



Thresholds, musics and liminality: professional Rom musicians and their liminal roles in nuptial rites of Bergama region¹

Eşikler, müzikler ve liminalite: profesyonel Roman müzisyenler ve Bergama yöresi evlilik ritüellerindeki liminal rolleri

Hasan Devrim Kınılı²
İbrahim Yavuz Yükselsin³

Abstract

Three days lasting nuptial rites as examples of *rites of passage* take on a new significance with the contributions of professional musicians in Bergama's surrounding country-side like elsewhere in Turkey. These musicians living in Bergama are often 'Roma'. Leading the profession of musicianship up until today, these local musicians provide basically two different kinds of musical service: to encode certain stages with certain tunes over the course of the ritual and to guide the transition. As a female-centered activity, the core of the marriage ritual is a process of *liminality* in which the bride enters a new phase in her life by the help of the other women around (aunts, musicians, etc.). Unlike the relationship between the male musicians and the groom, female Rom musicians locally named 'dümbekçiler' stand by the bride in almost all stages of this transition and guide her to cross the inner thresholds of the ritual properly. This article aims to contribute to the understanding

Özet

Geçiş ritüellerinin (*rites of passage*) üç güne yayılan bir örneği olan evlilik ritüelleri, bugün Türkiye'nin pek çok yerinde olduğu gibi Bergama kırsalında da profesyonel müzisyenlerin katkılarıyla anlam kazanır. Bergama özelinde bu müzisyenler, büyük çoğunlukla bölgede yaşayan 'Roman'lardır. Müzisyenlik mesleğini geçmişten günümüze profesyonel olarak sürdüren bu yerel müzisyenler, ritüel kapsamında temelde iki farklı müzik hizmeti sunarlar: Ritüel akışı boyunca belirli aşamaları belirli havalarla kodlamak ve geçişe rehberlik etmek. Kadın merkezli bir etkinlik olan evlilik ritüeli özünde gelinin; çevresindeki diğer kadınların (yengeler, müzisyenler vb.) yardımıyla yaşamının yeni bir evresine adım atmaya hazırlandığı bir eşiksellik (*liminality*) sürecidir. Yörede 'dümbekçiler' olarak adlandırılan Roman kadın müzisyenler bu süreçte, erkek müzisyenlerin damatla kurduğu ilişkiden farklı olarak hemen her aşamada gelinin

¹This article is based on the Ph.D. thesis of the first author, submitted to the Department of Musicology, Institute of Fine Arts, Dokuz Eylül University, under the supervision of the second author. Results of this study had been presented in the 2nd National Hisarlı Ahmet Symposium which was organized by Association of Fine Arts of Kutahya, 2011.

²M.A., Ph.D., Candidate, Dokuz Eylül University, Institute of Fine Arts, Department of Musicology, knldevrim@gmail.com

³Assoc. Prof. Ph.D., Dokuz Eylül University, Faculty of Fine Arts, Department of Musicology, iyavuz.yukselsin@gmail.com

of the 'liminal' roles of the male and female Rom musicians in their company consequently to the bride, the groom and all the other members of communitas during the ritual process.

Keywords: Gypsies; Roma; rites of passage; liminality; communitas; cultural threshold.

[\(Extended English abstract is at the end of this document\)](#)

yanında bulunarak ritüel içi eşikleri uygun bir biçimde geçmede ona rehberlik de ederler. Bu makale erkek ve kadın Roman müzisyenlerin ritüel süreci boyunca, başta gelin olmak üzere damada ve diğer tüm komünite üyelerine eşlik ederken sergiledikleri 'liminal' rollerin anlaşılmasına katkı sunmayı amaçlar.

Anahtar Kelimeler: Çingenerler; Roman; geçiş ritüelleri; liminalite; komünite; kültürel eşik.

Giriş

Müzikle profesyonel olarak uğraşan Çingenerler⁴, içinde yaşadıkları coğrafi ve kültürel sınırlar içinde hem hizmetlerine ihtiyaç duyulan hem de varlıklarına kuşkuyla bakılan kimseler olarak daima belirsiz ve çelişkili bir toplumsal statüyü simgelerler. Bununla birlikte çevrelerindeki 'Çingene olmayan' insanların yaşamları açısından önemli roller oynamayı da sürdürürler. Aralarında yaşadıkları topluluklara sundukları müziksel hizmet kimi durumlarda insanları eğlendirmenin çok ötesine geçer. Bu gibi durumlar genellikle kırsal kesimlerde, bugün hala toplumsal dokuyu ayakta tutmaya yarayan ritüel etkinlikleri kapsamında ortaya çıkar. Evlilik, sünnet ve asker uğurlaması gibi yaşamdöngüsel 'geçiş ritüelleri' ve deve güreşi, pehlivan güreşi, at yarışı vb. 'takvime bağlı ritüeller' bu kapsamın içeriğini oluşturur. Çingene müzisyenlerin varlığı ve hizmeti olmadan bu gibi etkinliklerin bir ritüel ve törensellik atmosferine bürünmeleri ve gerektiği gibi icra edilmeleri neredeyse olanaksızdır. Onların, tüm bu etkinliklerin birer kültürel 'gelenek' olarak günümüze ulaşmasında oynadıkları rol de azımsanamaz. Bergama ilçesi ve çevre köylerinde 2009 yılından bu yana sürdürdüğümüz; 'Roman' müzisyenlerin geçiş ritüellerinde sergiledikleri müziksel ve müzik dışı davranışlara ilişkin geniş ölçekli bir alan araştırmasının bulgularına dayanan bu çalışma; onların evlilik ritüelleri bağlamındaki hizmetlerinden anlamlı bir kesit sunmayı ve yerine getirdikleri önemli rollerin altını çizmeyi amaçlar.

Yoğun bir sembolizmle yüklü bir geçiş ritüeli olarak evlilik, gelin ve damadın toplumsal açıdan eski kimliklerinden sıyrıldıkları ancak yeni kimliklerini henüz edinmedikleri bir 'liminalite' sürecidir. Bergama kırsalında genellikle üç güne yayılan aşamalarla tamamlanan bu süreç, asker uğurlaması ve sünnet düğünü gibi sadece erkeklere özgü geçiş ritüellerinden farklı olarak, neredeyse tümüyle 'kadın' merkezli yaşanır. Her ne kadar evlenen taraflardan biri erkek de olsa, ritüelin kadın merkezli yapısı içinde erkek cinsiyetin yeri ve önemi görece ikincil konumdadır. Bu konumsal farklılık, özellikle erkeklerin ve kadınların ritüelin müzik eşlikli aşamalarında bir arada bulunmalarına yönelik normatif kısıtlamaların bulunduğu Sünni/Yörük köylerinde belirginleşir. Bu köylerde kadın davetlilere ve geline hizmet etme görevi doğrudan profesyonel Roman 'kadın' müzisyenlere (dümbekçiler) verilir. Böylece erkek Roman müzisyenlerle birlikte en az iki ayrı müzisyen grubu düğün için kiralanmış olur. Evlilik ritüeli boyunca gelin; gelenekselleşmiş kıyafet ve davranış kodları içinde önceden belirlenmiş çeşitli aşamalardan sırayla geçerek yaklaşık bir hafta önce resmi nikâhla üzerine aldığı yeni toplumsal kimliğini bütün bir köy topluluğuna mal eder. Gelinin kutlamalar

⁴Benzer kültürel ve toplumsal özelliklere sahip toplulukları dünya genelinde nitelendiren ve tümünce benimsenmiş ortak bir adlandırma olmadığı için, bu toplulukların genelinden söz ederken 'Çingene(ler)', bu çalışmanın öznesini oluşturan topluluklardan söz ederken ise kendi adlandırmaları olan 'Roman(lar)' terimi kullandık.

eşliğinde geçtiği her bir aşama, belirli bir müziksel tınıyla kodlanarak çevreye duyurulur. Bu aşamalar aynı zamanda yeni bir kimliğe doğru yapılan geçişte atlanan 'kültürel eşik'lerdir. Gelin ve damadın toplumsal kimlikleri açısından bir dönüşüm geçirdikleri bu süreçte, ritüele katılan diğer herkesin verili toplumsal statü ve rollerinden kısmen sıyrıldıkları geçici bir toplumsallaşma deneyimi olan 'komünitas' da yaşanır. Kadın ve erkek Roman müzisyenler; ritüelin özneleri olan gelin ile damada ve geri kalan tüm komünitas üyelerine rehberlik ve hizmet etmekle yükümlü oldukları bu geçiş sürecinin başından sonuna dek müzik yaparak geçişin sorunsuzca tamamlanmasına katkıda bulunurlar.

'Liminalite': Tanım

Kökeni Latince *limen*'den türetilme *liminal* sözcüğüne dayanan 'liminalite' (Fr. *liminalité*, İng. *liminality*) kavramı, özellikle doğum, ölüm, evlilik gibi geçiş ritüellerinde ya da karnaval, yayla şenlikleri, Kırkpınar yağlı güreşleri gibi döngüsel ritüellerde kurulan eşik ve sınırların ritüele özgü belirli sosyo-kültürel davranışlar ve sembolik kodlar ile işaretlendiği özel ve geçici konumları, zamanları ve mekanları nitelendirir (van Gennep, 1960: 10-11, 21; Turner, 1987a: 102). Kavramın etimolojik kökenini oluşturan limen sözcüğü, 'eşik' anlamına gelmekle birlikte bir metafor olarak liminalite'nin içeriğini oluşturan eşik; çoğu zaman bir binanın ya da evin giriş kapısında bulunan eşik gibi bir sıçrayışta geçilemeyecek derecede uzundur. En azından üyeliğe kabul ayinlerinin ya da mevsimsel festivallerin yanısıra bu makalede ele alınacak örneklerde de ('Yörük düğünü' ya da 'evlilik ritüeli') görülebileceği gibi oldukça uzun bir eşik, hatta Victor Turner'ın (1977: 37) belirttiği gibi kimi zaman hacıların izlediği bir yol, bir koridor ya da bir tüneldir. Benzer anlamsal çağrışımla, 'merdiven boşluğu' (*stairwell*) imgesini kullanan Homi Bhabha'ya göre ise "sabit kimliklendirmeler arasındaki geçit"tir (1994: 2). Bu nedenle liminalite, statüler, kimlikler ya da dünyalar arasındaki basamakların üzerinde oturmak ve bazen adımlayarak çıkmak anlamına da gelir.

Liminal terimi, ilk kez Arnold van Gennep tarafından 1909 tarihli "Geçiş Ayinleri" (*Rites de Passage*) adlı çalışmada kullanılır (1960). Van Gennep "herhangi bir toplumdaki bir bireyin yaşamının", "bir devreden diğerine bir dizi geçiş olduğunu" gözlemler (1960: 3): bebeklikten çocukluğa, çocukluktan yetişkinliğe; anaokulundan ilkökula, liseden üniversiteye; genç kızlıktan karlığa, karlıktan dulluğa; çıraklıktan ustalığa, ustalıktan patronluğa vb. teritoryal sınırın aşılması ile analogik olarak tüm bu ayinlerde, bir alemden ötekine gitmek için bir eşikin aşılması gerekir ve bu saptamayı yapan Van Gennep'e göre, '*rites de passage*' üç evreye ayrılır: 'ayrılma' (*séparation*), 'kenar' (*marge*) ya da 'eşik' (*limen*) ve 'birleşme' (*agrégation*). İlk evre, 'yolcu' olarak da tanımlanan ve geçiş sürecini yaşayan birey ya da grubun, normal yaşam akışından ayrıldığı ya da önceki konumunu terk ettiği 'ayrılma ayinleri' (*rites of separation*)'dir. İkinci evre, arkada bırakılan konumdan varılacak yeni konuma doğru, eşikin geçilmesini çevreleyen 'geçiş ayinleri' (*transition rites*)'dir. Üçüncü evre ise olağan yaşam akışına yeniden dahil olunan, yeni bir konuma kalıcı olarak giriş yapılan 'birleşme ayinleri' (*rites of incorporation*)'dir. Van Gennep (1960), "[geçiş ayinleri içinde] kimi zaman belirli bir özerklik sağlayan geçiş dönemlerinin varlığını" belirtmiş olsa da, özelde ritüel içindeki liminal evrenin -liminalite-, genelde toplum ve kültür içindeki önemine ilk kez dikkati çeken Turner olur.⁵ Turner, *Between and Between: The Liminal Period in Rites de Passage* başlıklı makalesini, "ritüel araştırmacılarının dikkatlerini orta-geçiş (*mid-transition*) olgularına ve süreçlerine odaklanmaya çağrı" ile sonlandırır (1967: 110; 1987b: 18).

Turner'a göre liminalite, basitçe bir sınırın ya da eşikin aşılması eylemi değildir. Liminal mekan, evre ya da koşul daha ziyade, geçici belirsizlik, akışkanlık ya da statüsüzlükten biridir. Bu

⁵Türkçeye "eşik evresi" olarak da çevrilen *liminalite*, gerçekte birey ve toplumsal kurumları niteleyen bir atf olduğundan dolayı *liminal*'in "eşiksel" *liminalite*'nin ise "eşiksellik" olarak çevrilmesi daha uygundur. Bununla birlikte kavramsal ayırdediciği nedeniyle özgün terimin Fransızca söylenişi olan "liminalite"yi kullanmayı uygun gördük.

geçicilik, normal toplumsal kuralların kısa süreli kaldırılması ve çok daha dikkat çekici biçimde, toplumsal hiyerarşi ve statülerin bir anlık düzleştirilmesi ve yüksek-düşük iktidar ilişkilerinin ritüel ve/veya oyun yoluyla alt-üst edilmesi biçiminde tanımlanır. Turner bu durumu liminal evreyi içeren iki ayrı ritüel tipini betimleyerek somutlar: “statü yükseltme/terfi” ritüelleri ve “statüyü tersine çevirme” (ya da yürürlükten kaldırma) ritüelleri. Her iki ritüel tipi de, Turner’ın “statüsüzlüğün arafı” (*limbo of statuslessness*) olarak adlandırdığı yerdedir ve “dünyasal mevki ve statünün” geçici olarak gözden yitmesini içerir. İlk ritüel tipi öncelikle van Gennep’in özgün düşüncesindeki geçiş ayinleri ile ilişkilidir: bireylerin daha düşük bir yaşam evresinden daha yüksek olana yaptıkları ‘kalıcı’ geçiştir. Öte yandan, genellikle döngüsel ya da takvime bağlı ritüeller ile ilişkili olan statüyü tersine çevirme ritüellerinde katılımcılar için kalıcı bir konum değişimi yoktur. Geçici olup çoğu kez, adet olduğu üzere toplumsal yapıdaki düşük statü konumlarını işgal eden insanların geçici süreyle yükselmelerini içerir (Turner, 1969: 167).

Geçmiş ya da gelecek konumun özelliklerinin çok az bulunduğu ya da hiç bulunmadığı bir bölge olan liminal evrede, ritüel nesnesinin (birey ya da grup) özellikleri bulanıktır. Liminal zaman ve mekanları tanımlamada kullanılan diğer sözcükler, içinde bulunulan bu bulanıklığın ve belirsizliğin altını çizerler: ‘ikisinin ortası’ (*betwixt and between*), ‘ne burada ne orada’ (*neither-here-nor-there*), ‘ne bu ne o’ (*neither-this-nor-that*), ‘ne biri ne öteki’, ‘Araf’ (*limbo*), ‘geçiş’ (*transition*), (Turner, 1967: 94; 1969, 1977: 37, 43; 1987a: 3; 1987b: 7; 2002: 359; van Gennep, 1960: 10-11). Liminal evre, görece kimliksiz, var olunmayan, geçici bir sosyo-kültürel bölgedir. Liminal bireyler, bir taraftan “artık sınıflandırılmayan”, öte yandan, yeni bir konuma ve mevkiye ulaşmadıkları için “henüz sınıflandırılmamış” olanlardır (Turner, 1967: 96). Bu nedenle, geçiş sürecinin baş kahramanlarının, hedeflenen sosyo-kültürel statü, mekan, zaman ve kimlik ile yeniden birleştikleri ayine kadar süren liminal evredeki yaşamları; çoğu kez onları yöneten ve bu sürecin sorunsuzca atlatılması için onlara eşlik eden, liminal evre ile ilgili bilgi ve becerilere sahip belli ritüel görevlilerine ve/veya uzman rehberlere emanet edilir.

Liminal evrenin kültürel bakımdan sınır özelliklerinin, özel olarak belirlenmiş başka olaylara da özgü olduğunu belirten Turner, liminaliteyi diğer ritüel çeşitlerini (karnaval, spor etkinlikleri vb.), özellikle de tiyatro gibi icraya dayalı türleri de kapsayacak biçimde genişletir (1977: 44). Nitekim, Turner müzik icralarının da liminal bir etkinlik olabileceğini ima ederek şunları belirtir:

“Kültürel icraların çoğu, kültürün ‘dilek’ kipine aittir [...] Bu kip, güncel bir gerçeklik konumundan çok tahmin, arzu, varsayım, olasılık vb. dışı vurmak için kullanılan bir eylemdir [...] Ritüel, karnaval, festival, tiyatro, film ve benzeri icrasal türler bu tutumlardan çoğuna sahiptir.” (1969: 101).

Ancak belirtmek gerekir ki Turner, sözelimi bir tiyatro sahnesinde sahnelenen roller, statüler, ya da tabular ile ritüellerde ortaya çıkan benzer halleri aynı liminal düzlemde görmez. Çünkü ona göre, ritüeller “kutsal” (*sacred*) ya da dinsel (*religious*); tiyatro ve diğer icraya dayalı etkinlikler ise “dünyasal” (*secular*) niteliktedir. Bu nedenle Turner ritüel dışı tüm etkinlikleri, “liminal benzeri” anlamında kullandığı “liminoid” terimi ile adlandırır.⁶ Bununla birlikte Brown’a (2007: 22) göre, özellikle müzik ve müzisyenler söz konusu olduğunda böyle bir ayırım gereksizleşir. Gerçekten de, müzik çoğu toplumlarda yaygın biçimde hem ritüelin hem de ‘yalnızca eğlence’ etkinliklerinin bir parçasıdır ve bu müzik, Turner’ın bakış açısı ile biri ‘dinsel’liği diğeri ‘dünyasal’lığı vurgulayan her iki etkinlik bağlamında da ‘aynı’ müzisyenler tarafından icra edilir. Bu doğrultuda bazı etnomüzikologların, Turner’ın liminalite kavramını ‘karnaval’ benzeri ritüel etkinliklerine yönelik olarak kullandıkları görülür. Bunlardan biri de kavramı “Batı orkestrası konseri”ne uyarlayan

⁶ Turner, “liminoid” terimini *ovoid* (yumurta benzeri) ve *asteroid* sözcüklerine bir benzetmeden türetir. (1977:43).

Cottrel'dir (2004; 2007). Böyle bir uyarılma Turner'ın düşünceleri ile tutarlı gözükür çünkü kavramı, öncelikle eşiği geçmekte olan insanların koşullarını betimlemek için kullansa da Turner; liminalitenin oldukça karmaşık iş bölümleri geliştirmiş olan toplumlarda belirli mesleklerde, özellikle de rahiplik ve tarikatlerde 'kalcı' olarak kurumsallaştığını belirtir (1969: 107).

Liminal Bir Kimlik: 'Çalgıcı Romani'

Liminaliteye özgü geçici niteliklerin, mesleki ve toplumsal kimliğin temel bir bileşeni olarak kalıcılaştığı ya da kurumsallaştığı durumlar belki de hiçbir örnekte müzikle uğraşan Çingenelerin yaşamlarındaki kadar açık gözlenmez. Müzik ile kurdukları ilişki, günümüzde bir 'yaşam tarzı' olarak bütün Çingenelere mal edilmeye çalışılsa da bu yaygın karikatürize algı aslında onların maruz kaldığı liminal kimlik açmazının bir göstergesi niteliğindedir. Çingeneler, egemen toplum kesimleri tarafından asla bütünüyle kabul görmezler ancak müzikle olan bağlantıları nedeniyle bir türlü göz ardı da edilemezler. Öteden beri göçebelige özgü marjinal mesleklerle (kalaycılık, sepetçilik, çalgıcılık, canbazlık vb.) uğraşan Çingene toplulukları açısından müzik, bu nedenle ayrıcalıklı bir noktada durur. Diğer zanaat biçimleri zamanın koşulları uyarınca geçerliliklerini yitirip gündemden düşerlerken müzisyenlik buna hala bir istisna oluşturur. Bu durum, zaman içinde bu mesleklerden müzisyenliğe geçiş yapan Çingenelerin sayısındaki artışı açıkladığı gibi başka bir noktayı daha anlamamızı sağlar: Müzik, Çingeneler için kendilerini toplumun geri kalanına kabul ettirebildikleri, ellerinde kalan neredeyse tek mecradır. Bu saptama, büyük şehirlerin kozmopolit eğlence yaşamı içinde olduğu kadar kırsal kesimin görece ayrışık kültürel ve ritüel gelenekleri içinde iş gören Çingene müzisyenleri de aynı ölçüde ilgilendirir. Müzikle uğraşan Çingeneler, diğer insan gruplarıyla çok daha sık ve çok daha uzun süreli 'yakın' temaslar kurar ve bu yolla sahip oldukları kültürel ve müziksel davranış kodlarını hatırı sayılır oranda zenginleştirirler. Sahip oldukları bu kültürel sermaye, onların hem müziksel hem de sosyal becerileri üzerinde doğrudan etkili olur ve onları daima çevreleri tarafından aranan figürler olarak tutar. Kırsal kesimlerdeki Çingenelerin bugün yerel müzik edimlerinin yegâne taşıyıcıları olarak kendilerini kabul ettirmiş olmaları, bu anlamda ciddi bir kurumsallaşmanın varlığına işaret eder. Birçok bölgede Çingene olmayanlar, kendilerini müziksel olarak temsil etme hakkını adeta toplumsal bir vekâletle öteden beri Çingenelere 'devretmiş' gözükürler. Dil ve dinsel inanç gibi kültürel dışavurumun önemli bir unsuru olarak kabul edilen müzik, tartışmasız bir uzlaşıyla bu 'usta ellere' teslim ve ihâle edilir. Bu durum, kültürel açıdan farklı tutumlara sahip insan gruplarının, kendi kültürlerinin müziksel bileşenleriyle sürdürmek ya da canlı tutmak istedikleri bağlantıyı sağlamalarında ve bu yolla bizzat kendi aidiyet duygularını pekiştirmelerinde; Çingenelerin onlar için ne derece vazgeçilmez bir rol oynadığını göstermeye yeter. Ancak her şeye rağmen, taraflar arasında müziksel hizmet çerçevesinde kurulan bu yakınlık ve iletişim, tıpkı kent merkezlerinde olduğu gibi kırsal bölgelerde de çoğunlukla müziksel hizmet anlarıyla sınırlı kalır.

Müzik ve müzisyenlik, Çingeneler arasında her zaman bir geçim ve meslek meselesi olagelmışken, yaşanan bu çelişkinin günümüzde geldiği noktada, iyiden iyiye bir kimlik meselesi halini almış da gözükür. Bu mesele, Türkiye'nin batısında yaşayan Çingene toplulukları arasında hararetli bir Roman/Çingene tartışması biçiminde kendini gösterir. Kendilerini 'Roman' olarak niteleyen yerleşik müzisyen grupların, göçebe ve yarı göçebe özellikler sergileyen grupları 'Çingene' olarak ötekileştirip kendilerini onlardan ayrı tanımlama çabası içerisine girdikleri sıkça gözlenir. Çünkü, "Çingene'nin kendilerini küçük görülen, statüsüz bir halkın üyeleri olarak gösterdiğini, 'Roman' teriminin ise tam tersine 'onurlu ve güvenilir' insanlardan oluşan bir halkı gösterdiğini..." (Yükselsin, 2000: 66) savunurlar. Yerleşik bir yaşamı ve onun getirdiği değerleri benimseyen ancak kültürel aidiyetlerinden vazgeçmeyen bu grupların, giderek artan biçimde 'Roman' kimliğine yatırım yaptıkları gözlenir. Çalgıcılık ya da müzisyenlik, tarihsel olarak her ne kadar göçebe veya yarı göçebe Çingene topluluklarının temel meslek gruplarından biri olarak bilirse de günümüzde yerleşik 'Roman'

değerlerinin bir bileşeni olarak yeniden temellük edilir ve ‘Çingenelik’ ile farklılığın ciddi bir işaretleyicisi olarak sunulur. Duygulu’nun: “Ancak son dönemlerde rastladığımız ‘Roman’ adını benimsemiş Çingenelerin, kendilerini pek çok bakımdan diğer Çingene gruplardan ayrı tutmaları da son derece önemlidir. Müzisyen Çingenelerin bu adı diğer Çingenelerin kullanmalarına karşı pek duyarlı davrandıklarını burada belirtelim” (2006: 14) sözleri, benzer bir gözlemi yansıtır. Dahası, bugün müzik çevrelerinde hayli tanınmış isimler olarak bilinen kimi Roman müzisyenlerin, soya dayalı mesleki grup kimliklerinin adeta bir damgası niteliğindeki soyadlarından vazgeçerek hem Roman hem de Çingene kimliklerini bütünüyle reddediyor görünmeleri de dikkat çekicidir. Birkaç uç örnekle sınırlı kalsa da bu durum, müzikal yeteneğin toplumsal anlamda bir tolerans kazanmakta önemli bir etmen olarak işe koşulduğunun (Akgül, 2009: 54) açık bir göstergesidir. Tanınmış Bergamalı klarnet sanatçısı Hüsnü Şenlendirici’nin son yıllara özgü bu gelişmeyi değerlendirirken söyledikleri, aynı zamanda müziğin ‘Roman’ kimliği açısından ne derece hayati bir noktada durduğunun altını bir kez daha çizer:

Utaniyor adam Roman olmaktan. Babasına ihanet ediyor yani. Müzik camiasında o kadar öndeler Romanlar, büyük bir kısmı ellerinde piyasanın. Kaset plak dünyası dışında; TRT’de, senfonilerde, operalarda... Bu kadar iyi işler yaparken Romanlar, insanlar hala Kumkapı’da koltuğunun altında ‘Abi çalayım mı?’ diyen müzisyenler zannediyor bizi. Senin benim gibi müzisyenleri görecekler ki ‘bu da var, bu da var’ diyecekler. Sen soyadını değiştirirsen, kendinden utanırsan seni her zaman aşağılayacaklar. Asıl o arkadaşları ben aşağılıyorum. Şenlendirici soyadımdan, Romanlığımdan gurur duyuyorum. Ne şanslı adamım ki Roman doğmuşum, müziğin içine doğmuşum... (Evrensel Hayat Gazetesi, 2010: 9).

Şenlendirici’nin, açıklamasında ‘Çingene’ sözcüğüne hiç yer vermemesi, Roman müzisyen ya da ‘çalgıcı Romanı’ kimliğinin, müziksel beceri düzeyi arttıkça toplumsal meşruiyeti de artan bir kimlik olarak seçildiği izlenimini güçlendirir. Çingene olan ve olmayan iki ayrı dünyanın aynı anda ‘hem her ikisine de ait hem her ikisinin de dışında’ gözükken ‘Roman’ kimliğine bu liminal niteliğini kazandıran başlıca unsur müziğin ve müziksel becerinin bizzat kendisidir.

Son olarak profesyonel Roman müzisyenlerin, yaptıkları işin niteliğinden ötürü kent merkezlerinde olsun kırsal kesimde olsun kendileriyle aynı mesleği sürdüren ve Roman olmayan tüm meslektaşlarıyla ortak bir çelişkiyi paylaştıkları yine de unutulmamalıdır. Nitekim Alan Merriam’ın (1964:137) saptaması günümüzde de geçerliğini sürdürür. Çoğu kültürde “profesyonel müzisyenlik, toplumsal statüsü düşük buna karşın toplumsal önemi yüksek bir meslek” olarak kendi içerisinde çelişkili bir kategoridir. Ancak Roman olmayan müzisyenleri belirli ölçülerde marjinal kılarak toplumsal yapının sınırlarına doğru iten bu meslek; bizzat marjinal kabul edilen Roman/Çingene grupları aynı toplumsal yapının merkezine daha da yakınlştırır. Farklı statüler, kimlikler ve dünyalar arasında esnek ve geçişli bir doğayı simgeleyen Romanlar bu nedenle hem müzik becerileriyle hem de bu becerileri etrafında biçimlenen liminal kimlikleriyle diğer meslektaşlarından ayrıcalıklı bir yerde dururlar. Dâhil oldukları her ortamda liminal bir atmosfer ve hazır bulunanlar arasında zaman-mekân ötesi ve farklılıklar üstü bir birlik-beraberlik duygusu, bir komünitas ruhu yaratabilme becerileri, onların bu kimlik özellikleriyle yakından ilişkilidir.

Komünitas Belirleyicileri Olarak Roman Müzisyenler

Turner, David Hume’a referansla; kapalı ya da tabakalaşmış toplumlarda bir ‘insanlık duygusu’nu temsil edenlerin, marjinal ya da aşağı konumda görülen ‘yabancılar’ olduğunu belirtir ve bunun kendi önerdiği komünitas modeliyle doğrudan ilişkili olduğunu söyler (1969:111). Ona göre komünitas (*communitas*), aynı yerde ve aynı şartlar altında yaşayan bir insan topluluğundan (*community*)

farklı olarak; belirli/özel anlarda ve durumlarda ortaya çıkan bir toplumsallaşma biçimidir. Toplulukların ve toplumsal yapının nitelikleri bellidir. Bu yapı özetle siyasi, hukuksal ve ekonomik bakımdan birbirinden ayrılmış bireylerin farklı roller ve kimlikler (etnisite, sınıf, statü vb.) içinde birbirlerine göre daha 'aşağı' ya da daha 'yukarı' konumlandıkları bir örgütlenmedir. Ancak komünitas, öncelikle geçiş ritüelleri kapsamında gözlenen bir toplumsallaşma biçimi olarak, bu katı yapısal ilişkilerin geçici süreye de olsa ortadan kalktığı ya da 'askıya alındığı' durumlarda ortaya çıkar (1974:231). Bu çalışmanın örnekölayı olarak seçilen Bergama ve çevresi 'Yörük' düğünleri, bir geçiş ritüelinin tüm karakteristik özelliklerini taşır. Ritüelin kalıplaşmış akışı içinde üç gün boyunca bütün bir köy topluluğu da komünitas özellikleri sergiler. Kalıplaşmış bu ritüel akışı, her defasında yeniden sahnelenen bir toplumsal performans örneğidir. Köyün içinden ve dışından belirli figürler bu performansta önemli roller ve görevler üstlenirler. 'Yenge'lik, 'sağdıç'lık veya 'bayraktar'lık gibi görevler, düğün sahiplerinin yakınları diğer bir ifadeyle köyün 'yerlileri' tarafından yerine getirilirken; eğlencenin ve ritüelin mimarı olan müzisyenler köye 'dışardan' gelirler.

Roman müzisyenler, aslında 'yabancı' oldukları bir topluluk için son derece önemli olan bu ritüelin müzikle bütünleşmesi ve olayların akışının müziksel olarak düzenlenmesinde yetkinleşmişlerdir. Birbirinden farklı etnik ve kültürel özellikler gösteren bölge köylerinin (Çepni, Tahtacı/Türkmen, Pomak, Muhacir, Göçmen, Yörük vb.) kültürel ve müziksel geleneklerine belli ölçüde hâkim olduklarından, gittikleri ortamlarda ne şekilde davranmaları gerektiğini son derece iyi bilirler. Sundukları hizmet öncelikle ritüel içi aşamaları tınıyla kodlamak ve akışın önemli anlarını duyurmak olduğundan yaptıkları iş insanları yalnızca eğlendirmenin oldukça ötesindedir. Gelin, damat, davetliler ve hizmetlilerden oluşan geniş bir kitleyi idare etme ve yönlendirme sorumluluğu, onları bir süreliğine köyün deneyimli ve yaşlı üyeleri ile benzer bir konuma ve saygınlığa yükseltir. Romanların ritüel kapsamındaki fiziksel varlığı ve yaşadıkları bu belirgin statü değişimi, tüm köy topluluğunun komünitasa dönüşmesine adeta zemin hazırlar. Kadınlar-erkekler, evliler-bekârlar, yaşlılar-gençler ve yerliler-yabancılar gibi verili kutuplaşmalar arasında kurulmuş hiyerarşi ve iktidar ilişkilerinin esnetilmesinde ve bu bölümün başlangıcında belirtildiği gibi bir 'insanlık duygusunun' temsil edilmesinde oynadıkları rol nedeniyle doğrudan birer 'komünitas belirleyicisi' olarak nitelendirilebilirler.

Profesyonel Roman müzisyenlerin ritüellerdeki varlığı, geleneksel köy yaşamının rutini içinde, yerleşmiş toplumsal rol beklentilerinin dışına çıkılmasını mümkün kılar. Örneğin belli sınırlar ölçüsünde evli erkek ve kadınlar müzik eşliğinde oyuna ve dansa katılabilir, genç erkekler kamusal alanda içki ve sigara kullanabilir, benzer şekilde genç kızlar da oyuna kalkan delikanlıları izleyebilmek için aynı kamusal alanı daha rahat kullanabilirler. Bu durum Turner'ın, komünitası oluşturan bireylerin toplu bir biçimde, ritüelleri idare eden daha yaşlı ve deneyimli üyelerin genel otoritesini kabul ettikleri yönündeki görüşü (1969:96) ile örtüşür. Roman müzisyenler eşliğinde kadınların zeybek gibi erkeksi, erkeklerin de çiftetelli gibi kadınsı dansları hiç çekinmeden icra etmeleri, tarafların birbirlerinin cinsiyet merkezli simgesel alanlarına müdahalelerinin meşrulaştığını gösterir. Farklı mekânlarda, birbirlerini görmeden eğleniyor oldukları anlarda bile hem kadınların hem de erkeklerin aynı 'Roman havaları' eşliğinde dans etmeyi seçmeleri de dikkat çekicidir. Bu durum sahiplenilmiş bir kültürel alandan gelmeyen, farklı bir etnisiteye (Roman) ya da farklı kültürel bağlamlara (kentsel, popüler vb.) özgü görülen müzik biçimlerinin kadın ve erkeği simgesel düzeyde birleştirmek bakımından oldukça işlevsel olduğunu gösterir. Kına gecelerinin, çoğu kez Roman müzisyenlerin katılmadığı 'eğlence' bölümlerinde bu simgesel birleşim yerini somut, fiziksel beraberliğe bırakırken Romanlar tınısal kimlikleriyle yine ortamdaki varlıklarını hissettirirler. Kadınların ve erkeklerin bir arada eğlenebildikleri ritüelin karışık cinsiyetli bu tek aşamasında, genellikle Roman olmayan bir piyanist/orkestracı eşliğinde eğlenen komünitas üyelerinin en çok istekte buldukları parçalar, çoğunlukla günün en sevilen Roman havaları (ve benzeri kaydedilmiş popüler müzik örnekleri) olur.

Bergama Evlilik Ritüelleri Örnekolayı ve Roman Müzisyenlerin Liminal Rollerini

Evlenerken yaşamlarının yeni bir evresine adım atacak olan gelin ve damat için evlilik ritüeli psikolojik açıdan bir belirsizlik, toplumsal açıdan ise bir kimliksizlik halidir. Adaylar önce bekâr birer 'genç' kadın ve erkek olarak içinde buldukları toplumsal kategoriden kopacaklar, ardından da evli bir çift, bir aile ve müstakbel birer anne-baba olarak toplumsal yapıdaki yerlerini yeniden alacaklardır. Bu anlamda her ikisi de yeni toplumsal kimliklerinin eşiginde dirler. Önceden tanıdıkları tüm yakınlarıyla ilişkilerini yeniden düzenleyeceğinden evlilik, sadece ikisini ilgilendiren bir olgu olmanın ötesinde anlamlar taşır. İki farklı yaşam biçimi arasında yapacakları geçiş bu nedenle, yeni başlayacakları yaşantıya ilişkin ilk bilgi kodlarının kendilerine aktarıldığı bir 'inisiasyon' (*initiation*) daha açık bir ifadeyle bir 'üyelğe kabul' ritüeli karakterindedir. Toplumsal yaşamı yeniden üreten yazılı olmayan bilgi kodları, adaylara bu ritüel yoluyla aktarılacaktır.

Her gencin yaşamında önemli bir dönüm noktası olan bu geçiş; Bergama kırsalında baştan sona kalıplaşmış aşamalardan oluşan üç evreli bir akış süreci ile ritüelleştirilir. Şekil 1'deki diyagramda tüm aşamalarıyla ayrıntılandırılan ritüel; Gennep ve Turner'ın yaklaşımlarından hareketle *pre-liminal*, *liminal* ve *post-liminal* olarak üç evreye ayrılır. Diyagram üzerinde tüm müziksel aşamalar farklı harf ve renkler ile kodlanmıştır. Buna göre: (G) ve pembe renk gelinin, (D) ve mavi renk damadın merkezinde olduğu aşamaları; (K) ve gri renk ise komünite bakımından önem taşıyan aşamaları gösterir. (K^e) ve (K^k) ise sırasıyla komünite kadın ve erkek üyelerinin ayrı ayrı katıldıkları bölümleri işaret eder. Üç günlük ritüel sürecinde her gün müziksel aşamaların başlangıcı olarak kabul edilen ilk müziksel edim olan 'Nöbet' çalma anları ise sarı renk ile vurgulanır. Komünite ve gelin açısından önem taşıyan ritüel içi eşikler de yine pembe ve gri renkli yıldız sembelleri ile gösterilir. Ayrıca, liminal evrelerle olan semgesel ilişkiyi yansıtmaması bakımından gelin ve damadın ritüel sırasında giydikleri kıyafetler (Harbalı, Nişanlılık, Gelinlik ve Damatlık) de ayrıca diyagrama eklenmiştir.

deneyimleyecekleri türden bir belirsizliği bütün yaşamları boyunca tecrübe etmiş ve kimliklerinin bir parçası haline getirmiş ‘Roman’ müzisyenlere uygun görülür ve onlar tarafından yerine getirilir.⁷

Gennep’in ‘ayrılma’, ‘eşik/geçiş’ ve ‘birleşme’ ayinlerinden oluştuğunu belirttiği geçiş ritüeli kalıbı, Bergama çevresi Yörük düğünlerinin analizinde de temel bir çerçeve olarak iş görür. Her ne kadar Özgün (2009: 31) kesin bir ifadeyle kına gecesini ‘ayrılık’, gelin almayı ‘geçiş’ ve ‘erte’ adıyla anılan gerdek gecesinin ertesi sabahını ‘birleşme’ töreni olarak adlandırsa da en geniş anlamıyla geçiş, ritüelden belki de aylarca öncesinde başlar (Şekil 1, komünitas öncesi). Ancak müzisyenlerin köye adım attıkları ilk günün akşamı, komünitasın kurulmasıyla birlikte toplumsallaşır ve liminaliteye özgü simgeselliklerin (dananın kurban edilmesi, nöbet çalma vb.) ortaya çıktığı bu ilk günden itibaren görünürlük kazanır. Turner (1969: 95) bireysel ve toplumsal açıdan önem taşıyan bu tür geçişleri ritüelleştirme alışkanlığı olan pek çok kültürde, ritüel öznelerinin (gelin, damat, sünnet çocuğu vb.) içinde buldukları muğlak ve belirsiz statünün son derece zengin ve yoğun bir simgesellikle dışa vurulduğunu anımsatır. Liminalite sürecinin yapısal olarak basit ancak kavramsal açıdan karmaşık niteliği de bu yoğun simgesellikten kaynaklandığından, sağlıklı bir analiz ancak karşılaşılan sembollerin elden geldiğince ayrıntılı bir çözümlemesini gerektirir. Sadece ritüel özneleri söz konusu edildiğinde belirli bir ana ya da anlara (gelin alma/gerdek) denk düşüyor gibi gözükabilen geçiş; bütün bu süreci yaşayan komünitas açısından değerlendirildiğinde bu anlarla örtüşmeyebilir.

Hem kız evi hem de oğlan evinde, düğün ziyafeti boyunca hazırlanacak yemeklerde kullanılmak üzere birer dananın kurban edildiği ‘Cuma’ ya da ‘Salı’ günü, ritüel aşamalarının başladığı ilk gündür. ‘Kurban verme’ ve ‘kan akıtma’ eylemi doğrudan ‘ölüm’ imgesiyle ilişkilendiğinden öncelikle gelin ve damadın artık bekârlık günlerine veda etme, ‘bekârlığa ölme’ vakitlerinin geldiği anlamını taşır. Ayrıca gerdek yatağına akacak kan da önceden duyurulmuş ve gelinin eski kimliğine ölerken yeni bir kimliğe doğacağı müjdelenmiş olur. Bu günün akşamına dek köyün gençleri⁸, kesilen dananın etlerini doğramakla görevlidirler. Ertesi iki gün boyunca düğüne katılacak tüm komünitas üyeleri tarafından tüketilecek bu et; gelin ve damadın bedenleri yerine geçerek onların gerçekleştireceği beraberliğin komünitasa mal edilmesinin bir simgesi niteliğini de taşır.

Pre-Liminal Evre: Komünitasın Kurulması Ve Ayrılık Öncesi Hazırlık Törenleri

Pre-liminal evre, ‘komünitas öncesi’ olarak gösterilen ‘kız isteme’, ‘söz kesme’, ‘küçük nişan’, ‘okuntu’ (komünitasa davet) gibi ritüel öncesi aşamalar⁹; müziksel boyutları olmayan ancak geçişin

⁷ Turner ‘zayıf olanların gücü’ adını verdiği bu durumu, boyun eğdirilmiş ve bastırılmış yerel kimliklere özgü bir ayrıcalık olarak niteler (1969: 109). Ona göre çoğu toplumda ekonomik ya da politik bir gücü bulunmayan aşağı tabakalar, sık sık gizemli ve ritüelistik güçlerle ilişkilendirilirler. Coğrafi veya siyasi açıdan göz ardı edilmiş kimi küçük uluslar ve azınlıklar da tarihsel olarak bu türden ahlaki ya da dinsel güçlerin taşıyıcıları olarak kabul edilirler. (Ortadoğu’da Yahudiler, erken Hıristiyanlık döneminde İrlandalılar, Modern Avrupa’da İsviçreliler vb.) Günümüz Türkiye’sinde, genelde Çingenerler özelde de Roman müzisyenler birçok bakımdan burada ifade edilen niteliklerle birlikte düşünülebilirler.

⁸ ‘Gençler’, köyün tüm bekâr erkekleri anlamına gelir ve Bergama çevresi kırsal yaşantısı içinde önemli bir kurumsallaşmaya işaret eder. Önceleri kendilerine ait bir ‘köy odası’ bulunan, lideri (bayraktar, efe başı) seçimle belirlenen ve ergenliğe giren erkek çocukların toplumsallaşmasında önemli rol oynayan bu kurumun en önemli görevlerinden biri de düğün zamanları örgütlenerek bir ‘imece’ anlayışı içinde davetlilere hizmet etmektir. Geçmişte, evlilik ritüellerinden bir hafta önce düzenlenen ‘tahtaya gitme’ etkinliğinin merkezinde de gençlerin yer aldığı bilinmektedir. Yemek pişirme, aydınlatma ve ısınma amacıyla ritüel boyunca kullanılacak yakacak malzemenin el birliği ile toplanması anlamına gelen bu etkinlik, komünitasın bir hafta önceden kurulmaya başladığının da bir göstergesidir. Bugün artık tarihe karışmış olan bu uygulamada Roman müzisyenlerin de mutlaka yer aldığı, odun kesmeye giden gençleri uğurlayıp karşıladıkları ve bu çerçevede gençlerin kendi aralarında düzenledikleri eğlencelerde onlar için müzik yaptıkları bilinmektedir.

⁹ Abdurrahman Yılmaz 1941 tarihli ‘Bergama’da Folklor’ başlıklı çalışmasında, hem komünitas öncesi geçilen bu gibi hazırlıkları hem de komünitas sonrası düzenlenen ve geçmişte ‘Cumana’ adı verilen ‘gelin ardı’ ve ‘gelin önü’ gibi post-liminal aşamaları ayrıntıları ile betimler.

özneleri olan gelin ve damadın eski kimliklerinden kesin olarak kopacaklarına işaret eden bir 'ayrılma' sürecine girdiklerini gösteren düğün öncesi hazırlıkları da kapsar. Bununla birlikte, düğün öncesindeki tüm hazırlıklar ilk bakışta ritüel özneleri (gelin ve damat) için gibi görünse de gerçekte komünitاسın kurulması içindir. Bergama yöresinde 'okuntu' olarak adlandırılan 'düğün davetiyesi' aslında kimin, nerede ve ne zaman düğünü olacağını duyurmanın ötesinde, taraflarca (kız tarafı ve oğlan tarafı) belirlenen potansiyel komünitas üyelerini çağırma yöneliktir. Dolayısıyla ritüel özelindeki 'ayrılık öncesi hazırlık törenleri'ni içeren pre-liminal evre, belirli bir günde (Salı ya da Cuma günü)¹⁰ başlamak üzere planlanan üç günlük düğün organizasyonunun ilk gününde komünitاسın kurulması ile başlar. Komünitاسın kurulduğunun en önemli göstergesi müziktir. Roman müzisyenler genellikle düğünün birinci günü öğleden sonra et doğrama işlemi sırasında köye ulaşırlar. Erkek çalgı takımı köye geldiğinde, köyün girişinde durarak çalmaya başlar ve köyde 'bayraktar' olarak görevlendirilen bir gencin ve arkadaşlarının gelip kendisini karşılamasını bekler. Klarnet-davul takımının çalmaya başlaması komünitاسın kurulduğuna ve ritüel aşamaları için gerekli müziği icra edecek Roman müzisyenlerin köye geldiğine işaret eder. Ayrıntıları aşağıda görüleceği gibi, birinci günün akşamı kız evinde düzenlenen ve yalnızca komünitاسın kadın üyelerinin katıldığı 'kız oyunu' ile başlayan ayrılık öncesi hazırlık törenleri, ikinci gün devam eden 'keşkek', 'çeyiz götürme' ve 'nişan' aşamaları ile birlikte tamamlanacak ve komünitas açısından ilk önemli eşik böylece geçilmiş olacaktır.

Nöbet

Hem kadın hem de erkek müzisyenlerin, düğün sahipleri olan oğlan ve kız evlerine vardıklarında çalmak için seçtikleri ilk hava, her ne olursa olsun 'Nöbet havası' olarak adlandırılır. Bu doğrultuda ritüelin her günü, yapılacak ilk müziksel görev 'nöbet çalma' biçiminde kavramlaştırılır.¹¹ Nöbet çalma; müzikle haber verme, duyurma ve ilan etmedir. Ritüel kapsamında çalınan bu ilk hava ile artık aşamaların başladığı, tınsal olarak tüm çevreye ilan edilmiş olur. Nöbet, bundan sonra takip edecek aşamaların belirli bir düzen içinde seyredeceğinin ve yine müziksel olarak duyurulacağını da bir teminatı anlamına gelir. Öyle ki tüm komünitas üyeleri, üç gün boyunca müziğin sesini her işittiklerinde, o an için ritüelin hangi aşamasına geldiğini az-çok bilebilir ve davranışlarını ona göre düzenleyebilirler. Özetle Roman müzisyenlerin ritüeli idare etme ve topluluğu yönlendirme görevi öncelikle nöbet çalma ile karakterize olur.

İlk gün, aynı zamanda diğer iki gün boyunca konuklara hizmet edecek düğün sahiplerinin kendi aralarında eğlendikleri ve kutlama yaptıkları gündür. Henüz daha dışarıdan konukların gelmediği bu gün, takip eden iki gün boyunca yoğun bir telaş ve yorgunluk yaşayacak olan düğün sahiplerine ayrılır. Roman müzisyenler, nöbet sonrası ilk 'istek' havalarını bu nedenle önce düğün sahiplerine çalarlar. İstek, herhangi bir kimsenin kendisi ya da onurlandırmak istediği kişi adına

¹⁰ Bergama çevresinde üç gün süren evlilik ritüelleri genellikle (Cuma-Pazar) günleri gerçekleştirilmekle birlikte (Salı-Perşembe) günlerinin de bu amaçla değerlendirildiğine rastlanır. Geçmişte evlilik ritüellerine 'özellikle' ayrılan bu hafta-içi günleri günümüzde katılımın düşük olması ve değişen toplumsal koşullar nedeniyle yerini hafta-sonlarına bırakmıştır.

¹¹ 'Nevbet' sözcüğü ile ilişkili gözükten 'nöbet çalma' pratiği toplumsal hafızamızda öncelikle 'Mehter' takımı ve Yeniçeri ocağının askeri müzik uygulamaları ile ilişkilendirilir. Ancak barış zamanlarında da müzik yapmayı sürdüren bu takımların en belirgin görevi, ibadet vakitlerini duyurmak yani 'nöbet' çalmaktır. Ek olarak mehter, sadece askeri bir müzik topluluğunun adı olmayıp o dönemlerde çeşitli esnaf loncalarına bağlı 'sivil' müzisyenlerden kurulu 'esnaf mehterleri'nin varlıkları da bilinmektedir. Bergama yöresi Romanlarının bugün kendilerine yönelik olarak 'çalgıcı' veya 'müzisyen' tabirleri yerine 'esnaf' nitelemesini kullanmaları bu anlamda dikkat çekicidir. Bu esnaf günümüzde evlilik ritüelleri dışında da nöbet çalarlar. Buna verilebilecek en güzel örnek, 'Ramazan' ayında sahur vaktini duyurmak için mahalle aralarında gezen 'Ramazan davulcusu' figürüdür. Son olarak, evlilik ritüeli içinde düğün alayının oğlan evi ile kız evi arasında hareket halinde olduğu aşamalarda ve özellikle gelin alınırken Roman müzisyenlerin 'Mehter marşı' olarak bilinen, bestesi Ali Rıza Bey'e ait 'Eski Ordu Marşı'nı çalmayı sürdürmeleri, bu tarihsel bağlantının bir diğer izdüşümü olarak görülebilir.

müzisyenlerden bir hava çalmalarını talep etmesi ve karşılığında da uygun gördüğü bahışı vermesidir. Ritüel boyunca belirli aşamalara yönelik olarak müzik yapmak için düğün sahipleri ile anlaşmaları ücretin haricinde, müzisyenlerin kazançlarını arttırmalarının yegâne yolu, bu istekleri elden geldiğince yerine getirmeye çalışmaktır. İstekler diğer iki gün boyunca devam eder ve komünitas ruhunu güçlendirmede doğrudan etkili olur. Küslerin barışması, ahablıkların ilettilmesi ve yeni akrabalık ilişkilerinin tesis edilmesi anlamına gelen evlilik ritüelleri içinde müziğin, insanları birleştirici işlevine açık bir örnek oluşturur. Sonuç olarak Roman müzisyenlerin ritüel içi müzik pratiklerinin daima iki koldan ilerlediği görülür. Nöbet çalma ile başlayan ritüel içi aşamaların müzikle kodlanması ve aşamalar boyunca/arasında gelen isteklerin çalınması bir arada yürür.

Kız oyunu

Müzisyenlerin köye gelişi ve nöbet çalmalarının ardından gelinin de bizzat katıldığı ilk aşama; ziyaretine gelen kaynanası ve diğer oğlan tarafı kadınlarının elini öptüğü ve ardından onlarla birlikte eğlenceye katıldığı 'kız oyunu' (Şekil 1: kız oyunu 1) aşamasıdır. Kız oyununun müziksel atmosferi, bölgede 'kırık hava' olarak adlandırılan çiftetelli ve Roman havası gibi 'zeybek' dışı oyun havalarının icrasından oluşur. Genellikle yakınlardaki bir evin avlusunda, komünitasın erkek üyelerine kapalı olarak düzenlenen bu aşamaya katılmak için gelin, ilk kez bulunduğu mekândan dışarı çıkar. Ancak kamusal alana yapacağı bu çıkışlarda asla kendi başına hareket edemez, yanında mutlaka refakatçiler bulunur. Bu refakatçiler, kendisinin 'liminal' durumuna eşlik eden rehberler olarak tüm ritüel boyunca onun bir an bile yanından ayrılmayan yengeler¹² ve kız tarafınca tutulan ve gelin merkezli tüm törenler için müzik yapmakla yükümlü olan 'Dümbekçiler'dir. Özellikle Kozak yöresi ve çevre köylerinde talep gören dümbekçilerin, evlilik ritüelleri kapsamındaki icralarının ayrıntıları Yılmaz ve Yükselsin'in çalışmalarında (Yılmaz, 2010; Yükselsin & Yılmaz, 2010) görülebilir.

Gelinin kamusal alanda fiziksel olarak görünür olduğu anların sınırlı olması kendisinin henüz meşru bir toplumsal kimliğinin olmayışıyla ilişkilendirilir. Geçişin öznesi olarak genç kızlıktan evli bir kadın olmaya doğru çıktığı yolculukta, tam da bu nedenle yanı başında bu durumu önceden deneyimlemiş kişilerin vesayeti altındadır. Turner geçiş sürecindeki bir bireyin toplumsal konumu henüz netlik kazanmadığı için sosyal bir gerçekliğinin olmadığını ve bu nedenle 'gizlenmesi' gerektiğini ileri sürer (1994: 8). Ona göre bu gizlenme, kapalı mekânlarda tutulma ya da kılık değiştirme gibi yollarla gerçekleşir. Gelinin kız oyunu vb. 'görünür' olduğu tüm aşamalarda tamamen kadınlara ayrılmış ve damat dışında hiçbir erkeğin kabul edilmediği iç mekânlarda bulundurulması, kamusal alana çıkışının genellikle gece karanlığına denk getirilmesi, tersi durumlarda yanında mutlaka yengelerle müzisyenlerden oluşan refakatçilerin bulunması ve üç gün boyunca değişen kıyafet kodları, bu gizliliğe işaret eder. Gelinin üç gün boyunca değiştirdiği üç giysi (Harbalı, Nişanlılık ve Gelinlik) yine Turner'ın (1994:8) hatırlattığı gibi liminal öznelerin kıyafet kodlarının renk ve tasarım açısından taşıdığı 'grotesk' nitelikleri dışı vurur. Kız oyununa katılacak olan gelin yörede 'Harbalı' adı verilen koyu renk bir kaftan ile giydirilir ve oyun boyunca bunu üzerinde taşır. Ancak kırmızıya çalan rengi nedeniyle kent merkezli salon düğünlerinde 'kına gecesi' kıyafeti olarak bilinen ve farklı yörelerde farklı isimlerle adlandırılan bu giysinin, bir sonraki gece davetliler huzurunda gerçekleştirilecek ayrılık töreni (kına) ile hiçbir ilişkisi yoktur.

¹² 'Yengelik' bir akrabalık ilişkisi olduğu kadar, ritüel kapsamında yerine getirilmesi gereken bir 'görev' biçiminin de adıdır. Geline ve damada akrabalık derecesi en yakın olan erkeklerin eşleri olan yengeler, her iki aileye de 'dışardan' katılmış kişiler olarak aslında geline yabancıdırlar. Ancak ritüel boyunca geline rehberlik etmek gibi önemli bir görevi dümbekçilerle paylaşırlar. Yengeler, evlenerek başka bir aileye mensup olacak olan gelinin gideceği yerde hiçbir yabancılik çekmeyeceğine dair bir güvencenin de simgesidirler.

Keşkek dövme

Müzisyenlerin ikinci günün sabahı çaldıkları nöbet havalarının ardından ritüelin olmazsa olmaz yemeği 'keşkek'in hazırlanmasına başlanır. Keşkek; bereketin ve bolluğun simgesi olan buğdayın tıpkı dana eti gibi, ritüele katılan herkese sunulduğu ve özel bir törenle 'el birliğiyle' hazırlandığı için önemli bir komünite işaretleyicisidir. Büyük kazanlarda kaynatılan keşkek bir taraftan karıştırılırken diğer taraftan dövülür. Bu iş yalnızca komünite erkek üyelerine özgüdür. Köye gelen misafirler ve düğün sahipleri arasından evli ve bekâr erkekler sırayla bu görevi üstlenirler. İki kişinin karşılıklı olarak ve senkronize vuruşlarla belirli bir uyum içinde yapmaları gereken bu iş, Roman müzisyenlerin katkısıyla törenselleşir. Davul ve klarnetten oluşan erkek çalgı takımı yörede 'Köroğlu' adıyla bilinen kahramanlık ve yiğitlik havasını biteviye sürdürür ve ziyafet hazırlığının son aşamasında pişirilen keşkek, çalınan bu havayla kutsanır. Keşkeği dövenlerin sıklıkla davulun ritmine uyum sağladıkları ve bir birliklilik duygusu içinde hareket ettikleri gözlenir. Oğlan evinde erkek müzisyenler eşliğinde hazırlanan keşkek kazanlarından birisi, eğer kız evi aynı köyden ise oraya yine müzisyenler eşliğinde götürülür. Keşkek töreni kız evinde de icra edilecek olduğunda, eğer kız evi ayrıca bir erkek çalgı takımı kiralamamışsa, keşkek dövme dümbekçilerin katkısıyla gerçekleştirilir.

Çeyiz götürme

Tıpkı keşkeğin müzik eşliğinde hazırlanması ve taşınması gibi 'çeyiz' de oğlan evinden kız evine doğru yola çıkarıldığında müzisyenlerin himayesindedir. Ancak bu kez taşınacak nesnelere arasında doğrudan gelini temsil eden 'gelinlik' de olduğundan ve yürüyüş kalabalık bir düğün alayı ile gerçekleştirileceğinden, neredeyse resmi bir tören yürüyüşü formatı uygulamaya konulur. Oğlan evi önünde müzisyenler 'İstiklal Marşı'nı çalarken bayraktar ve diğer gençler köy sancağını¹³ açarak alayın başına geçerler (Resim 1). Yürüyüş boyunca Roman müzisyenler bilinen marşlardan örnekler (Harbiye Marşı, İzmir Marşı vb.) seslendirirler ancak 'Mehter marşı' en sık tekrarladıkları hava olma özelliğini korur. Kafile kız evine geldiğinde erkek çalgı takımı müziği bırakır ve dümbekçiler yine müzik eşliğinde çeyizi devralırlar.

¹³ 'Köy sancağı', biçim ve boyut olarak köyden köye farklılıklar gösterse de üzerinde ait olduğu köyün adı, yapıldığı tarih ve 'Gençler birliği' ifadesi mutlaka yer alır. Sancak, köyün gençleri arasında seçilmiş bekâr ve askerliğini yapmış bir gencin sorumluluğuna verilir ve genellikle onun evinde durur. 'Bayraktar' adı verilen bu genç, ritüel boyunca hem sancaktan hem de hizmetindeki diğer gençlerden sorumludur. Roman müzisyenlerin karşılanması ve üç gün boyunca ağırlanması da yine bayraktarın görevleri arasındadır.



Fotoğraf 1. Çeyiz götürme, Yukarıcuma köyü-Bergama (10.10.2009).

Gelinliğin kız evine gelmesi, artık ayrılık vaktinin yaklaştığı anlamını taşır ve dümbekçiler bu ayrılık atmosferini Bergama çevresine özgü kına havası ‘Aştı Caim’i ve benzeri ayrılık temalı havaları söyleyerek pekiştirirler. Çeyizin teslim alınmasının hemen ardından bayrak töreni tekrarlanarak sancak toplanır. Davul-zurna-sancak¹⁴ üçlüsünün geçmişten beri hem ‘milli’ birlik ve bütünlüğün hem de yerel aidiyetin bir simgesi olması ve kutsal kabul edilmesi; tıpkı sünnet düğünleri ve asker uğurlamaları gibi evlilik ritüellerini de kutsayan ve manevi değerlerle ilişkilendiren anlamlar açığa çıkarır. Roman müzisyenlerin bu bağlamdaki icraları açıkça yerel ve bölgesel olanın ötesine geçer ve tüm komünitas üyelerinin kendilerini çok daha büyük bir bütünün parçası olarak hissetmelerine hizmet eder. Komünitas içi dayanışmanın ve armağan ekonomisinin bir göstergesi olarak çeyizin asılması ve tüm davetlilere sergilenmesi de kimi köylerde yine müzik eşliğinde gerçekleştirilir.

Nişan

Ritüel kapsamında nişan, kent merkezli örneklerde sık sık görüldüğü gibi gelin ve damadın bir arada katıldıkları bir kutlama değildir. Komünitasın erkek üyelerine kapalı bir mekânda gerçekleştirilen nişan törenine damat katılmaz. Gelin, bir gün önceki kıyafeti olan ‘Harbalı’yı çıkarıp ‘Nişanlık’ giysisini giyerek pre-liminal evrenin yeni bir aşamasına adım atar. Gösterişli ve parlak renklerin tercih edildiği nişan kıyafeti, yeni düzenlenecek törenin mantığına uygun tasarlanmıştır. Kayınvalidesinden başlayarak tören alanına gelen davetlilerin tek tek ellerini öpen gelin, aynı zamanda ekonomik bir sözleşme olan evliliğin teminat altına alınması için para ve altınla donatılacak ve bu varlığını sergilemek amacıyla oyun alanına çıkacaktır. Maddi olduğu kadar simgesel değeri de olan bu takılar, gelin ve damat dışında diğer komünitas üyelerini de içine alan bir armağan ekonomisinin varlığına işaret eder. Ritüel boyunca geline (ve damada) sunulan takılar ve diğer hediyeler titizlikle bir deftere not edilir. Bu sayede aynı köy içinde gelecekte yapılacak benzeri

¹⁴ Bergama ve çevresinde ‘zurna’ yaklaşık yüz yıl kadar önce yerini ‘klarnet’e bırakmış olduğundan buradaki ifade sembolik bir anlam taşır.

düğünlerde yeni evli çift ve yakınları kime, ne değerinde hediye vermeleri gerektiği konusunda bir tereddüt yaşamazlar.

Bu aşamada gelinin, maddi olduğu kadar kültürel ve toplumsal konumunun da değişeceği komünitastan kadın üyelerince görülür ve onanır. Bu değişim, takı töreni sonrası oyun alanına geçen gelinin birlikte dans ettiği kimselerin toplumsal konumları aracılığıyla sergilenir. Kesin bir tespit olmamakla birlikte gelinin, önce çocuklar ve bekâr genç kızlarla ardından yeni evli genç kadınlarla ve son olarak da orta yaş üzeri evli kadınlarla oyuna kalkma eğiliminde olduğu söylenebilir. Evliler ve bekârlar arasındaki statü ayrımı oyuna ve ona eşlik eden müziğe de doğrudan yansır. Daha yürük ve eğlendirici nitelikteki kırık havalar ile ağırbaşlı ve törensel nitelikli zeybek havaları bu karşıtlığın tınısal izdüşümü niteliğindedir. Gelin, her bir statünün üyeleriyle aynı oyun alanını paylaşır ancak bekârlıktan evliliğe doğru atmakta olduğu adımı, partnerlerini müziği ilişkilendirerek daha da görünür kılar. Çocuklar ve bekâr genç kızlarla genellikle kırık hava oynarken yeni evli ve orta yaş üstü evli kadınlarla yalnızca zeybek oynar. Bu durum zeybek dansının, kadınlar arasında doğrudan bir statü simgesi olduğunu gösterir. Gelin, pre-liminal evrenin bu aşamasında evli kadınlarla beraber zeybek oynayarak yeni geçeceği statüye hazır olduğunu ilan eder. Dümbekçiler tüm bu sürece müzik sağlarken diğer yandan da kendilerinden istekte bulunan davetlilerin prestijini arttırarak, gelin dışındaki komünitastan üyelerinin de her an hizmetinde olduklarını çevreye hatırlatırlar. Bergamalı Dümbekçilerin, icra sırasında önlerine koydukları sepete her bahşiş atıldığında “cabaaa!” diye bağırarak duyulur. Dümbekçiler için bu sesleniş diğer misafirleri de bahşiş vermeye davet etme anlamını taşıırken, özellikle birisi oyuna kalktığında, onun adına bahşiş vererek Dümbekçilere “caba” dedirten kişi için bu durum doğrudan prestij sağlayıcıdır (Yükselsin & Yılmaz, 2010: 151).

Liminal Evre: Ayrılık ve Geçiş Törenleri

Liminal evrenin büyük bir bölümünü kaplayan ‘ayrılık’ törenleri, komünitastan geri plana çekildiği ve ritüel öznelinin sahneye çıktığı anlardan oluşur. Gennep’in ‘geçiş ayinleri’ (*transition rites*) başlığı altında kavramsallaştırdığı bu evre, onun çalışmalarından esinlenen Turner’ın en çok üzerinde durduğu ‘orta-geçiş’ (*mid-transition*) olgularını içerir. ‘Baskın’, ‘damat oynatma’, ‘sağdıç kavuşma’, ‘kız oyunu’, ‘kardeş kavuşma’ ve ‘gelin başı’ aşamalarının ardından son bulan ayrılık törenleri, yerini liminal evrenin en kritik anları olan ‘geçiş törenleri’ne bırakır. ‘Gelin alma’ ve ‘gelin indirme’ adıyla iki ayrı aşamada gerçekleştirilen bu geçiş törenleri hem komünitastan üyeleri hem de gelinin bizzat kendisi için en çok önem taşıyan eşiklerdir.

Kına yakma

Bu aşamada önemli bir eşik, gelinin kelimenin tam anlamıyla bir ‘geçiş’ süreci olan ‘liminal’ evreye girdiğini gösteren ‘kına yakma’¹⁵ törenidir. Bu tören, geçişe özgü kıyafet kodları (gelinlik/damatlık) ile ilk kez ortaya çıkan ritüel öznelinin, bundan sonra gelen aşamaların artık merkezinde yer alacaklarına işaret eder. Gelin, bu ayrılık (*separation*) töreni öncesinde son kez kıyafetini değiştirir ve törene çeyiziyle beraber oğlan evinden getirilen gelinliğini giyerek katılır. Bu ana kadar sözlü, nişanlı vs. gibi sıfatlarla adlandırılan ancak baba evine bağlılığı devam eden genç

¹⁵ Kına; kimi sembolik unsurların birbiriyle karşıt anlamları (doğum-ölüm vb.) bünyesinde topladığına işaret eden Turner’ın (1967:9) açıklamalarına yerinde bir örnek teşkil eder. Kutsal nitelikler atfedilen bu gibi doğal maddelerin dış görünüşleri basit, yorumlanışları karmaşıktır. Kimi yörelerde ‘cennet sıvası’ olarak bilinen kınanın kendi rengi ile bıraktığı izin rengi farklıdır. Bu anlamda bir değişimi ifade ettiği söylenebilir. Ayrıca kına, izi tamamen silininceye kadar yakıldığı kişinin ‘liminal’ durumu hakkında bilgi verici niteliktedir (yeni gelin, yeni asker, yeni sünnet olmuş çocuk vb.). Bir sembol olarak görünmeyeni görünür kılar, içsel ve kavramsal süreçlere dışsal bir form kazandırır. Ritüel öznesini bir anlamda işaretler ve komünitastan geri kalanından ayırır.

kadın; gelinliğini giydiği andan itibaren sözcüğün gerçek anlamıyla bir 'gelin' olur ve bir gelin gibi davranmaya başlar.



Fotoğraf 2. 'Kına Yakma', Yukarıcuma köyü-Bergama (10.10.2009).

Kültürel olarak tanımlanmış bir konumdan diğerine doğru hareket ettiği bu geçiş sürecinde artık ne ailesinin evinde, onların kızı olarak evlenmeyi bekleyen bir genç kadın ne de henüz kocası ve onun ailesi ile birlikte, edindiği yeni statünün gerektirdiği rol beklentilerine göre yaşayan bir eştir ve tüm davranışlarıyla bu belirsizliği yansıtır. Bu davranışları, Turner'ın (1969: 95, 103) ritüel öznelerinde gözlediği kimi ortak özelliklerle benzerlikler taşır: yüz ifadesi ve tavırlarda sessizlik ve itaatkârlık, pasif ve alıcı bir konumda olma vb. Bu ruh hali içindeki gelini yönlendirme sorumluluğu yine yengelerle dümbekçiler arasında paylaşılır. Bu kişiler, geline ebeveynleri ya da kardeşlerinden daha yakın değillerdir. Ancak geçmesi gereken bu eşikte onun yanında yer alması uygun görülen liminal rehberler yalnızca onlardır. Geline bu süreçte nasıl davranması gerektiğini onlar gösterir ve geleneğin, ritüelin öznesi üzerindeki otoritesini kişileştirirler. Turner biyolojik açıdan olgunlaşmış erkek ve kadınların ontolojik bir dönüşüm yaşayarak gerçek birer yetişkin haline gelmelerinin, ritüel süreçlerinde edindikleri 'işsel' bilgiye bağlı olduğunu belirtir (1967: 11). Ona göre liminal evredeki birey; üyesi bulunduğu grup içinde, yeni edineceği toplumsal statünün bir parçası olan bilgi ve bilgeliğin üzerine yazılacağı boş bir levha bir '*tabula rasa*' konumundadır (1969: 103). Bu anlamda gelin, yanı başındaki deneyimli rehberler olan yengeler ve dümbekçiler tarafından yapacağı geçişe 'hazırlanır'.

Oğlan evinden erkek müzisyenler eşliğinde yola çıkartılan kına, tören alanına ulaştığında bu liminal rehberler tarafından devralınır. Gelin evinden çıkarak kına töreninin yapılacağı alana onlar eşliğinde gelir; üç kez daire çizdikten (kına dönme) sonra kendisine gösterilen yere oturur ve eline kına yakılarak ağlatılır (Resim 2). Dümbekçiler, ayrılığı vurgulayan sözleriyle yöreye özgü kına havası 'Aştı Caim'i seslendirmeye başlarlar ve bu aşamada genellikle başka bir havaya yer vermezler.

Gelinin avucu içine yerleştirilen ve sembolik¹⁶ olarak yakılan kına, komünitasın hazır bulunan kadın üyelerine de hediye olarak dağıtılır.

Baskın

Erkek egemen değerlerin hüküm sürdüğü bir kültürel atmosferde doğup büyümüş, sünnet ve asker uğurlaması gibi geçiş ritüelleriyle toplumsal cinsiyet rolünü üzerine almış birisi olarak damadın; bu ritüell kurgusu içinde payına düşen daha çok alay konusu haline getirilmek ve hicvedilmektir. Daha doğrusu ona aktarılacak olan toplumsal bilgi kodları, alışıktığı toplumsal statü ve rolün alaşağı edilmesi yoluyla kendisine verilir. Turner, ritüel öznelerinin maruz kaldığı, çoğunlukla psikolojik karakterdeki bu 'çile' biçimlerini; eski statünün yıkılması ve üstlenilecek yeni statü ve sorumluluklara bir hazırlık olarak görür (1969: 103). Kına töreninin ardından, ikinci gün gece yarısından sonra düzenlenen 'baskın' aşaması böyle bir anlam taşır. Gelinin her iki elini birbirine kırk bir düğüm atarak bağlayan kız arkadaşları ve yakın kadın akrabaları, dümbekçiler eşliğinde onu oğlan evine getirerek damattan bu düğümleri sırayla çözmesini isterler. Dümbekçilerin varlığı ve seslendirdikleri havalar bir eğlence atmosferi yaratsa da damat için bu hem ciddi hem de geçilmesi zorunlu bir aşamadır. Gece karanlığında ve davetlilerin varlığından uzakta, neredeyse 'gizli' gerçekleştirilen bu etkinlikte damada, evlilik hayatı boyunca tekrar tekrar karşılaşabileceği zorluklar sembolik olarak hatırlatılır. Bunların aşılmasında eşine karşı sabırlı ve nazik bir tutum benimsemesi gerektiğini öğrenirken bir yandan da çözmekte zorlandığı her bir düğüm ya da bu sırada gösterdiği sabırsızlık çevresindeki genç kızlarca alay konusu yapılır.

Dürü götürme

Gelinin artık ailesine, evine ve belki de köyüne veda edeceği üçüncü gün, gelin almayla tamamlanacak 'geçiş' törenlerinin yapılacağı gündür. Nöbet havalarının ardından, tarafların birbirlerine karşılıklı hediyeler gönderdikleri 'dürü götürme', tıpkı çeyizin taşınmasında olduğu gibi yine müzisyenler eşliğinde gerçekleştirilir ancak bu kez bayrak töreni yapılmaz. Erkek ve kadın müzisyenler, gelin ve damadın bizzat katılmadığı bu gibi aşamalarda doğrudan doğruya onların temsilcileri yerine geçerler. Erkek tarafını temsil eden klarnet, davul, trompet takımı ile kız tarafını temsil eden dümbekçilerin yaptıkları cinsiyet yüklü müzik, bu temsilin tınısal boyutunu oluşturur.

Damat oynatma ve 'Sağdıç' kavuşma

Evlenen çiftin arkadaşlarıyla bekâr olarak son kez bir araya gelip vedalaşmaları, damat için 'sağdıç kavuşma' gelin içinse 'kardeş kavuşma' törenlerini içerir. Gelin ve damadın komünitas içinde birlikte göründükleri ender anlardan biri olan damat oynatma, 'baskın'dan sonra ritüelin eril merkezli son aşaması olur. En yoğun katılımı gerçekleştiren bu aşamada bir gün önce el öpen ve takılarla süslenen gelinin yerini bu kez damat alır.

Gelin, damatla beraber karşılıklı olarak oynadığı ilk oyunun ardından kendisine ayrılan yere çekilir ve oyun alanını bütünüyle damada ve erkek arkadaşlarına bırakır. Oğlan tarafı için evliliğin ekonomik bir sözleşme olarak teminat altına alınması, komünitas huzurunda gerçekleştirilen bu aşama ile karşılıklı olarak tamamlanmış olur. Damadın arkadaşları ve sağdıçlarıyla topluca zeybek oynaması oldukça gösterişli ve kalabalık bir atmosferde gerçekleşir. Varsa kız evinin erkek misafirleri için tutulmuş olan erkek çalgı takımı ile oğlan evinden gelen çalgı takımı bu aşamada bir araya gelerek müzik yaparlar (Resim 3). Yöreyle özgü geniş bir zeybek repertuarından seçilmiş örneklerin

¹⁶ Gerçek kına yakma işlemi komünitasın huzurunda gerçekleştirilmez. Bergama ve çevresinde geçmişte birinci gece gelinin el ve ayaklarına, sembolik kına töreninin yapıldığı ikinci gece ise sadece saçına kına yakıldığı bilinmektedir. Günümüzde saç kınası terk edilmiştir. Birinci gece gelinin yalnızca ellerine, ikinci gece ise ayaklarına kına yakılır.

yanında Roman müzisyenler bu aşamada, özellikle Kozak ve çevresi köylerinde ‘Bengi’¹⁷ adı verilen zeybek havasını da seslendirirler.



Fotoğraf 3. ‘Damat Oynatma’, Yukarıcuma köyü-Bergama (11.10.2009).

Her ne kadar günümüzde hızlı bir değişim yaşanıyor olsa da kapalı köy topluluklarının üyeleri için evlilik ritüelleri aynı zamanda yeni birlikteliklerin ilk tohumlarının atıldığı ortamlar olayı sürdürür. Komüniteyle ortaya çıkan bu tür geniş katılım anları, bu nedenle genç erkek ve kızlar için aynı zamanda önemli bir karşılaşma olanağıdır. Genç kızların ve kadınların dışarıya kapalı eğlencelerinin erkeklerce izlenmesi olanaksızken, dış mekânlarda gerçekleşen erkek eğlenceleri buna uygun ortamı hazırlar. Genç erkekler bu gibi anlarda genellikle zeybek oynamayı tercih ederler. Çünkü erkeksi tavırların ve toplu oynamanın yarattığı uyumun genç kızların dikkatini çektiğini bilirler. Müziğin ve dansın karşı cins üzerinde yarattığı bu etkinin farkında olan gençler belirli zeybek havalarını (*İsmaili* vb.), kendi aralarında bilinenden farklı ve kimi durumlarda müstehcen, cinselliği vurgulayan ifadelerle adlandırılır. Herkesin görebileceği kamuya açık alanlarda bu tür istek parçaları eşliğinde oynayabilenlerin yalnızca genç erkekler olması, tıpkı kadınlarda olduğu gibi erkekler arasında da statü farkının seçilen müziğe, dansa ve eğlence mekânına yansıdığını gösterir. Köselerin¹⁸ zeybek oynamaları, hele hele bunu açık mekânlarda, karşı cinsin de görebileceği biçimde yapmaları hoş karşılanmaz. Onların eğlenceleri daha çok içki sofrası başında, dinlemeye yönelik havalar eşliğinde ve gençlere kısmen kapalı mekânlarda gerçekleşir. Roman müzisyenler, köselerle gençler arasındaki bu eğlence anlayışı farklılıklarını iyi bildiklerinden köylere genellikle dört kişilik çalgı grupları halinde gelir ve ikiye ayrılarak dönüşümlü bir biçimde köse ve genç gruplara müzik yaparlar. ‘Köse’ ve ‘genç’ olarak adlandırılan eril kurumlar arasındaki statü farkı o derece belirgindir ki bir geçiş ritüelinin liminal atmosferi içinde bu fark ne derece belirsizleşse ve bu iki grup ne denli

¹⁷ Ökeren (1994: 35), Bergama’ya ilişkin gözlemlerinde, geçmişte hemen her toplantı ve her düğünün bu zeybek havası ile başlayıp bittiğini hatırlar. Ona göre ‘Bengi’ birliğin ve beraberliğin simgesidir, iki dargın Bengi’ye birlikte kalkarlarsa barışmış sayılırlar.

¹⁸ ‘Köse’, Bergama ve çevre köylerinde evli erkeklerle yönelik olarak kullanılan genel bir adlandırmadır. Ergenlik çağına girmiş bekâr erkeklerle işaret eden ‘genç’ kategorisinin tam karşıtıdır. Her ne kadar ‘evli olma’ statüsüne işaret ediyorsa da bu terim evli kadınlara yönelik olarak kullanılmaz.

bir arada görünse de bu fark tarafların davranış biçimlerine yansır. Bu nedenle komünitas her iki grubu da kendi içinde eritmekten çok gruplar içindeki hiyerarşi ve düzenlenişi geçici olarak yeniden tanımlar demek çok daha yerinde olur. Bekâr gençler, arkadaşı ya da sağdıç oldukları damadı kendi statülerinin bir parçası olarak görmeye devam eder ve bu nedenle ona, yapmak üzere olduğu geçişin bir bedeli olduğunu hatırlatırlar. Öyle ki damat, sağdıçlarıyla kavuşacağı yani onlarla vedalaşacağı aşamaya geldiğinde, önceki gece gelinin bileklerindeki düğümleri çözerken yaşadığına benzer bir durumla yeniden ve son kez karşılaşır. Bu kez onu küçük düşürme sırası kendi arkadaşlarındadır. Tüm komünitas huzurunda boynuna tuz çuvalı asılmasına, ağzına emzik sokulmasına vb. şakalara sabırla katlanan damat, gençlikten köseliğe doğru yaptığı geçiş öncesinde, yeni statüsünün sorumlulukları konusunda son kez uyarılır. Roman müzisyenler bu aşamada öncelikle sağdıçların isteklerini yerine getirmek için müzik yaparlar ve damat tüm arkadaşlarıyla müzik eşliğinde vedalaşır.

Kız oyunu(2) ve 'kardeş' kavuşma

Damat oynatma ve sağdıç kavuşma aşamalarının ardından gelin de kendi arkadaşlarıyla benzer bir vedalaşma yaşar. Kız oyununun ardından yapılan bu ayrılık töreni 'kardeş kavuşma' adını alır.

Kardeş kavuşma töreni gelin açısından, damadın yaşadığı türden ayrıntılar içermediği gibi tüm komünitaya açık da değildir. Dümbekçiler bu törende mutlaka hazır bulunurlar. Onların görevi, 'kavuşacağı' çocukluk ve gençlik arkadaşlarını ritüel alanında buldukları yerden tek tek alarak gelinin ayağına kadar getirmek ve ayrılık vaktinin artık geldiğini ilan etmektir (Resim 4). Seçtikleri havalarn sözlerinin daima ayrılık temalı olması bir tesadüf değildir.

Yaşanacak olan fiziksel bir ayrılık olmayabilir, gelin yine kendi köyünde kalabilir. Ancak evlenmeden önce kurduğu arkadaşlık ve dostluk bağları mutlaka biçim değiştirecek, evli bir eş olarak eski arkadaşlarıyla görüşme ve sosyalleşme biçimleri yeniden düzenlenecektir. Bu nedenle ritüelin bu son günü, vedalaşmak için seçtiği kişilerin kimler olduğu önem taşır. Evlendikten sonra devam ettireceği sosyal ilişkiler içinde bu kişilerin ayrı bir yeri olacak ve onlar belki de bu sosyal düzenlemelerden belirli derecede muaf tutulacaklardır. Turner (1967:10) bu gibi küçük liminal grupların bir yoldaşlar topluluğu olduğunu ve bu evrede kurulan ilişkilerin statü, yaş, akrabalık derecesi hatta cinsiyet gibi farkları bile aşabilen uzun erimli dostluklara dönüşerek, toplumsal hiyerarşi ve akrabalık bağları dışında oluşan bu türden özel bağların, hayat boyu devam etmesinin beklendiğini hatırlatır.



Fotoğraf 4. 'Kardeş Kavuşma', Yukarıcuma köyü-Bergama (11.10.2009)

Gelin başı

Gelinin yüzünü örteceği duvağın hazırlanmaya başlaması ayrılık törenlerinin artık sonuna geldiğini işaret eder. Duvağın tamamlanmasının ardından gelinin başı kırmızı renk bir örtü ile örtülür. Komünitasın kadın üyeleri arasındaki baş bağlama kodları gereği daha önce hiç kırmızı renkle örtünmemiş olan gelin artık geçiş töreni olan 'gelin alma'ya hazırdır. Ritüel öncesinde başlayan tüm hazırlıkların, üç gün boyunca yapılan tüm törenlerin ve geçilen aşamaların nihai olarak odaklandıkları bu an, kız evindeki herkesi etkisi altına alır. Dışarıda, oğlan tarafının coşku içindeki kutlamaları duyulurken, kız evinde 'yas' vardır. Gelinin, baba evinde gelin alma için hazırlandığı ve yakınlarıyla vedalaştığı bu son anlarda sıklıkla ağlama ve bayılma gibi fiziksel ve duygusal tepkiler gözlenir. Artan gerilim dümbekçilerin varlığı ve söyledikleri ayrılık temalı havalarla pekişir ancak onların icrası aynı zamanda yaşanan bu gerilimin çözülmesine de yardımcı olur. Dümbekçilerin varlığı, gelinin annesi ve diğer yakınları başta olmak üzere ortamda bulunan tüm kadınların duygularını rahatça ifade ederek dışa vurmalarını kolaylaştırır. Bunda hem müziğin hem sözlerin hem de oluşan birliktelik duygusunun etkisi vardır. Tek başına ağlamaktan çekinenler bu ortamın etkisiyle kendilerini rahatça bırakır, birbirlerinden manevi güç ve destek alırlar. Turner bu gibi anlarda ritüel öznelerinin, parçası oldukları toplum ve evren gibi unsurların ortaya çıkışı ve bunların devamlılığı, kısacası varoluşun bizzat kendisi üzerine ister istemez düşünmeye itildiklerinin altını çizerek (1967:14). Hatta daha da ileri giderek liminalitenin bizatihi bir 'derin düşünme' ve yüzleşme evresi olduğunu söyler. Bu saptamalar, gelin için olduğu kadar o an onun çevresinde bulunan komünitasın kadın üyelerini de yakından ilgilendirir. Özetle bu gibi geçiş ritüelleri, sadece öznesi olan kişiler üzerinde değil farklı derecelerde komünitas üzerinde de dönüştürücü bir etki yapar.

Gelin alma ve gelin indirme

Evlilik ritüelinin liminal evresi, üçüncü gün akşamüzeri komünitas huzurunda yapılan geçiş törenleri (gelin alma-gelin indirme) ile tamamlanır. Yapılan bayrak töreninin ardından köyün tüm gençleri köy sancağının ve erkek çalgı takımının etrafında bir araya gelerek kalabalık bir düğün alayı oluşturur ve kız evine doğru yürüyüşe geçer. Düğün alayı kız evinin önüne geldiğinde hem içerideki dümbekçiler hem de dışarıdaki müzisyenler, gelinin kapıdan çıkışı ve baba evinden ayrılışını tınsal olarak hazırlamaya girişirler. Kafile ile beraber gelini almaya gelen üç oğlan yengesi, kapı önünde dümbekçiler tarafından karşılanır ancak hemen içeri alınmaz. Yapılan pazarlığın ardından dümbekçiler eğer istedikleri ücreti alırlarsa, yengeler gelinin yanına girebilirler. Müzisyenlerin bu tavrı, kazançlarını arttırmak için olduğu kadar geçişin uzatılmasına yönelik bir tutumu da ortaya koyar. 'Kız hemen verilmez', damadın ve oğlan evinin sabırlı olması gerekir. Gelinin beline bekâretin simgesi olan kırmızı bir kuşak bağlayan baba, yine geline yakın akraba olan evli bir erkek eşliğinde (amca vb.) genç kadını evin kapısına dek getirir. Bu eşikten çıkış, artık geri dönüşü olmayan bir anı simgelemektedir. Dümbekçiler, Bergama ve çevresine özgü 'Hey Gaziler' isimli ayrılık havasını seslendirmeye başladıklarında, duygusal gerilim doruğa ulaşır. Dışarıda ise bütün bir düğün alayı, erkek müzisyenlerin belli bir tartıma bağlı kalmadan seslendirdikleri 'yanık' uzun havalar eşliğinde gelinin eşikte görünmesini beklemektedir. Gelin dışarı çıkıp kendisini bekleyen araca bindiğinde, bir gün önce keşkek kazanlarında dövülen buğday taneleri bu kez bozuk paralar, pirinç taneleri ve şekerlemelerden oluşan bir 'saçı' içinde bereketin, zenginliğin ve tatlılığın simgesi olarak aracın üzerine serpilir. Yengeler yine gelinin yanında araçtaki yerlerini alırlar ancak dümbekçilerin görevi artık sona erdiğinden onlar bu yolculuğa katılmazlar. Gelin artık erkek müzisyenlerin emanetindedir.

Düğün alayı bu müzisyenlerin öncülüğünde son kez 'Mehter marşı' eşliğinde yola çıkar. Güzergâh gerektirmese bile gelin çoğu kez köy mezarlığı önünden geçirilir. Bu yolla doğum-yaşam-ölüm döngüsü, geçişin tamamlanmasından önce beklide son kez ona hatırlatılır. Kafile oğlan evine yaklaştıkça aracın önünden yürüyen kız evi gençlerinin sık sık durdukları, yere çöktükleri ve oğlan evinin temsilcisi olan müzisyenlerden türlü isteklerde buldukları, geçişin belki de en kritik anları

yaşanır. Müzisyenler her bir isteği yerine getirerek bu son anları idare etmek ve herhangi bir tatsızlık çıkmasını önlemek zorundadırlar. Çalınmayan veya yarım bırakılan bir havanın tartışmaya hatta kavgaya sebep olabileceğini, gelinin oğlan evine varmasını uzatarak güneşin batmasına ve bayrak töreninin yapılamamasına neden olabileceğini ya da herkesin huzurunu kaçırarak kırılganlıkların yaşanmasına yol açabileceğini bilirler. Düğün alayı oğlan evine ulaştığında ise tüm bu endişeler dağılır, damat gelini karşılar (Resim 5) ve yeni evli çift bu defa beraberce geçecekleri son eşiğe, yeni evlerinin kapısına birlikte ulaşırlar. Roman müzisyenler son kez bayrak töreni için çalar ve köy sancağının toplanmasının ardından yeni evli çiftin kapıdan içeri girip gözden kayboluşuna dek müzik yapmayı sürdürürler. Davulun son vuruşu aynı zamanda komünitâsın artık dağılmaya başlamasını da simgeler.



Fotoğraf 5. ‘Gelin İndirme’, Narlıca Köyü-Bergama (26.06.2011).

Gelin ve damadın bu fiziksel eşliği geçerek yeni toplumsal mekânlarına girmelerinin ardından, geçiş rehberlik etmek amacıyla ritüele katılan Roman müzisyenler köyden ayrılır ve komünitâs dağılır. Ancak geçiş yine de henüz tamamlanmamıştır. Geçişin komünitâs nezdinde tamamlandığının göstergesi; ‘gerdek’ sonrası, birleşmenin biyolojik olarak da sorunsuzca tamamlandığına ilişkin gelecek haberler doğrultusunda, ‘post-liminal’ olarak adlandırılan yeni bir evreye geçilmesi olacaktır. Ritüel öznelere biyolojik olarak birleşmeleri/bütünleşmeleri ile başlayan bu evre, herhangi bir müziksel boyut taşımayan, komünitâs sonrası toplumsal birleşme törenleri ile devam eder. Adayların yeni toplumsal kimlikleri ile bütünleştikleri bu aşamalar, Gennep’in ‘birleşme ayinleri’ (*rites of incorporation*) adını verdiği süreçle örtüşür.

Gerdek gecesinin ertesi sabahı (Pazartesi, Cuma) yeniden gelinliğini giyen gelin, önce ‘gelin mevlidi’ adı verilen kendisi adına düzenlenmiş dinsel bir törene katılır. Aynı günün akşamı yeni evli çift ‘gelin ardi’ adı verilen, gelinin baba evinde düzenlenen akşam yemeğine davet edilirler. Ertesi

gece (5.gün) ise aynı yemek bu kez damadın baba evinde düzenlenir ve ‘gelin önü’ adını alır. Adı geçen bu son iki aşama, yeni evli çiftin birer ‘karı-koca’ statüsüyle toplumsal yapıdaki yeni yerlerini aldıklarını, liminalite sürecinin sonuna geldiğini ve geçişin tamamlandığını simgeler.

Sonuç

Geçiş ritüellerinin düzenlenme sebebi olan toplumsal statüler ve roller arasındaki transferler, ritüel öznesi durumundaki liminal figürleri (gelin, damat vb.) olduğu kadar, bu geçişe tanıklık eden ve geçişin gerektiği gibi tamamlanarak toplumsal düzenin pekiştiğini onayan komünitas üyelerini de yakından ilgilendirir. Bergama ve çevresinde yaşayan Yörük topluluklarının evlilik ritüelleri, söz konusu geçiş süreci boyunca gelini, damadı ve tüm komünitas üyelerini üç gün süreyle farklı bir toplumsallaşmanın içine çeker. Bu ritüeller, özneleri olan gelin ve damat için kalıcı birer statü yükseltme veya ‘terfi’ anlamını taşıırken komünitas üyeleri açısından statülerin geçici olarak tersine çevrilmesini ifade eder. Bu tersine çevrilme, en belirgin haliyle erkeğe ve kadına yüklenen toplumsal cinsiyet rollerinin alışıya edilmesiyle ortaya çıkar. Erkeklerin büyük ölçüde dışarıda bırakıldığı ya da tali rollerle katkıda buldukları ritüel, tümüyle ‘kadın’ ve ‘gelin’ merkezli yaşanır. Ritüelin, başından sonuna dek kadınların denetiminde gerçekleşmesi, gelini ve damadı ilgilendiren aşamaların dağılımına yansır. Evli ve bekâr ya da yöreye özgü terimlerle ‘genç’ ve ‘köse’ rolleri arasındaki tersine çevrilme de dikkat çekicidir. Ritüelin büyük bölümünde bekâr/genç kız ve erkekler, kendilerine meşrulaşan bir kamusalığın ayrıcalığını yaşarlarken, diğer zamanlarda uymaları gereken rol beklentilerinin dışına çıkarak evli bireylerin simgesel alanlarına geçici süreyle de olsa dâhil olurlar.

Bu çalışmanın ana konusu olan Roman müzisyenlerin toplumsal statülerinde gözlenen değişim ise son derece çarpıcıdır. Bu değişim, birer ‘Çingene’ olarak toplumsal yapı içinde kendilerine biçilen ‘aşağı’ konumdan yükselerek, doğrudan ritüeli idare etmeyle ilgili ayrıcalıkları elde eden ‘Roman’ müzisyenlerin; aralarında yaşadıkları diğer topluluklar açısından ne derece kritik bir noktada durduklarını ortaya koyması bakımından belki de en dikkate değer olanıdır. Düğün törenleri, kent merkezlerinde gözlenen müzikli eğlenceler şeklinde düşünüldüğünde Roman müzisyenlere burada atfedilen önem abartılı görülebilir. Ancak kırsal kesimlerde yalnızca bir eğlence değil, bir geçiş ritüeli olarak da varlığını sürdüren bu etkinliklerin Roman müzisyenlerin katkısı olmadan gerektiği gibi icra edilemeyeceği Bergama ve çevresi söz konusu olduğunda açık bir gerçektir. Ritüel içi aşamalar boyunca katılımcıları eğlendiren Roman müzisyenler bunun da ötesinde tüm aşamaları müzikle kodlama, komünitasa ve ritüel öznelerine rehberlik etme, onları temsil etme ve her bir aşamaya duygusal motivasyon sağlama gibi önemli roller de üstlenirler. Kına töreni gibi önemli bir eşğin ardından gelen kısa soluklu eğlencelerde pekâlâ Roman olmayan müzisyenlere de görev verebilen Bergamalı Yörük toplulukların; ritüelin diğer tüm evre ve aşamalarında özellikle Roman müzisyenlerin varlığına neden ihtiyaç duydukları da böylece anlaşılır.

Evlenen çiftin, toplumsal statüleri açısından yapacakları geçişin geri kalan tüm komünitas üyelerini de ilgilendiren bir ‘gerilim’ olarak yaşanması, ritüel öznelerinin Turner’ın deyişiyle toplumsal açıdan belirsiz, saf olmayan ve ‘kirli’ bir doğayı temsil ettikleri (1987b:7) düşüncesiyle örtüşür. Belirli bir süre içinde ve sorunsuzca tamamlanması beklenen bu geçişin idaresi, bu nedenle bu işin uzmanları olan müzisyenlere havale edilir. Roman müzisyenler birer Çingene olarak öteden beri yabancı, marjinal ve varlıklarına şüpheyle bakılan kimseler olarak sürekli bir liminal kimliği temsil ettiklerinden bu iş için deyim yerindeyse birer ‘biçilmiş kaftandır’lar. Ritüel haricindeki toplumsal konumları, hizmetinde buldukları egemen topluluklardan çoğu kez aşağıda görüldüğü için, ritüel esnasında edindikleri ayrıcalıklar, geçişin sorunsuzca tamamlanabilmesi adına ‘tolere’ edilir. Yaşanacak herhangi bir aksaklık müzisyenlerin de sorumluluğuna girecek; geçiş sorunsuz olarak tamamlandığında ise buna katkıda bulunan ‘ücretli’ profesyoneller olarak rolleri yine

Kınlı, H. D., & Yükselsin, İ. Y. (2016). Eşikler, müzikler ve liminalite: profesyonel Roman müzisyenler ve Bergama yöresi evlilik ritüellerindeki liminal rolleri. *International Journal of Human Sciences*, 13(1), 375-399. doi:[10.14687/ijhs.v13i1.3481](https://doi.org/10.14687/ijhs.v13i1.3481)

önemsizleştirilecektir. Ancak her durumda onlar, hizmet ettikleri topluluklar için son derece önem taşıyan liminal süreçlerin yaşanmasında 'görünmez' rollerini oynamayı sürdürecektir.

Kaynakça

- Akgül, Ö. (2009). *Romanistanbul: Şehir, müzik ve bir dönüşüm öyküsü*. İstanbul: Punto Yayınları.
- Bhabha, H. K. (1994). *The Location of Culture*. New York and London: Routledge, repr. 2004.
- Brown, K. B. (2007). The Social Liminality of Musicians: Case Studies from Mughal India and Beyond, *Twentieth-Century Music*, Vol. 3(1), 5-12.
- Cottrell, S. (2004). *Professional Music-Making in London: Ethnography and Experience*. London: Ashgate.
- Cottrell, S. (2007). Music, Time, and Dance in Orchestral Performance: The Conductor as Shaman, *Twentieth-Century Music*, 3(1), 73-93.
- Duygulu, M. (2006). *Türkiye'de Çingene Müziği: Batı Grubu Romanlarında Müzik Kültürü*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Evensel Hayat Gazetesi 24.Ocak2010, 9.
- Merriam, A. P. (1964). *The Anthropology of Music*, Illinois: Northwester University Press.
- Natvig, R. (1988). Liminal Rites and Female Symbolism in the Egyptian Zar Possession Cult, *Numen*, 35(1), 57-68.
- View Article: <http://www.jstor.org/stable/3270140>
- Ökeren, M. H. (1994). *Bergama Savgısı*, Güleç Matbası İzmir, İzmir: Bergama Belediyesi Kültür Yayınları no: 17.
- Turner, V. W. (1967). *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*, Ithaca: Cornell University Press.
- Turner, V. W. (1969). *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, London: Routledge & Kegan Paul, (1995) New York: Aldine de Gruyter.
- Turner, V. W. (1977). Variations on the Theme of Liminality, in S.L. Moore and B.G. Myerhoff *Secular Ritual*, pp. 36-53. Assen, Netherlands: Van Gorcum.
- Turner, V. W. (1987a). *The Anthropology of Performance*, New York: PAJ Publications.
- Turner, V. W. (1987b). Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites of Passage, *Betwixt and Between: Patterns of Masculine and Feminine Initiation*, Louise Carus Mahdi & Steven Foster & Meredith Little (Ed.), Fifth printing 1994, Illinois: Open Court, pp: 3-19.
- Turner, V. W. (2002). Liminality and Communitas, *A Reader in the Anthropology of Religion*, Michael Lambek (Ed.), Blackwell Publishing, pp:358-374.
- Van Gennep, A. (1909). *The Rites of Passage*, trans.(1960) Monica B. Vizedom and Gabrielle L. Caffee. Chicago, London: Routledge & Kegan Paul.
- Yılmaz, C. (2010) *Toplumsal Cinsiyet ve Müzik: Bergamalı Roman Kadınlarının Profesyonel Müzisyenlik Modeli Olarak 'Dümbekçilik'*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanat Enstitüsü.
- Yılmaz, A. (1941). *Bergama'da Folklor*, İzmir: Cumhuriyet Matbaası.
- Yükselsin, İ. Y. (2000). *Batı Türkiye Romanlarında Kültürel Kimlik, Profesyonel Müzisyenlik ve Müziksel Yaratıcılık*, yayınlanmamış doktora tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yükselsin, İ.Y. & Yılmaz C. (2010). Cinsiyet ve Sınırlar: Evlilik Ritüeli Bağlamında Bergamalı Roman Kadın Müzisyenler, *21. Yüzyılın Eşiğinde Kadınlar: Değişim ve Güçlenme, Uluslararası Multidisipliner Kadın Kongresi: Bildiri Kitabı*, Cilt 4, 146-156.

Extended English Abstract

This paper is about a case of ‘ritual liminality’. It tries to shed light on the relations between professional musicians and all the other actors and participants involved in a ‘rite of passage’ namely ‘communitas’. Given this conceptual framework, it is heavily indebted to the previous works of A. van Gennep and his follower V. Turner in social anthropology and ethnography. It also takes into consideration some crucial points (e.g. low status-high importance conflict related to a musician’s identity) from the seminal work of A.P. Merriam in the field of ethnomusicology. Through this background, the main objective of this paper is to underline the role of musicians not only as professional entertainers but also skilled and experienced ritual guides and contributors of liminality. And as a consequence, it exemplifies how music helps to organize human behaviour in certain conditions specially.

The findings represented here are the part of an ongoing project about the role of professional Roman musicians during the nuptial rites of western rural Anatolia. The city of Bergama and its surrounding countryside, especially the northern villages of the ‘Kozak’ region are chosen as the area of study. The fieldwork took place between 2009 and 2011. During this period the ‘Yörük’, ‘Türkmen/Tahtacı’ and ‘Çepni’ inhabitants of the region and their actual wedding traditions and ceremonies are examined thoroughly. The data relevant to the study is gathered mainly by participant observation and interviews made on the spot by the authors. More than ten village wedding -each lasting for three days- is observed and visual and audio recordings from each ritual process are taken and analyzed separately.

The limitations of the study are twofold. First one is due to the span of the area. With its 144 villages, Bergama is one the biggest and highly populated towns in the Aegean region and also in the main Anatolia. Secondly Bergama is the home of a diverse ethnic population. Today the whole area is inhabited by Yerli, Yörük, Türkmen/Tahtacı, Çepni, Pomak, Boşnak, Çerkes, Dağistanlı, Arnavut, Roman, Kürt etc. communities, each continue to practice different cultural habits in details which the wedding traditions constitute an important aspect. It is clear that it will not be possible to cover all the diversity mentioned above in the scope of a limited study. So the research is conducted on certain communities and villages which are known as the ‘oldest’ inhabitants of the region. Also the highland-lowland contrast is taken into consideration. Highland villages which seem to keep their traditions and customs alive are favoured to the lowland counterparts which seem to be modernised more rapidly.

The paper consists of six main sections. The introduction part lays the emphasis on the ‘Gypsy’ musicians and the role they play in the non-gypsy surroundings. It tries to underline that especially in the rural areas of muslim territories such as Bergama, community members which put a distance between musicianship and themselves are always in need of some professionals to serve their inevitable ritual needs, in this case not surprisingly the ‘Roma’ because there are no other ‘serious’ options. Soldier weddings, circumcision feasts and weddings of the region are not sole entertainment activities which music is an integral part of. They are also passage rites which involve serious symbolic, religious and cultural connotations directed both to the participants and the ritual subject(s), and they cannot be performed properly without the presence and the service of certain figures such as the gypsy musicians.

In the second section the term ‘liminality’ is introduced. As the main conceptual framework of this study, liminality is defined in its double meaning. Firstly as a transient and temporary state describing the ambiguous identity of a subject during a passage ritual. And secondly as a lasting and permanent condition forming nearly an ambiguous identity between two opposite attachments. Consequently in the third section, the gypsy musician figure is discussed under the heading of ‘A

liminal identity: Rom Musician'. This section also introduces a debate around 'Gypsy' and 'Rom' nomenclatures in the context of Turkey, implying that marginal (gypsy) and liminal (Rom) categories are representing two different characteristics and for many reasons, the musicians in question here are directly linked to the latter category. The following section deals directly with the Rom musicians and their liminal traits. Here, a second concept closely in relation with liminality is introduced: 'communitas'. Opposing to the notion 'community', communitas is described as a condition of totality which unites the participants of the ritual regardless of their certain differences such as race, gender, age, social status etc. And the Rom musicians are described as 'communitas bearers'.

Fifth section establishes the connections with the conceptual framework and the data from the fieldwork under the heading of 'A case study of Bergama Nuptial Rites and the Liminal Roles of Rom Musicians'. Here the reader will find a flow diagram of a typical village wedding performance as a passage rite. From beginning to end –a village wedding lasts for three days- all phases and stages of the ritual can be traced in this section. The subheadings 'Pre-liminal stage: Establishing communitas and the ceremonies of preperation for seperation' and 'Liminal stage: Seperation and transition ceremonies' demonstrate how music is adapted to the ritual inseparably as a 'backbone' by the male and female Rom musicians of Bergama.