir Imamovic Trio¹⁵, nun "Damir Imamovic Trio Svira Standarde" (2006) albümü, Almanya'da World ve Jazz kategorisi altında çıkan "Sevdalinka-Sarajevo Love Songs"¹⁶ (2007) albümü buna örnek verilebilir. Dünyadan birçok sanatçının sevdalinkaları tekrar yorumladıkları albüm aynı zamanda geleneksel yorumları da içermektedir. Yukarıda örneği verilen "*Kad ja podoh na Bentbasu*" isimli sevdalinka hem yeniden yorumlanmış hali ile hem de 1907 yılında kayıt edilmiş yorumu ile CD'de yer almaktadır.

Türkiye'de yaşayan Boşnakların hatta sevdalinke ruhunu tanıyan eski Yugoslavya göçmenlerinin sayısı göz önüne alındığında, önemli bir müzik piyasasının oluşabileceği düşünülebilir. Yıllardan beri, bu ihtiyaç eş dostun getirdiği veya göçmen mahallelerindeki bazı dükkanlarda¹⁷ satılan plak, kaset ve CD, son yıllarda internette indirilenlerle karşılanmaktadır. Göç edilen ülkenin dilinin yeni nesillerle birlikte daha az bilinir olması bu piyasanın büyümesini engelleyici bir etken olarak görülebilir.

nefeslenme idi. Sonra bir gelecek savaş bittiğinde bütün dünya Sevdah'ı tanıyacak diye söz verdiler. Bu sözü tuttular ve ilk albümlerini 1998 yılında çıkardılar. "Mostar Sevdah Reunion" albümü Mostar'da kayıt edildiğinden beri, gittikleri her yerde insanları büyülüyorlar. Müzikal geçmişlerinde çeşitlilik ve her nağmedeki farklı bireysel virtüözlükleri, Dünya Müziği alanında onları tek yaptı. Saban Bajramovic, Esmâ Redzepova ve "Çingene ruhunun anası" Ljiljana Buttler ile çalışmaları ve kayıtları Balkan müziğinin çeşitliliğini ve gerçek Çingene müziğinin en zarif ve tartışmasız yetkinlerine saygılarını göstermek içindi. <www.mostar-sevdah-reunion.com> Grup, Miso Petrovic (gitar), Sandi Durakovic (gitar), Senad Trnovac (bateri), Marko Jakovljevic (basgitar), Jovan Dordevic (piyano), Suad Golic (vokal-basprim), Elmedin Balalic Titi (akordeon ve vokal), Nermin Alukic Cerkez (vokal ve gitar), Fevzija Sarajlic (vokal), Suad Pasic'den (klarnet) oluşmaktadır.

¹⁵ "Damir Imamovic (gitar ve vokal), Edvin Hadzic (kontrbas) ve Vanji Radoji (keman) ile 2006 yılında "Damir Imamovic Trio" (di3)'yu kurarak sevdalinkaları halk müziği biçiminden çıkarıp bir çeşit füzyon ve doğaçlama yapmaktadır. Damir'in sesindeki gelenekselliği yansıtan sadelik ile Edvin ve Vanji'nin geleneksel icra dışına çıkarak oluşturdukları bu yeni sevda yorumu, sevdalinkaların özünde bulunan minimalist ruha yakın bir hale gelirken diğer yandan aşkı acısıyla kimi zaman sevinciyle ifade eden sevda geleneğini yeni nesil dinleyicilere yakınlaştırmış olmuştur." <www.damirimamovic.com>

¹⁶ "Miroslav Tadic (ABD), Donna Mckewitt (İngiltere), Markus Burger (Almanya), Vlatko Stefanovski (Makedonya), Jadranka Stojakovic (Bosna-Hersek), Theodosii Spassov (Bulgaristan), Mercan Dede (Türkiye), Damir Imamovic (Bosna-Hersek), Omer Pobric (Bosna-Hersek), Dave Pozzi (ABD) ve birçok müzisyen tarafından (tekrar) yorumlanmış geleneksel Bosna aşk şarkıları-Sevdalinkalardan oluşan bir koleksiyon. Güney-Doğu Avrupa İstikrar Paketi tarafından finanse edilen bu CD, Bosna-Hersek Goethe Enstitüsü ve "Yaman" şirketi tarafından ortak olarak başlanmış, derlenmiş, üretilmiş ve yayınlanmıştır. Berlin'deki "Piranha" şirketi tarafından tüm dünyada dağıtılacaktır. Satış gelirlerinin çoğu Bosna-Hersek'teki ilköğretim okullarına çalgı bağışlamak için kullanılacaktır. (Sevdalinka-Sarajevo Love Songs, CD kitapçığı)

¹⁷ Yıldırım Mahallesinde Girne Plak, Beşyüzler civarında Stüdyo Osman, Stüdyo Hayran, Stüdyo Muzo bu dükkanlara örnek olarak verilebilir.

Safet Isović, Türkiye’de sevdalinkaların Türkçeye çevrilerek Türkiye’deki Boşnaklara mal edilmesini önermektedir (Mektup Dergisi, 1998), fakat Boşnaklar arasında sözlerin Türkçe’ye çevrildiğinde aynı duyguları aktaramayacağına olan inancı bulunmaktadır. Türkiye’de de dernekler sevdalinka geceleri düzenlemektedir. Gecenin bir bölümü ise mutlaka *kololara* ayrılmaktadır. Kimi zaman Bosna’dan veya Sancak’tan şarkıcıların geldiği gecelerde de saz eşliğine rastlanmamaktadır. *Sevdalinkanın* akordeon eşliğinde söylenmesi gerektiğini düşündükleri gözlenmektedir.

3.1.2. Yeni Bestelenmiş Halk Müzikleri

“Yeni bestelenmiş Halk Müziği” (*novokomponovana narodna muzika - NKNM*) ile farklı müzikal formlarda yeniden düzenlenmiş sevdalinkalar kulağı bu müziklere alışık olmayanlar tarafından sıkça karıştırılmaktadır.

Sevdalinke şarkıcısı olarak tanınanlardan bazılarının bu tür müziği de icra etmeleri ile birbirinin içine iyice girmiş, bütün tekrar canlandırma çabalarına rağmen gerçek sevdalinkenin unutulmaya başlamasına sebep olmuştur. Yalnızca sevdalinke söyleyen şarkıcıların sayılarının azalması ile bu süreç hızlanmıştır. Sevdalinka başlığında da belirtildiği gibi unutulmasını önlemek için bazı önlemler alınmaktadır.

Tür olarak kafalardaki karışıklığı gösteren örnek olarak *Sinovi Sandzaka* (Sancak’ın Oğlu) isimli eser verilebilir. Gözlemler sırasında bu eserin *sevdalinka* mı *NKNM* mı olduğu birkaç kişiye sorulduğunda emin olmadıkları görülmüştür. Ancak bu eseri dinleyenler, Boşnakça bilmeyenler için bile, aşağıda verilen sözlerinde görülen kültürel kimliğin onaylandığı Sancak bölgesinden şehirlerin ismini, ezan ve *sevdalinka* kelimelerini duymak ve şarkıya eşlik edebilmek önemlidir. (CD No: 8 *Sinovi Sandzaka Eseri*)

Sjetna je majka plakala
İ tiho molila
Za kucni prag i svoju djecu
Dova na usnama

Cuvaj mi Boze sinove
Sinove Sandzaka, aman, aman

S njima je Bosna zivjela vjecno
Majka junacka

Sve dok se cuju

Bir anne ümitsizce ağlıyor ve
Sessiz sessiz yalvarıyordu
Hem evi için hem çocukları için
Dudakları arasından duasını okuyordu

Tanrım oğullarımı koru
Sancağın çocuklarını, aman, aman

Onlarla Bosna hep var oldu,
Kahramanların annesi

Sevdalinkalar ve ezanlar

Ezani i Sevdalinka
Sve to nasa ruka brani
Neka svako zna

Novi Pazar, Sjenica
Gusinje, Poljana, aman, aman

Rozaje, Tutin, Bijelo Polje
Ponos su Sandzak

Her daim duyuldukça
Bütün bunları bizim koruduğumuzu
Bilsin herkes

Novi Pazar, Sjenica
Gusinje, Poljana, aman, aman

Rozaje, Tutin, Bijelo Polje
Sancak'ın övünç kaynakları

Bu isimle anılan repertuar, eski Yugoslavya'nın genelinde 1960'larda müzik piyasasında en hızlı çıkışını yapmıştır. "Lepa Lukic'in 1964 yılında çıkardığı "*Od izvara dva putica*" (Pınardan gelen iki patika) isimli albümü, Yugoslavya'da NKNM'nin piyasa müziği tarihinin başlangıcı olarak kabul edilir." (Rasmussen, 1995:241) Başlangıcında, örneğin şarkıcıların kıyafetleri gibi müziği destekleyecek diğer öğeler de şarkıların kökünün dayandığı öne sürülen kırsal alanı çağrıştırmaktadır.

NKNM, "Yeni Bestelenmiş Halk Müziği" olarak anılsa da bu türün barındırdığı türlerden birisi 1960-1980 arasında halk müziği eserlerinin orkestrasyon aracılığı ile pop, rock gibi tarzlarda tekrar düzenlenmiş hali olan "neo-folk"dur. 1990 sonrasında halk müziğinin ticari biçimler, değerler ve teknikler çerçevesinde düzenlenmiş hali olan "turbo-folk", "neo-folk" ile Batının ticari dans müziği ve MTV tarzı gösteri biçimlerinden esinlenerek sentezlenmiş ve amplifike edilmiş seslerin birleştirilmiş halidir. "Turbo-folk"u etkileyen dünya müzik piyasalarında o anda geçerli olan Latin, Hint gibi tarzlar olduğu gibi Türkiye'deki pop ve arabesk müzikten de etkilendikleri görülmektedir. Örneğin İbrahim Tatlıses'in 1985 yılında çıkardığı albümde söylediği "Mavi, mavi" isimli parçanın üzerine Muharem Serbezoski¹⁸'nin söz yazarak bütün eski Yugoslavya'da yaygınlaştığı ve tekrar Türkiye'ye göç ederek dinlendiği ve *kololara* eşlik ettiği gözlenmektedir. (CD No: 9 *Plavo, Plavo Eseri*). Sözlerin, şiirin bütünlüğü bozulmadığı sürece birebir tercüme edilmiş olduğu, şiirsel yapıyı bozduğunda ise aynı anlamı ve duyguyu verecek biçimde düzenlendiği görülmektedir:

Plavo, plavo, bas plavo
Oci su ti nebo plavo
Videh te, zaljubih se
Oko moje, oko, plavo

Mavi mavi masmavi
gözlerin gök mavisi
bir gördüm aşık oldum
gözüm benim mavi gözüm

¹⁸ 1950 Üsküp doğumlu Çingene sanatçı. Kur'an-ı Kerim'i ilk defa Çingene diline çeviren sanatçı, "Osmanaga", "Neden saçların beyazladı arkadaş", "Nikah masası", "Leylim ley", "Senede bir gün", "Dağlar dağlar" gibi bir çok Türkçe parçaya söz yazarak Yugoslavya müzik repertuarına katmıştır.

Za cas letim u visine
Za tren padam u dubine
Pa se smejem od miline
Kad ugledam oci te

Ja te trazim jutrima
A cekam te danima
İsanjam te nocima
Sanjam, sanjam oci te

Bir anda göklere uçuyorum
Bir anda dibe vuruyorum
mutluluktan gülüyorum
o gözleri gördüğümde

Seni sabahlarda arıyorum
gündüzleri bekliyorum
gecelerde düşünüyorum
düşlüyorum, o gözleri düşünüyorum

Üçüncü tür ise tamamen yeni bestelenmiş ancak içinde halk müziği öğelerinin bulunduğu eserler kapsamaktadır. Farklı çeşitleri kapsayan NKNM'ya verilen isim kendi içinde de bir çelişki barındırmaktadır. Bir yandan yeni bestelenmiş olması nedeniyle “modernliği”, köksüzlüğü ve geçiciliği, bir anlamda popüler kültürü yansıtırken, diğer yandan “halk müziği” nitelendirilmesinden dolayı kuşaktan kuşağa aktarılacak zaman içindeki yolculuğunu ifade etmektedir. Bu ikinci yönüyle özellikle 2. Dünya Savaşından sonra sanayileşmenin artması sonucunda kentleşmenin çoğalmasıyla, azalmaya yüz tutan halk kültürünün günün teknikleriyle yoğrulup tekrar canlandırılması olarak da algılanabilir.

Aynı dönemde, merkezîyetçiliğin azalması, özel girişimlerin çoğalması, teknolojik gelişmeleri yakalayamamış olması nedeniyle dışa bağımlılığının artması ve refah düzeyi olarak ülke genelinde eşitliğin gitgide bozulması sonucunda ortaya çıkan sorunlarla uğraşan, Batılı bir ülke ile bir Slav ülkesi arasında kalan Yugoslavya toplumunda, benzer bir çelişkiyi bulmak olasıdır.

Eski Yugoslavya'daki hiçbir bölgeye ait olmayan, ancak geleneksel değerlere dayalı genel ve ortak beğenileri içeren yeni değerlerin üretilmesi, toplumdaki çelişkiyi hafifletebilmesi açısından devletin de işine gelmiş olmalı ki, NKNM radyolarda yoğun olarak çalınır olmuş kısa zamanda yeni albümlerin de etkisiyle bütün ülkeye yayılmıştır.

60'lı yıllarda davul-zurna, saz gibi “eski”ye ait çalgıların Boşnakların müzik yaşantılarında birden yok olmasında, modernleşmenin sembolü olan yaylı çalgılar, basgitar, akordeon, flüt, klarinet, bateri gibi çalgıların ağırlıkla kullanıldığı NKNM'nın da büyük rolü bulunduğu düşünülebilir.

Genellikle sisteme muhalif bir müzik türü olan rockın bu dönemde “Yugorock” ismi altında devlet tarafından desteklenmesi, devletin ulusal bir kimliği oluşturma amacının da var olduğunun göstergesi olabilir. 1960'lı yıllarda ve

sonrasında Türkiye'ye gelen Boşnakların repertuarında da NKNM'nin oldukça fazla yer tutuyor olması, Boşnaklarda oluşmuş Yugoslavyalılık, Batılılık ve buna bağlı olarak modernlik kimlik öğelerinin başarı ile oluşturulduğunun göstergesi olduğu söylenebilmektedir.

Boşnakların bu türü benimsemiş olmasını sınıfsal boyutta da açıklamak mümkündür. “‘Otantik’ ulusal şarkılardan çok bestelenmiş halk şarkıları hem kırsal hem de kentli Yugoslav yığınların müzikal beğenisidir. Amerikan Country müziğinde olduğu gibi popüler Yugoslav halk müziği eğitim düzeyi ile yakından ilişkili bir sınıf göstergesidir.

Kent - kır ayrımı değil, çiftçi ve şehirdeki işçiler ile profesyonel ve entelektüellerin bir ayrımıdır. ” (Simic, 1976: 158) ifadesi özellikle 1950 li ve 1960 lı yıllarda Sancak bölgesindeki kırsal alandan yoğun olarak göç eden Boşnakların beğenilerinin benzer bir şekilde oluşmuş olmasını açıklamaktadır.

Ülke dışında NKNM'nin oluşumunu destekleyen başka bir gerçeklik daha bulunmaktadır. Yurt dışında özellikle ABD'de hatırı sayılır kalabalık bir nüfusa sahip Yugoslavya göçmenleri, bulundukları yerin müzik özellikleriyle kökenlerinden kopmama adına belleklerdeki müziği harmanlayarak ve Amerikan country müziğini örnek alarak, pop veya rock gruplarının temelini oluşturdukları söylenebilir. Yakın zamandan ABD'den birçok örnekten biri olan Kultur Shock verilebileceği gibi, eski Yugoslavya için ise rock geleneğini oluşturan Bijelo Dugme, Plavi Orkestar, Zabranjeno Pušenje gibi topluluklardan söz edilebilir. Bu grupların eserlerinden popüler olanlar kimi zaman farklı yorumlamalar ile oyun müziği haline getirildiği görülmektedir.

Örneğin Bijelo Dugme¹⁹'nin 1988 yılında piyasaya çıkan “*Ciribiribela*” albümlerinde bulunan “*Durdevdan je, A Ja Nisam S Onom Koju Volim*” isimli eseri

¹⁹ Beyaz Düğme anlamına gelen Bijelo Dugme, Goran Bregovic tarafından 1974 yılında kurulmuş ve ilk albümleri olan “Kad bi' bio bijelo dugme” den sonra, “Šta bi dao da si na mom mjestu – 1975”, “Eto! Baš hoću! – 1976”, “Bitanga i princeza – 1979”, “Doživjeti stotu – 1980”, “Uspavanka za Radmilu M. – 1983”, “Bijelo dugme (Kosovka djevojka) – 1984”, “Pljuni i zapjevaj moja Jugoslavijo – 1986”, “Ćiribiribela – 1988”, “untitled – 2007” albümlerini çıkarmışlardır. Ayrıca konser albümleri ve derleme albümleri de bulunmaktadır. Grup üyelerinden Željko Bebek (1974 - 1984), Mladen “Tifa” Vojičić (1984 - 1985) ve Alen Islamović (1986 - 1989) vokal olarak ayrı albüm çalışmalarında bulunmuşlardır.

Emir Kusturica'nın 1988 yılında gösterime giren "Çingeneler Zamanı" filminde Çingene dilinde "Ederlezi" olarak söylenmiştir. (CD No: 10 *Djurdjevdan* Eseri; Şekil 3.5) Bu şarkı Sırpça sözleri ile Türkiye'deki Boşnakların repertuarına katılmış, düğün ortamlarında da temposu çoğaltılarak oyun müziği olarak sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Türkiye'de de Sezen Aksu tarafından Türkçeleştirilerek "Hıdrellez" olarak tanınmaktadır. Buselik dizisi bulunan bu eserin nota kaynağı olarak www.akordi-note.110mb.com kullanılmıştır.

1a=440



Proljece na moje rame slijece
djurdjevak zeleni
djurdjevak zeleni
svima osim meni

Drumovi odose a ja osta
nema zvijezde Danice
nema zvijezde Danice
moje saputnice

Ej kome sada moja draga
na djurdjevak mirise
na djurdjevak mirise
meni nikad vise

Refren

Evo zore evo zore
Bogu da se pomolim
evo zore evo zore
ej Djurdjevdan je
a ja nisam s onom koju volim

Njeno ime neka se spominje
svakog drugog dana
svakog drugog dana
osim Djurdjevdana

Bahar omzuma gelmedi henüz
tüm mügeler yeşeriyor
tüm mügeler yeşeriyor
benim dışımda...

Yollar ardında o, ben beklesem de
sabahyıldızından hiçbir şey görülüyor
sabahyıldızından hiçbir şey görülüyor
be sevdiceğim

ah, aşkımı benden sonra kimler koklamış?
müğemi kimler koklamış
müğemi kimler koklamış
artık (yarım) olmayanı

Nakarat

Gün doğuyor, gün doğuyor
Rabbime şükür
gün doğuyor, gün doğuyor
ah, bugün hıdrellez
ve ben sevdiceğimle birlikte değilim

Onun adını iki günde bir anacağım
iki günde bir
iki günde bir
hıdrellez dışında

Şekil 3.5. *Djurdjevdan* Eserinin Notası ve Sözleri

Yeni bestelenenler arasından özellikle 1980 sonrasında itibaren 1990'lardan sonra iyice yoğunlaşan etnik ve din temellerinin ön planda olması, pop NKNM'nin ilahileri ve kahramanlık şarkılarını da içine almasına neden olmuştur; "turbo-folk" sanatçısı Halid Beslic²⁰'in ilahileri de repertuarına dahil etmesi, (CD No: 11 *Oj Zefire* İlahisi) ayrılan ülkelerin TV yayınlarında bile 1992-1995 Bosna savaşı sırasında yer alan her ülkenin kendi kahramanlıklarını anlatan silahların dekor olarak kullanıldığı video klipler bunun örnekleridir.

Ayrıca basit bir alt yapı eşliğinde ilahi söyleyen gruplar oluşmuştur; örneğin Boşnak İlahi Grubu "Bedem", Bosna Sultan Mehmet Fatih İlahi Grubu, Bosna

²⁰ Halid Bešlić (d. 20 Kasım 1953, Sokolac, Bosna-Hersek), Bosna-Hersek ve eski Yugoslav cumhuriyetlerinde de tanınan NKNM sanatçısı. Türkiye'de de en son 2006 yılında konser vermiştir. Albümleri: Singlovi: Gresnica, Mirela, Sijedi starac – 1979-1981, Sijedi starac – 1981, Pjesma o njoj – 1982, Neću dijamante – 1984, Zbogom noći, zbogom zore – 1985, Zajedno smo jači – 1986, Otrovi mi dajte – 1986, Eh, kad bi ti rekla volim te – 1987, Mostovi tuge – 1988, Opet sam se zaljubio – 1990, Ljiljani – 1991, Grade moj – 1993, Ne zovi me, ne traži me – 1996, Robinja – 1998, U ime ljubavi – 2000, Prvi poljubac – 2003, 08 (Miljacka) – 2007

Hersek İlahi Grubu Seyfullah. Bu gruplar Türkiye'ye de konser vermek amacıyla gelmektedir.

Savaş sonrasında Bosna savaşı ile ilgili hüznü ve motive edici temaların yanı sıra “1970’lerde NKNM sözlerinin temalarında en sık olarak rastladığı aşk” (Simic, 1976:159) gibi genellikle kullanılan temalar, bu dönemde de en çok kullanılan tema olmuştur. Örneğin Yugoslavya dağılmadan hemen önce çıkmış Dino Merlin’in 1989 “*Nesto Lijepo Treba Da Se Desi*” isimli albümdeki “*Kad Zamirisu Jorgovani*” (Erguvanlar Koktuğunda) isimli parça, düğünlerde ve diğer eğlence ortamlarında çalınan oyun müzikleri arasına girmiş, geleneksel olarak algılanmaya başlamıştır. (CD No: 12 *Kad Zamirisu Jorgovani* Eseri)

Koliko sam puta umro a ti me ozivjela
Koliki sam pijanac bio a ti me otriježnila
Kakve su vatre gorjele a ti ih gasila
Na kakvom sam bio dnu a ti si me spasila

Kaç defa öldüm ama sen beni tekrar hayata döndürdün
Nasıl sarhoştum ama sen beni ayıltın
Ne ateşler yanardı ama sen söndürdün
Ne hallere düşmüştüm ki sen beni kurtardın

Poslije tebe je ostala dusa gola k'o pustinja
Poslije tebe mi ljubav dodje kao sirotinja
İma noci kada tugu tocim mjesto vina
Al' nema dana kol'ko je na srcu rana

Senden sonra canım çöl gibi çıplak kaldı
Senden sonra aşk yoksulluk gibi geliyor
Öyle geceler var ki şarap yerine keder dolduruyorum
Ama kalbimdeki yaralar kadar günler yok

Lako ces ti bez mene
Al' kako cu ja bez tebe
Kad dodju teski dani, kad odu svi jarani
Kad zamirisu jorgovani

Kolayca yapabileceksin sen bensiz
Ya ben nasıl yapacağım sensiz
Zor günler gelince, bütün dostlar gidince
Erguvanlar kokmaya başlayınca

3.1.3. Oyun Müzikleri

Türkiye'deki Boşnaklarda görülen oyunlar, açık veya kapalı halka şeklinde oynanan *kolo* formunda oyunlardır. Bu oyunlara eşlik eden müzikler 2/4 ile 13/8 ölçüler arasında olurlar. *Kololar* kına gecesi, düğün, *cumbuz*, *teferiç*, dernek geceleri gibi bir çok sosyal icra ortamında oynanırlar. Kaynaklarda “*nijemo kolo*” isminde sadece kadınların üzerindeki süslerin çıkardığı ritmik seslerin eşlik ettiği bir oyundan bahsedilmektedir, (Bujić; Petrović, 2004) fakat Türkiye’de bu oyuna rastlanmamaktadır. Daha önce bahsedilen müziğin değişimindeki nedenlerden dolayı “Bazı formlar başka stillere dönüşürken, bazıları da tamamen kaybolmuştur: örneğin bazı danslar ve bazı çalgılar (zil, boru ve çeşitli davul ve çingiraklar) artık çalınmamakta ve mehter müziği unutulmuş görünmektedir.” (Ankica, 1988-89: 135) 1960lara kadar icrası azalarak devam eden davul-zurnanın yerini akordeon, klarinet ve bütün çalgıların özeti denebilecek klavye eşlik etmektedir.

Kırklareli ve Edirne’de görüşmelerde davul çalan Boşnakların varlığından söz edilse de zurna çalan Boşnakların değil Çingenelerin çaldığını belirtilmiştir. Asıl akordeon eşliğinde oyun oynanacağı ifade edilmiştir; bu nedenle İstanbul’da geleneksel müziğin bulunacağı ileri sürülmektedir: “Burada [Kırklareli’nde] Boşnak gelenekleri kaybolmuş. İstanbul’da devam ediyor” (Erkek, 1944, Novi Pazar, motor ustası), “İstanbul’da 500 evlerden musika/armonika çalan akraba var onları getirdik bizim kızın düğününde” (kadın, 1941, Sjenica, evkadını). Bugün Türk ve Osmanlı kimlik ögesini taşımak istemeyeceği düşünülen Sırbistan’da davul-zurnanın halk müziği ve halk oyunlarında yeri varken, Türkiye’deki Boşnaklarda Yugoslavya kimliği ağır basarak Türk kimliğinin görünür simgelerinden davul zurna ikilisi ötekileştirilmektedir.

Eşlik eden müziklerin her zaman aynı olmadığı tespiti ile oyun figürlerinin müzikten daha önemli olduğu düşünülebilir. Örneğin, Amerika Birleşik Devletlerinde bulunan birçok Balkan kültürüyle ilgili derneklerde “karışık olarak Balkan ülkelerinin oyunları çalışır; bu oyunlara günün pop müziklerinin kullanıldığına rastlanmaktadır.” (Lausevic, 2007:41-45). Benzer örnekleri Türkiye’de çeşitli icra ortamlarında da bulmak olanaklı olduğu gibi, eski Yugoslavya topraklarındaki müzikten kopmayan gerek icracılardan gerekse dinleyicilerden dolayı orada da popüler parçaların *kololara* eşlik ettiği sonucu çıkarılabilmektedir. Örneğin İbrahim Tatlıses’in söylediği “Bebeğim benim” isimli parçanın, *çaçak* oyununda kullanıldığına rastlanmaktadır.

Düğünlerde Çaçak, Rijetko, Moravac, Sarajevka, Zikino, Uzicko, Zavrzlama, Ruzmarin, Jusufe, Savino, Topcino, Vrti kolo, Ruzmarin, Şote, Damat, Payduşka, Kasap gibi oyunlara rastlanmaktadır. Görüşmelerde bu oyunlardan sadece Jusufe ve Sarajevka oyununun Boşnak oyunu olduğu, Şote, Damat, Payduşka oyunlarının Arnavut, Makedonya göçmenleri ve Boşnakların oynadığını diğerlerinin aslen Sırp oyunu olup, Boşnakların da benimsedikleri ifade edilmektedir. Çaçak ve Morava’nın Sırbistan’da birer bölge olması bu görüşü doğrulamaktadır. *Sarajevka* saraylı kız anlamında olduğundan Müslüman oyunu olduğu düşünülmektedir. Daire içerisinde eşli oynanan *Jusufe* oyununa eşlik eden şarkı sözünden bu oyunun da Müslüman oyunu olduğu tahmin edilmektedir. Eşli bir oyun olması, Müslüman inanışlarına aykırı imiş gibi gözükse de günümüzdeki icrasında bile eşlerin yabancılardan

oluşmaması Müslüman oyunu olabileceğini göstermektedir (CD No: 13 *Jusufo Kolo* Eseri; Şekil 3.6).

Kayıt tarihi - yeri: 19 Ağustos 2006 – Pendik/İstanbul

Kaynak kişi: Abdi Bay

Nota Kaynağı: Akordeon ve Klavye

Derleyen: Belma Kurtişoğlu

Notaya Alan: Ayhan Gunca

la=440

Mlad se ju suf o ze ni o Do po no ci s ju bom bi o

Mlad se ju suf o ze ni o Do po no ci s ju bom bi o

Od po no ci ha ber sti ze Mlad ju su fe car te zo ve

Od po no ci ha ber sti ze Mlad ju su fe car te zo ve



Mlad se jusuf ozenio,
Do ponoci s ljubom bio,
Od ponoci haber stize:
"Mlad jusufe, car te zove!"

Carska hazna pokradena,
Na jusufa potvorena.
Stade jusuf konja sedlat',
Vis' njeg' ljuba suze ljevat'.

"Oj jusufe, bolan bio,
Jos me nisi poljubio.
Oj jusufe, lale moje,
S kim ostavljas zlato svoje?"

"Ostavljam te s majkom mojom,
S majkom mojom tri godine.
Ak' ne dodjem za cetiri,
Ti se udaj za drugoga!"

Genç evlendi Yusuf,
Gece yarısı sevdiğiyleydi.
Gece yarısından sonra haber geldi:
"Genç Yusuf kral seni çağırıyor"

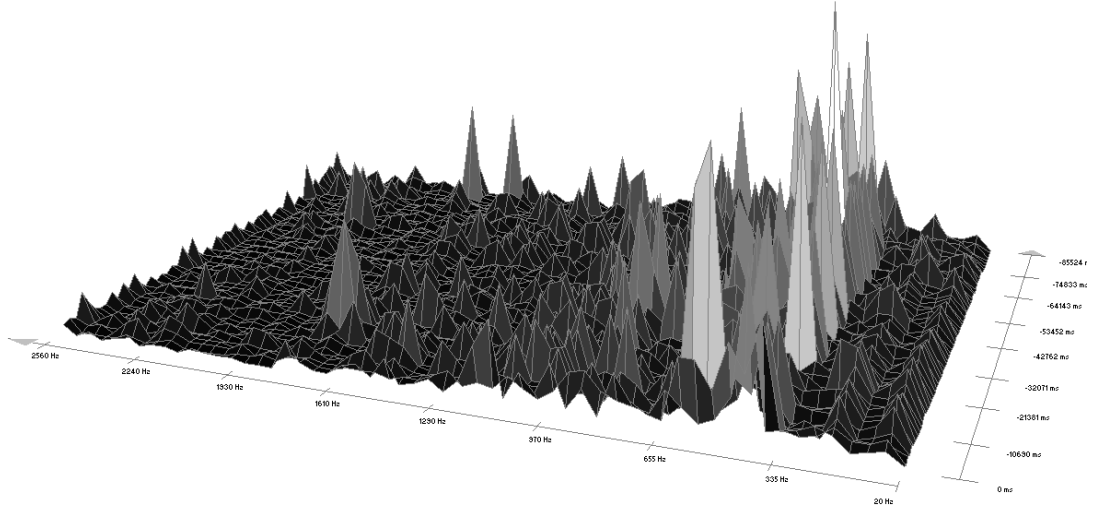
Kraliyet hazinesi soyuldu,
Yusuf suçlu bulundu
Yusuf eğere binerken,
Sevdiğinin gözünden yaşlar döküldü.

"Ey Yusuf, üzücü oldu,
Daha beni öpmedin bile.
Oy, Yusuf'um benim
Altınını kime bırakıyorsun?"

"Anneme bırakıyorum,
Üç sene annemle birlikte ol.
Dördüncü sene de gelmezsem,
Başkasıyla evlen!"

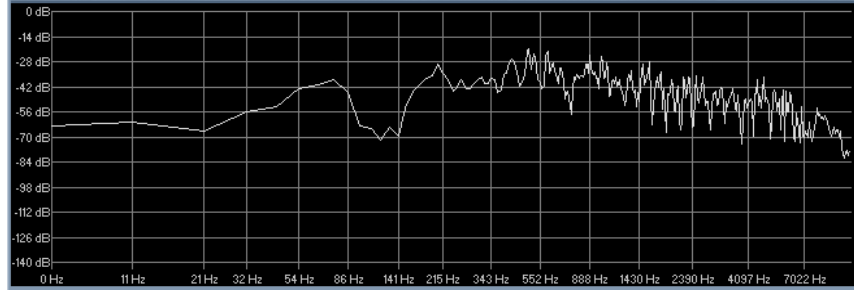
Şekil 3.6 *Jusufe Kolo* Eserinin Notası ve Sözleri

8 heceli dizelerden oluşan bu dört zamanlı eserin ses sahası 255 Hz ile 880 Hz (3. Oktav Si ile 5. Oktav La) arasında bulunmaktadır. (Şekil 3.7)



Şekil 3.7 *Jusufe Kolo* Eserinin Ses Sahası

Karar sesinin Re sesine (Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine göre Rast) karşılık geldiği tespit edilirken, Fa sesinde yukarı doğru 24 cent, Sol sesinde aşağı doğru 28 cent, Fa diyez sesinde yukarı doğru 33 cent ve Sol diyez sesinde aşağı doğru 40 centlik farklılıklar bulunmaktadır. (Şekil 3.8) Bu durumda, işaret notasıyla da karşılaştırarak Rast dizisinin bulunduğu söylenebilir.



Şekil 3.8 *Jusufe Kolo* Eserinin Karar Sesi

Çaçak oyunu gözlemlerde en çok görülen oyun olmuştur. Figürlerinin sade olması ve birçok müzik parçasının bu 4 zamanlı oyuna uydurulabilir olması gerek düğünlerde gerekse diğer icra ortamlarında uzun süre ve kalabalık bir grup halinde oynanmasına neden olmaktadır. (CD No: 14 *Cacak Kolo* Eseri)

Yavaştan başlayıp hızlanan bir özelliğe sahip olan *Rijetko* (CD No: 15 *Rijetko*) ise ikinci sıklıkta görülen bir oyundur ve figürleri biraz daha karmaşık olduğundan oynayanların oyunculuk güçleri takdir görmektedir. *Şote*, *Damat*,

Payduška, Kasap oyunlarının hemen hemen Balkan göçmenlerinin hepsi tarafından oynandığı düşünülmektedir.

Özellikle yıllardan beri Türkiye'nin birçok bölgesindeki düğünlerde oynanan Kasap ve son zamanlarda Balkan göçmenliği ile ilgisi olmayanların düğünlerinde bile oynandığı dikkati çeken Damat göçmenlerin eklendikleri kültüre yenilikler kattıklarının göstergesi olduğu ileri sürülebilmektedir. Bu çalışma bir derleme çalışması olmadığından, oyunların kökenlerine dair ayrı bir araştırma yapılmamıştır. Burada önemli olan günümüzde Boşnakların da oyunun kökenine bakmaksızın bu oyunları oynuyor olmalarıdır. Bu durumun Yugoslav kimlik ögesini işaret ettiği söylenebilmektedir.

“Kaynatam *gusla* çalardı, ben de oynardım, Boşnak oyunu oynardım, en çok çaçak.” (kadın, 1941, Sjenica, evkadını) gibi ifadelerden yola çıkarak *gusla* çalgısı araştırılmıştır. Ancak bu çalgının genel olarak oyunlara eşlik eden bir çalgı olmadığı; *guslanın* eşlik ettiği müzik türünün *epika* olduğu sonucuna varılmıştır. Bu nedenle gözlemlerde düğün ortamında *guslaya* rastlanmasa da, *epikaların* kültürel kimlik açısından önemli olduğu gerçeği ile hakkında da kısa bir bilgi verilmesi gerektiği düşünülmektedir.

3.1.4. Epika

Epika (kahramanlık şarkıları anlamına gelen Sırp-Hırvatça *junacke pjesme*) şarkıların icra geleneği Bosna - Hersek'te ve çevresinde Sırp ve Hırvatlar için olduğu kadar Müslümanlar için de tipik olduğu söylenebilir. Geçmişte kentli Müslüman nüfusun da özelliği iken günümüzde Müslüman köylerinde hala korunmaktadır.

Bu kahramanlık şarkılarına saz veya *gusla* (gusle, gusli) eşlik edebilmektedir. Kısa bir enstrümantal açıştan sonra, ilk dizinin farklı motifinden sonra birbirinin aynı motiflere sahip diziler devam etmektedir. Ancak anlam olarak daha fazla önemi olan yerlerde vurgulamak amacıyla sesin şiddeti yükselmektedir.

Epik şiirlerin müzik eşliğinde söylenmesi, kahramanlıkları, efsaneleri anlatma geleneği, savaş, deprem yangın, salgın hastalık, kıtlık, kuraklık göç gibi olayları kapsadığından sözlü bir tarih aktarımı olarak kullanılmaktadır.

Balkanlardaki epik söyleme geleneği, bu açıdan Anadolu ve çevre topraklarda görülen aşıkları veya Avrupa’da ortada çağda bulunan gezgin müzisyenleri (minstrel) çağrıştırmaktadır.

Bu müzisyenler şehirden şehre giderek bir anlamda çevreden, toplumun sorunlarından haber veren ve toplumsal birliktelikleri sağlayan kişilerdi. Murko 1900’lü yılların başında Yugoslavya’da yaptığı araştırmalar sırasında gusli çalmalarından dolayı *guslar* denilen amatör icracıların yanı sıra özellikle Müslümanlar arasında profesyonel *guslar*ların da bulunduğunu tespit etmiştir. *Guslar*ların kışın ve ramazan ayında kahvelerde *epika* söylediğini, bunun dışında haftalarca veya aylarca zengin evlerinde kaldıklarını gözlemlemiştir. (Murko, 1990:114)

Repertuarları dönemleriyle ilgili bilgiler dışında, genellikle bir ustadan aldıkları eğitim ile kendi dönemlerine kadar ulaşmış bütün eserleri de kapsadığı için o toplumun geçmişe dönük yüzünü de yansıtmaktadır. Bu sayede, genellikle erkek muhabbetlerinin kaçınılmaz geleneği olan ve genellikle binlerce dize uzunluğunda süren epik söyleme, yaşadıkları kültür içerisinde ortak geçmişin oluşturulmasında da önemli bir rol oynamaktadır. Günümüzde usta—çırak ilişkisinin yerini daha çok basılı kaynaklardan öğrenme almıştır.

Balkanların genelinde rastlanan bu eserlerin sözlerine bakıldığında, okullarda okutulan resmi tarih kitaplarına bakıldığında kimin yazdığının anlaşılması gibi, hangi bölgeye veya kültürel kimliğe ait olduğu anlaşılmaktadır, çünkü yaşanan olaylar, oluşturulmak istenen ulusal bilince uygun olarak aktarılmaktadır. “Sırp–Hırvat epik eserlerinin çoğu Makedonya’dan başlayıp Kosova’daki büyük kayıpa kadar Türklerle yaptıkları savaşları konu alır. Bu eserler zaman içerisinde taşınarak Sırbistan’ın bağımsızlığını kazanmasına ve Balkan Savaşları’na yol açmıştır.” (Murko, 1990:122-123) 600 sene boyunca taşınan *Kosovska Osveta* (Kosova’nın rövanşı), *Car Lazar i Carica Milica* (Çar Lazar ve Çariçe Milica) gibi eserler, Kosova savaşının gerçekleştiği Gazimestan’da 1989 yılında yaklaşık 1 milyon kişinin toplanarak, dağılmanın hemen öncesinde Yugoslavya’nın diğer federal bölümlerine gövde gösterisi yapılmasına ve bu topraklarda yeni bir savaşın daha çıkmasına ön ayak olabilmektedir.

Kosova savaşının Müslümanlar açısından yorumlanışını ise ünlü Boşnak *guslar* Avdo Medjedovic²¹'in *Kosovska Bitka* (Kosova Savaşı) isimli eserinde bulmak mümkündür.

Bosna eyaletinin bir süreliğine başkenti olarak kullanılan Banjaluka şehri ile ilgili Bosna'da yazılmış Türkçe "Türki-i Bana Luka" isimli epik şiir, yine Müslümanlar ve Hıristiyanlar arasındaki savaşı dile getirmektedir (Hasan, 1987: 103-106).

Gördünüz mi Nemçe kralı neyledi²²
Ahdın bozup cenge rağbet eyledi
Name ile kendi krala söyledi
Sürün asker Bana Luka üstüne

Ali Paşa niyaz ider dostuna
Sevkin koyup geçdi gayret postuna
Seyf kuşandı kafirin üstüne
Tuğ çekilsun Bana Luka üstüne

Tonbas ile köprüleri yaptılar
Gradiška'da Sava suyun geçdiler
Tabur ile toplar ile kalkdılar
Geldi kafir Bana Luka üstüne

Zabitleri hep götürdi araya
Ferman itdi etrafiyle Seray'a
Yeniçerler kullar çıksun a'laya
Tez yetişsün Bana Luka üstüne

Dört yanından muhasere itdiler
Yire girüp metrise girdiler
Günde bin top bedenine urdılar
Duman düşdi Bana Luka üstüne

Pazar günü gülbend dua okundu
Allah Allah diyup kılıç çekildi
Çarh-felek dayanamayup bozuldu
Güneş toğdı Bana Luka üstüne

Ferhadiye camisine girdiler
Mihrabiyle minberini yıkdılar
Minareden kal'asına bakdılar
Geldi kafir Bana Luka üstüne

Kal'a halkı niyaz ider Huda'ya
Nasib itme ya-Rabb bay ü gedaye
Esir olmak bunun gibi adaye
Şimdi gelen Bana Luka üstüne

Feryad ider Bana Luka kal'ası
Kal'a ile Ferhadiye cami'si
Harab oldu şehrimizin hepusi
Yetiş paşa Bana Luka üstüne

Anın topı taburını bozdılar
Tarihini bin yüz elli yazdılar
Başsız Nemçe Vırbas suyun yüzdılar
Devlet kondı Bana Luka üstüne

Bosna Marşı, "Fatih Sultan Mehmet'in Bosna'yı ele geçirirken söylendiği" (Soysal, 2007:45) öne sürülen, günümüzde Bosna'da icrası hala devam eden bir

²¹ Okuma yazma bilmeyen Avdo Medjedovic (1870/9-1953), Bijelo Polje'ye bağlı bir köy olan Obrove'de doğup, yine Bijelo Polje'de hayata veda etmiştir. En bilinen *epikası* "Zenidba Smajilagic Mehe" 12.310 mısradan oluşmaktadır. İkinci en uzun destanı ise "Osman-beg Dalibegovic i Pavicevic Luka"dır.

²² Nemçe, Avusturyalılara verilen bir isimdir. Bu şiir, 1718 yılında Osmanlı Devletinin Avusturya ve Venedikliler ile yaptığı Pasarofça anlaşmasının Avusturya tarafından bozulması üzerine, şiirin son dördlüğünde belirtilen hicri takvime göre binyüzelli miladi takvime göre 1737 yılında Hekimoğlu Ali Paşa komutasındaki Osmanlı Ordusunun Banaluka'da Avusturya Ordusu ile savaşı ve Osmanlı Ordusunun galibiyeti anlatmaktadır.

yandan kahramanlığı öven diğer yandan Müslüman kimlik ögesini taşıyan bir başka Türkçe eserdir.

Medet ya Resulallah
Medet ya Sultan Mehmet Fatih
Destur ya Allah

Sende bir hal var
Gel hakayalım ay
Biri suder hali hanı
Hu diyelüm hu hu

Ders edelim dem dem
Dep edelim gam gam
Çok giden bu derdi gamı
Hu diyelüm hu hu

Ülkeler arası veya dinler arası savaşın dışında yerel çete çatışmalarını konu alan *epikalarda* “Hristiyanların kahraman isimleri olarak Ivo ve Tadija Senjanin, Ilija Smiljanic, Stojan Jankovic geçerken Türkler tarafında da Lika’lı Mustajbeg, Hrñjica Mujo, ve Halil bulunmaktadır” (Murko, 1990:123). 1800lü yıllarda yaşadığı düşünülen Halil Ağa ile aynı ismi taşıyan bir türkü bulunmaktadır. (Hasan, 1987:139-141).

Ayrıca Murko’nun makalesinde ve 2005 yılında gerçekleştirilmiş “Epika Bosnjaka u Crnoj Gori: Murat Kurtagic - Avdo Medjedovic” (Bosna’dan Karadağ’a Epik Eserler) isimli sempozyum bildirilerinde epikalarda isimleri geçen Reco, Dizdar Aga, Musa Kesisiç gibi Müslüman kahramanlar arasında adı bulunan Sancaklı Jusuf Mehonjic ile ilgili, İstanbul’daki görüşmelerde de rastlanmaktadır.

Hamit Albayrak önce *epikayı* gusla eşliğinde söyledi daha sonra da hikayesini anlattı: (CD No: 16 *Epika I* Eseri; Şekil 3.9)

“Sırplar Avusturyalıları çıkarmaya karar vermiş, zulüm yapmışlar onlara hem de Müslümanlara. 400.000 kişi öldürmüşler. Orada aşırı milliyetçi Sırplar’a *çetnik*, Hırvatlar’a *ustaşa*²³, Müslümanlara *Türk* diyorlar. Jusuf Mehonjic, Karadağ’da 1500 arkadaşını topluyor, Sırlara karşı kendisine ordu oluşturuyor. Müslüman köylerini yakan iki *çetnik* grup var. Mehonjic bütün bu Sırları öldürüyor.”

Albayrak, eserin dışında Mehonjic ile ilgili başka bilgiler de vermektedir. “Kapalıçarşı’da oğlu var, restoran işletiyor. Arnavutluk’a kaçmış. Sırplar para

²³ Çetnik ve ustaşalar, aşırı milliyetçi olmalarının ötesinde silahlı çetelere verilen isimdir. 1992-1995 yıllarındaki Bosna Savaşında da ağır silahlı ordulara dönüşerek önemli rol oynamışlardır.

vermiş, onu öldürsünler diye.” Metin Albayrak devam ediyor: “Sonra Türkiye’ye gelmiş. TC tarafından korunmaya alınmışlar. Devlet onu doğuya gönderiyor, ismini değiştiriyor. Yerini beğenmiyor. Bizim karşı mahallede akrabası var. Oraya geliyor” (Hamit – Metin Albayrak, Görüşme, 2006). Başka anlatıcılar da Jusuf Mehonjic ve onunla ilgili kahramanlıklar hakkında birçok hikaye anlatarak, onun hala bir halk kahramanı olarak kabul edildiğini ispat etmektedirler.

Kayıt tarihi - yeri: 19.03. 2006 – Bayrampaşa/İstanbul

Kaynak kişi: Hamit Albayrak

Nota Kaynağı: Vokal

Derleyen: Belma Kurtişoğlu

Notaya Alan: Ayhan Gunca

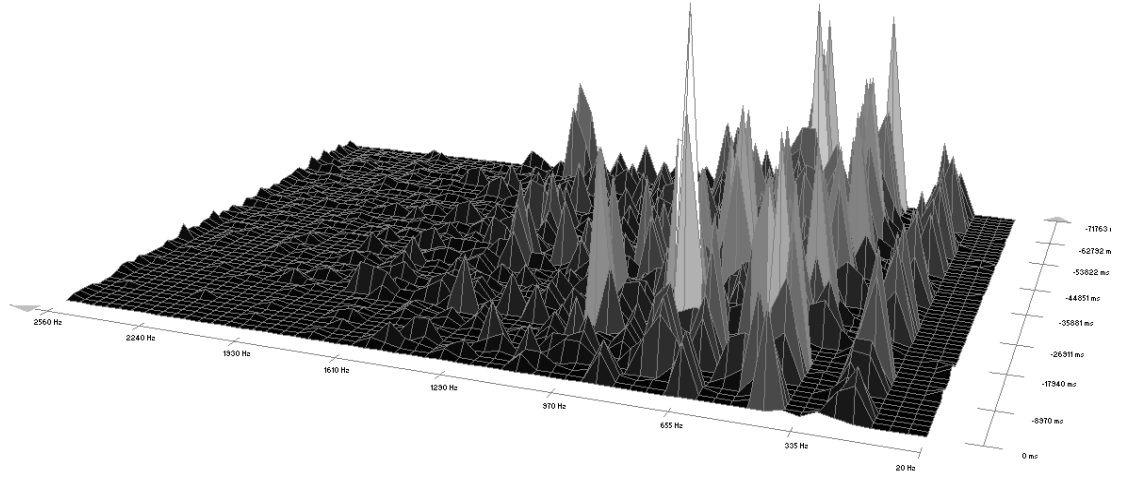
la=440





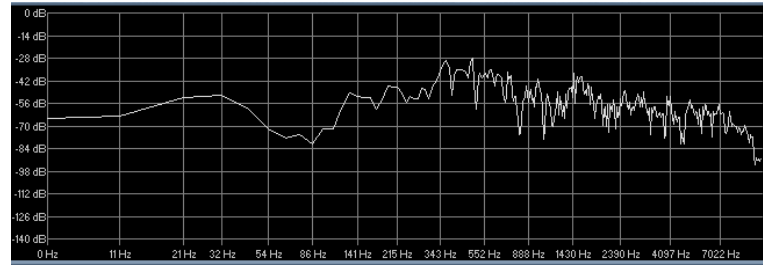
Şekil 3.9 *Epika 1* Eserinin Notası

Epika geleneğine uygun olarak 10 heceli dizelerden oluşan bu serbest ritimli eserin ses sahası 255 Hz ile 880 Hz (3. Oktav Si ile 5. Oktav La) arasında bulunmaktadır. (Şekil 3.10)



Şekil 3.10 *Epika 1* Eserinin Ses Sahası

Karar sesinin Fa# sesine karşılık geldiği tespit edilirken, (Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine göre Buselik) Si bemol sesinde aşağı doğru 40 cent ve Fa diyez sesinde aşağı doğru 42 centlik farklılıklar bulunmaktadır. (Şekil 3.11) Bu durumda, işaret notasıyla da karşılaştırarak Uşşak dizisinin bulunduğu söylenebilir.



Şekil 3.11 *Epika 1* Eserinin Karar Sesi

Hasan Güler de *gusla* eşliğinde Jusuf Mehonjic hakkında uşşak dizisinin görüldüğü bir *epika* söyledi ve hikayesini anlattı: (CD No: 17 *Epika 2* Eseri; Şekil 3.12)

“Çete kurmuş Boşnak Jusuf Karadağ’da, Sırpların başkanı Boşko Boşkoviç’i öldürmüş. *Çetnikler* bizleri, Müslümanları öldürüyor. Şimdiki Sırplar gibi katliam yapıyor. Boşkoviç’i düğüne çağırıyorlar. Tek kapılı çardaktan geçerken kadının kolunu tutmuş ‘benim olacaksın’ demiş. ‘Bu gelin senin olmaz’ diyor çevredekiler ve Jusuf’u çağırıyorlar, Boşkoviç’i öldürsün diye. Çok namlı bir at olan bedevi at ile gelmiş ve Boşko’nun iki korumasının yanında onu ve bir korumasını

öldürmüş. Korumalardan biri sağ kalmış, ‘git’ demiş ‘Karadağ’da herkese söyle Jusuf öldürdü diye.” (Hasan Güler, Görüşme, 2006)

Kayıt tarihi - yeri: 07.09.2006 – Bayrampaşa/İstanbul

Kaynak kişi: Hasan Güler

Nota Kaynağı: Vokal

Derleyen: Bülent Kurtişoğlu

Notaya Alan: Ayhan Gunca

la=440





Şekil 3.12 *Epika 2* Eserinin Notası

Günümüzde Yugoslavya’da tarih anlayışının Sırp larca yönlendirilmiş olması nedeniyle tarihsel, estetik, kültürel ve eğitsel ihtiyaçlarını karşılayarak daha çok Sırp ve Karadağlıların kimliklerini yansıtmaktadır. Türkiye’deki Boşnaklarda bu geleneği yaygın olarak görmek olanaksız hale gelmektedir. Dolayısı ile artık kuşaktan kuşağa aktarılan tarihsel “gerçeklikler” bir ulusun “gerçekliği” olmuş ve diğerleri için kültürel kimlik oluşturmadaki işlevi zayıflamaktadır. Ancak *epikalara* eşlik eden *guslanın* kahramanlıkları yansıtan bir nesne olarak evin duvarında, salondaki büfenin içerisinde veya gusla ile ilgili bir resmi bulundurularak geçmişle olan bağın devamı ile kültürel kimliği korumaya çalışıldığı gözlenmektedir. (Şekil 3.13)



Şekil 3.13 Bayrampaşa’da bir evde *gusla* ve *guslar* fotoğrafı

3.2. Çalgılar

Bir müzik içerisinde kullanılan – hatta *gusla* örneğinde olduğu gibi icra edilmese bile - çalgılar, görsel ve işitsel olarak kültürel kimliğin en belirgin simgelerinden biridir. Aynı melodi farklı bir çalgı ile icra edildiğinde tavrı değiştiği gibi işaret ettiği kültürel kimlik de değişebilmektedir. Örneğin saz ile çalınan bir *sevdalinka* Osmanlı kimlik ögesini işaret ederken, akordeon ile çalındığında Batılı ve Yugoslav kimlik ögesini işaret etmektedir. Boşnak müziğinde günümüzde ve geçmişte kullanılan birçok çalgı bulunmasına rağmen, bu çalgıların hepsinin ayrıntıları üzerinde durulmamakta, düşünlerde tespit edilen çalgılarla, araştırma sırasında karşılaşılan Boşnak kültürel kimliğini çözümlemeye yarayacak çalgılar Hornbostel-Sachs sistemine göre ele alınmaktadır.

Türkiye’de Boşnakların kullandıkları çalgılara geçmeden önce, Bosna-Hersek ve civarında tespit edilmiş geleneksel çalgıları kısaca tanımakta yarar vardır. Denis Bašić geleneksel Bosna-Hersek çalgılarını temel Hornbostel-Sachs sınıflandırmasına göre şöyle sıralamaktadır: “idiyofonlar: *Campareta*, *Cegrtaljka* (çingirak), *Cemane od kukuruzovine* (mısır kemani), *Drombulja* (Jew harpi), *Findžani* (fincan), *Fuk*, *Kandžija* (kırbaç), *Kašike* (kaşık), *Klepetalo* (kaynana zırlıtısı), *Praporak*, *Sac*, *Strugaljka*, Tava, *Tepsija* (tepsi), *Zile* (parmak zili), *Zvecka* (çingirak), ve *Zvono* (çan). Membranofonlar: *Bubanj* (davul), *Bubanj Mali* (ufak davul), *Veliki Bubanj* (Büyük Davul), *Tamburin / Daire / Def*, *Daulbaz*. Aerofonlar: Zurna, Ney, *Borija* (boru) – *Truba od Kore Drveta* (trompet), *Curlik* (düdük), *Pisca* (düdük), *Dvojnice* (çiftli flüt), *Slavic*, *Rog* (boynuz), *Diple* (tulum), *Diple Jednojnice* (tek borulu tulum). Kordofonlar: *Lijerica* (kısa saplı lavta), *Gusle*, *Tambure* (bütün uzun saplı, mızraplı çalgılar için kullanılan genel isim) iki telli *Tambure*, 4 ila 12 telli *Sargija*, büyükten küçüğe sıralanmış *Karaduzen*, *Burgarija* ve *Sargija* isimli saz ailesi (Tambureye göre daha yuvarlak gövdeli).” (Basic, 2007)

Tambure ailesinin boyları kesinleşmemiştir. Pennanen’in konferansında bu aile şu şekilde isimlendirilmekte ve sıralamaktadır: “Tambure ailesinin en büyüğü tambura, şehirde sevdalinkalar için kullanılmaktadır. Bir ufak boyu *Sargija*, köylerde ve oyunlar için kullanılmaktadır. Üçüncü boyu *Burgarija*. En ufak boy olarak Karaduzen veya Bozuk diye isimlendirilen, aralarındaki farkın netleşmediği çalgılar görülür.” (Pennanen, Konferans, 2006)

Grove Music Online-Bosna-Hersek maddesinde ise isimlendirme ve sıralama şu şekildedir: “Tamburanın en küçükten en büyüğe doğru çeşitleri *tamburica*, *bugarija*, *karaduzen*, *sargija* ve *sazdır*. Saz, Müslüman icralarında sevdalinkalara eşlik eder. 19. Yüzyılın ikinci yarısında Hristiyanlar da kullanmaya başladı ve geniş bir alana yayıldı. Batı tampere sistemini çalgıya uyarlayarak farklı boylarda ve ses aralıklarında şekil verdiler. Böylece tambura orkestraları (tamburaski orkestri) oluştu. Bu orkestralar Hırvatların ulusal sembolü haline geldi. Bosna’nın kırsal bölgelerinde ise değişikliğe uğramadan kaldı. Sadece 20. Yüzyılda tambura ve sargija gruplarına keman eklendi.” (Bujić ve Petrović, 2005)

Tambura Orkestralarını oluşturan çalgılar şöyle sıralanabilmektedir:

Orijinali armut şeklinde olan 2, 4 ve 6 telli tamburalar 20.yüzyılın başında gitar şeklinde de görülmeye başlanmıştır. (Şekil 3.14)



Şekil 3.14 *Tambura/ Tamburitza/ Tamburica*

Orkestra içerisinde bir ila üç tane bulunan altı telli prim, brac gibi ana melodiye çaldığı gibi kontr-melodilerde de kullanılmaktadır. (Şekil 3.15)



Şekil 3.15 *Prim*

Orkestra içerisinde bir ila üç tane bulunan brac, senfonideki keman ve viyolaya karşılık gelecek şekilde kullanılmaktadır. (Şekil 3.16)



Şekil 3.16 *Brac*

Celo, basın pes tonlarıyla bracın tiz tonları arasında geçiş olanağı sağlamakta, genellikle hızlı kontr-melodileri almakta ve senfonide elloya karşılık gelmektedir. (şekil 3.17)



şekil 3.17 *Celo* (Celovic)

Bugarija, tambura orkestrasında ritm tutmaya yaramakta, gitardaki akorlar gibi tüm tellerine birden vurularak çalınmaktadır. (şekil 3.18)



şekil 3.18. Bugarija

Bas, senfonide kontrbasa karşılık olarak gösterilebilecek olan dört telli, mızrapla çalınan üyedir. (şekil 3.19)



Şekil 3.19 Bas

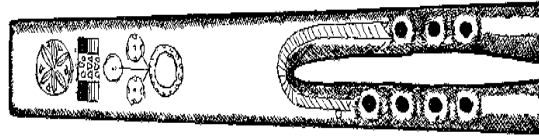
Hem Tambura Orkestralarından kullanılan çalgılara dönüşmüş olmasına hem de bu kadar yaygın olarak kullanılmış olmasına ve bugün de özellikle Sancak bölgesinde festivaller ve özel icra ortamlarında yaşatılmaya devam edilmesine rağmen (Şekil 3.20), Boşnakların Türkiye'ye göçerken sazlarını ve onun çevresinde oluşan geleneği getirdiklerine göz ardı edilebilecek kadar az rastlanmaktadır.



Şekil 3.20 Saz ve Ses Sanatçısı Halid Music'in Kaset Kapağı

Görüşmelerde, “Dayım saz çalardı, püskül takardı, kuş figürü yaparlardı, çalarken o da oynardı. İki telli bağlamalar vardı, Boşnakça destanlar söylerdi, öküz boynuzundan mızrapla çalardı.” (erkek, 1930, Edirne, çiftçi) şeklinde 1940lı, 1950li yıllarda Türkiye’de sazın icrasına dair bilgiler verilmiş olsa da, bütün boyları kapsamak için kullanılan saz sadece hafızalarında kalmış bir çalgıdır. “[Sancak’ta 1950li, 1960lı yıllarda] Saz çalar, Türkçe söylerlerdi. Düğün olduğunda Çerkezler gelirdi, cümbüş, saz, zurna çalarlardı.” (Abdi Bay, 1947, Novi Pazar, müzisyen). Türkiye’ye yerleştikten sonra geldikleri bölgelerle kültürel alışverişleri devam eden Boşnakların sazı kültürel kimliklerinin bir simgesi olarak benimsememiş olduğu söylenebilir.

Bunların dışında aerofon sınıflandırmasında Grove Music Online-Bosna-Hersek maddesinde *Svirala* veya *Svirede* isimli bir kavala (Bujić ve Petrović, 2005) ve Kurt Sachs’ın makalesinde adı geçen *Svardonitsa*²⁴ isimli tek bir ağaç parçasının oyulması ile yapılan çiftli flüt/kavala rastlanmaktadır. (Sachs, 1908:313-318) (Şekil 3.21)



Şekil 3.21 Svardonitsa (Çiftli Kaval)

Türkiye’deki Boşnakların “geleneksel çalgımız” olarak nitelendirdikleri akordeon, Bosna-Hersek ve civarında “Avusturya-Macaristan’ın yönetimi ile kullanılmaya başlayan Batılı çalgılardan akordeon, klarinet, keman, gitar ve daha sonrasında basgitar” (Bujić ve Petrović, 2005) geleneksel çalgılar olarak algılanmadığından yukarıdaki çalgılar arasında yer almamaktadır. Bu noktada gelenekselliğin kültürel kimlikle bağlantısı ortaya çıkmaktadır.

²⁴ “Alman bir tüccarın Bosnalı bir köylüden alıp Almanya’ya getirdiği çalgının sağ parçasında dört, sol parçasında üç delik bulunmaktadır. Üfleminin yoğunluğu ile oktav sesler çıkmaktadır. Her iki taraftaki deliklerin tümü kapandığında La bemol sesi elde edilmektedir. Yaklaşık 41 cm boyunda ve 166 g ağırlığındadır.” (Sachs, 1908:313-318)

Çalışmanın gözlem ve görüşme teknikleri ile veri toplama aşamasında adı geçen ve kullanılan çalgılar Hornbostel-Sachs sisteminde şöyle sıralanabilir: İdiyofonlar: Tepsi, Bidon. Membranofonlar: Asma davul, Daire/dajre, Def, Bendir, Dabrika, Domburdak, Bateria. Aerofonlar: Akordeon/Harmonika, Zurna, Klarnet, Tulum (gayda), Svirede, Ağız mızıkası. Kordofonlar: Gusli, Saz (iki telli), Cümbüş. Elektrofonlar: Klavye. Yukarıda geleneksel olarak sıralanan çalgılardan günümüzde sadece guslinin icra edildiğine rastlanmıştır.

Tepsi, bidon, asma davul, daire/dajre, def, bendir, dabrika, domburdak, zurna, klarnet, tulum, svirede, ağız mızıkası, saz ve cümbüş hatıralarda kalan çalgılar olurken, günün genel eğilimi doğrultusunda bateria ve çoğunlukla akordeonun yerini tutacak şekilde icra edilen elektronik klavye yeni çalgılar olarak yerlerini almışlardır.

Gündelik icrada kullanıldığına rastlanmayan ancak, Boşnak halk oyunları ekiplerinde görülen iki tarafında deri gerili olan asma davulun, tokmak denilen kalın çubukla vurulan tarafı daha kalın ses verirken, ince çubukla vurulan tarafı daha titreşimli ve ince ses vermektedir. (Şekil 3.22)



Şekil 3.22 Asma Davul

Özellikle kadınların müzikal ortamlarında bulunduğu belirtilen doumbek, darabuke, darbuka, dombak, dumbelek, domburdak gibi isimlerle anılan tek tarafı deri ile kaplı bu membranofon, kolun altında veya bacağına dayayarak çalınmaktadır. (Şekil 3.23)



Şekil 3.23 Domburdak

Benzer ortamlarda çalınan bir başka çalgı da dajre veya daire olarak isimlendirilen metal disklerin kasnağa serbestçe tutturulduğu bir membranofondur. (Şekil 3.24)



Şekil 3.24 Dajre

Daha büyük çapta kasnaklı ve zilsiz olanı ise bendirdir. (Şekil.3.25)



Şekil 3.25 Bendir

Anılarda kalan çift kamışlı aerofonlardan, uzun, konik ahşap gövdeye sahip zurnanın, önde yedi deliği, arkada da başparmak için bir deliği bulunmaktadır. Nefes

Çevirme yöntemiyle icra edilen zurna, Balkanlardan Orta Asya'ya ve Kuzey Afrika'dan Arap Yarımadasına kadar çok geniş bir alanda çeşitli boylarda bulunmaktadır. (şekil. 3.26)



şekil 3.26 Zurna

Avusturya-Macaristan yönetimi sırasında Boşnakların algısı olarak kullanılmaya başlayan klarnet tek kamışlı bir aerofondur. Farklı tonlarda ve halk müziğinden senfonik müziğe kadar çeşitli alanlarda kullanılan klarnet, Balkanlarda en çok si bemol ve sol tonlarında kullanılmaktadır. (şekil 3.27)



şekil.3.27 Klarnet

Diğer aerofonlar svirede, gajda ve ağız mızıkasıdır. Svirede, anlatıcıların isminden başka bilgiyi hatırlamamaları nedeniyle, genel olarak kaval olarak

isimlendirilebilecek ağızlığı olmayan doğrudan çalınan bir aerofon olduğu tahmin edilmektedir. Tulum, gajda, dipile gibi isimlerle anılan bu aerofon küçükbaş hayvanların tulumundan yapılan bir torbaya eklenmiş bir ağızlık ve sesin çıkışını sağlayan borudan oluşmaktadır. (Şekil 3.28)



Şekil 3.28 Gajda

Ağız mızıkası veya armonika, akordeon ile aynı köklere dayanan serbest kamışlı bir çalgıdır; nefesi üfleyerek ve geri çekerek icra edilmektedir. (Şekil 3.29)



Şekil 3.29 Ağız Mızıkası

Türkiye'ye yerleşmiş Boşnakların kültürel kimliklerinin günümüzdeki simgesi olarak iki çalgıdan söz etmek mümkündür; akordeon ve *gusla*. Bu nedenle bu çalgıların biraz daha ayrıntılı incelenmesi gerekmektedir.

Gusli, *gusla* veya *gusle*, Balkanlar'da yaygın olarak ancak en çok Sırbistan, Arnavutluk (*lahutë*), Hırvatistan, Karadağ ve Bosna-Hersek'te görülen çoğunlukla

tek telli, Hornbostel-Sachs sistemine göre bileşik kordofon sınıfına ait uzun saplı bir çalgıdır. Vokalin ön plana çıkmasını sağlayan, genellikle sadece karar sesini veren epik eserlere eşlik eden bir çalgıdır. Trakya ve İstanbul’da yaşayan Boşnaklardan az da olsa çalana ve çalgı yapana rastlanmıştır. Derneklerce *epika* söyleme festivallerinde de kullanıldığı görülmektedir.

Genellikle akçaağaçtan veya İstanbul’daki yapımcısı Hasan Güler’in belirttiği gibi Afrika’dan gelen okume ağacından, gövdesi ve sapı birlikte oyularak yapılmaktadır. (Şekil 3.30)



Şekil 3.30 Gusla’nın Arkadan Görünüşü

Ses kutusu oval, armudi veya yaprak biçiminde olabilir. Üzerine keçi derisi gerilir; Güler bu deriyi Kapalıçarşı’dan bulduğunu belirtiyor ve devam ediyor “deriyi raptiye ile geriyorum, eskiden ahşaptan yapılan mih kullanırdım” (Hasan Güler, 1942, Rozaje, mobilyacı). Deriden yapılan ses tablasının üzerinde farklı şekiller ortaya çıkaracak şekilde ufak ses delikleri bulunmaktadır. Ses kutusunun tabanına veya arkasına da ufak bir ses deliği açılır. (Şekil 3.31)



Şekil 3.31 Gusla'nın Önden Görünüşü

Günümüzde daha çok misina kullanılmasına karşın aslında yaklaşık 40 at telinin birleşmesiyle oluşan tel, burgudan başlayıp perdesiz sapı aşarak gövdenin alt kısmındaki kuyruk takozuna bağlanmadan hemen önce eşikten geçmektedir. Güler'in "Asıl bu çalgı Moğolların, biliyorsun onlar at besliyor" ifadesi, Türklükle kökenlerde bulunan bir ortaklık arayışı olduğunu düşündürmektedir.

Dengeyi sağlamak için ses kutusunun boyu ile sapı eşit uzunluktadır. Burgulukta farklı figürler kullanılabildiğinden çalgının boyu buna bağlı olarak değişebildiği gibi özellikle teli at kılından yapılanlar, bu telin uzunluğuna göre ayarlanmaktadır. 64 cm ile 80 cm arasında değiştiği görülmektedir. (Şekil 3.32)



Şekil 3. 32 Gudalo

Sol elin desteği ile hafifçe sola eğik bir şekilde dik tutularak tek dizin üzerine veya iki dizin arasına yerleştirilen çalgı *gudalo* adı verilen yayla çalınmaktadır. Özellikle burguluklara gösterilen özeni, kemer kısmı oldukça kavisli olan yayda bulmak zordur; bir ağaç dalı görünümündedir. Yayın telleri de at kılından yapılmakta olup çalgıya gerilen tellerin yarısı uzunluğundadır. En çok işaret ve orta parmağın tele dokunmasıyla çalınır. *Gusli* çalan kişi (*guslar*) aynı zamanda söyler, bu nedenle çalgının akordunu kendi ses sahasına göre yapar.

Maundan yapılan tek burgu ile arkaya bakacak şekilde yerleştiği burguluk, bu çalgının en simgesel bölümüdür. Süslü olmasının yanı sıra, oyularak yapılan figürler, yapımcının ve icracının, çalınan müziğin içeriği ile de bağlantı kurarak oluşturduğu ulusal özellik taşımasına özen gösterilen temsili simgelerdir. Hayvan figürleri arasında at başı ve kartal başı en sık rastlanılardan. Arnavutların kullandıklarında örneğin Arnavutların simgesi olan çift başlı kartal bulunmaktadır. Kullanılan bir başka figür ise yine ulusa göre değişen kahramanların portreleridir. Örneğin, tarih meraklısı yapımcı Güler, Bosnalı olmasıyla gurur duyduğu Sokulu Mehmet Paşa'nın ve birçok padişahın resmini burguluğa yerleştirmiştir. Atatürk'e duyduğu saygı ve sevgi nedeniyle onun portresini de çalışmak istemektedir.

“Ölümcül kimliklerin” giderek öneminin arttığı günümüzde Saraybosna, Belgrad ve Podgorice'de *guslar* derneklerinin bulunması bu çalgının popülerliğini koruduğunu ve kültürel kimlikleri oluşturmada ve yaşatmakta araç olarak kullanılmaya devam ettiğini göstermektedir.

Türkiye'ye yerleşmiş Boşnakların kültürel kimliklerinin sembollerinden olan diğer çalgı akordeonun Bosna ve çevresinde kullanılır olması yaklaşık yüz senelik bir geçmişe sahiptir. Akordeon, Boşnaklar arasında piyano tuşlu olanına *armonika* veya *harmonika*, düğmeli olanına *dugmetare* denilen serbest kamışlı bir çalgıdır. (Şekil 3.33) “Bosna'da ilk görülen akordeonlar basit sistemli, iki sıralı akordeonlar, piyano tuşlu değildi.” (Pennanen, Konferans, 2006) *Dugmetare*'nin ajilitasyona daha çok izin vermesi nedeniyle, daha değerli görülmesine rağmen, gözlem ve görüşmelerde daha çok *harmonikaya* rastlanmaktadır.



Şekil 3.33 İki Sıralı Dugmetare

Kökleri Çin çalgısı şenge dayandığı varsayılan, diyatonik veya kromatik olarak farklı biçimlerde dizilmiş, değişik boyutlarda ve değişik isimlerle Güney Amerika'dan Asya'ya kadar yaygın bir şekilde tespit edilen yaklaşık 50 çeşit çalgının genel ismi olan akordeonun, bugünkü haline en benzer biçimde 1800'lü yılların başında Avusturya'da tek sıralı olarak ortaya çıktığı düşünülmektedir. (Harrington, 2006) Bosna ve çevresinde ise Avusturya-Macaristan devletinin yönetimi sırasında diğer “modernliklerle” birlikte kullanılmaya başladığı ifade edilmektedir.

Bu dönemde icracılar arasında Müslüman kadınların görülüyor olması, Batılılaşmanın genel değerler üzerindeki etkisini ve Batılilik kimlik ögesinin bu dönemde Boşnak kültürel kimlik öğeleri hiyerarşinin arasında yer almaya başlamasının bir göstergesi olduğu sonucuna götürebilir.

Kapalı ortamlarda def, bendir gibi çalgılar çalan kadınların herkese açık ortamlarda akordeon çalar olması geleneklere ters düştüğünden, “Bu yüzyılın başında Avrupa etkisinin sonucu olarak özellikle Müslüman kızların çaldığı ufak akordeonun girişi çalgı çalan Müslüman kadınlara karşı yerel ahlak tutumlarını [olumsuz yönde] bir miktar değiştirdi.” (Ankica, 1988-1989: 135).

1940'lı yıllarda Edirne ve İstanbul çevresinde görülen bir kadın akordeoncu için açık açık söylenmese de “birçok kere evlenmişti ” gibi bir ifade ile üstü kapalı bir ahlaki değerlendirme yapıldı. “ Bir kadın (Kerime galiba) benim düğünümde bir hafta çaldı (1949) , bir erkek de (Yusuf Yalçın) vardı. Erkek öyle düğünlere filan gitmezdi. Kadının çaldığı daha büyüktü. Kadın birçok kere evlendi. Kadını 1968 yılında son gördüm, o

zaman 70 yaşını geçmişti. Dayıma Adapazarı'na giderken bir trenin kompartımanında çalışıyordu. Hediye filan da almazdı.” (erkek, 1930, Edirne, çiftçi)

Günümüzde kullanılan ve geçmişte kullanılan çalgılar göz önüne alındığında, kimlik öğelerinin hiyerarşinin bulunan yere ve zamana göre değiştiği bir kere daha görülmektedir. Göç, yaşam içerisinde keskin bir değişim olduğundan, göçmenler de bu hiyerarşinin yer değiştirmesi de keskin olmaktadır.

Kaynak vatanlarındayken kendilerini “ötekilerden” ayırmak için davul -zurna ve saz gibi Osmanlılık ve Türklük kültürel öğelerini çağrıştıran semboller kullanılırken, Türkiye'ye geldiklerinde de kendilerini yeni “ötekilerden” ayırt etmek için Batılılık ve Yugoslavyalılık kültürel öğelerini çağrıştıran akordeonu sembol olarak kullanmayı tercih etmişlerdir. Ata yadigarı olarak eski akordeonların derneklerde sergilenmesi bunun işareti olarak yorumlanabilmektedir. (Şekil 3.34)



Şekil 3.34 Pendik Bosna Sancak SYKD’nde Sergilenen Akordeonlar

4. BOŞNAK DÜĞÜNLERİNDE MÜZİK İCRASI

Türkiye’de yaşayan Boşnakların düğünlerinin genel çerçevede yerleştikleri bölgelerdeki diğer halkın ve eski Yugoslavya’dan göçmüş Boşnak olmayan halkların evlilik tören kalıplarından büyük farklılıklar göstermedikleri ancak bazı adetlerde ve kullanılan müziklerin bir kısmında farklılıklar olduğu gözlenmektedir. Boşnaklar için düğünler ve kına geceleri, ortak duyguların oluşması sağlayarak gelenekleri devam ettirmenin, kendilerinden olanlarla bir araya gelmenin, dolayısı ile kültürel kimliğin korunmasını sağlamanın en eğlenceli yolu olarak görülmektedir.

Göçmen kimliğinin doğasında bulunan “melezlik”, özellikle Trakya düğünlerindeki adetlerde ve müziklerde dikkati çekmektedir. İstanbul’da ele alınan düğünlerdeki “melezlik” ise daha çok eski Yugoslavya’da oluşturulmaya çalışılmış ulusal kimlik anlayışının yansıması olarak yorumlanmalıdır. Yine de yarısı Türkçe yarısı Boşnakça şarkılar, Türkiye topraklarında üretilmiş şarkıların üzerine yazılmış Boşnakça şarkılar bu açıdan göçmen kimliğinin göstergesi denebilir.

Eskiye ait anlatılar, kimi zaman göç edilen bölgede gerçekleşen törenleri kapsarken kimi zaman da Türkiye’ye göç ettikten sonra hatırlayabildikleri en eski anıları içine almaktadır. Kimi zaman anlatıcıların güncel düğün törenlerinin Boşnaklara özel olmaktan çıkarak diğerleriyle benzeşmesinden dolayı, anlatmaya değer bulmadıkları gözlenmektedir.

Evlilik törenlerinin başlangıç kısmı sayılabilecek kız isteme, eskiden görücüler ve aile büyükleri aracılığı ile yapılmaktadır. İstenecek kızı bile tanımadan sadece dünürlerin birbirlerini tanımaları veya haklarında referans almaları evlilik için yeterli sayılmaktadır. Anlatıcılar, nişanlandıktan sonra, gelin ve damat adayının evlenene kadar annesinin babasının yanında bile görüşemediklerini ifade etmektedirler.

Anlatıcılardan sadece bir tanesi, eskiden görücü usulünün kullanılmadığını bildirmektedir.

“Eskiden, iki genç görüşür gizlice, kız isterse, oğlana krep veya çevre verir. Çocuk götürür anası babasına söyler onlar da beğenirse, kızı istemeye giderler. Verildikten sonra, yarım kilo kahve, 1 kg şeker hediye edilir. Kızın verdiği krepı gösterirler, kızın sözü anlamına gelir bu. Kıza sorarlar, bu senin mi, evet deyince verirlerdi. Babası kızı beğendiğine vermezse, hemen başkasıyla evlendirirler, yoksa kız kaçabilir.” (erkek, 1930, Edirne, çiftçi)

Güncel uygulamalarda kız istemek için ziyaretler devam etse de içerik olarak değiştiği gözlemlenmektedir. Kız ile erkek birbirlerini tanımaktadır ve onlar kendi aralarında evlenme kararını almışlardır. Bunu aileler bilseler de taraflar kız isteme oyununu oynamaya devam etmektedirler.

Anlatıcılar çok erken yaşlarda evlenmenin yaygın olmadığını, kızlarda 17-18 yaşın erkeklerde ise 18-20 yaşın geçerli olduğunu belirtmektedir. Günümüzde ise eğer okula gitmiyorsa bu yaşların 1 veya 2 yaş daha çoğaldığı görülmektedir.

Kız isteme uygulamasının olmadığı bir durum ise “kız kaçırma” olgusudur. Evlenmeye karar veren kız ve erkeğin, evlilik öncesi yerine getirilmesi gereken adetlerin süreci uzatacağı düşüncesi veya kızın yaşının küçük olması, damadın sabit bir işinin olmaması gibi nedenlerle kızın ailesinin evliliğe karşı çıkma olasılığı, gönüllü bir kız kaçırma olgusunun ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Gönüllü olması bu olgunun aslında “kız kaçırma” değil “kızın kaçması” olarak da nitelendirilebilmesine olanak vermektedir. Kız, sanki evden ailesinin rızası ile gelin oluyormuş gibi özel olarak hazırlanmış kalabalık bir topluluğun oluşturduğu araba konvoyu ile evinden veya uygun görülen bir yerden alınarak, kayınvalidesinin evine götürülmektedir. Bu durum ahlaki değerler açısından “ayıp” sayılmadığı gibi, kızın ve erkeğin ne kadar cesur olduklarının ve birbirlerini ne kadar çok sevdiklerinin göstergesi olarak kabul edilmektedir. Normal şartlarda kız isteme olayında da görev alan *muslihun* olarak isimlendirilen çevrede sevilen, saygı gören arabulucular, kızlarının kendilerinden habersiz bu kararı vermiş olmasından dolayı kırgın olan ailesini evliliğe razı etmeye çalışılmaktadırlar. Kızın ailesi razı olduktan sonra hemen imam nikahı kıyılmakta ve kızın babasından düğün ve eğlence izni istenmektedir. İznin alındığı gece davetli, davetsiz herkesin katıldığı *cumbus*, eğer damat tarafı kız

kaçırmadan önce bütün işlemleri tamamladıysa ertesi gün kına gecesi ve bir sonraki gün düğün töreni yapılmaktadır. Eğlencelerin yapıldığı *cumbus*, kızın ailesi ile barışmış olmanın bir kutlaması olduğu gibi, çevredeki kişilere de bir çeşit düğün daveti işlevi görmektedir.

“*U gosti*” (misafirlikte anlamında), düğünden sonra gelinin bir ile dört hafta arasında değişen bir süreliğine tekrar anne-babasının evine kalmaya gitmesini belirten bir adettir. Bu uygulamada müzik icrasına rastlanmamaktadır.

Özellikle kına gecesinde olmak üzere canlı icranın dışında kayıtlardan da yararlanıldığı görülmektedir. İki türlü kayıtlı müzikten söz etmek olanaklıdır: Genel olarak Balkan göçmenlerine yönelik Türkiye’de üretilen ticari albümler ve göç edilen bölgeden gelen daha sınırlı bir göçmen grubuna yönelik ticari albümler, diğeri ise kullanıcının beğenileri doğrultusunda kopyalanarak oluşturulmuş amatör albümler. Bulgaristan’dan Bosna’ya kadar geniş bir alana yayılabilen karışık oyun müzikleri repertuarını kapsayan ve Balkan göçmenlerinin birçoğunun kullandığı bu tür albümlere “Ekrem-Güntekin” ikilisinin çıkardığı seri albümler örnek gösterilebilir.²⁵ (Şekil 4.1) Bu albümde daha çok Trakyalılık veya göçmenlik kimliğinin görüldüğü söylenebilir.



Şekil 4.1 Rumeli Taverna isimli albümün kapağı

²⁵ Rumelia 1 (1998), Rumeli Taverna (1998), Rumeli Taverna-2 (1999), Süper Rumeli Pop Folk (2001), Rumeli Düğünleri (2003), Rumeli Düğünleri-2 (2003) isimli albümler, Gültekin-Ekrem ikilisinin albümlerinden bazıları.

Bu albümlerde birçok Rumeli halk müziği, popüler şarkılar ve çeşitli bölgelerden Balkan müzikleri bulunmaktadır. Farklı müzik ortamında sıklıkla *çaçak* oyununa eşlik eden Halid Beslic'in "*Sarajevo, Grade Moj*" (Saraybosna) isimli NKNM parçası, Boşnak parçası olarak repertuarlarında bulunmaktadır. (CD No: 18 *Sarajevo, grade moj* Eseri; Şekil 4.2)

Kayıt tarihi - yeri: Ekim 2005 – İstanbul/Bayrampaşa

Kaynak kişiler: Sulo ve Smajo

Nota Kaynağı: Vokal ve akordeon

Derleyen: Belma Kurtişoğlu

Notaya Alan: Şafak Gürler

la=440

Sa ra ie vo gra de moi nioi sam dao zivot svoj pozdravi mi majkustaru

ljepa Azru u be ha ru

be ha ru Sara jevo Sa ra je vo seher Bosno volim te ljepo Azro ljepo Azro

svud po svijetu trazim te Sara jevo Sa ra je vo seherBosnovolim te

Sarajevo, grade moj
njoj sam dao zivot svoj
pozdravi mi majku staru
lijepu Azru u beharu

Refren
Sarajevo, Sarajevo
seher Bosno, volim te
lijepa Azro, lijepa Azro
svud po svijetu trazim te

Nije meni, grade moj

Saraybosna şehrim benim
Ona tüm ömrümü verdim
Yaşlı anneme selam söyleyin
Bahardaki güzel Azra'ya da

Nakarat
Saraybosna, Saraybosna
Bosna, seni seviyorum
Güzel Azra, güzel Azra
Dünyanın her yerinde seni arıyorum

Beni üzen tüm hayatımı

sto sam dao zivot njoj
vec sto sanjam svjetla tvoja
Sarajevo, sreco moja, sarajevo

Refren

Tuzan sam ti, grade moj
kao onaj behar tvoje
i dok tvoje grane lome
jos si drazi srcu mome

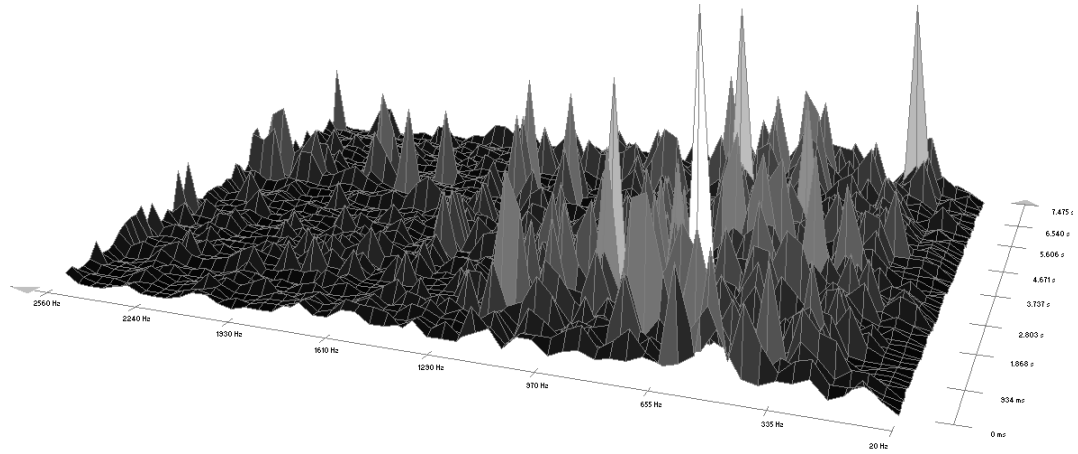
Ona vermem deġil, ŗehrim
Hala senin işıkların ruyamda gormemdir
Saraybosna, mutluluġum benim

Nakarat

Üzgünüm ŗehrim
Senin o baharın gibi
Ve onlar senin dalların kopardıkça
benim kalbim seni daha çok sevecek

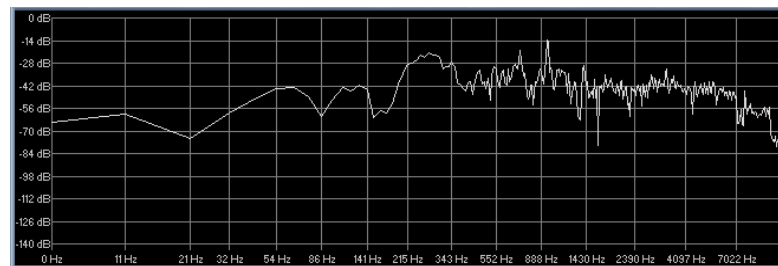
Şekil 4.2 *Sarajevo, Grade Moj* Eserinin Notası ve Sözlery

8 heceden oluşan dizelerden oluşan bu dört zamanlı eserin ses sahası 150 Hz ile 1500 Hz (3. Oktav Re ile 6. Oktav Fa diyez) arasında bulunmaktadır. (Şekil 4.3)



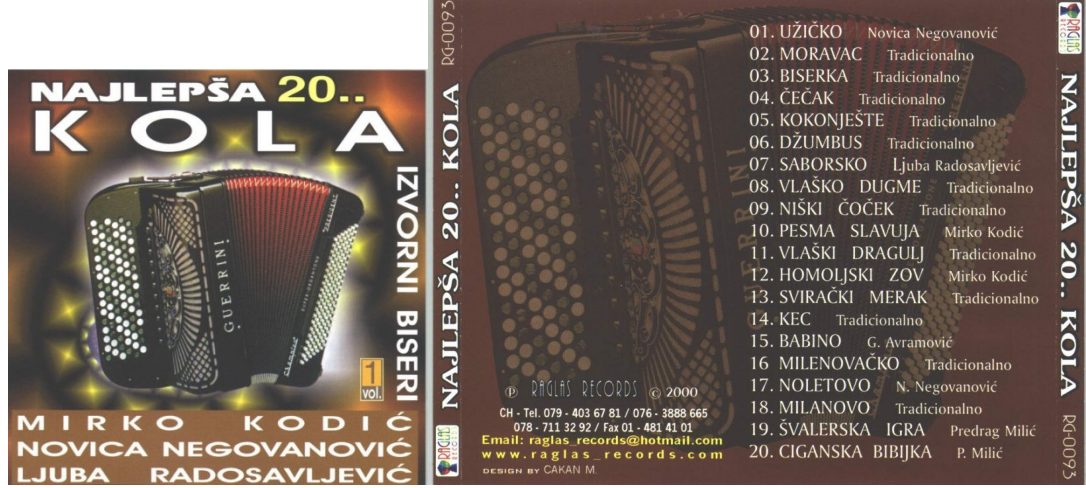
Şekil 4.3 *Sarajevo, Grade Moj* Eserinin Ses Sahası

Karar sesinin Re sesine (Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine göre Rast) karşılık geldiği tespit edilirken, tampere sisteme göre Si sesinde yukarı doğru 46 cent, Mi bemol sesinde aşağı doğru 33 cent, Sol sesinde aşağı doğru 43 cent ve La sesinde yukarı doğru 39 centlik farklılıklar bulunmaktadır. (Şekil 4.4)



Şekil 4.4 *Sarajevo, Grade Moj* Eserinin Karar Sesi

Sadece kolo türü oyunlar için yapılmış, Türkiye dışından gelen bu albümlere örnek olarak Sırbistan’da oynanan koloların yer aldığı “Najlepsa 20 Kola” verilebilir. (Şekil 4.5)



Şekil 4.5 *Najlepsa 20 Kola* isimli Albümün Ön ve Arka Kapağı

İkinci tür ise verilen örneklerdeki gibi göreceli olarak dışa-dönük üretimlerden kopyalanarak çoğaltılmış veya her albümden en çok beğenilerek seçilerek tek bir yerde toplanmış elden ele dolaşan kopyalardır. Bunlarda ise Yugoslav kimlik ögesi ve giderek artan Bosna Hersekli ögesi kimlik öğeleri hiyerarşisinin üst sıralarındadır. Bunların dışında Bayrampaşa’da müzisyen olarak çalışan Sulo ve Smajo’nın çıkartmış olduğu albümden de bahsetmek gerekir. Ancak bu albüm de içe-dönük bir üretilmiştir.

Her iki bölgede de “Yüksek Yüksek Tepelere Ev Kurmasınlar” türküsü günümüzde gelinin ağlatmak için en çok söylenen kına havası olduğu gözlemlenmiştir. Eski serbest ritimli okumaların yerini çoğu zaman temposu oldukça yüksek tutulan, dokuz zamanlı olarak icra edilen biçimi aldığı görülmektedir. Ancak Türk Halk Müziği ve Oyunları Dergisinde (1982, Cilt 1 Sayı 4 Yıl 1, s. 164) bu türkünün Tekirdağ ilinin Malkara ilçesi ve çevresinde bulunduğu ve hikayesinin anlatıldığı²⁶ veya Rumeli Türküleri nota kitabında Rumeli Edirne yöresinde kız halk

²⁶ “Yüksek Yüksek Tepelere Ev Kurmasınlar: Bu öykü Malkara köylerinden alınmış olup belli bir kişinin dilinden yazıya geçirilmiş değildir. Çevrede herkes tarafından bilinen bir öyküdür. Söylentiye göre, çok eskiden köyün birinde Zeynep isimli çok güzel bir kız vardır. Onaltıya yeni bastığında Zeynep’i köylerindeki bir düğünde aşırı (yabancı) köylerden gelen Ali isimli bir genç görür. Ali Zeynep’i çok beğenir ve köyüne döndüğünde kızın babasına hemen görücü gönderir. Zeynep’i Ali’ye

oyunları ekibinden Ümit Kaftancı'nın derlediği (Nuş, 1996:292) bildirilmesine rağmen, Türkiye'nin bir çok yerinde farklı kültür çevreleri tarafından da repertuarda bulunan ulusal bir kına havasına dönüştüğü gözlemlenmektedir. Örneğin, 1930'lu yıllarda evlendiğini belirten Amasya-Merzifon'daki bir anlatıcı, kendi düğün kına gecesinde bu parçanın söylendiğini belirtmektedir. (Kadın, 1919, Merzifon, evhanımı)

Yüksek yüksek tepelere ev kurmasınlar
Aşrı aşrı memlekete kız vermesinler
Annesinin bir tanesini hor görmesinler
Uçan da kuşlara malum olsun ben annemi özledim

Hem annemi hem babamı hem köyümü özledim
Babamın bir atı olsa binse de gelse
Annemin yelkeni olsa uça da gelse
Kardeşlerim yolları bilse de gelse

Uçan da kuşlara malum olsun ben annemi özledim
Hem annemi hem babamı hem köyümü özledim.

4.1. Trakya'da Evlilik Töreni

Trakya'da yapılan görüşmelerdeki anlatılarda, göç ettikleri veya yerleştikleri yerlerde eskiden evlilik törenlerinde davul, def, darbuka, bidon, akordeon, armonika, zurna, klarnet, gayda, çiftlikaval “*svirede*” ve gusle çalındığı bildirilmektedir. Çalgıcıların Boşnak ve Çingene olduğu, kına gecelerinin ev içinde, düğünlerin ise sokak, evlerin avluları veya evlerin içinde yapıldığı ifade edilmektedir. Günümüzde ise def, daire, darbuka, (klavye, bateri ve vokalden oluşan) orkestra, klavye, akordeon/armonika/musika çalgılarını Çingene ve Boşnak müzisyenlerin çaldığını

verirler. Kısa bir zaman sonra düğünleri olur. Ali, Zeynep'i alıp aşırı köyüne götürür. Zeynep'in gelin gittiği köy ile kendi köyü arası üç gün üç gece çeker. Bu kadar uzak olduğundan dolayı Zeynep, anasını babasını ve kardeşlerini tam yedi yıl göremez. Bu özlem Zeynep'in yüreğinde her gün biraz daha büyüyerek dayanılmaz bir hal alır. Köyün büyük bir tepesinde bulunan evinin bahçesine çıkarak kendi köyüne doğru dönüp için için kendi yaktığı türküyü mırıldanır ve gözleri uzaklarda sıra özlemini gidermeye çalışmış. Oysa kocası, Zeynep'in bu özlemine pek aldırmaz. Kaldı ki eski sevgisi de pek kalmadığından kendini fazlaca horlamaya, eziyet etmeye başlar. Sonunda bu özlem ve kocasının horlaması Zeynep'i yataklara düşürür. Gün geçtikçe hastalığı artan Zeynep'in düzelmesi için, köyden gelip gidenler de anasının babasının çağrılmasını salık verirler. Başka çare kalmadığını anlayan Zeynep'in kocası da anasına babasına haber vermeye gider. Altı gün altı gecelik bir yolculuktan sonra bir akşam üstü Zeynep'in anası babası köye gelirler, Zeynep'i yatakta bulurlar. Perişan bir halde Zeynep hala türküsünü mırıldanmaktadır. Aynı türküyü anasına babasına da söylemeye başlar. Çevresindeki bütün köy kadınları duygulanıp göz yaşı dökerler. Annesi fenalıklar geçirir ve bayılır. Zeynep hasretini giderir, giderir ama artık çok geç kalınmıştır. Bir daha onmaz, sonu ölümle biter. Herkes Zeynep için göz yaşı döker. İşte o gün bu gündür bu türkü ayrılığın türküsü olarak söylenip durur.” Türk Halk Müziği ve Oyunları, 1982, Cilt 1 Sayı 4 Yıl 1, s. 164

ifade etmektedirler. Düğünlerin evlerde ve düğün salonlarında yapıldığı söylenmektedir.

Yapılan gözlemlerde ise eskiden kullanılan çalgılardan sadece akordeonun var olduğunu, bunun yanısıra bateri, klavye, elektro bağlamanın Boşnak ve Trakyalı müzisyenlerce icra edildiği görülmektedir. Düğün ve kına geceleri için okul bahçesi gibi açık mekanların tercih edildiği gözlenmektedir. Yeni bestelenmiş halk müziği ve kololar dışındaki repertuarın büyük bir kısmını, genellikle Trakya bölgesinden Türk halk müziği ve arabesk parçalarının oluşturduğu tespit edilmektedir. Varlıklı ailelerin, geleneğin daha çok yaşadığı düşünüldüğü İstanbul'dan müzisyen çağırdıkları bildirilmektedir.

4.1.1. Kına Gecesi

Kına gecesi gelinin evinde kapalı aile ortamında ve az sayıda kişinin dahil olduğu bir ortamda gerçekleşmekte olduğu gibi düğün salonu veya sokak ve okul bahçesi gibi açık bir mekanda sadece kadınlar için veya kadınlı erkekli yapıldığı görülmektedir. Anlatılanlara göre ise eskiden sadece kadınlar arasında yapılmaktadır. Kimi zaman ise erkekler başka bir mekanda toplanmaktadırlar. Ender olarak eskiden de erkeklerin katılımıyla sokakta, Boşnak evlerinin önemli bir bölümü olan avlularda veya evin içinde yapılmakta olduğu söylenmektedir.

Günümüzde kına gecesi kadınlara has gibi gözükse de karışık olarak yapıldığı da gözlenmektedir. Bazı durumlarda erkek tarafından baba, kardeş gibi en yakın aile üyeleri, kız tarafından ise kuzenlere kadar varan genişletilmiş aile üyeleri geceye özellikle kına yakıldıktan sonra oyun oynama aşamasında katılmaktadırlar.

Yerleşim yerinin dışından gelenler, evlerde konuk edilmekte ve herkese yemekler verilmektedir. Örneğin Hamdibey köyündeki kına gecesinde, tas kebabı, kuru fasulye, pilav, tatlı, ayran, ekmekten oluşan yemekler tabldot tepsileri içerisinde kollarına *krep* bağlı ev sahiplerinin yakınları tarafından dağıtıldığı gözlemlenmektedir. (Şekil 4.6)



Şekil 4.6 Hamdibey Köyü, Kına Gecesinde Yemek

Kına gecesi eğer evin dışında yapılıyorsa düğün töreninde olduğu gibi araba konvoyu oluşturulmaktadır. Araba konvoyu oluşturmak, Türkiye’de hemen hemen her yörede rastlanan eski adetlerde gelin evinden gelinin atla çıkıp erkek evine gitmesine eşdeğer düşünülebilir. Araba konvoyu canlı müzik veya arabalarda çalan kayıtlı müzikler eşliğinde yol almaktadır. Bu uygulamanın amacı kına gecesinin çevrede bulunan herkese duyurulmasıdır. Kırklareli’ndeki bir gözlemde, kayıtlı müzik olarak Van yöresinden “Galenin bedenleri” ve Adıyaman bölgesinden “Vur Davulcu” parçalarının çalınıyor olması, Boşnak kültürel kimlik öğeleri hiyerarşisi içerisinde Türkiyeli olmanın ön plana çıktığının bir göstergesidir.

Açık havada yapılan törenlerin mekan sınırlarını belirlemek için süsler, lambalar ve dizilmiş birkaç sıra sandalye kullanılmaktadır. Kırsal bölgelerde okul bahçelerinin kullanıldığına sıklıkla rastlanmaktadır. Eğer müzisyenlerin yerleşebilecekleri yüksek bir alan yoksa traktörün yük kasası sahne görevi görmektedir.

Tespit edilen en kısıtlı müzik icrası, bir klavye eşliğinde şarkı söyleyen tek kişi tarafından yapılmaktadır. Vokal icracı, bateri çalan, akordeon çalan ile “orkestra”ların daha kalabalıklaştığı görülmektedir. Bir kere karşılaşılsa da, bağlama da kimi zaman bu topluluklara eşlik etmektedir. Müziğin başlaması törenin de başladığına işaret etmektedir. Eskiden kına yakılana kadar maniler, eğlenceli şarkılar söylenip, oyunlar oynanmakta olduğu ifade edilmektedir. “Kına yakarken şarkı

söylenir. Şimdi çalgı tutuyorlar. Eskiden maniler, hüznü şarkılar söylenir. Evvelden Boşnakça, şimdi Türkçe söyleniyor. Defe benzer bir şeyler çalınır. Evvelden bidon, çalardık, tepsi çevirirdik. Oyunlar da oynanır. Halay tutulur, karşılıklı oynanır. Payduşka, çaçak, halay var.” (Kadın, 1932, Hamdibey Köyü, evkadını)

Eskiye ait manilere ve şarkılara eşlik eden tepsi çevirme uygulaması sıkça bahsedilen bir adettir. Bir kişi metalden yuvarlak bir tepsiyi masa veya yer gibi düz bir zemin üzerinde dikey olarak ve elini her seferinde tepsinin arkasına vurarak çevirmektedir. Bu süreçte tepside iki ses elde edilir, birisi ritmik olarak tepsinin arkasına elle vururken çıkan ses, diğeri ise tepsinin hızla dönmesinin sonucu çıkan vınlama sesidir. Tepsi çevirmenin bir başka işlevi ise şarkı veya mani okuyan kişinin sesini yaymaktır. Uygulamayı gösteren anlatıcı, alüminyum tepsi kullanmıştır ancak çıkan sestən memnun olmamıştır. “Kadınlar arasında sini çevirerek mani söylerlerdi. Sofranın üzerinde. Sini döndükçe ses yayılırdı. Eskiden bakırdı, çok çabuk çevirirlerdi, göremezdiniz. Çeviren ile söyleyen başka olurdu.” şeklinde açıklama yapmaktadır. (erkek, 1930, Köseömer köyü, çiftçi) (CD No: 19 *Tepsi Çevirme*; Şekil 4.7)



Şekil 4.7 *Tepsi Çevirme*

“Tepsi çevirme”ye çalışma alanı içinde yapılan gözlemlerde günümüz uygulamasına rastlanamamıştır. Ancak günümüzde Sivas, Balıkesir, Kütahya gibi bölgelerde yapıldığı belirtilmektedir. Bu geleneğin belirtilen bölgelerde Boşnaklar tarafından uygulanıp uygulanmadığı veya o bölgelere göç eden Boşnaklar tarafından

taşınıp taşınmadığı konusu, çalışma alanının dışına çıktığı için araştırılmamıştır. Ancak anlatıcılar Balıkesir Ayvalık Küçükköy, Erdek Balıklı köyü, Ocaklar köyü, Sındırgı Işıklar köyü, Susurluk Alibey köyü, Kütahya Merkez Akköprü köyü, Çayca köyü, Parmakören köyü, Kütahya Tavşanlı Beke köyü, Sivas Gemerek Burhan köyü, Tekmen köyü, Karagöl köyü, Zara Alishir köyü, Kayadibi köyü, Şerefiye köyü'nde yoğun olarak Boşnakların yaşadıklarını bildirmektedirler.

Eskiden kına gecelerinin kadın erkek karışık olarak yapıldığını ifade eden anlatıcılar, “Kına gecesinde akrabalar olduğu için hep beraber olurdu, akordeonu da erkek akrabalar çalardı, ayrı gayrı olmazdı. Paralı müzisyen yoktu.” (Kadın, 1933, Rozaje, evkadını) şeklinde müzik ortamını aktarmaktadırlar.

Günümüzde ise gözlemlerde karşılaşılan müzisyenlerin başka bir meslekleri dahi olsa, para karşılığında çaldıkları tespit edilmektedir. Müzisyenler, tamamen erkeklerden oluştuğu gibi, çalgılar da farklılaşmaktadır. (Şekil 4.8)



Şekil 4.8 Kına Gecesinde Müzisyenler

Klavye genellikle akordeon sesi verecek şekilde ayarlanmaktadır ancak Trakya bölgesinde tespit edilen repertuar, yöresel çeşitliliğe sahip olduğundan bağlama, zurna gibi sesler de kullanılmaktadır. Klavyenin bir başka görevi de davul, bateri gibi çalgılar olmadığında ritm vermektir. Çanak, kasap gibi daire formunda oynanan oyunlara “Aman bre deryalar”, “Bir evler yaptırdım”, “Çayelinden öteye”, “Kalk gelin hanım”, “Bu geceki neşeyi nerede bulalım”, “Vur davulcu, vur vur

inlesin”, “Şen ola düğün”, “Caney”, “Huzurum Kalmadı” gibi parçalar eşlik etmektedir. (Şekil 4.9)



Şekil 4.9 Kına Gecesinde Oynan Oyunlara Bir Örnek

Hemen hemen bütün Balkanlarda ve Trakya’da görülen Payduşka ve Damat oyunları birçok defa oynandığından, onlara ait olduğu bilinen müzikler dışında Erkin Koray’ın “Fesuphanallah” veya Serdar Ortaç’ın “Karabiberim” isimli parçaları gibi eserler de kullanılmaktadır. Oyun müzikleri repertuarının oldukça popülerleşmiş olduğu görülmektedir. “Karşılama” ve “Roman” olarak isimlendirilen ellerden veya kollardan tutulmadan karşılıklı oynanan dokuz zamanlı oyunlara Burdur yöresinden “Cemile” gibi Türkiye’nin herhangi bir yöresine ait olan dokuz zamanlı oyun havası, popüler parçalar ve dokuz zamanlıya dönüştürülmüş çeşitli parçalar eşlik etmektedir. Kadın ve erkeklerin oynadığı çiftetelli formundaki oyunlar da yine karışık bir repertuar eşliğinde oynanmaktadır.

Günümüzde kına gecesi formu içerisinde kınanın yakıldığı süreç, “eskiden yapıldı” diye anlatılanlarla en çok örtüşen adet olduğu gözlenmektedir. Geleneklerin taşıyıcılığını yapma görevi genellikle kadınlarda olduğu gözlenmektedir. Örneğin evlenecek erkekler ya gündelik kıyafet ile ya da takım elbise ile törene katılmakta iken kadınlar bütün tören boyunca farklı kıyafetler giyerek misafirlerin arasında dolaştırılmaktadır.

Ekonomik duruma göre değişen kıyafet sayısı eğer bir tane olacaksa değiştirme zamanı olarak kınanın yakılma zamanı seçilmektedir. Kına gecesinin ana

teması olan gelini ağlatmak için söylenen mani ve türkü repertuarı değişmiş olsa da ağlatmak için söylemenin değişmediği tespit edilmektedir. “Yengeler, bir de kınacılar gelir... Kınada *prstensi djever* denilen sağdıç olur, yüzük takar, kırmızı yaşmak ile gelinin yüzü örtülür” (erkek, 1940, Hamdibey Köyü, serbest meslek).

Günümüzde de, Kırklareli’nde gerçekleşen bir kına gecesi örneğindeki gibi gelinin kına yakılırken üç etek giydiği ve başına pullu örtüler örttüğü görülmektedir. Sandalye veya özel olarak hazırlanmış yatağa kadar geline eşlik eden genç kızlar veya oğlan çocuklarının elinde mumlar bulunmaktadır. Kınacılar, yanan mumların bulunduğu tepsi içerisinde kınayı getirmektedir.

Kına yakılırken gelini ağlatmak amacıyla eskiden söylenen parçalara bir örnek Hamdibey Köyü’nde tespit edilmiştir. Ancak bu parça veya benzerleri, okuyucunun torunun daha sonra yapılan kına gecesinde tespit edilememiş, onun yerine “ Yüksek Yüksek Tepelere” isimli türkü Türkçe olarak okunmuştur. Anlatıcıların eskiden kına gecesinde gelini ağlatmak için söylediklerini bildirdikleri parçalar, serbest ritimli, ağıt formunda parçalardan oluşmaktadır.

“Kına gecesinde söyledik bu ağıtı” (Şaziye Zilaya, 1932, Hamdibey Köyü, evhanımı) diyen anlatıcı, elini başına dayayarak söylediği eserin aslında daha fazla sözleri olduğunu belirtmektedir. Ancak sesini güzel bulmadığı ve yorulduğu için tamamını söyleyememiştir. (CD No: 20 *Savice Tiks Kodo Hladha* Eseri; Şekil 4.10) Hamdibey’de kına gecesinde söylenen bu ağıtı aktaran Zilaya ailesinin ve genelde bu köyde oturanların geldiği yer olan Sjenica, Sava nehrine oldukça uzak olmasına rağmen Sava nehrini bu parçada görmek mümkün olmaktadır. Bu olay Yugoslavya kimliğinin öne çıktığını göstermektedir.

Kayıt tarihi - yeri: 01 Ağustos 2005 – Kırklareli - Hamdibeyköyü

Kaynak kişi: Şaziye Zilaya

Nota Kaynağı: Vokal

Derleyen: Belma Kurtişoğlu

Notaya Alan: Ayhan Gunca

la=440

Hej sa — hej sa tiks — vi ce ko do hlad — na hej sa —

Hej sa vi ce tiks ko do hlad na Pro ve pro ve —

di me a mo i — o va mo — pro ve Pro ve —

di me a mo i o va mo — Ta ma ta ma mi je —

jed na — ku ca ma la ta ma — Ta ma mi je jed — na

ku ca ma la — ĩ u — i u — ku cu — jed na

cu — ra — mla da i — u —

ĩ u — ku cu jed na — mla — da cu ra —

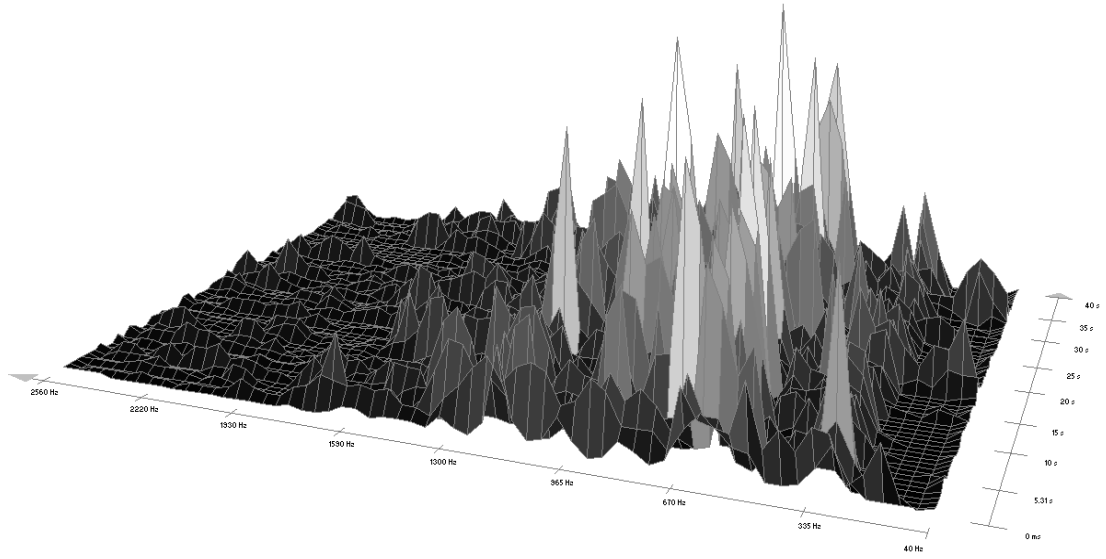
Hej, Savice tiks kodo hladna
Provedime amo i ovamo
Tamamije jedna kuca mala
İ u kucu jedna cura mlada
Zatvorise curu ludu mladu
Oda bese vef kata voco

Hey, soğuk Sava nehri
Geçir beni karşıdan karşıya
O tarafta küçük bir ev var
Ve içinde genç bir kız var
Kapatmışlar hem genç hem yetişkin kızı
Odayı dokuz kilitle kilitlemişler



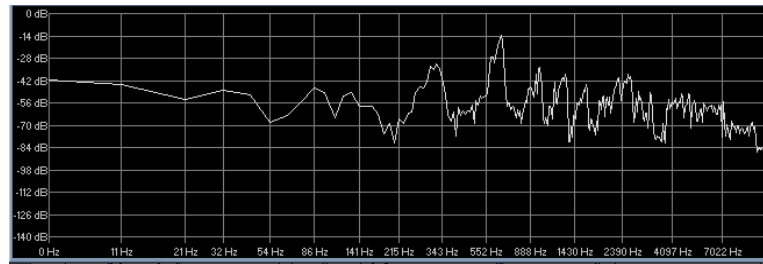
Şekil 4.10 *Savice tiks kodo hladna* Notası, Sözleri ve Söyleyen Kişi

Dizeleri 10 heceden oluşan bu dört zamanlı eserin ses sahası 300 Hz ile 1440 Hz (4. Oktav Re ile 5. Oktav Sol) arasında bulunmaktadır. (Şekil 4.11)



Şekil 4.11 *Savice tiks kodo hladna* Eserinin Ses Sahası

Karar sesinin La sesine (Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine göre Neva) karşılık geldiği tespit edilirken, La sesinde aşağı doğru 42 cent, Si sesinde yukarı doğru 37 cent, Do sesinde aşağı doğru 47 cent ve Do diyez sesinde aşağı doğru 31 centlik farklılıklar bulunmaktadır. (Şekil 4.12) Bu durumda, işaret notasıyla da karşılaştırarak Hüseyini dizisinin görüldüğü söylenebilir.



Şekil 4.12 *Savice tiks kodo hladna* Karar Sesi

İmece halinde tarlada çalışırken yirmi, otuz kişilik bir grup tarafından söylenen bir parça aynı zamanda kına gecelerinde gelini ağlatmak için eskiden icra edilenlere başka bir örnektir. (Mearla Şabanoviç, 1941, Sjenica, evkadını) Sözlerini zorlukla hatırlayan anlatıcının eksik bıraktığı yerleri daha sonra İstanbul'daki başka bir anlatıcı Türkçe olarak tamamlamıştır. (CD No: 21 *Kisa Pado Trava* Eseri; Şekil 4.13)

Kayıt tarihi - yeri: 28 Ekim 2005 – Kırklareli Merkez

Kaynak kişi: Mearla Şabanoviç

Nota Kaynağı: Vokal

Derleyen: Bülent Kurtişoğlu

Notaya Alan: Ayhan Gunca

la=440

Ki sa pa do tra va ras te ze le
go ra ze le no
Ki sa pa do tra va ras te
Go ra ze le no
U mog dra gog cr ne o ci
i cr ne ve ce
U mog dra gog cr ne o ci
i cr ne ve ce

Kisa pado trava, raste gora zelene
U mog dragog, crne oci i crne vece

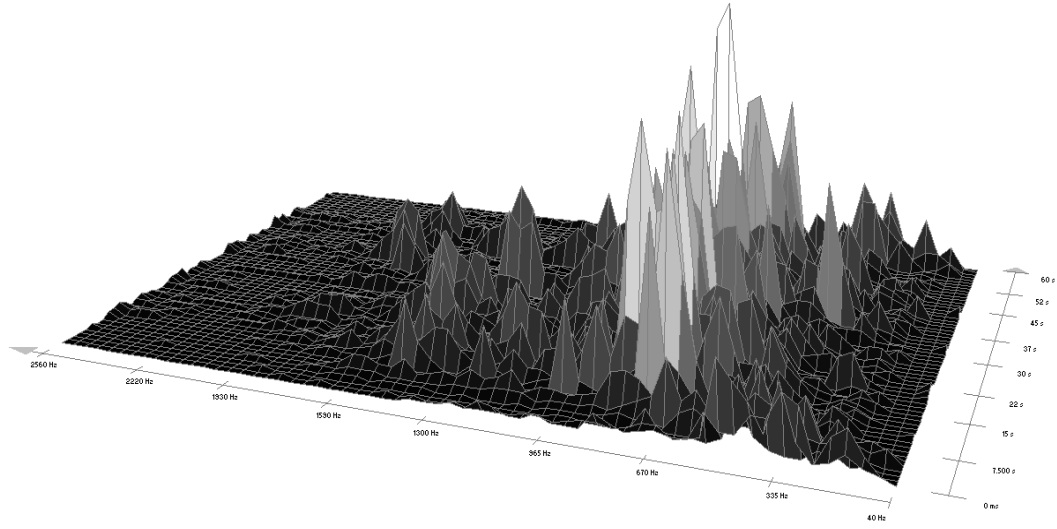
Yağmur yağıyor, otlar büyüyor
Benim sevdiğimin, gözleri siyah ve kaşları
siyah

Uzun ova, hiçbir yerde gölgelik yok
Yalnızca aşılannmış bir gül var,
O gülü bekarken
benim sevgilim aşılammıştı²⁷

Şekil 4.13 *Kisa Pado Trava* Eserinin Notası ve Sözleri

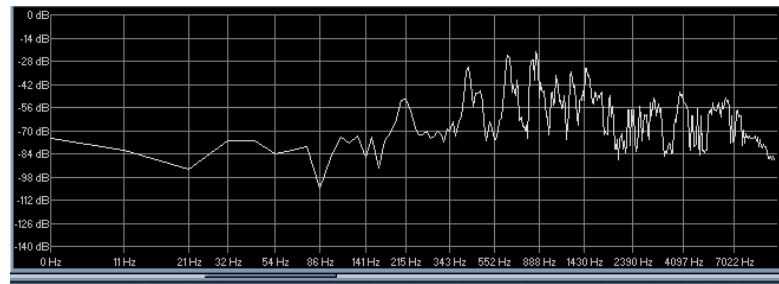
²⁷ Son dörtlük parçayı orijinalinden Türkçeye çeviren Hamit Albayrak tarafından eklenmiştir.

Dizeleri 13 heceden oluşan bu iki zamanlı eserin ses sahası 300 Hz ile 800 Hz (4. Oktav Re ile 5. Oktav Sol) arasında bulunmaktadır. (Şekil 4.14)



Şekil 4.14 *Kisa Pado Trava* Eserinin Ses Sahası

Karar sesinin Do sesine (Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine göre Acem) karşılık geldiği tespit edilirken, La bemol sesinde yukarı doğru 41 cent, Mi bemol sesinde yukarı doğru 49 cent, Sol bemol sesinde yukarı doğru 28 cent ve Si bemol sesinde aşağı doğru 23 centlik farklılıklar bulunmaktadır. (Şekil 4.15) Bu durumda, işaret notasıyla da karşılaştırarak Hüseyini dizisinin görüldüğü söylenebilir. Melismatik kullanım bu parçada oldukça dikkat çekicidir.



Şekil 4.15 *Kisa Pado Trava* Eserinin Karar Sesi

Başka bir anlatıcı melodisini hatırlayamadığı şarkının birkaç satırını Türkçe olarak söylüyor “Yarın sabah genç damat, kocana gideceksin, duvak var....” (Kadın, 1940, Hamdibey Köyü, evkadını). Bu durum, bu eserlerin günümüzde artık kullanılmadığını göstermektedir.

Eski ve günümüzdeki geleneklerde, duvağın altından geline ayna gösterilmektedir. Bunun amacının, gelinin ağladığının görülmesi olduğu söylenmektedir. Kına yakma işlemi bitince, bu aynaya törende bulunan diğer genç kızlar da kismetleri açılsın diye bakmaktadırlar. Eski geleneklerde gelinin ilk çocuğu erkek olsun diye üç-dört yaşında bir erkek çocukla sembolik olarak yatırıldığı söylenmektedir. Ancak yeni uygulamalarda bu olaya rastlanmamıştır.

Daha sonra yengeler veya yakın arkadaşlar ellerine ve ayaklarına kına yakmaya çalışmaktadırlar. (Şekil 4.16)



Şekil 4.16 Kına Yakılırken

Gelin bu sırada ellerini sıkıca kapatmakta ve kaynanasının avucunun içine altın koymasını beklemektedir. Ancak altını aldıktan sonra avucunu açar ve kınanın yakılmasına izin vermektedir. (CD. No:22 Demirköy’de Kına Yakılırken)

Kına yakma işi bittikten sonra damat gelmekte ve gelini kucaklayarak başka bir mekana geçirmektedir. Bu adetin ayaklara da kına yakılmasından kaynaklandığı düşünülebilmektedir. Günümüzde ayaklara kına yakılmasa da aynı süreç uygulanmaktadır. (Şekil 4.17)



Şekil 4.17 Kına Yakma Sonrası

Kınalar yakma işleminden sonra tekrar oyun havaları başlamakta, bu sırada konuklara küçük torbacıklar içinde kuru kına ve çerez dağıtılmaktadır. Temposu gittikçe hızlanan oyunlarla tören sona ermektedir.

Trakya'daki gözlemlerde günümüzde kına gecesi törenlerinde, genellikle popüler müziklerin, Trakya'da ve Türkiye'nin birçok yöresinde çalınan müziklerin kullanıldığı, özellikle Boşnaklara ait müzik eserlerinin ve oyunlarının kullanılmadığı söylenebilir. Müzikal kimlik olarak bu düğünün bir Boşnak köyünde geçtiğini gösterebilecek öge, akordeonu anımsatan klavye sesi olduğu söylenebilir. Oyun olarak Çaçak gibi birçok bölgede kullanılan adımlardan oluşan oyunların oynanması yine Boşnak kimliğinin görünür bir şekilde ortaya konmadığını göstermektedir. Sözler açısından göç ile veya göçmenlikle ilgili herhangi bir esere rastlanmamaktadır. Boşnak kimliğinden daha çok, Trakya genelinde standartlaşan uygulamalar dikkat çektiğinden Boşnak kimliğinin Trakyalılık ögesinin hiyerarşinin üst sırasında olduğu söylenebilmektedir.

4.1.2. Düğün Töreni

Anlatıcılar düğün törenlerinin, genellikle Perşembe akşamı yapılan, kına gecesini takip eden günün sabahında başladığını ifade etmektedirler. İkram

edilenlerin başında *birijan*²⁸, *pita*²⁹, baklava, *hacımakule*³⁰ ve kalabalığa yetiştirmek için tencerelerde kaynatılan kahve bulunmaktadır. Kadın erkek ayrı olarak eğlenildiği ve düğünlerin genellikle açık havada bildirilmektedir.

Gelinlik olarak işlemeli bindallı veya *dimija* denilen 16 metreden yapılan bol şalvarlı kıyafet giyilmektedir. Erkekler ise kaytanlı pantolon dışında günümüzdeki gibi gömlek ve ceket giymektedirler. Gelin baba evinden alındıktan sonra kızın babasının istediği sayıda kişiden, 50 ila 100 kişiden oluşan düğün alayı oluşturulmaktadır. Düğün alayına başkanlık edebilecek yetenekte bir kişi *stari svat* (düğün alayı çavuşu) seçilmektedir. Kız diğer kasaba/köydeyse eskiden atların hazırlandığı, her atın özel olarak süslendiği anlatılmaktadır. Günümüzde atların yerini arabalar almaktadır. *Prstensi dever* (baş sağdıçın) dışında gelinin en yakını olan kız kardeşi veya yakın akrabalarından bir bayan da sorumlu *yenca* (yenge) olarak düğün alayında yer almaktadır.

Gelin evin önüne gelince inmemekte, sağ koltuğun altına Kuran-ı Kerim konmakta, küçük bir ekmek verilmektedir. Bir lokma kendi yemekte, kalanı da damata vermektedir. Kuran-ı Kerim, evliliğin Allah huzurunda da kabul görmesinin bir simgesi olarak yorumlanabilirken, ekmeğin bereketin bir simgesi olduğu düşünülmektedir. Bu iki simgenin gelinle olan ilişkisi ise, kadının evlilik içerisindeki rolüne de işaret ettiği söylenebilir.

Attan indikten sonra gelin kapının eşiğini üç kere öpmekte, pervazları da eliyle üç kere sıvazlamakta, sonra şekerler, paralar atılmaktadır. Kucağına 1 yaşlarında bir çocuk verilir, bu çocuğu üç kere döndürmesi gelinden istenmektedir. Gelin çocuğu, üç kere çevirir ve bebeğe elde dokunmuş ve dikilmiş bir zıbın hediye etmektedir. Kayınvalide geline bir avuç buğday vermektedir. Gelinden buğdayı evin üzerine atması beklenmektedir. İnanişâ göre; eğer gelin buğdayı damat evinin

²⁸ Kapama olarak da isimlendirilen etli pirinçli, fırında pişirilen, bayram günleri ve özel davetlerde ikram edilen bir yemek türü.

²⁹ Bir tür sebzeli böreğe verilen isimdir. Türkiye’de “Pita günü” isminde eğlenceler düzenlenmekte ve bu günlerde katılanlara *pita* dağıtılmaktadır. *Burek* olarak isimlendirilen ise etli veya kıymalı olanıdır. *Burek* de *pita* da Boşnak mutfağında önemli bir yer tutmaktadır. Örneğin, Dino Merlin’in *Burek* isimli bir parçasının olduğu aynı isimdeki 2004 tarihli albümü, sanatçının en çok satan albümü olmuştur.

³⁰ Şekerpareye benzeyen şerbetli bir tatlı türü.

üzerine doğru atarsa damat evinin bereketi, ancak ters tarafa doğru atarsa kendi babasının evinin bereketinin artmasını istediğini belli etmektedir. Eşiği öpen gelin, çeyizinin alınmış olduğu kendi odasına alınmaktadır. Kaynata geline süslenmiş koç kurban etmektedir.

Eskiden yaya koşusu, bedeviye denilen atlarla at yarışı, güreşler yapılmaktadır. Kazananlara koç veya gömlek gibi ödülleri verilmektedir. 1940’larda evlenen bir anlatıcı “davarlar, koyunlar kesildi 18 köyün hepsini davet etti, babam 3500 TL para harcamış.” (erkek, 1924, Novi Pazar, ormancı) diyerek düğünlere ne kadar çok önem verildiğinin altını çizmektedir.

Kimilerine göre 40 gün 40 gece, kimilerine göre bir hafta, kimilerine göre dört gün süren “düğün töreninden sonra, evli çift odalarına çekildikten sonra bile oyunlar devam ederdi.” (erkek, 1955, Hamdibey, çiftçi) Evin dışında eğlenceler devam ederken “İki genci kapatıyorlar. Kapı önünde türkü söylerlerdi.” (kadın, 1932, Hamdiköy, evkadını) Türkünün sözlerini ve melodisini hatırlayamayan anlatıcı, içeriğini “Türküde nasihat ediyor geline. Sabah erken kalk, kaynana, kaynata, görümcelerine kahve yap diye. Kapıdan gelin geri geri çıkar.” Şeklinde ifade etmekte, türkünün sosyalleştirme işlevine dikkati çekmektedir.

Eskiden uygulanan müzik pratiklerindeki müzisyenler ve çalgılarına dair anlatılarda çeşitlilik gözlenmektedir. “Bahtiyar aga (Uzun Tahir’in babası) davul çalar, Gökyaka köyünden akordeon çalan gelir, zurna’yı Kırklareli’nden gelen çingeneler çalar. Çingeneler her yerde aynıdır. ‘Aliye, Veliye, Deliya’ (Klarnet, akordeon, def/bendir)” (erkek, 1955, Demirköy, serbest meslek), “Benim düğünümde çalan davulcu Hamdibey köyünden Boşnak’tı.” (kadın, 1940, Hamdibey köyü, evkadını) ve “Davul zurna Kırklareli’nden geldi. Çingeneler çaldı bize zurna, davul, Kara Hüseyin geldi iri yarı. Daha sonra klavye, harmonika oldu. O zaman orkestralar yoktu.” söylemlerinde zurna ve klarnetin Çingene müzisyenlerin, davulun Çingene ve Boşnak müzisyenlerin ve akordeonun ise Boşnak müzisyenlerin çaldığı anlaşılmaktadır. Oyunlar hakkındaki bilgilerde ise en çok *çaçak* isimli oyun dile getirilirken, *troyka* isimli bir oyundan söz edilse de anlatıcı hatırlayamadığı için tespit edilememiştir.

Günümüzde, atlar veya öküz arabası yerine arabalarla alınan gelin ve damat, bahçeli evler azaldığından veya daha düz bir alan olduğu için tercih edilen okul bahçesi ve benzeri yerde yapılacak olan düğün yerine gelmektedirler. (Şekil 4.18)



Şekil 4.18 Bayraklı Düğün Konvoyu

Gelinler beyaz gelinlik, damatlar takım elbise veya smokin giymektedir. Beyaz gelinlik üzerine bekareti simgeleyen kırmızı kuşak bağlanmaktadır.

Törenin açılışı genellikle popüler bir aşk şarkısı eşliğinde gelin ve damatın başlattığı *slow dans* ile başlamaktadır. Kına gecesinde olduğu gibi klavye tek başına bir orkestra olarak kullanılmaktadır. Bazı durumlarda iki klavye bulunmaktadır, bunlardan bir tanesi günün popüler parçalarını çalarken diğeri akordeona eşlik ederek alt yapı oluşturma ve ritm verme işlevini görmektedir. Klavye çalan kişi aynı zamanda vokal görevini de yerine getirdiği görülse de genellikle sadece vokal icra eden kişi, çalgı çalanlardan farklı olmaktadır.

Birkaç parça eser çalındıktan sonra düğünü duyuruları ile yönlendiren vokal icracı, takı töreninin başladığını duyurmaktadır. Gelin ile damata kağıt para veya altın, mücevher gibi hediyeler vererek evliliklerini kutlayacak olan misafirler en yakın akrabalarından başlamak üzere sıraya girmektedirler.

“Sine Moj”, “Anadolka”³¹ gibi Türkçesi de bulunan parçalar bazı yerleri Türkçe bazı yerleri Boşnakça veya tamamen Boşnakça söylenerek icra edilmekte, Halid Beslic’in “Okuj me care”, “Sarajevo, Grade Moj” gibi NKNM parçalar, “Gitme turnam bizim elden”, “Hepimiz Kardeşiz”, “Bekar Gezelim” gibi halk müziği ve popüler parçalar eşliğinde takı töreni sona erdikten sonra, hediyelerini çıkartan çift ve konuklardan diğer çiftler *slow dans* ile töreni devam ettirmektedir. (CD No:23 *Slow Dans*)

Birçok parça *çaçak* oyununa eşlik edecek şekilde düzenlenerek icra edilmektedir. Bunlardan biri Zülfü Livaneli’nin icra ettiği “Leylim Ley” parçasının melodisi ile aynı olan “Sine Moj” isimli parçadır. (CD No: 24 *Sine Moj* Eseri) Sözleri şu şekilde değişmiştir:

Sine moj	Oğlum
Ucini mi zivot srećnim sine moj zaključaj mi tugu negde sine moj godinama tuzan zivim sine moj i za tobom stalno zudim sine moj	Mutlu et hayatımı, oğlum Üzüntüme son ver, oğlum Senelerdir üzüntü içerisinde yaşıyorum, oğlum Hep seni özledim, oğlum
Lepi moj, sine moj lepi moj, Durmuş moj	Güzelim benim, oğlum Güzelim benim, Durmuşum
Kada neku pesmu pevam sine moj svak uziva i smeje se sine moj a ne znaju u veselju sine moj tuzno placem svoju tugu sine moj	Bir şarkı söylediğim zaman, oğlum. Herkes mutlu olur ve gülümser, oğlum. Eğlenmeyi bilmezler, oğlum. Kendi derdime ağlıyorum, oğlum.
Molio sam svoju sudbu sine moj da porastes pored mene sine moj kolko li je srećan tata sine moj s pesmom spava i budi se sine moj	Yalvardım kendi kaderime, oğlum. Benim yanımda büyüyüşün diye, oğlum. Ne kadar mutlu olduğumu bilemezsin, oğlum. Şarkıyla uyu ve uyan, oğlum.

Diğeri ise içinde birçok kereler kullanılan “Anadolka” parçasıdır. (CD No: 25 *Anadolka* Eseri; Şekil 4.19) CD’de Demirköy-Kırklareli’nde 1999 yılında yapılmış bir düğünün video kaydında klavye eşliğinde söylenen biçimdir. Sözler ise Himzo Plavino’nun söylediği biçimdir.

Kayıt tarihi - yeri: 1999 – Demirköy/Kırklareli

Nota Kaynağı: Vokal

Notaya Alan: Ayla Karacan

³¹ Türkiye’de aynı melodiye sahip olan “Üsküdar’a Gider İken” veya “Katibim” ismiyle bilinen eser, Balkan ülkelerinin birçok yerinde görülmektedir. Eserin yayılması ile ilgili tartışma için bkz. Klebe, D. (2006). “Stations of Survival of an Ottoman-Turkish Urban Song Since an Early Documentation in 1902”, *Urban Music in the Balkans*, Albania: Asmus

la=440

Oj dje

voj ko A na dol ko bu di mo ja ti ————— ja cu te bi

Sev da lin ke pjes ma pje va ti

Oj djevojko, Anadolko, budi moja ti
aj, oj djevojko Anadolko, budi moja ti
ja cu tebi sevdalinka, pjesme pjevati
ja cu tebi sevdalinka, pjesme pjevati

Hranicu te bademima da mi mirises
aj hranicu te bademima da mi mirises
pojti cu te djul serbetom da mi sevdises
pojti cu te djul serbetom da mi sevdises

Ruse kose curo imas zalis li ih ti
aj ruse kose curo imas zalis li ih ti
aman da ih zalim nebi tebi dala da ih mrsis ti
aman da ih zalim nebi tebi dala da ih mrsis ti

Bijelo lice curo imas zalis li ga ti
aj bijelo lice curo imas zalis li ga ti
aman da ga zalim nebi tebi dala da ga ljubis ti
aman da ga zalim nebi tebi dala da ga ljubis ti

Medne usne curo imas zalis li ih ti
aj medne usne curo imas zalis li ih ti
aman da ih zalim nebi tebi dala da ih ljubis ti
aman da ih zalim nebi tebi dala da ih ljubis ti

Oy genç kız, Anadolu, benim olasin
Oy genç kız, Anadolu, benim olasin
Sana sevdalinka, şarkı söylerim
Sana sevdalinka, şarkı söylerim

Bademle beslerim, badem gibi kokarsın
Bademle beslerim, badem gibi kokarsın
Gül şerbeti içiririm, sevdalanırsın
Gül şerbeti içiririm, sevdalanırsın

Gül saçlarına kıyar mısın?
Gül saçlarına kıyar mısın?
Kıymasaydım, sana vermezdim koklaman için
Kıymasaydım, sana vermezdim koklaman için

Beyaz tenine kıyar mısın?
Beyaz tenine kıyar mısın?
Aman kıyamasam öpmene izin vermezdim
Aman kıyamasam öpmene izin vermezdim

Bal dudaklarına kıyar mısın?
Ay, bal dudaklarına kıyar mısın?
Aman, kıymasaydım öpmene izin vermezdim.
Aman, kıymasaydım öpmene izin vermezdim.

Şekil 4.19 Anadolka Eserinin Notası ve Sözleri

Bunlardan başka örneğin “Bebeğim benim” isimli parçanın Boşnakça sözler yazılmış olanıdır. (CD No:26 *Bebeğim Benim*) Sarajevka, Rijetko, Çaçak gibi oyunların isimleri söylenerek oyuna çağrılır, bu durumda “Prosida veselo” gibi oyunun kendi müzikleri icra edilmektedir. (CD No:27 *Prosida veselo*). Bu oyunların dışında damat, kasap gibi oyunlar (Şekil 4.20) ve “Kadifeden kesesi”, “Şarkıcı karısı Binnaz”, “Ham çökelek”, “Gel a bole bu yana”, “Oy farfara” gibi müzikler eşliğinde çiftetelli sınıfına giren oyunlar oynanmaktadır.



Şekil 4.20 *Kasap Oyunu*

4.2. İstanbul'da Evlilik Töreni

İstanbul'da uygulanan görüşmelerde göç edilen veya yerleştikleri yerlerde eskiden evlilik törenlerinde darbuka, akordeon/armonika, klarnet, zurna, cümbüş, saz çalındığı bildirilmektedir. Çalgıcıların Boşnak ve Çerkez olduğu kınaların ev içinde, düğünlerin ise sokak, düğün salon veya evlerin içinde yapıldığı ifade edilmektedir. Günümüzde ise klavye ve akordeon çalgılarını Boşnak müzisyenlerin çaldığını ifade etmişlerdir. Mekan olarak düğün salonlarının kullanıldığını söylenmektedir.

Gözlemlerde ise Klavye Akordeon/Armonika, Klarnet, Basgitar, Keman, Kanun çalgılarının Boşnak müzisyenlerce icra edildiği görülmektedir. Düğün ve kınalar için evler ve düğün salonlarının tercih edildiği gözlenmektedir. Yeni bestelenmiş halk müziği ve kololar dışındaki repertuarın büyük bir kısmını, genellikle Trakya bölgesinden Türk Halk Müziği ve Türk Sanat Müziği parçalarının oluşturduğu tespit edilmektedir.

Günümüzde İstanbul'da Boşnakların yoğun olduğu yerleşim yerlerinde kına gecelerinin ve düğün törenlerinin yapıldığı yerlere, Hot (bir Boşnak sülale ismi), Aylin, Yadrın, Sokollu, Mutlular, Kardelen düğün salonları ile Pendik Bosna Sancak Sosyal Yardımlaşma ve Kültür Derneği örnek verilebilir. Bu mekanlarda

akordeon simgesi ile düğün salonları da Boşnak kültürel kimliğini yansıtmaktadır. (Şekil 4.21)



Şekil 4. 21 Düğün Salonunda Akordeon Simgesi

Boşnak müziğinde vokalin ön planda tutulduğuna daha önce değinilmektedir. Günümüzde ise akordeonun daha önem kazandığı gözlenmektedir. Bunun örneği, düğünlere çağırılacak müzisyenler kararlaştırılırken *svirac* (çalgı çalan), *pjevac* (şarkıcı) dan daha önemli olmasında görülmektedir. Genellikle *svirac* ile *pjevac* ikili olarak çalışırlar. Bu nedenle *svirac* bilindiğinde *pjevac* da hemen hemen bilinmektedir. Yine de düğün davetiyesi alındığında, düğünde hangi *svirac*ın çalacağını sorulduğu anlatılmaktadır.

Eskiden müzisyenlerin başka işlerde çalıştığı, müzik ortamlarına tanidik çevreden çağırıldıkları, o ortamda bulunan herkesin katkısı ile bahşiş gibi para aldıkları bildirilmektedir. Günümüzde ise genellikle meslek olarak müzisyenlik yapanlar, önceden yapılan pazarlıklar ile düğün töreni, kına gecesi, *cumbus*, *teferic* gibi ortamlardaki evsahiplerinden ücretlerini almaktadırlar.

İstanbul'da yapılan düğünlerde çalan ve söyleyenler genellikle isimlerinin kısaltılmış halleri ile anılmaktadırlar. Bazıları şöyle sıralanabilir: Pendik ve çevresinde günümüzde Avdo, Alo, Sajo, Jusko, eskiden Prujlonlar; Gaziosmanpaşa ve Küçükçekmece civarında Hakan Şeftali, Suad Çustoviç, Emko, Sulo-Smajo, Zeko, eskiden Murat Dedoviç, Hazbija Jonuz, Smako, Elmas ve Bayram Kırçan, Beško, Began ve Besim Vişne, Berber Haşim, İsmail Çilesiz. Hepsi erkek olan bu

müzisyenler, çevre illerdeki Boşnaklar tarafından da davet edilmektedirler. Bunların dışında varlıklı ailelerin bazen göç ettikleri bölgelerden müzisyen çağırdıkları da ifade edilmektedir. Bu müzisyenler arasında bayan *pjeva*clara rastlanmaktadır.

4.2.1. Kına Gecesi

İstanbul’da yapılan görüşmelerde de eskiden yapılan kına gecesi ile ilgili anıların, Trakya’daki görüşmelerde anlatılanlardan farklı olmadığı görülmektedir. Genellikle kına geceleri evde ve aile arasında yapılmaktadır. “Kına yakılırken gelini ağlatmak için hüznü şarkılar söylenirdi, geri kalan zamanda ise oyunlar oynanırdı, harmonika, klarnet, darbuka beraber çalardı.” (kadın, 1951, Rozaje, evkadını)

Kına gecelerinde söylenen hüznü şarkılardan birini 1966 yılında Sancak’tan göç eden Hamit Albayrak kendisinin bestelediğini bildirmektedir. “Ben kendimden yola çıkarak besteledim bu şarkıyı. Sancak’tan ayrılırken çok ağlamıştık. İstanbul’da bu şarkı ile kınalarda kadınlar da çok ağlardı.” İcra ederken eşi ve çocuğu da kendisine tek sestten eşlik etmektedir. Aslında göçteki ayrılığı anlatan bu eserin, gelinin ailesinden ayrılmasını hatırlatarak kına gecelerindeki “gelini ağlatma” işlevini yerine getirdiği görülmektedir. (CD No: 28 *En Güzel Şehir İstanbul* Eseri; Şekil 4.22)

Kayıt tarihi - yeri: 19 Mart 2006 – Bayrampaşa/İstanbul

Kaynak kişi: Hamit Albayrak

Nota Kaynağı: Vokal

Derleyen: Belma Kurtişoğlu

Notaya Alan: Ayhan Gunca

la=440



Zbog stam bola naj lj ep se ga gra da,



Ras ta se se mno ga sr ca mla da.



Ras ta se se pre ko sv je ta bje la,



Pa su mno ga sr ca o bol je la.



Maj ke tu zu ni kad ne pres ta ju,



Jer se bra ca za uv jek ras ta ju.



Ni je la ko u tu i ni bi ti,



Sa svo jom se bra com ras ta vi ti.

Voz pro la zi a ma si ne zu je,

Vi se ses tre za bra com po ku je.

Ni je la ko na sta ni ci bi ti,

Za uv jek se bra com ras ta vi ti.

Zbog stambola naj ljepsega grada,
Rastasese mnoga srca mlada.

Rastasese preko svjeta bjela,
Pa su mnoga srca oboljela.

Majke tuzu nikad ne prestaju,
Jer se braca za uvjek rastaju.

Nije lako u tuini biti,
Sa svojom se bracom rastaviti.

Voz prolazi a masine zuje,
Vise sestre za bracom pokuje.

Nije lako na stanici biti,
Za uvjek se bracom rastaviti.

En güzel şehir İstanbul için,
Çok genç kalpler ayrıldı.

Ayrıldılar, dünyanın öbür yerlerine gittiler,
Birçok kalp hasta oldu.

Anneler ağıt yakıyorlar, hiç durmuyorlar,
Çünkü kardeşler ömür boyu ayrılıyorlar.

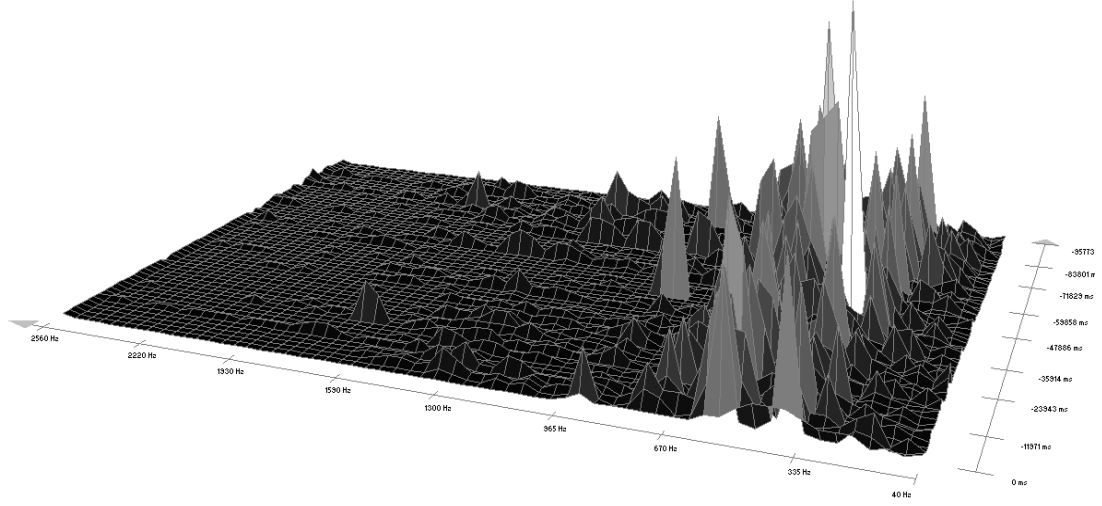
Kolay değil yabancı ülkelere gitmek,
Hayatı boyunca kardeşlerle helalleşmiş olmak.

Tren hareket ediyor, makinelerden ses çıkıyor,
Kız kardeşler ağabeyleri için yüksek sesle ağıt yakıyorlar.

İstasyonda olmak hiç kolay değil,
Sonsuza kadar kardeşlerinden ayrılmak.

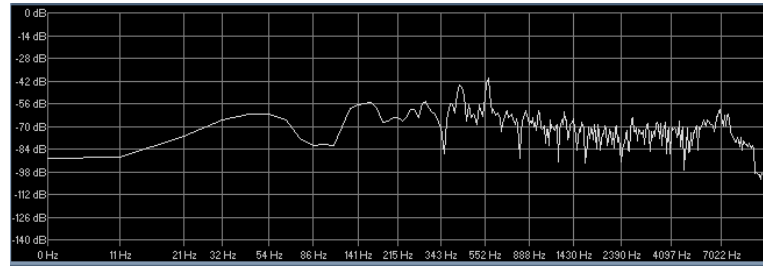
Şekil 4.22 *En Güzel Şehir İstanbul* Eserinin Notası ve Sözleri

On heceli dört zamanlı bu eserin ses sahası 250 Hz ile 1000 Hz (3. Oktav Si ile 5. Oktav Si) arasında bulunmaktadır. (Şekil 4.23)



Şekil 4.23 *En Güzel Şehir İstanbul* Eserinin Ses Sahası

Karar sesinin La sesine (Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine göre Neva) karşılık geldiği tespit edilirken, Mi bemol sesinde yukarı doğru 39 cent, Sol sesinde yukarı doğru 45 cent ve Fa diyez sesinde yukarı doğru 38 centlik farklılıklar bulunmaktadır. (Şekil 4.24) Bu durumda, işaret notasıyla da karşılaştırarak Hicaz dizisinin görüldüğü söylenebilir.



Şekil 4.24 *En Güzel Şehir İstanbul* Eserinin Karar Sesi

Günümüzde gözlemlenen kına gecesi törenlerinde babalar, erkek kardeşler ve damat da yer almakta, oyunlara katılmaktadırlar. Bazı durumlarda gecenin ilerleyen zamanlarında diğer erkeklerin katıldığı tespit edilmektedir. (Şekil 4.25)



Şekil 4.25 Kına Gecesinde Erkekler

Kına gecesinde gelinin her biri ayrı renkte geleneksel ve gece kıyafetleri olmak üzere dokuz kere kıyafet değiştirdiği gözlenmektedir. Ayakkabı ve ellerine aldıkları işlemeli mendiller de kıyafetlerle uyumlu bir şekilde değişmektedir.

Geline eşlik eden yakınları da gelin kadar çok olmasa bile kıyafetlerini değiştirdikleri görülmektedir. Kıyafetini değiştiren gelin, arkadaşları veya yengeler eşliğinde bütün misafirlere kıyafetini incelemeleri için gösterilmektedir. Misafirler ise beğendiklerini alkış ile ifade etmektedirler. Kıyafetlerin çeşitli ve gösterişli olmasının yanı sıra gelinin onu nasıl taşıdığı ve gelinin güzelliği de değerlendirme sırasında göz önüne alınmaktadır.

Özellikle geleneksel kıyafetleriyle katılan misafirlerin, -ki bunların çoğu birkaç senelik yeni gelindir- sahip oldukları takıların hepsinin aralarında herhangi bir uyum aranmadan takılması bir başka ilgi çekici özelliktir. (Şekil 4.26)



Şekil 4.26 Kıyafet Gösterme

Klavye, bas gitar, vokal ve akordeondan oluşan “orkestra” Çaçak, Rijetko, Moravac, Sarajevka, Zikino, Uzicko, Zavrzlama, Ruzmarin, Jusufe, Savino, Topcino, Vrti kolo, Ruzmarin gibi oyunlara eşlik etmektedir. Çiftetelli oyun havaları ve “Roman havaları”, repertuarın bütününde daha az yer kaplamaktadır. Damat, Şote, Payduşka ve Kasap oyunları diğer oynanan oyunlardır. (Şekil 4.27)



Şekil 4.27 Kına Gecesinde Oynana Oyunlardan Bir Örnek

“Gostivar kızları”, “Vardar ovası”, “Kalk gidelim Varna’ya”, “Dursake”, “Osman Aga” (Türkçe ve Boşnakça) (CD No: 29 Osman Aga), “A bakayım kelle”, “Alişim”, “Ramo”, “Aman döne döne yar geliyor”, “Maya dağdan kalkan kazlar”, “Bir dalda iki kiraz”, “Kurufasulye yedibuçuk lira”, “Aman yolla İstanbul’a yolla” gibi Rumeli türkülerinin yanı sıra “Fesuphanallah” gibi parçalar az da olsa

repertuarda görülmektedir. Kına yakılma zamanı geldiğinde ışıklar söndürülmekte ve ellerinde mumlarla genç kız ve erkek çocuklar önden gelmekte, bindallı giymiş ve genellikle yüzü kırmızı işlemeli bir duvak ile örtülen gelin oturduktan sonra etrafında dönmektedirler. (Şekil 4.28)



Şekil 4.28 *Mum Tutan Çocuklar*

Kınanın taşındığı tepsi içinde mumlar ve onların etrafını süsleyen çiçekler özenle hazırlanmaktadır. (Şekil 4.29)



Şekil 4.29 *Mumlu, Süslü Kına Tepsisi*

Bu sırada okunan parçalar gelini ağlatmaya yöneliktir: “Yüksek yüksek tepeler”, “Kınayı getir anne”, “Ağlama yar ağlama anam” vb. İstanbul’daki gözlemlerde tespit edilen bir kına türküsü, gelinin kayınvalidesi tarafından çalgı eşliği olmadan tek sesli olarak söylenmektedir (Şekil 4.30). Sözleri gelinin ağzından

söylenmiş olan bu eserde, geline ailesi ile helalleşmesi gerektiği öğüdü verilmektedir. (CD No: 30 *Kaplumbağa* Eseri; Şekil 4.31)



Şekil 4.30 Kına Havası Söyleyen Kayınvalide

Kayıt tarihi - yeri: Ekim 2005 – Bayrampaşa/İstanbul

Kaynak kişi: Meryem Albayrak

Nota Kaynağı: Vokal

Derleyen: Belma Kurtişoğlu

Notaya Alan: Ayhan Gunca

la=440

Şekil 4.31 Kına Havası Söyleyen Kayınvalide

Kor jna ca kor ne kor na se kcer ka ses maj ke sel ja se

Kor jna ca kor ne kor na se kcer ka ses maj ke sel ja se

Op ros ti te maj ko i ba bo op ros ti te cje la rod bi no

Op ros ti te bra ço i ses tre, op ros ti te cje la rod bi

Korjnaca korne kornase
Kcerka se s majke seljase

Kaplumbağa kaplumbağadan çıkar,
Kız anneden ayrılır

Oprostitute majko i babo, oprostitute cjela rodbino
Oprostitute braço i sestre, oprostitute cjela rodbino

Affedin beni annem, babam, bütün ailem
Affedin beni ağabeyimler, ablamlar, herkes

Mozda sam ja pogrijesila
Mozda vas nijesam slusala

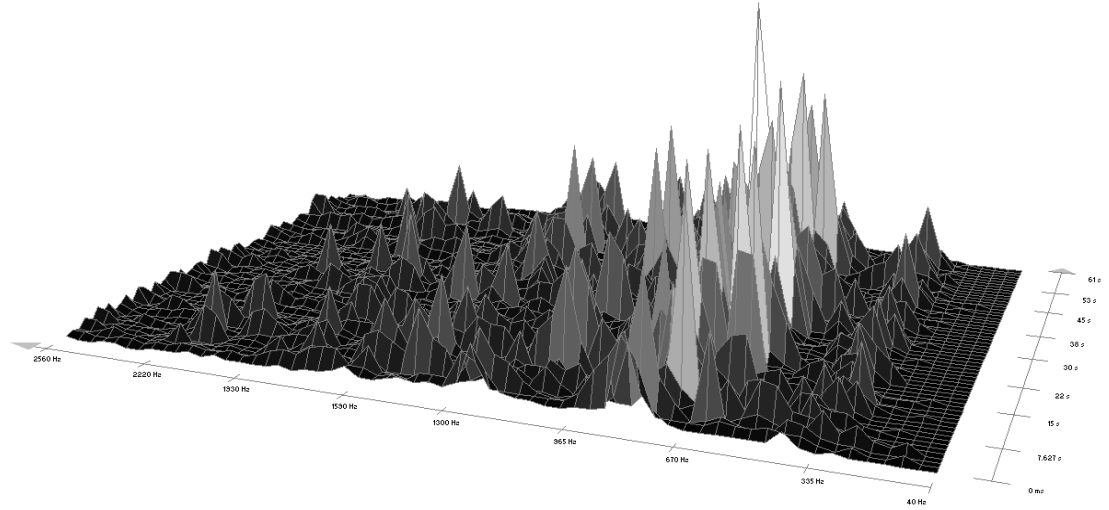
Belki bir hata işledim,
Belki sizi yeteri kadar dinlemedim

Oprostitute majko i babo, otrostitute cjela rodbino
Oprostitute braço i sestre, oprostitute cjela rodbino

Affedin beni annem, babam, bütün ailem
Affedin beni ağabeyimler, ablamlar, herkes

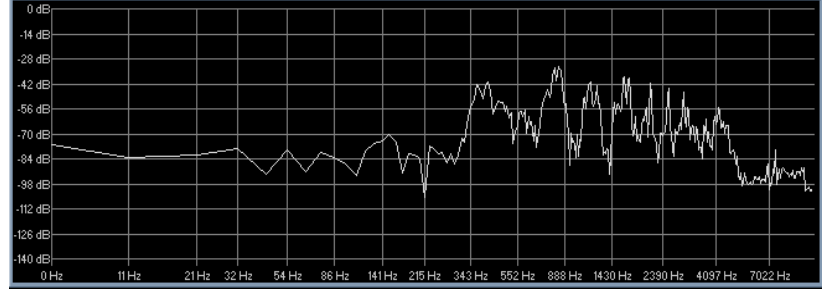
Şekil 4. 31 *Kaplumbağa* Eserinin Notası ve Sözleri

Beyitleri 8 ve 9 heceli olarak birbirini takip eden bu dört zamanlı eserin ses sahası 300Hz ile 2500Hz (4. Oktav Re ile 7. Oktav Mi bemol) arasında bulunmaktadır. (Şekil 4.32)



Şekil 4.32 *Kaplumbağa* Eserinin Ses Sahası

Karar sesinin La sesine (Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine göre Neva) karşılık geldiği tespit edilmektedir. Si sesinde aşağı doğru 36 centlik, Sol diyez sesinde aşağı doğru 44 sentlik, Do diyez sesinde aşağı doğru 44 cent, yukarı doğru 39 cent, Do sesinde yukarı doğru 39 centlik farklılıklar bulunmaktadır. (Şekil 4.33) Bu durumda, spektral analizde tespit edilen sesler ile işaret notası karşılaştırıldığında Hüseyini dizisinin görüldüğü söylenebilir.



Şekil 4.33 *Kaplumbağa* Eserinin Karar Sesi

Kına yakılmaya çalışılırken kayınvalide gelinin eline altın koymazsa gelin elini açmamaktadır. Açıktan sonra besmele ile sağ elden başlayarak kına yakılmaktadır. (Şekil 4.34)



Şekil 4.34 *Gelinin Avucuna Altın Koyma*

Bu sırada gelinin yüzüne ayna tutulmaktadır. Kına yakıldıktan sonra gelinin başı açılmakta ve etraftaki kızlar da bu aynayı kendi yüzlerine tutmaktadırlar. (CD No: 31 Gelinin Yüzüne Ayna Tutma; Şekil 4.35)



Şekil 4.35 *Gelinin Yüzüne Ayna Tutma*

Misafirlere çerez ve meyve suyu ikram edilirken, daha sonra kullanmaları amacıyla küçük torbalara konan kınalar da dağıtılmaktadır. (Şekil 4.36)



Şekil 4.36 *Kına Gecesinde Misafirlere İkram*

Kına yakma işleminden sonra “Ayılana gazoz bayılana limon”, “Versinler”, “Derelerin çakılı nereden aldın akılı”, “Mastika” gibi dokuz zamanlı müzikler eşliğinde karşılama türü oyunlar oynanmaktadır. Bu oyunları daha çok dört zamanlı çiftetelli türünde oyun havaları izlemektedir.

4.2.2. Düğün Töreni

Düğün töreni evden gelinin çıkarılma (*prstenovanje*) töreni ile başlamaktadır. Ne kadar kalabalık olursa o kadar makbul olan düğün alayı (*svatove*) gelinin evine gelince yiyecek ve içecek ikramında bulunulmaktadır. Gelinin önüne serilmiş olan kumaşı *prstenski djeverin* önüne gelene kadar toplamaktadır. Böylece düğün alayının ortasına gelmiş olur. *Prstenski djever* gelinin yanına gelerek hediye edeceği yüzüğü çıkarmakta, gelin ellerini birleştirerek parmaklarını aralık bırakmaktadır. *Prstenski djever* yüzüğü üç kez parmakların üstünde gezdirip gelinin parmağına takmaktadır.

Daha sonra getirdiği ayakkabıları geline giydirmekte, başına kırmızı örtüyü duvak olarak örtmekte, gelini belinden tutarak üç kez hafifce kaldırmakta ve üç kere de etrafında döndürmektedir. (Şekil 4.37)



Şekil 4.37 Gelinin Evden Çıkarma

Gelin ise damada hazırlanan bohça ile eşit özende ve değerinde bir bohçayı *prstenki djevere* hediye etmektedir. Daha sonra gelinin başından aşağıya para, şeker, kuru yemiş (fındık, beyaz leblebi) ve bozuk para dökülmektedir. Son olarak gelinin babası gelinin beline kırmızı kuşak bağlamaktadır. (Şekil 4.38)



Şekil 4.38 *Kırmızı Kuşak Bağlama*

Bu sırada evde ve evin önünde kayıtlı veya canlı müzik çalmaktadır. Gelin, besmele ile evden çıkarılmakta, eskiden ata binen gelin günümüzde arabaya bindirilirken yemiş, şeker ve para tekrar dökülmektedir. Düğünün yapılacağı açık bir mekana veya düğün salonuna geldikten sonra düğün töreni günümüzde evlenen çiftin *slow dansı* ile başlamaktadır. (Şekil 4. 39)



Şekil 4.39 *Slow Dans*

“Orada [Sancak’ta] şimdi evde ufak bir eğlence olur sonra lokantada mutlaka yemekli olur. Buradaki gibi basit değildir. Oradaki en fakirin düğünün burada en zengin yapamaz. Sınırsız yemek ve içki vardır. Yemek biraz soğusa hemen kaldırırlar yenisi gelir. Orada dana kesiyorsun, mutfağa götürüyorsun, yetmezse

çağırır ‘daha’ der, 1 kg artarsa da onu evsahibine verir. Orada en fazla 10.000 marka iş biter. Ben burada kaç sene önce 50.000 mark harcadım, Bosna’dan gelen misafirler ‘orada olsaydı yüzüne tükürürdük’ dedi.” (erkek, 1947, Novi Pazar, serbest meslek) Gözlemlerde ise günümüzde yemekli düğüne rastlanmamaktadır. Düğün pastası ve meşrubat ikram edilmektedir. Danstan sonra birkaç katlı pasta kesilmekte ve takı töreni başlamaktadır. Anlatıcılar göç edilen topraklarda takı töreninin olmadığını, zarf içerisinde para verildiğini ifade etmektedirler. Kına gecelerine göre Boşnak geleneksel kıyafetleri ile düğüne katılan sayısının çok az olduğu gözlenmektedir. Daha çok gece elbiseleri tercih edilmektedir.

Müzik gruplarında bulunan kişi sayısı düğün sahiplerinin ekonomik durumuna göre değişmektedir. Örneğin bir düğünde düğünün başında klarnet, keman ve kanundan oluşan bir grup “geçmesin günümüz sevgilim yasla”, “duydum ki unutmuşsun gözlerimin rengini”, “hani ey göz yaşım akmayacaktın”, “elbet bir gün buluşacağız”, “aşkın kanununu yazsak yeniden”, “sevemez kimse seni benim sevdiğim kadar”, “hatırla sevgili o mesut geceyi”, “benim gönlüm sarhoştur yıldızların altında”, “yemeni bağlamış telli saçına” gibi eserler icra etmektedirler. Başka bir düğünde ise tek bir klavye eşliğinde “seni sevmekten değil kaybetmekten korkarım”, “kıskanırım seni ben”, “her sonbahar gelişinde”, “seni sevmekten değil kaybetmekten korkarım” gibi parçalarla açılış yapılmaktadır. Düğün törenin değişmeyen yapısı ise başlangıçta daha çok dinlemeye veya *slow dans*lara izin verecek bir repertuarın kullanılıyor olmasıdır. Daha sonra oyun müziklerine geçildiğinde klavye, akordeon, vokalden oluşan müzik grubu yerini almaktadır.

İlk önce çaçak, rijetko, damat, payduşka, sarajevka, jusufe, ruzmarin, uzicko, şote gibi *kololarla* başlayan oyunlar kısa bir süreliğine “kadifeden kesesi”, “oy farfara”, “fidayda” gibi müzikler eşliğinde çiftetelli türünde oyunlarla ve dokuz zamanlı karşılama türü oyunlarla devam etmektedir. “Deryalar”, “Kalk gelin hanım”, “Drama’nın içinde yaparlar Pazar”, “Şefo’nun evi”, “Mavrova” gibi Rumeli türkülerine ek olarak “Kaldım duman içi dağlarda”, “Kendim ettim kendim buldum”, “Sevenler Ağlarmış” gibi popüler parçaların ve Halid Beslic’in “Maskara”, “İ zanesen tom ljepotom”, “Sarajevo, Grade Moj” gibi NKNM parçalarının İstanbul’daki düğünlerde de çaçak gibi kololara eşlik ettiği olmaktadır. *Kolo*

dışındaki oyunların müziklerinin genellikle akordeonla değil sadece klavye ile çalınmakta olduğu gözlenmektedir. (Şekil 4.40)



Şekil 4.40 Çiftetelli Türü Oyunlara Bir Örnek

Düğün töreni genellikle hızlı oyunlarla son bulmaktadır.

Kına gecesi ve düğün törenlerinin farklı yerlerde incelenmesi sonucunda Boşnaklara ait geleneklerin tören süreci içerisinde giderek daha az yer aldığı ve müzik icralarının değiştiği görülmektedir. İstanbul'daki Boşnaklara göre daha kapalı bir toplumsal yaşam süren Trakya'da yaşayan Boşnakların, geleneklerini daha fazla koruyacağı varsayılırken, bu değişimin Trakya bölgesinde çok daha belirgin olması dikkat çekmektedir. Bu durum göç tarihleri ile ve bu bölgede genel olarak Balkanlardan gelen göçmen nüfusunun yoğun olması ile açıklanabilir.

Diğer taraftan kına gecesi ve düğün geleneklerindeki değişimler, modernlik tartışmaları açısından da yorumlanabilir. Türkiye'nin moderleşme süreci içerisinde birçok bölgesinde farklı kültürel kimliklerin evlilik törenlerinde benzer değişimler yaşanmaktadır. Örneğin, İstanbul ve Trakya'daki Boşnak düğünlerinde görülen değişimin, Denizli ili Acıpayam ilçesinde yapılan araştırmada (Kovanlıkaya, 2005) düğün sürelerindeki, düğün mekanları ve düğünlerde kullanılan çalgılardaki değişim ile birbirine benzer olduğu görülmektedir. Benzeşmelerin, benzer bir şekilde gerçekleşen modernleşmenin getirdiği sosyo-kültürel ve ekonomik değişimler ile açıklanması olasıdır.

Düğünlerde icra edilen müzik repertuarının kısıtlı makamsal diziler içinde kalması, “modernleşmenin ekonomik bir etkinlikten türemediği için, modernlik üzerine gelişen çatışma alanı yalnızca onun ifade kanallarıyla ilgili” (Ergur, A. 2002:77) olması ile açıklanabilir. Bu çatışma Doğu-Batı ekseninde gerici-ilerici konumlandırması, ifade kanallarından biri olan müzik alanında çokseslilik-tekseslilik olarak kendini göstermektedir. Çoksesliliğe izin veren makamsal kalıpların sınırlı sayıda olması, modernleşme süreci içerisinde genel olarak görülen makamsal dizilerin çeşitliliğindeki azalmanın Boşnak düğünlerindeki müzik repertuarında görülmesine yol açmaktadır.

5. SONUÇ

Trakya ve İstanbul bölgeleri örneklerinde göçmen kimliği açısından Boşnak müziklerinin incelendiği bu çalışmadaki sözlü tarih yöntemi aracılığı ile yapılan görüşmeler, gözlemler ve diğer yazılı ve işitsel kaynaklardan elde edilen veriler, günümüzde Boşnak evlilik törenlerinde kullanılan müziği oluşturan koşulların ve ortamların anlaşılmasına neden olmaktadır.

- Evlilik törenini oluşturan kına geceleri ve düğünler adetler ve uygulama biçimleri açısından ele alındığında, her iki bölgede de kına gecelerinde uygulanan adetler göreceli olarak devam etse de, Trakya'daki kına gecelerinde en aza indirilerek devam ettiği görülmektedir. Bu kısıtlı uygulamalar, Boşnakların ötekilerden farklı olduğunu gösteremeyecek kadar azdır. Göçmenlerin zaman içerisinde bulundukları çevre ile kültürel alışverişleri sonucu, kendileri dönüşürken çevrelerini de dönüştürdükleri göz önünde bulundurarak, ötekinin olmadığı bir ortak bir kültürel kimlik oluşturulmuş olması bu durumu açıklayabilir. Trakya'daki düğünlerde uygulanan adetlerde ise Boşnak kimliğini yansıtan öğelere rastlanmamaktadır. İstanbul'daki düğünlerin öncesinde uygulanan *prstenovanje* ve sonrasında *u gosti* adetleri halen devam etse de düğün töreni, müzikler hariç hemen hemen her kültürel kimliğin salon düğününde görülebilecek, 1950li yıllardan bu yana oluşmuş bir düzende yapılmaktadır. Düğün töreni düzeni, gelin ve damatın düğün alanına gelmesi, açılış dansının yapılması, konukların dansa katılması, takı töreni, kültürel kimliği ifade eden oyunların oynanması, çiftetelli türü oyunların oynanması, pasta kesme töreni, tekrar kültürel kimliği ifade eden oyunların oynanması, tekrar çiftetelli türü oyunların oynanması gibi birbirini izleyen aşamalardan oluşmaktadır. Bu açıdan bakıldığında Türklük öğesinin üst sırada görüldüğü söylenebilmektedir.

- *Prstenovanje* adetinde bir takım dini ritüeller uygulandığına rastlansa da, dini nikahın dışında Boşnak kimliği içerisinde bulunan din öğesinin evlilik töreninin

diğer aşamalarında baskın olduğu söylenemez. Örneğin Saraybosna’da bazı düğün törenlerinin camide yapılarak din ögesinin belirginleştirilmesi gerekliliği, Türkiye’deki Boşnaklarda görülmemektedir, çünkü Müslüman bir ülkede bu ögenin kimlik öğeleri hiyerarşisi içerisinde yukarıda tutulma gereksinimi duyulmamaktadır.

- Trakya’daki evlilik törenlerinde oynanan oyunlar, Orta Anadolu’dan Ege’ye kadar birçok oyun türünü kapsarken, İstanbul’dakiler sadece eski Yugoslavya’da oynanan oyunlar, çiftetelli türü ve karşılama türü oyunları kapsamakta olduğu gözlenmektedir. İki bölgede de *çaçak* oyunu en sık rastlanan Boşnakların en çok benimsedikleri oyun olarak rastlanmaktadır. Bu durumda oyunlar açısından da Trakya’da yaşayan Boşnakların kimlik öğelerinde üst sırayı Türklük ve Rumelilik alırken, İstanbul’da yaşayan Boşnakların kimlik öğelerinde Yugoslav ve Rumelilik ön plana çıkmaktadır.

- Göç çalışmalarında tartışılan kültürlerin karşılaşması ile ortaya çıkan göçün sonuçlarından biri olan “benzeşme” Trakya’da yaşayan Boşnakların düğün törenlerinde karşılaşılan müziklerinde görülürken, sonuçlardan diğeri olan “kültürel kimliğin vurgulanması” ise İstanbul’da yaşayan Boşnakların düğün törenlerindeki müziklerinde tespit edilmektedir. Ancak bu vurgulama bir diaspora topluluğunda olduğu gibi “dışa-yönelik” olmamakta, kültürel kimliği korumaya yönelik kendi içinde devam ettirilen bir biçimde kalmaktadır. Benzer bir şekilde müzikal üretimleri de yakın zamana kadar “içe-yönelik” olarak kaldığı gözlenmektedir. Diğer taraftan 1992-1995 Bosna Savaşı ile dikkatleri çeken Boşnak kimliğinin öne çıkması ve müzik pazarındaki yönelimler nedeni ile “dışa-yönelik” üretimlerden söz edilmeye başladığı tespit edilmektedir.

- Trakyadaki kaynak kişiler “muhacirlikte elimizde hiçbir şey kalmadı” diyerek çalgılarının ve onları çalacak müzisyenlerin kalmadığını, dolayısı ile çevrelerinde buldukları müzikal üretimlerden yararlandıklarını ifade etmektedirler. Bu durum göçmenlerin daha kalabalık olan kültürel kimliği benimsemek zorunda kaldıklarını göstermektedir. Diğer taraftan İstanbul’daki kaynak kişiler “göçerken akordeonumuzu ve satranç takımımızı yanımızda getirdik” diyerek kültürel kimliklerini koruyabildiklerini ifade etmektedirler. Ancak göç eden çalgının sadece akordeon olması, çalgılar açısından bakıldığında Osmanlılık, Türklük ve

buna bağılı olarak Müslüman kimlik öğelerinin göç edilen topraklarda hiyerarşinin alt sıralarına inmiş olduğunu göstermektedir. Sürekli göç olaylarının tazelediğı hafızalar, İstanbul’da kendi kültürel kimliklerine daha çok sahip çıkma olanağı sağlarken, kimlik öğelerinden Yugoslav veya Bosnalı öğesinin de daha yukarıda durmasına neden olduğu görölmektedir.

- Geleneksel olarak birçok çalgıdan söz edilse de günümüzdeki uygulamalarda Boşnak kültürel kimliğini simgeleyen Batılılık öğesini taşıyan akordeon ve yavaş yavaş kaybolmaya başlayan, biraz daha geçmişe dayanması nedeniyle Müslümanlık ve Türklük öğelerini taşıyan guslanın kaldığı görölmektedir. Her iki simgesel çalgı, göçmenlik öğesine işaret etmektedir. Akordeonun Türkiye’deki geleneksel çalgılardan biri olarak nitelendirilmemesi nedeniyle yabancı veya “dışarıdan” gelmiş bir çalgı olması, göçmenlik öğesine işaret etmektedir. Diğer taraftan gusla çalgısının göçmenliği, at kılından yapılan telleri nedeniyle Orta Asya kaynaklı olarak algılanması nedeniyle çok daha eskiye dayandırılmaktadır. Ancak gusla icrasının Türkiye’deki Boşnaklar arasında giderek azalıyor olması ve bir yandan icrasının daha çok yaygınlaşması diğer yandan tüketilen müzikler arasında en fazla ilgi gören sevdalinka ve NKNM türü müziklerin en temel çalgısı olması, akordeonun giderek daha çok Boşnak kimliğini simgelemesine neden olmaktadır. Bu nedenle çalgılar açısından bakıldığında göçmenlik ve Batılılık öğelerinin Boşnak kimliği içerisinde üst sıralarda olduğunu söylemek olasıdır. Osmanlı, Türk ve Müslüman kimliklerini taşıyan davul-zurna ikilisinin tamamen ötekileştirilmesi, sazın veya günümüzde değişim gösterip çeşitli boylarda üretilerek “tambura orkestraları”nda kullanılan çalgılardan hiç birinin kullanılmıyor olması oldukça dikkat çekicidir.

- Konu müzik türleri olarak ele alındığında, iki bölgede de ne kına gecelerinde ne de düğün törenlerinde Boşnakların simgesi haline gelmiş Osmanlı ve Müslüman kimlik öğelerini yoğun olarak barındıran sevdalinkalara rastlanmamaktadır. Dolayısı ile makamsal özelliklere rastlamak olasılığı da düşmektedir. Ancak makam müziğinin özelliklerinden biri olan melisma ve artık ikiler NKNM’de de rastlanan bir özelliktir. Düğünlerin neşeli geçmesi beklendiğinden hüznü aşk şarkılarının bu ortamda kullanılmıyor olması normal

karşılanabilmektedir ancak kına gecelerinde kullanılmıyor olması daha çok NKNM, Türk pop ve halk müziğinin tercih edilmesi dikkati çekmektedir.

- İncelenen eserlerde kullanılan diziler, buselik, hicaz, hüseyini, kürdi, rast ve uşşak olarak belirlenmektedir. Bu dizilerin basit makamlar olarak sınıflandırılanlar arasında bulunması genel olarak görülen çeşitlilik açısından azalmayı kanıtlamaktadır. Diğer taraftan adı geçen makamların birçoğunun çoksesli düzenlemeye izin vermesi, günümüzde de kullanılmasına devam etmelerinin başlıca nedenidir. Çeşitliliğin azalması yalnızca Boşnakların düğünlerde kullandıkları müziklerde değil makam özelliğine sahip diğer müziklerde de tespit edilen bir durumdur.

- Balkan müziğın bir bütün olarak algılandığında özellikleri arasında bulunan aksak zamanlı usuller, Türkiye’deki Boşnakların bu çalışmada incelenen müziklerinde önemli bir yer tutmamaktadır. Daha çok dört zamanlı usullerin görülmesi, usuller açısından Balkan ögesinin bulunmadığını ifade etmektedir.

- Her iki bölgede de zaten az sayıda olan “içe-yönelik” müzikal üretiminin günümüzdeki evlilik törenlerinde kullanılmadığı görülmektedir. Kullanılan müzikler göçün kaynağı olan topraklardan taşınanlar ve taşınmaya devam edenler oldukları tespit edilmektedir. Bunların dışında Türkiye’deki popüler parçaların göç edilen topraklarda Slav dili kullanılarak tekrar üretilmiş olanları, Türkçe olarak söylenenlere tercih ettikleri görülmektedir. Dolayısı ile müziklerde, öteki göçmenlerden ayıran özelliklerden birinin dil olduğu sonucuna varılmaktadır.

- Müzisyenler, evlilik törenlerindeki repertuarı belirlerken düğündekilerin isteklerini göz önünde tuttuklarını belirtmiş olmalarına rağmen, düğünde oynayanların geçmişten günümüze gittikçe popüler parçaların hakim olduğu repertuar içerisinde istek yaptıkları belirlenmektedir. Bir başka deyişle repertuar müzisyenlerin sundukları arasından oluşturulmaktadır, çünkü görüşmelerde bazı geleneksel ve hüznü parçaların düğünlerde temposu yükseltılarak kullanılmasının eleştirildiği tespit edilmektedir. Yarı Boşnakça Yarı Türkçe söylenen eserler, göçerken getirdikleri kültürel kimliklerini korumaya çalıştıklarını diğer taraftan da yaşadıkları ortamdan etkilendiklerini gösterirken diğer taraftan göçmenliğin “melezliğini” de yansıttıkları sonucu çıkarılabilir.

Kayıtlı müziklerin evlilik törenlerinde kullanılıyor olması nedeniyle, eski Yugoslavya'nın birçok yerinden gelen eserlerden oluşan repertuar çoğalmakta olup genel olarak Türkiye'de kullanılan popüler müzik repertuarının da evlilik törenlerinde daha fazla görüldüğü söylenebilir. Geleneksel müzikler yerine popüler müziklerin kullanılıyor olması Türkiye'de sadece Boşnaklara özgü bir durum olmadığı, genel olarak yaşam pratiklerinde ve buna bağlı olarak müziklerde görülen popülerleşmenin etkisinin görüldüğü sonucu çıkarılabilmektedir.

Boşnakların evlilik törenlerinde uyguladıkları adetler, oynadıkları oyunlar, çalgılar, müzik üretim biçimleri, icra etmeyi ve tüketmeyi tercih ettikleri müzik türleri, bu türlerde kullanılan usuller, ses dizileri ve dil, günümüzde belli bir hiyerarşik düzende dizilmiş öğelerden oluşan bir Boşnak kimliğinden söz etmeyi mümkün kılmaktadır.

- Boşnak kültürel kimliğini oluşturan öğelerin tarihsel süreç içerisinde biriken Türklük, Slavlık, iki aradalık, din, Osmanlılık, Rumelilik, Slav dili, Batıllık, Yugoslavlık öğelerinin bir bütünü olduğu söylenebilmektedir. Bu öğelerin bütünün ürettiği müzikte bu kimlik öğelerinden çoğunun bulunduğu söylenebilir. Göç tarihleri, kırsal ve kentsel yerleşim biçimlerindeki farklılıklar Trakya ve İstanbul'da müzik icralarında da kendini göstermektedir. İstanbul'a yerleşenlerden daha eski tarihlerde Trakya'ya yerleşmiş olan Boşnakların düğünlerde kullandıkları müzik, Rumeli ve Türk kimlik öğelerinin hiyerarşinin daha üst sıralarında bulunduğunu gösterirken, İstanbul'a yerleşmiş Boşnakların müziklerinde Yugoslavyalılık öğesi daha üst sıralarda yer almaktadır.

Bu çalışma yapılırken araştırma çerçevesinin dışında bırakılmış ancak bundan sonra çalışılması gereken konular şu şekilde düşünülebilir.

- Gittikçe güncel müziklerle yer değiştirerek unutulmaya başlanan müzikal repertuarın ayrıntılı olarak derlenerek kayıt altına alınması, Boşnak kültürel kimliğinin korunması açısından önemli olduğu görülmektedir. Sevdalinkalar, gerek üretim ve icra ortamları gerekse müzik pazarının şartları nedeniyle kaçınılmaz olarak değişse de bu konudaki çalışmaların daha fazla olması ve tekrar üretilerek dışa-dönük hale gelmesi nedeniyle güncelliklerini diğer geleneksel

türlere göre daha fazla koruduklarını söylemek olasıdır. Diğer taraftan Türkiye'ye yerleşmiş Boşnakların hafızalarında kalan, özellikle tarihsel aktarım özelliği nedeni ile *epikaların* ve bu çalışma sınırları dışında tutulan farklı müzik ortamlarının ürünleri olan ağıt, ninni, ilahi ve diğer türlerin ayrıntılı olarak derlenip, üzerinde çalışılması gerekmektedir.

- Göç ve kültürel kimlik çalışmaları açısından olduğu kadar, toplumsal hafızanın korunmasını sağlamak amacıyla Türkiye'nin pek çok yerine Boşnaklar ve diğer göçmenlerin de ayrıntılı olarak incelenmesi gerekmektedir.

Bu çalışmalara ek olarak, kültürel kimliği oluşturan öğelerin zamana, mekana ve şartlara göre değişmesi nedeniyle, belli zaman aralıklarıyla bu çalışmaların tekrarı yapılarak, bu öğelerin değişip değişmediği, değiştiyse nasıl değiştiği, hiyerarşik düzende bir farklılık olup olmadığı ortaya konmalıdır.

6. KAYNAKLAR

Köy Hizmetleri Genel Müdürlüğü. 1996. *Hizmet Uygulamaları Genel Envanteri*. Ankara: Köy Hizmetleri Genel Müdürlüğü.

Albayrak, K. 2005. *Bogomilizm ve Bosna Kilisesi*. Emre Yayınları .

And, M. 1964. *Türk Köylü Dansları İzlem Yayınları*

And, M. 1976. *A Pictorial History of Turkish Dancing* Ankara: Dost Yay.

Andrews, P. 1992. *Türkiye'de Etnik Gruplar*. İstanbul: Ant Yayınları.

Andric, I. 2005. *Drina Köprüsü*. İstanbul: İletişim Yayınlar.

Arı, O. 1960. Bulgaristan'lı Göçmenlerin İntibakı, 1950-51'de Bursa'ya İstanbul'da İskan Edilenlerin İntibakı İle İlgili Sosyolojik Araştırma. Ankara: Rekor Matbaası.

Ataman, S., Y., 1975. *100 Türk Halk Oyunu*, İstanbul

Babuna, A. 2000. *Bir Ulusun Doğuşu Geçmişten Günümüze Boşnaklar*. İstanbul : Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Bahadır, G. 2002. *Batı'dan Doğu'ya Uzanan Çizgide Balkanlar ve Türkler*, Çizgi Kitabevi Yayınları, Konya. Konya: Çizgi Kitabevi Yayınlar.

Baily, J., ve Collyer, M. 2006. Introduction: Music and Migration, *Journal of Ethnic and Migration Studies*, **32**, 171-172.

Balibar ve Wallerstein. 2000. *İrk Ulus Sınıf: Belirsiz Kimlikler* (3. Basım b.). İstanbul: Metis Yayınları.

Barth, F. 2001. *Etnik Gruplar ve Sınırları*, İstanbul: Bağlam Yayınları

Basic, D. 2007. Traditional Musical Instruments of Bosnia and Herzegovina, *International Symposium on Instrument in Folk Music – Kocaeli University*

Bayart, J. F. 1999. *Kimlik Yanılsaması*. İstanbul: Metis Yayınları.

Blacking, J. 2000. *How Musical is Man?* Seattle: University of Washington Press

Bohlman, P.V. 1988. *The Study of Folk Music in the Modern World*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

- Mektup Dergisi.** 1998. Bosna'da Sevdalinka Geleneği. İstanbul, *Mektup dergisi*, 2
- Çelik, F.** 2005. İç Göçler: Teorik Bir Analiz. *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 14, 167-184.
- Demirsipahi, C.** 1980. *Türk Halk Oyunları* İstanbul: İşbankası Yay.
- Emiroğlu, K., ve Aydın, S.** 2003. *Antropoloji Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Ergun, D.** 2000. *Kimliklerin Kısacasında Ulusal Kişilik*. İstanbul: İmge Kitabevi.
- Ergur, A.** 2002. *Portedeki Hayalet: Müziğin Sosyolojisi Üzerine Denemeler*, İstanbul: Bağlam Yayınları
- Farmer, H.G.** 1999. *Onyedinci Yüzyılda Türk çalgılar*. Çev.: M.İlhami Gökçen. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Frith, S.** 1998. "Music and Identity", Hall, Stuart and Du Gay, Paul (eds) *Questions of Cultural Identity*, London: Sage Publications.
- Gazimihal (Kösemihal), M. R.** 1937. *Balkanlarda musiki hareketleri*. İstanbul: Numune Matbaası
- Gazimihal, M. R.** 1958. *Asya ve Anadolu kaynaklarında İkliğ*. Ankara: Ses ve Tel Yayınları.
- Gazimihal, M. R.** 1975. *Türk vurmali çalgıları: Türk depki çalgıları*. Ankara: Milli Folklor Araştırma Dairesi.
- Gazimihal, M. R.** 1975. *Türk nefesli çalgıları*. Ankara: Milli Folklor Araştırma Dairesi.
- Gazimihal, M. R.** 1975. *Ülkelerde kopuz ve tezeneli sazlarımız*. Ankara: Kültür Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi.
- Gazimihal, M. R.** 1991. [Baskıya Hazırlayan: Nail TAN], *Türk Halk Oyunları Katalogu*, C.I, Ankara
- Gazimihal, M. R.** 1997. [Baskıya Hazırlayanlar: Nail TAN-Ahmet ÇAKIR], *Türk Halk Oyunları Kataloğu*, C.II, Ankara
- Gazimihal, M. R.** 1999. [Baskıya Hazırlayanlar: Nail TAN-Ahmet ÇAKIR], *Türk Halk Oyunları Kataloğu*, C.III, Ankara
- Geray, C.** 1962. Türkiye'den ve Türkiye'ye Göçler (1023-1963). *Türkiye İktisadi Gelişmesi Araştırma Projesi*, Ankara.
- Gül, H.** 1998. Bosna, Bogumilizm, Boşnaklar – I, *Mektup Dergisi*, 2
- Gül, H.** 1999. Bosna, Bogumilizm, Boşnaklar – II, *Mektup Dergisi*, 3

- Günay, E.** 2006. *Müzik Sosyolojisi: Sosyolojiden Müzik Kültürüne Bir Bakış*. İstanbul: Bağlam Yayınları
- Güvenç, B.** 2005. Türk mü, “Türkiyeli” mi? *Milliyet Kitap*, 14.
- Habermas, J.** 1980. *Legitimation Crisis*, London: Heineman
- Habermas, J.** 2003. The role of Philosophy: Enlightenment, Post-modern Thought and other Perspectives, 21. *Dünya Felsefe Kongresi*, İstanbul
- Hall, S.** 1998. “Eski ve Yeni Kimlikler”, *Kültür, Küreselleşme ve Dünya Sistemi*, der. Anthony D. King, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları
- Hasan, H.** 1987. *Saray-Bosna Kütüphanelerindeki Türkçe Yazmalarda Türküler*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Karpat, K. H.** 2004. *Balkanlar’da Osmanlı Mirası ve Ulusçuluk*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Klebe, D.** 2006. “Stations of Survival of an Ottoman-Turkish Urban Song Since an Early Documentation in 1902”, *Urban Music in the Balkans*, Albania: Asmus
- Kovanlıkaya, Ç.** 2005. Gelenekselden Moderne Evlenme Biçimlerindeki Değişimler: Denizli Acıpayam Örneği. *Türk(iye) Kültürleri*. İstanbul: Tetragon Yayınları.
- Kulin, A.** 2004. *Sevdalinka* (52 b.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kümbetoğlu, B.** 2005. *Sosyolojide ve Antropolojide Niteliksel Yöntem ve Araştırma*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Lausevic, M.** 2007. *Balkan Fascination: Creating an Alternative Music Culture in America*, New York: Oxford University Press
- Lomax, A.** 1956. Folk Song Style: Notes on a Systematic Approach to the Study of Folk Song. *Journal of the International Folk Music Council*, 8, 48-50.
- Maalouf, A.** 2002. *Ölümcül Kimlikler*, Çn: Aysel Bora, İstanbul: YKY
- Mahmutcehajic, R.** 2004. *Benim Güzel Bosnam: Gelenek ve Birlikte Yaşam*. (Z. Özbek, Çev.) İstanbul: Gelenek Yayıncılık.
- Malcolm, N.** 1996. *Bosnia: A Short History* (2. b.). Londra: Papermac
- Marshall, G.** 1999. *Sosyoloji Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Murko, M.** 1990. The Singers and Their Epic Songs. (1928 yılında Sorbonne’da verilen seminerlerden derlenmiştir.) *Oral Tradition*, 5/1
- Niksiç, D.** 2005. Müslüman Olmasaydım, Niksiç, Damir. (A. Öztürk, Dü.) *Mostar*, 6, 180-182.
- Nuş, A.** 1996. *Rumeli Türküleri Güfte ve Besteleriyle*. İstanbul: Say Yayınları.

- Ortaylı, İ.** 1999. “Osmanlı” Kimliği. *Cogito*, **19**. İstanbul:YKY
- Ortaylı, İ.** 2006. Osmanlıca ve Osmanlılık. *Milliyet Gazetesi Pazar Eki*, 5.
- Özbay, F. ve Balpınar, H.** 1982. *Türkiye’ye Yapılan Göçler ve Göçmen Olayı Üzerine Araştırma, Öğrenci Çalışması*. Ankara: ODTÜ, Mimarlık Fakültesi.
- Pennanen, R. P.** 2006. Music in Sarajevo, *İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, Konferans*, İstanbul
- Petersen, W.** 1958. A General Typology of Migration. ABD: *American Sociological Review*, **23**
- Petrovic, A.** 1988-1989, Paradoxes of Muslim Music in Bosnia and Herzegovina, *Asian Music*, **20**
- Picken, L.** 1975. *Folk musical instruments of Turkey*. London: Oxford University, 1975.
- Pobric, Ö.** 2002. *Miruh Bosna: Sevdite s Omerom...* . Sarajevo: Muzicki atelje Omega
- Rasmussen, L.V.** 1995 From Source to Commodity: Newly-Composed Folk Music of Yugoslavia. *Popular Music*, **14**, 241-256.
- Rasmussen, L.V.** 2002. *Newly Composed Folk Music of Yugoslavia*. ABD: Routledge
- Sachs, K.** 1908. Über eine bosnische Doppelflöte. *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, **April-June**, 313-318.
- Said, E.** 2003. Şarkiyatçılık: Batının Şark Anlayışları (3. Basım). İstanbul: Metis Yayınları
- Simic, A.** 1976. Country and Western Yugoslav Style: Contemporary Folk Music as a Mirror of Social Sentiment. *The Journal of Popular Culture*, **X-1**, 158.
- Slobin, M.** 1992. *Subcultural Sounds: Micromusic of West*, Wesleyan University Press
- Smith, A.** 2002. *Ulusların Etnik Kökeni*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Soner, Ş.** 2006, Ocak 28. Alt Kimlik Demokrasisi (!). *Cumhuriyet Gazetesi*, 5.
- Soysal, F.** 2007. Rumeli Olay Türküleri. *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Spucic, I.** 1987. *Music in Society: A Guide to the Sociology of Music*. New York: Pendragon Press.
- Stokes, M.** 1997. Introduction: Ethnicity, Identity and Music. M. Stokes, *Ethnicity, Identity and Music*. New York: Berg Publishing.

Timur, T. 2000. *Osmanlı Kimliği*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Todorova, M. 2003. *Balkanları Tahayyül Etmek*. İstanbul: İletişim Yayınlar.

Weber, M. 1969. *The Rational and Social Foundations of Music*. ABD: Arcturus Books

Windt, H. D. 1907. *Through Savage Europe, Throughout the Balkan States and European Russia*. E. Philadelphia-London: J.B. Lippincott Company.

Yardımcı, H. 2003. *Trakya Gerçeği: Fatih ve Bolca Nine*.

İnternet Kaynakları

Binark, İ., Demir, İ., ve Demirel, M. 1992. *Bosna-Hersek ile İlgili Arşiv Belgeleri* (1516-1919). Ankara: T.C. Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü Osmanlı Arşivi Daire Başkanlığı. <http://www.devletarsivleri.gov.tr/yayinlar_osm.htm>

Bohlman, P.V. *Diaspora*. Grove Music Online. Oxford Music Online. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/42950>>. Eylül 2003.

Bujic B. ve Petrovic A. *Bosnia-Hercegovina*. Grove Music Online. Oxford Music Online, <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40881>>. Eylül 2004

Doğanay, F. 1996. *Türkiye'ye Göçmen Olarak Gelenlerin Yerleşimi*. Devlet Planlama Teşkilatı <<http://www.dpt.gov.tr/dptweb/ekutup96/doganayf/gocmen.html>> Kasım 2005

Engüllü, S. (tarih yok). *Balkanlarda Osmanlı Dönemi Türk Edebiyatı, Makedonya-Yugoslavya (Kosova)*. Kültür ve Turizm Bakanlığı: <<http://www.kultur.gov.tr/TR/dosyagoster.aspx?DIL=1veBELGEANAH=131586veDOSYASIM=balkanlardaosmanlidonemiturkedebiyati.pdf>> Aralık 2005.

Harrington, H.S. ve Kubik, G. *Accordion*. Grove Music Online. Oxford Music Online. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46180>>. Kasım 2006

<<http://www.akordi-note.110mb.com>>. Ocak 2008

<<http://www.anadolugenclik.com.tr/nisan02/soylesi/1.htm>>. Aralık 2007

<<http://www.bosnasancak.net/forum/showthread.php?p=216438#post216438>>. 2007

<<http://www.trnpx.com/pjesme%20-Akordi/Note>>. Şubat 2008

Kujundžić, E. Bosniak Lyric and Epic Poetry, *Diwan*, <http://www.diwanmag.com.ba/arhiva/diwan_SI/sadrzaj/sadrzaj6.htm>. Aralık 2003.

Mullan, B. *Patterns of Migration and Economic Liberalization in the Balkans*, Center for Refugee and Migration Studies. Tirana, Albania: <<http://www.icmc.net/files/albanialect.en.pdf>>. Kasım 2001.

UNHCR. 1994. Populations of Concern to UNHCR: A Statistical Overview (1994). <<http://www.unhcr.org/cgi-bin/texis/vtx/statistics/opendoc.pdf?tbl=STATISTICS&id=3bfa33154>> . Ekim 2005

Vranić, S., Pobrić, Ö., *Sevdah ve Sevdalinka Seçilmiş Metinler*. <<http://www.muammerketencoglu.com>> Eylül 2004

Görüşmeler

Albayrak, Hamit. Erkek, 1947 Sancak doğumlu. 1966 yılında İstanbul-Bayrampaşa'ya göçmüş. Serbest Meslek. Görüşme tarihi ve yeri: Mart 2006 İstanbul-Bayrampaşa.

Albayrak, Meryem. Kadın, 1951 Karadağ doğumlu. 1967 yılında İstanbul-Bayrampaşa'ya göçmüş. Evhanımı. Görüşme tarihi ve yeri: Mart 2006 İstanbul-Bayrampaşa.

Bay, Abdi. Erkek, 1947 Sancak doğumlu. 1967 yılında Kırklareli'ne göçmüş. Müzisyen. Görüşme tarihi ve yeri: Ağustos 2006 İstanbul-Pendik.

Güler, Hasan. Erkek, 1942 Karadağ doğumlu. 1961 yılında İstanbul-Bayrampaşa'ya göçmüş. Gusla Yapımcısı ve İcracısı. Görüşme tarihi ve yeri: Eylül 2006 İstanbul-Bayrampaşa.

Şabanović, Mearla. Kadın, 1941 Sancak doğumlu. 1953 yılında Kırklareli'ne göçmüş. Evhanımı. Görüşme tarihi ve yeri: Ekim 2005 Kırklareli-Merkez

Taşan, Samiye. Kadın, 1919 Merzifon doğumlu. Evhanımı. Görüşme tarihi ve yeri: Ağustos 2003 Amasya-Merzifon

Zilaya, Şaziye. Kadın, 1932 Kırklareli-Hamdibey doğumlu. 2. Kuşak Sancak göçmeni. Evhanımı. Görüşme tarihi ve yeri: Ağustos 2005 Kırklareli-Hamdibey Köyü

Diskografya

Çeşitli Sanatçılar. 2007. *Sevdalinka – Sarajevo Love Songs*. Almanya: Piranha

Mostar Sevdah Reunion. 1999. *Mostar Sevdah Reunion*. Hollanda: World Connection

Mostar Sevdah Reunion. 2007. *Emina*. Bosna-Hersek: Buybook

Mostar Sevdah Reunion. 2007. *Cafe Sevdah*. Hollanda: Snail Records

Damir Imamović Trio. 2006. *Damir Imamović Trio Svira Standarde/Plays Standards*. Bosna-Hersek: Buybook

Kodic M., Negovanovic N. Radosavljevic L., 2000. *Najlepsa 20 Kola*. Srbistan: Raglas Records

Pehlivan G., Pehlivan E. 2001. *Süper Rumeli Pop Folk - Varna, Sarayevo*. İstanbul: Jet Plak Kaset

Polovina, H. 2007. *Duajeni BH Sevdalinke*. Bosna Hersek: Muzicka Produkcija Radio-Televizije BiH

EK

1 Adet CD

ÖZGEÇMİŞ

F. Belma KURTİŞOĞLU 21.09.1965 yılında İstanbul'da doğdu. Koca Ragıp Paşa İlkokulu ve İstanbul Erkek Lisesi'nden mezun olduktan sonra lisans eğitimini Boğaziçi Üniversitesi Sosyoloji bölümünde tamamladı. Yüksek Lisansını İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halk Oyunları Anabilim dalında bitirdi. Doktora eğitimini aynı üniversitenin Müzikoloji ve Müzik Teorileri programında yapmaktadır.

İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuari'nda 1997-1999 yılları arasında ücretli öğretim görevlisi olarak görev yapmıştır. 2001 yılından bu yana İstanbul Teknik Üniversitesi Yabancı Diller Yüksek Okulu İngilizce Okutmanlığı kadrosunda görevlendirme ile Türk Musikisi Devlet Konservatuari'nda öğretim görevlisi olarak İngilizce, Müzik Sosyolojisi, Müzik Felsefesi, Dans Sosyolojisi, Dans Felsefesi, Sanat Sosyolojisi, Dünya Müzik Kültürleri dersleri vermektedir. 2006 yılından bu yana İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuari Erasmus/LLP programı Koordinatörlüğü görevini yapmaktadır. International Council for Traditional Music (ICTM), UNESCO-International Dance Council (CID), Society for Ethnomusicology (SEM) gibi uluslararası kuruluşların ve İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul Üniversitesi, Kocaeli Üniversitesi, Işık Üniversitesi, Kültür Bakanlığı gibi ulusal kuruluşların düzenlediği bilimsel toplantılara katılmıştır. Ulusal ve uluslararası yayınlarda makalelerine yer verilmiştir. Sistematik Müzikoloji ve Etnokoreoloji alanlarında çalışmalarına devam etmektedir.

Evli ve bir kızı olan KURTİŞOĞLU, İngilizce ve Almanca dillerini bilmektedir. Fransızca ve Boşnak dillerini okuma alanında az seviyede anlamakta, Osmanlı yazısını okuyabilmektedir.