

**T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**TOPLUMSAL CİNSİYET VE MÜZİK:
BERGAMALI ROMAN KADINLARININ
PROFESYONEL MÜZİSYENLİK MODELİ OLARAK
'DÜMBEKÇİLİK'**

**Hazırlayan
Cemile YILMAZ**

**Danışman
Yrd. Doç. Dr. İbrahim Yavuz YÜKSELSİN**

İZMİR-2010

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum **Toplumsal Cinsiyet ve Müzik: Bergamalı Roman Kadınlarının Profesyonel Müzisyenlik Modeli Olarak ‘Dümbekçilik’** adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

18/10/2010

Cemile YILMAZ

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün/...../..... tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre Müzik Bilimleri Anabilim Dalı yüksek lisans öğrencisi **Cemile YILMAZ**'ın **Toplumsal Cinsiyet ve Müzik: Bergamalı Roman Kadınlarının Profesyonel Müzisyenlik Modeli Olarak 'Dümbekçilik'** konulu tezi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat' da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

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

BAŞKAN

Yrd. Doç. Dr. İbrahim Yavuz YÜKSELSİN

ÜYE

ÜYE

Prof.Dr. Fırat KUTLUK

Doç.Dr. Reyhan ALTINAY

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ/PROJE VERİ FORMU

Tez/Proje No: Konu Kodu: Üniv. Kodu:

• Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez/Proje Yazarının

Soyadı: YILMAZ Adı: Cemile

Tezin/Projenin Türkçe Adı: Toplumsal Cinsiyet ve Müzik: Bergamalı Roman Kadınlarının Profesyonel Müzisyenlik Modeli Olarak 'Dümbekçilik'

Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı: Gender and Music: "Dumbekçilik" as a Model of Professional Musicianship of Bergama Rom Women.

Tezin/Projenin Yapıldığı

Üniversitesi: D.E.Ü. Enstitü: G.S.E. Yıl: 2010

Diğer Kuruluşlar :

Tezin/Projenin Türü:

Yüksek Lisans:

Dili: Türkçe

Doktora:

Sayfa Sayısı: 100

Tıpta Uzmanlık:

Referans Sayısı: 41

Sanatta Yeterlilik:

Tez/Proje Danışmanlarının

Ünvanı: Yrd.Doç.Dr. Adı: İbrahim Yavuz Soyadı: YÜKSELSİN

Türkçe Anahtar Kelimeler:

- 1-Toplumsal cinsiyet
- 2-Profesyonel müzisyenlik
- 3-Romanlar
- 4-Çingeneler
- 5-Bergama

İngilizce Anahtar Kelimeler:

- 1- Gender
- 2- Professional musicianship
- 3- Roma
- 4- Gypsies
- 5- Bergama

Tarih:

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum Evet Hayır

ÖZET

Bu çalışmada Bergama Kozak Yaylası Yörüklerinde gözlenen evlilik ritüeli kalıbı ve bu ritüelin müzik ile ilgili aşamaları için kiralanan profesyonel Roman kadın müzisyenlerin icra ve müzisyenlik modeli olarak ‘Dümbekçilik’ ele alınır. Dümbekçilerin, evlilik ritüeli aşamaları ile sınırlı hizmet alanı toplumsal cinsiyet bağlamında incelenir ve özellikle kadın davetlilere yönelik olarak gerçekleştirilen aşamaların ayrıntılı bir dökümü verilir. Dört ana bölüme ayrılan tez çalışması sırasıyla şu başlıklardan oluşur: ilk üç bölüm ‘Toplumsal cinsiyet ve müzik’, ‘Bergamalı Roman kadınların profesyonel müzisyenlik modeli olarak dümbekçilik’, ‘Dümbekçilerin evlilik ritüellerindeki kültürel rolleri: Kozak bölgesi Yörük düğünleri örnek olayı’dır. Dördüncü bölüm ‘Analiz’de ise, ‘Dümbekçiler’in icralarındaki biçimsel özelliklerin belirlenmesi hedeflenir ve yanı sıra yöredeki evlilik ritüellerinde ortaya çıkan kadın ve erkek cinsiyetine ilişkin müziksel davranış farklılıklarının anlaşılması için, her iki cinsiyet üyeleri tarafından oynanan zeybek oyunlarından ‘Harmandalı Zeybeği’ incelenir.

ABSTRACT

In this study, the nuptial rites of the sedentary Yoruks of Bergama Kozak plateau and ‘Dumbekcilik’ –the model of musicianship and performance carried out by professional Rom women singers hired for the musical stages of these rituals- are examined. The services of these singers limited to the stages of the ritual are examined within the context of gender and the mentioned stages intended exclusively for the female guests are detailed. The headlines of the first three section in this four-part study are respectively: ‘Gender and Music’, ‘Dumbekcilik as a Gender-Based Model of Professional Musicianship’ and ‘The Cultural Roles of Dumbekcies within the Nuptial Rites: A Case Study on the Kozak Region Weddings’. The forth and last section called ‘Style and Repertoire in Dumbekcilik: Exemplar of Harmandali Zeybek’ aims to determine the stylistic attributes related to the performance of the Dumbekcies together with the differences emerged between the male and female gender roles according to the musical behavior. To achieve this ‘Harmandali Zeybek’ -one of the zeybek dances which members of both sexes can participate- is examined.

ÖNSÖZ

Seksenli yılların ortalarında, erkek kardeşlerim için düzenlenen sünnet düğününün kına gecesini aşamasında kadın misafirlerle erkek müzisyenler arasında gerilen perde dikkatimi çekmişti. Kadın kadına yapılan bu eğlencede erkek orkestra üyelerinin oynayan kadınları görmesi belli ki istenmiyordu. Edremit ilçesine bağlı Kadıköy’de annemle evlenmiş bir Yörük erkeği olan babam, 1974 yılında gerçekleşen kendi düğününün kına gecesinde çalan tefçi bir kadından da zaman zaman bahseder ve kırsal kesimdeki evlilik ritüellerine ilişkin olarak zihnimde belli belirsiz bir merak kalırdı. Kadın davetlilerin, kadın müzisyenler ya da perde gerisinde çalan erkek müzisyenler eşliğinde eğlendiği kırsal bölgelere özgü anlayış seksenli yılların sonlarına doğru yerini yavaş yavaş elektronik org ile düğünlere giden tek kişilik çalgıcı modeline bıraktı. Kadınlar yine kına gecesinde kendi aralarında eğleniyorlardı ancak artık ortada ne kadın müzisyen vardı ne de perde gerisinde çalan bir orkestra. Bu çalışmaya başlarken, günümüzde kırsal kesime özgü hemen her geçiş ritüelinde varlığını hissettiren orgun yerini aldığı o eski kadın müzisyenlik pratiğinin doğup büyüdüğü coğrafyada hala daha varlığını sürdürüp sürdürmediğini araştırmaya karar verdim.

Tez çalışması kapsamında alan araştırması için seçtiğim bölge, böylesi bir kadın müzisyenlik pratiğinin hala sürdüğü Bergama Kozak yaylası köyleri oldu. Profesyonel düğün müzisyenliğinin Ege ve Marmara bölgesi kırsalında Roman/Çingene erkeklerine özgü olduğu bilinen bir olguydu ancak Roman kadın müzisyenlerin de ‘Dümbekçilik’ adı altında müzisyenlik yapmayı sürdürdüklerini öğrendiğimde bölgeye giderek durumu yakından inceleme fırsatı buldum. Bu durum, aynı düğün etkinliği için erkek müzisyenlerin yanı sıra kadın müzisyenler de kiralayan topluluklarda, kadın-erkek kutlamalarının hala daha ayrı ayrı yapıldığını gösteriyordu. Kadın ve erkeğin aynı toplumsal etkinlik (düğün) içinde ayrı ayrı kutlamalar yapması, ‘kadın müzisyen’e olan talebin altında hangi toplumsal ve kültürel nedenlerin yatmakta olduğu sorusunu uyandırdı. Böylece, Bergama’daki kadın müzisyenlerle birlikte kiralandıkları ritüellere giderek ve hizmet götürdükleri topluluk üyeleri ile görüşmeler yaparak veri toplamaya başladım. Bundan sonraki

süreç son derece yorucu ancak bir o kadar da aydınlatıcı olan bu tez çalışmasının sayfaları arasındadır.

Her bilimsel çalışmada olduğu gibi bu çalışmada da mutlaka eksiklikler olacaktır. Bununla birlikte katılımcı gözlem ve görüşme tekniklerini gereğince uygulamaya çalıştığım etnografik bir çalışma olan bu tezin, toplumsal cinsiyet merkezinde bilgi üreten disiplinler çalışmalara ve Romanlar üzerine üretilmiş yazınsal birikime katkıda bulunacağına inanıyorum. Bu çalışma, bu noktada öncelikle danışmanım Yrd. Doç. Dr. İbrahim Yavuz Yükselsin'e çok şey borçludur. Kendisi yüksek lisans derslerim sırasında ve sonrasında yaptığımız görüşmelerde, benim etnomüzikolojiye olan ilgimi daima destekledi. Bunun dışında Bergama'da yaptığım çalışmalar sırasında desteğini sürekli hissettiren Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri doktora öğrencisi Hasan Devrim Kınılı'ya, notaların çeviriyazımında yardımcı olan Sema Erkan ve Alkan Günlü'ye, Bergama'ya çalışmaya gittiğim her seferde hemen her konuda yardımcı olan kaynak kişilerim Ayla Aygören'e, Kazım Aymaz'a, Gülizar Tongül'e, Türkan Pancar'a, Aşkın Göçmen'e, Gülseren Gökçe'ye ve aileme teşekkür ederim.

Cemile Yılmaz

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
YEMİN METNİ	ii
TUTANAK.....	iii
YÖK DÖKÜMANTASYON MERKEZİ VERİ FORMU	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER	viii
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	xiii
TABLolar LİSTESİ.....	xiv
FOTOĞRAFLAR LİSTESİ	xv
NOTALAR LİSTESİ	xvii
EKLER LİSTESİ	xviii
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

TOPLUMSAL CİNSİYET VE MÜZİK

1.1. Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet.....	5
1.2. Toplumsal Cinsiyet Rollerini.....	7
1.2.1. Aile İçi Rol	9
1.2.2. Kadının Rolü	11
1.3. Toplumsal Cinsiyet ve Müzik	13

2. BÖLÜM

TOPLUMSAL CİNSİYETE DAYALI BİR PROFESYONEL MÜZİSYENLİK MODELİ OLARAK 'DÜMBEKÇİLİK'

2.1. Bergamalı Romanlar.....	15
------------------------------	----

2.2. Bergamalı Kadın ve Erkek Profesyonel Roman Müzisyenler	18
2.2.1. Cinsiyete Dayalı Farklılıklar ve Müzik	19
2.2.1.1. Uzmanlaşılın Çalgılar Bakımından	21
2.2.1.2. Seslendirme/İcra Biçemleri Bakımından	22
2.2.1.3. Hizmet Alanları Bakımından	23
2.3. Dümbekçilik	23
2.4. Dümbekçilikte Öğrenme Süreci	24
2.5. Dümbekçilikte Soy ve Akrabalık İlişkisi	25
2.6. Dümbekçiliğe Yönelmede İç ve Dış Etkenler	26
2.6.1. Toplumsal Etkenler	27
2.6.2. Ekonomik Etkenler	27
2.7. Diğer Roman/Çingene Topluluklarda Benzer Kadın Müzisyenlik Modelleri	28
2.8. Dümbekçiliğin Kültürel ve Coğrafi Sınırları	29
2.9. Bir Esnaflık Biçimi Olarak Dümbekçilik	30
2.9.1. Kiralanma ve Hizmet Süreci	30
2.9.1.1. Okuntu, Pazarlık, Sözleşme	31
2.9.2. Gelir Elde Etme Yolları	32
2.9.2.1. Bir Bahşış Tipi Olarak ‘Caba’	32

3. BÖLÜM

DÜMBEKÇİLERİN EVLİLİK RİTÜELLERİNDEKİ KÜLTÜREL ROLLERİ: KOZAK YAYLASI YÖRÜK DÜĞÜNLERİ ÖRNEK OLAYI

3.1. Ritüel İçi Toplumsal Cinsiyet Rollerini	35
3.2. Ritüel İçi Müziğe İlişkin Kodlar	38
3.3. Ritüel İçi Aşamalarda Dümbekçilerin İcra ve Rollerini	39

3.3.1. 1. Gün	39
3.3.1.1. Nöbet	40
3.3.1.2. Kız Oyunu	42
3.3.2. 2. Gün	42
3.3.2.1. Keşkek Dövme	43
3.3.2.2. Çiçek Götürme	43
3.3.2.3. Nişan	44
3.3.2.4. Kına Gecesi	45
3.3.2.5. Kına Dönme ve Yakma	46
3.3.2.6. Baskın	48
3.3.3. 3. Gün	48
3.3.3.1. Dürü Götürme	48
3.3.3.2. Damat Oynatma/Güvey Oyunu	49
3.3.3.3. Kız Oyunu	50
3.3.3.4. Gelin Başı Yapma	51
3.3.3.5. Gelin Alma	52
3.4. Cinsiyete Dayalı Sınırların Müzikle İnşası	53
3.4.1. Cinsiyete Dayalı Temsil ve Müzik	54
3.4.2. Müzik, Mekan ve Cinsiyet	54

4. BÖLÜM

DÜMBEKÇİLİKTE BİÇEM VE DAĞAR: HARMANDALI ZEYBEĞİ ÖRNEĞİ

4.1. Harmandalı Zeybeği'nin Cinsiyet ve İcra Bakımından Karşılaştırmalı Analizi	56
4.1.1. Amaç	57

4.1.2. Yöntem	57
4.1.3. Analiz	58
4.2. Dağar	64
SONUÇ	67
EKLER	70
KAYNAKLAR	97
ÖZGEÇMİŞ	

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Bergama ilçesi haritası.....	3
Şekil 2. Bergama Atmaca Mahallesi'nin uydudan görünümü (WEB 2, Google Earth, 2010).....	16
Şekil 3. Dümbekçi Ayla Aygören'in Soyağacı.....	25
Şekil 4. Dümbekçi Türkan Pancar'ın Soyağacı.....	26

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1. KTD Takımı, Orgcu ve Dömbekçiler'in Cinsiyet ve İcra Bağlıları.....	20
Tablo 2. Evlilik Ritüelinin Birinci Günündeki Müzik Aşamaları	40
Tablo 3. Evlilik Ritüelinin İkinci Günündeki Müzik Aşamaları.....	43
Tablo 4. Evlilik Ritüelinin Üçüncü Günündeki Müzik Aşamaları.....	48

FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

Fotoğraf 1. Erkek müzisyenlerden oluşan takım erkeklere çalarken, Yukarıcuma Köyü. 10/10/2009.	19
Fotoğraf 2. Kadın müzisyen takımı ('Dümbekçiler') kadınlara çalarken, Yukarıcuma Köyü. 11/10/2009.....	19
Fotoğraf 3. Topraktan yapılmış dümbek ve dümbekçi kadınlar.....	24
Fotoğraf 4. Ritüel içi pazarlık sonrasında dümbekçinin üzerine iğnelenmiş bahşiş, Yukarıcuma Köyü, 11/10/2009.....	32
Fotoğraf 5. Cabanın (bahşiş) atılması için kullanılan sepet, Terzihaliller Köyü, 31/05/2009.....	33
Fotoğraf 6. Kına dönme töreni, gelinin sağında oğlan solunda kız yengesi, Yukarıcuma Köyü, 10/10/2009.....	35
Fotoğraf 7. Gelinin çocuk sağdıcı, Yukarıcuma Köyü, 10/10/2009.....	36
Fotoğraf 8. Bayraktar, Yukarıcuma Köyü, 10/10/2009.....	37
Fotoğraf 9. Çaycılık görevini üstlenen 'köse', Yukarıcuma Köyü, 10/10/2009....	38
Fotoğraf 10. Dümbekçiler kız evinde 'nöbet' çalarken, Yukarıbey Köyü, 27/04/2008.....	41
Fotoğraf 11. Erkek çalgı takımı kız evinde 'nöbet' çalarken, Terzihaliller Köyü, 30/05/2009.....	41
Fotoğraf 12. Bayrak toplama Yukarıcuma Köyü 10/10/2009.....	44
Fotoğraf 13. Erkek çalgı takımı çeyiz götürürken, Terzihaliller Köyü. 30/05/2009.....	45
Fotoğraf 14. Dümbekçiler kız evinde çeyiz karşılararken, Terzihaliller Köyü, 30/05/2009.....	45
Fotoğraf 15. Kına dönerken, Yukarıcuma Köyü, 10/10/2009.....	47
Fotoğraf 16. Cuma gecesi kız yengesi gelinin eline kına yakarken, Terzihaliller Köyü, 29/05/2009.....	47
Fotoğraf 17. Kız evinin kiraladığı erkek müzisyenler ve dümbekçiler damat oynatmaya giderken, Yukarıcuma Köyü, 11/10/2009.....	49
Fotoğraf 18. Damat oynatma, Yukarıcuma Köyü, 11/10/2009.....	50

Fotoğraf 19. Kız oyunu Terzihaliller Köyü. 31/05/2009.....	51
Fotoğraf 20. Gelinin başı yapılırken kullanılan yeşil ve kırmızı örtü, Yukarıcuma Köyü, 11/10/2009.....	52
Fotoğraf 21. Gelin alma, Yukarıcuma Köyü, 11/10/2009.....	53
Fotoğraf 22. Erkek tavrı ile Harmandalı oynayan kız çocuklar, Yukarıcuma Köyü, 11/10/2009.....	57
Fotoğraf 23. Harmandalı Zeybeğinde kadınların vücut duruşu, Yukarıcuma Köyü, 11/10/2009.....	62
Fotoğraf 24. Harmandalı Zeybeğinde erkeklerin vücut duruşu, Yukarıcuma Köyü, 11/10/2009.....	63

NOTALAR LİSTESİ

Nota 1. Erkeklerin oynadığı Harmandalı Zeybeği'nin davul ile çalınan tartımsal katmanı.....	59
Nota 2. Kadınların oynadığı Harmandalı Zeybeği'nin def ve dümbek ile çalınan tartımsal katmanı.....	59
Nota 3. Erkek Harmandalı Zeybeğinden çeviriyazımı yapılan bir kesit.....	60
Nota 4. Kadın Harmandalı Zeybeğinden çeviriyazımı yapılan bir kesit.....	60
Nota 5. Erkek Harmandalı Zeybeğinin dans ve müzik çeviriyazımı.....	61
Nota 6. Kadın Harmandalı Zeybeğinin dans ve müzik çeviriyazımı.....	61

EKLER LİSTESİ

EK-1 Bergama ve çevresinden erkek ve kadın müzisyenlerin geçmişten günümüze icralarını yansıtan fotoğraflar.....	70
EK-2 Dümbekçi Gülizar TONGÜL'ün Soyağacı.....	84
EK-3 Ritüel Aşamalarından Kesitler ve Analiz Örneklerini İçeren DVD.....	85
EK-4 Kadınların Oynadığı Harmandalı Zeybeği'nin Hareket Notasyonu	86
EK-5 Dümbekçilerin Seslendirdikleri Yerel Havalardan Nota Örnekleri.....	88
EK-6 Dümbekçiler Tarafından İcra Edilen Yöreye Özgü Kimi Ritüel Havalarının Sözleri	94

GİRİŞ

Bu çalışmada Bergama’da yaşayan ve ‘dümbekçilik’ olarak adlandırılan profesyonel müzisyenlik modelini sürdürme gelen Roman kadınlarının müzik pratikleri, hizmet alanları ve dağarları toplumsal cinsiyet bağlamında ele alınır. Karışık cinsiyetli eğlence anlayışına geçilmesi ile birlikte yörede giderek daha çok talep görmeye başlayan ‘kaydedilmiş müzik’ niteliğindeki ‘orgcu/piyanist’ pratiğinin artan popülerliğine karşın kadın müzisyenlerin ve dümbekçiliğin varlığını hala daha sürdürebilmesinin koşulları araştırılır ve dümbekçilerin hizmet götürmeye devam ettikleri kültürel toplulukların evlilik ritüellerinde sergiledikleri müzik icralarını biçimlendiren toplumsal cinsiyete dayalı etkenlerin anlaşılması hedeflenir.

Araştırma Probleminin Tanımlanması

Bergamalı Roman kadınlarının profesyonel müzisyenlik modeli olarak ‘dümbekçilik’ başlıklı bu çalışmada Bergama’daki yerel müzik yaşantısı içerisinde özellikle Kozak çevresinde karşılaşılan özgül bir pratik ele alınmaya çalışılır. Kozak çevresinde odaklanma sebebi, alan çalışmasının yürütüldüğü Bergama bölgesinde sadece ve sadece adı geçen bölgede ‘erkek müzisyen/kadın müzisyen’ karşıtlığının gözlemlenmesidir. Benzer bir durum Madra ve Yunt Dağı bölgelerinde de azalan oranlarda karşımıza çıkar. Özellikle evlilik ritüellerinde hizmet sunan ve yerel dağarı icra eden erkek Roman müzisyenlerin hizmeti, adı geçen bölgelerde kadın Roman müzisyenlerin hizmeti ile bir arada sunulur. Erkek müzisyenler tüm bölge genelinde, kırsal ve kentsel bu ritüellerin tüm aşamalarında işlevsel olabilirlerken özellikle kimi Yörük topluluklarında evlilik ritüeline müzik sağlamak, söz konusu toplulukların cinsiyete dayalı tutumlarından ötürü profesyonel kadın müzisyenlerin varlığına ihtiyaç gösterir. Daha açık bir söyleyişle sadece kadınların (evli kadınların) dâhil olduğu kimi ritüel aşamalarında erkeklerin ortama kabul edilmeyişi müzisyenleri de kapsar.

Dümbekçiliğin bölgede günümüzde de varlığını sürdürebilmesinin en önemli nedeni kimi köylerde kadın ve erkeğin bir arada eğlenebilmesinin çeşitli gerekçelerle hala daha mümkün olmamasıdır. Erkek olsun kadın olsun bir topluluğun tüm üyeleri kendi aralarında belirlenmiş toplumsal sınırlamaları gözeterek yaşar ve bu sınırlar içinde yapılması uygun görülen davranışlar sergilerler. Yörede erkekler arasında ‘genç/köse’ karşıtlığı ile ifade edilen bekâr-evli ayrımı, kadınlar arasında ‘kız/kadın’ biçiminde karşımıza çıkar. Bekâr bir kız, karışık cinsiyetli eğlence ortamlarında müzik eşliğinde rahatça oynayabilir veya dans edebilirken evli kadınların kamusal alanda yalnızca düğünlerde ve sadece kadın

müzisyenlerin icra ettikleri havalar eşliğinde oynaması meşru kabul edilir. Kadın müzisyen eşliğinde oyuna katılan evli ve bekâr kadınların içinde buldukları yaş dilimine bağlı olarak taşıdıkları toplumsal statüye göre de üzerlerindeki sınırlar esnetilir. Otuz beş-kırk yaş altındaki evli veya bekâr tüm kadınlar her tür oyunu rahatlıkla icra edebilirlerken kırk yaş üzeri kadınların sadece ve sadece zeybek havalarında oynayabilmeleri, belirli havaların ‘cinsiyet’e ve ‘yaş’a dayalı toplumsal statülerle ilişkilendirildiğini gösterir. Dahası, bu havalar eşliğinde icra edilecek zeybek oyununun Kozak çevresi Yörüklerinde, doğrudan doğruya profesyonel Roman kadın müzisyenlerin varlığını ve icrasını gerektirmesidir. Sonuçta belirli bir hava (zeybek), belirli bir etnik yapıdan (Sünni/Yörük), belirli bir cinsiyetteki (kadın), belli bir toplumsal statü (evli) ve belirli bir yaş dilimi içindeki (40 yaş üzeri) bireye yine belirli bir figür tarafından (profesyonel Roman kadın müzisyen) sunulmaktadır. Bergama genelinde zeybek havaları ve bunlara ilişkin oyunlar söz konusu edildiğinde; herhangi bir bireyin belli bir etnik yapı, toplumsal statü, yaş dilimi veya cinsiyetten gelmesi ile bir müzik pratiği arasında bu kerte de bir örtüşme gözlenmesi sadece Kozak çevresine özgü gözükmektedir.

Cinsiyet farkının ve buna bağlı olarak ortaya çıkan toplumsal rol farklılıklarının ritüel akışına ve ritüellerde müzik sunan müzisyenlerin kiralanmasına değin yansması önemli sonuçlar doğurur. Özellikle evli Yörük kadınlarının yakın akrabaları olmayan erkeklerin önünde oynamalarını engelleyen sınırlamaların varlığı, erkek Roman müzisyenlerin Kozak çevresindeki hizmetinin bütün bir ritüel akışı düşünüldüğünde yeterli gelmeyeceği imasını taşır. Bölgede evlilik ritüellerine müzik sağlamak Roman müzisyenlerin tekelinde olduğundan, erkek Roman müzisyenlerin katılmasının mümkün olmadığı tüm aşamalarda bu nedenle profesyonel olarak bu işi sürdüren Roman kadın müzisyenlere (dümbekçilere) ihtiyaç duyulur. Davetlilerin, müzisyenlerin ve havaların cinsiyet sınırlarına göre ayrışması ve bu ayrışmanın mekan kullanımına değin yansması toplumsal cinsiyet bağlamında ele alınabilir.

Alan Çalışmasının Kültürel ve Coğrafi Sınırları

Alan çalışmasının yürütüldüğü Bergama ilçesi idari açıdan 114 köy, 5 belde (Ayazkent, Göçbeyli, Bölcek, Zeytindağ ve Yenikent) ve 5 bucağa (Göçbeyli, Turanlı, Yuntdağ, Zeytindağ, Kozak) (WEB 1) ayrılır. Bu çalışmanın odaklandığı Kozak bucağına bağlı köyler Aşağıbey, Göbeller, Demircidere, Okçular, Ayvatlar, Aşağıcuma, Kaplan, Hacıhamzalar, Terzihaliller, Yukarıbey, Yukarıcuma, Çamavlu, Güneşli (Tekke), Kıranlı, Karaveliler ve Hisar (WEB 1) köyleridir. Bir Tahtacı/Türkmen köyü olan Demircidere dışındaki tüm köyler Yörük köyleri olarak bilinirler ve bağlı buldukları bucak merkezi

Yöntem

Bu çalışmada kullanılan alan çalışmasına dayalı veriler, Bergama'nın Atmaca mahallesinde yaşayan profesyonel erkek ve kadın Roman müzisyenler ile yapılan görüşmeler ve Kozak çevresinde yaşayan Yörük topluluklarındaki evlilik ritüellerinin gözlemlenmesi yolu ile toplandı.

Alan çalışması kapsamında veri toplamak amacıyla Nisan 2008-Ekim 2009 tarihleri arasında Kozak Yaylası köylerinde düzensiz aralıklarla farklı evlilik ritüelleri izlenerek alan kayıtları gerçekleştirildi. Yukarıbey (26/04/2008), Terzihaliller (29/05/2009 ve 25/07/2009), Çamavlu (07/08/2009), Yukarıcuma (09/10/2009) köylerinde yöreye özgü evlilik ritüeli ve dümbekçilerin bu ritüeldeki görevlerine ilişkin veriler katılımcı gözlem ve görüşmeler yolu ile toplanarak ayrıntılı analize tabi tutuldu. Üç güne yayılan tipik bir düğünün bütün akışı her aşamasıyla gözlemlenerek görüntü kayıtları gerçekleştirildi. Bu kayıtlar incelenerek kadın ve erkeğin bir arada ve ayrı ayrı buldukları ritüel aşamaları tespit edildi. Aynı düğün etkinliğine katılan kadın ve erkek davetlilerin yöreye özgü zeybek oyunlarını farklı farklı icra etmelerinin toplumsal cinsiyetle yakından ilişkili olduğu görüldü. Bu farklılıkların ortaya konması için her iki cinsiyetin üyelerinin ortak olarak oynadıkları 'Harmandalı' zeybeğinin oyun ve icra analizi yapıldı.

1. BÖLÜM

TOPLUMSAL CİNSİYET VE MÜZİK

Toplumsal cinsiyet (*gender*), insan davranışlarının, cinsiyete göre belirlendiğini, sosyal ve kültürel kalıplar içinde yerine getirildiğini ifade etmede kullanılır. Genel olarak tüm insanlar birbirinden farklı yaratılıştadır. Erkek ile erkeği, kadın ile kadını kendi içinde birbirinden ayıran farklılıklar vardır; ancak en belirgin farklılık erkekle kadın arasında olmaktadır. Bu farkı sorun haline getiren ise, farklı toplumların erkeğe ve kadına yüklediği rollerdir. Kimi toplumlarda bu roller erkeği baskın, kadını ise çekinik hale getirir. Aile, çevre ve arkadaşlar aracılığıyla çocuklukta öğrenilmeye başlanan roller bireyin içinde yaşadığı toplumsal kültürünün ürünüdür.

1.1. Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet

Toplumsal cinsiyet kavramı içinde cinsiyet sözcüğünün geçmesi, toplumun attığı davranışların cinsiyete göre belirlendiğinin göstergesidir. Cinsiyet; temelde insan vücudundaki hormonlar ile cinsel organın belirlediği bir olgudur. Haralambos, sosyoloji, antropoloji ve psikoloji gibi disiplinlerden gelen araştırmacıların canlıları üreme işlevi açısından biyolojik olarak ikiye ayırdıklarını belirtir (Aktaran, Uğurlu 2003:4). ‘Kadın’ ve ‘erkek’ olarak yapılan bu ayırım, gerek cinsiyet gerekse davranış açısından kadının ve erkeğin her yönden taşıdıkları farkların araştırılmasına zemin hazırlar. Biyolojik farklılık sonucu ortaya çıkan bu ayırım, insanın geçirdiği büyüme sürecinde, içinde yaşadığı toplumun kültürüne göre şekillenmesiyle daha da belirginleşir. “Kadın ve erkeğin farklı biyolojik yapılarının olduğunun kabulü ile bu farklılığın toplumsal değişimler ve kültürel farklılıklardan etkilenecek kadınlık ve erkeklığe yüklenen değerlerin de değişkenlik göstermesine yol açtığı, ortaya çıkmaktadır” (Uğurlu 2003:5).

Cinsiyet; “bireyin biyolojik cinsiyetine dayalı olarak belirlenen demografik bir kategoridir” (Ersoy, 2007:9), “iç ve dış genital organların kadın ve erkekteki değişimi...” (Noyan, 2006:2), Beal’e göre ise bireyin “kadın ya da erkek olarak gösterdiği genetik, fizyolojik ve biyolojik özellikleri” (Aktaran, Yögev, 2006:15) belirtir. Melli ise cinsiyeti “kromozomları ve cinsiyet organları gibi üremeye ilgili doğuştan var olan fizyolojik özellikler” (Aktaran, Noyan, 2006:1) olarak tanımlar. Deaux’e göre de “kadın ya da erkek olmanın biyolojik yönünü ifade etmektedir” (Aktaran, Noyan, 2006:1). Tanımlar arttırılabilir ancak özetle anlaşıldığı gibi cinsiyet kavramı genel olarak bir bireyin biyolojik, fizyolojik ve

genetik niteliklerini açıklamada kullanılır. İnsanları, kadın ve erkek olarak gruplandırmak ve farklılaştırmak için kullanılan ölçütlerden ilki olan cinsiyet; tüm canlıları doğuştan dişi ve erkek olmak üzere ayıran biyolojik bir kavramdır.

Cinsiyet ayrımına neden olan biyolojik süreç doğum öncesi döllenme aşamasında cinsiyet kromozomlarının eşleşmesi ile başlar. Annenin XX babanın XY kromozomlarından annenin X kromozomu, babanın X kromozomu ile eşleşirse kız, Y kromozomu ile eşleşirse erkek çocuk dünyaya gelir. Bu süreçten sonra cinsel organ ve hormonlarla oluşan cinsel farklılık, içinde yetiştiğimiz kültürün de etkisiyle, cinsel kimlik üzerinde etkili olur. Cinsiyetimizle doğarız, toplumsal cinsiyet yargılarını sonradan öğreniriz. Cinsiyet kavramı biyolojik olarak erkek ve kadını tanımlar, toplumsal cinsiyet ise erkek ve kadının yapması gerekenleri yaşadıkları kültüre göre belirler. Dönmez'e göre "kültürün kadından ve erkekten beledikleri (toplumsal cinsiyet), kadının ve erkeğin fiziksel bedenlerine (cinsiyetlerine) ilişkin gözlemlerden tamamen ayrı değildir" (Aktaran, Keleş, 2008:11).

Toplumun bireyden beklediği davranış, onun kadın ya da erkek olmasıyla doğrudan ilişkilidir, toplum bireye biyolojik cinsiyetine göre farklı bir statü atfeder, biyolojik cinsiyeti kadın olan bireye dişil rol yüklenir. Bhasin'e göre "insanların erkek ya da kadın olduğu, çoğunlukla biyolojik göstergelere göre anlaşılabilir ancak 'eril' veya 'dişil' olduğu aynı şekilde anlaşılmaz, ölçütler kültürlerdir, yere ve zamana göre değişiklik gösterir" (Aktaran, Noyan, 2006:2). Toplumsal kültürün etkisinde şekillenen biyolojik cinsiyete zamanla toplumsal cinsiyet eklenir. Toplumsal cinsiyet kavramını ilgili literatürde ilk olarak kullanan Ann Oakley'e göre, " 'cinsiyet' biyolojik olarak erkek-kadın ayrımına, toplumsal cinsiyet ise erkeklik ile kadınlık arasındaki buna paralel ve toplumsal bakımdan eşitsiz bölünmeye, kadınlar ile erkekler arasındaki farklılıkların toplumsal düzlemde kurulmuş" (Aktaran, Uğur, 2003:5) olmasına yöneliktir. Oakley, "toplumsal cinsiyetin bir kültürden diğerine farklı tanımlanabildiğini ve farklı ölçütleri olduğunu" (Aktaran, Uğur, 2003:6) hatırlatır. Harding'e göre toplumsal cinsiyet; "cinsiyet farklılığının doğal bir sonucu ya da bireylere kültürden kültüre farklı biçimlerde atfedilen basit bir toplumsal değişken değil, içinde insanların düşündükleri ve toplumsal etkinliklerini düzenledikleri analitik bir sınıflamadır" (Aktaran, Hanay, 2008:34). Erkek ve kadın arasındaki cinsiyet farkı dışındaki farklılıklar sosyal, kültürel ve ekonomik kökenlidir, bireye yüklenen değer kültürel farklılıklara göre değişkenlik gösterir. Bem'e göre "her kültürde, kadın ve erkek arasındaki ayrım, toplumu organize eden

temel bir ilke olarak görülmekte ve bu ilke toplumun bir şekilde sınıflandırılmasına yol açmaktadır” (Aktaran, Keleş, 2008:9).

Bhasin iki kavram arasındaki farkı; “cinsiyet; doğaldır, biyolojiktir, cinsel organlardaki görünür farklılıklara ve buna bağlı olarak üreme işlevindeki farklılıklara işaret eder, değişmez, her yerde aynıdır. Toplumsal cinsiyet; sosyokültürel, eril ve dişil niteliklere, davranış modellerine, rollere, sorumluluklara vs. işaret eder, değişkendir, zamana, kültüre, hatta aileye göre değişir” biçiminde ortaya koyar (Aktaran, Karakuş, 2007:2). Tiger ve Fox’a göre insanlar genetik olarak kodlanmış olsalar bile, kültürden etkilenecek rollerini oluştururlar (Aktaran, Uğurlu, 2003:5). Sarkissian’a göre ise toplumsal cinsiyet “temelde insanların doğuştan sahip olduğu biyolojik farklılıklardan ortaya çıkmış, kültürel farklılıklar ve sosyal yapısal düşüncelerin birleşiminden oluşmuştur” (Aktaran, Ersoy, 2007:6). Aktarılan tanımlardan da anlaşılacağı gibi, ‘toplumsal cinsiyet’ ile ‘cinsiyet’ kavramları kesin çizgilerle birbirinden ayrılmasalar dahi aynı anlamı taşımazlar. Toplumsal cinsiyet, her zaman diliminde, her kültürde biyolojik cinsiyet sebebiyle kadın ve erkeğe atfedilen kültürel ve toplumsal roller olarak özetlenebilir. Çocukluk evresinde öğrenilmeye başlanan bu roller, iki cinsiyetin de yapabileceklerini sınırlayan kültürel beklentilerle çevrilidir.

1.2. Toplumsal Cinsiyet Rollerini

Toplumsal cinsiyet rollerini, en temelde kadın ve erkek olarak ikiye ayrılan bireylere, içinde yaşadıkları toplum tarafından yüklenen görevler toplamıdır. Birey yaşadığı çevreye karşı rolünü oynamak ve bu rolünün içerdiği sorumlulukları yerine getirmek durumundadır. Her toplumda cinsiyete göre belirlenmiş görev ve sorumluluklar ile bunların kültürel açıdan taşıdığı anlamlar çocukluktan itibaren edinilir ve birey yaşadığı kültüre uygun biçimde toplumsallaşır. Örneğin Bergama’da yaşayan Roman topluluğu içinde Roman kültürünün gerektirdiği davranışları edinerek yetişen birey meslek seçimi aşamasında da içine doğduğu kültürün kendisini yönlendirdiği seçeneklerle sınırlıdır. Bergamalı Romanların en önemli geçim kaynağı olan çalgıcılık mesleği ile tanışması istenen erkek çocuk, kendisine alınan oyuncak bir çalgı aracılığıyla bu olanağa yaşıtı olan kız çocuklarından daha önce ulaşır.

Bebeklikte kızlara pembe erkeğe mavi renk giydirilmesi ile başlayan süreç-ebeveynler tarafından cinsel organa göre yapılan bu ayırım-çocuk büyüdükçe ona cinsiyetinin gerektirdiği davranışların öğretilmesiyle devam eder. Birey daha doğmadan toplumsal rolü bellidir ve çocuklukta başlayan eğitimle rolünün gerektirdiği kimliğe yönlendirilir, toplumun belirlediği

yargılar dışında davranışlar sergilemesi durumunda küçük yaşlarda cezalandırılarak engellenir. Çocuğun ancak cinsiyetine uygun davranışları onaylanır.

Çocuklukta giyilen renkler ile başlatılan ayırım Türk toplumunda nüfus cüzdanlarına dek yansır. Nüfus cüzdanları cinsiyete göre renklendirilmiştir; kadına pembe erkeğe mavi renk kimlik belgesi verilir. Davranışsal olarak doğumdan itibaren toplumun uygun gördüğü iki kalıptan birine sokulmaya çalışılan çocuk büyüdüğünde iki cinsiyet rolünü de farklı oranlarda bir arada sergileyebilir ya da bütünüyle diğer cinsin rolüne bürünebilir. Bu durum toplumca yadırgansa bile kolayca göz ardı edilemez. Ancak toplumbilimciler genellikle iki cins üzerinde yoğunlaşmışlardır. Bu iki cins kadın ve erkek, cinsiyet rolleri ise kadın rolü ve erkek rolüdür. İki cinsin de farklı görevleri vardır, birey bu görevleri yerine getirdiğinde rolünü oynar. Rolün gereklerini yerine getirmek başka bir deyişle toplumun beklentilerine uygun davranmak bireyler arasındaki uyumu sağlar. Connell, “erkek veya kadın olmanın anlamı, kişinin cinsiyeti ile belirlenen genel bir rolün canlandırılmasıdır” (Aktaran, Uğurlu, 2003:17) açıklamasını yapar.

Toplumsal cinsiyet rolleri; sosyal beklentilere cevap verecek farklı görevler üstlenen erkek ve kadınların bu görevlere uygun davranışlarının önceden düzenlendiğini ima eder. Toplumsal cinsiyet rolleri “Kadın ve erkeklerin, cinsleri temelinde nasıl düşünme, davranma ve hissetmeleri gerektiğini tanımlayan, sosyal olarak öngörölmüş farklılıklara dayanan, toplumsal olarak belirlenmiş davranış, yükümlölük ve sorumluluklardır” (Noyan, 2006:8). Kadın ve erkek, toplumun beklentileri doğrultusunda davranışlarını düzenler ve bu hareket tarzları toplumsal yapıyı yeniden ve yeniden üretir. Kadın ve erkek için uygun görölen roller o toplumda kalıplaşmış, herkes tarafından bilinen görevler bütünüdür. Rolünü canlandıran kişi çocuklukta itibaren ebeveynleri, okul ve iletişim araçları vasıtasıyla rolünün gerektirdiği davranışları öğrenir. Örneğin Roman müzisyen adayı da kız olsun erkek olsun küçük yaşlardan itibaren ebeveynleri ile birlikte düğönlere giderek cinsiyetine uygun müzisyenlik rolünün gerektirdiği davranışları öğrenir.

Toplumsal rol, özetle bireyin toplum içinde sergilediği davranışlardır, toplumun bireyden beklentileri sonucunda oluşmaktadır, bu da en temelde cinsiyete göre biçimlendirilmiştir. Linton rolü tanımlarken birey ile toplumsal yapı arasında bağlantı kurar: her statünün bir rolü vardır ve o statüye sahip olduğunda, rol oynanmaya başlanır ve oynanan rol, içinde yaşanılan toplumun kültürü tarafından belirlenir (Aktaran, Nazlı, 1995:4).

“Rol toplumda kişinin işgal ettiği konuma, konumuna özgü olarak sergilediği davranışlara, konumuna uygun olarak toplumun beklentilerine, davranışların sergilendiği izleyicilere diğer deyişle toplumda karşı karşıya bulunan kişilere ve toplumsal yaptırımlar aracılığı ile şekillendirilen tutumlara göre meydana gelmektedir” (Uğurlu, 2003:11). Haralambos’a göre, toplum içinde her birey bir sosyal pozisyona sahiptir (Aktaran, Uğurlu, 2003:11). Bireyler bu pozisyonun bir başka deyişle atfedildikleri statülerin rollerini oynarlar ve her bir bireyin, hangi cinsiyete sahip olursa olsun birden çok statüsü vardır. Linton’a göre her statünün değişmeyen rolleri bulunur, Merton, bir statünün roller kümesi olduğunu, statülerin rollerinin birbirine yakın olmayabileceğini belirtir (Aktaran, Nazlı, 1995:4). Farklı statülere sahip bir insanın rol kümeleri birbiriyle uyumlu olmayabilir. Toplumun bir üyesinin toplam rolü o üyeyi tanımlamakta ve toplumun o üyeden beklentileri, üyenin rolleri toplamı ile sınırlı olmaktadır. Örneğin kadın, kadınlık rolü yanında annelik rolü, erkek ise erkeklik rolü yanında babalık rolü üstlenmiştir. Her toplumda erkek aynı zamanda baba olarak görülür. Küçük yaşlarda öğretilen erkeklik ve kadınlık, annelik ve babalık rolleri kadının ev içindeki rolünü içselleştirmesini sağlar. Birinci rolünü ev ile ilgilenmek olarak gören kadınlar tarafından da kabul edilen aile içi rol, kadının çocuk bakımı ve ev işlerine eğilmesini erkeğin geçimi sağlamak için ev dışında çalışmasını ön görür. Linton’a göre roller kazanılmış ve atfedilmiş olmak üzere ikiye ayrılır (Aktaran, Nazlı, 1995:10). Doğuştan sahip olduğumuz cinsiyet, akrabalık vs. gibi unsurlardan kaynaklanan roller atfedilmiş; bireysel performansı gerektiren roller ise kazanılmıştır.

1.2.1. Aile İçi Rol

Bireyin aile içinde ve çevresinde nasıl davranacağını yine toplumsal kültür belirler. Kültürün önceden belirlenmiş standart rollerini birey öğrenir ve sergiler. Aile içinde en önemli rollere sahip anne ve baba, annelik ve babalık rolleri dışında karı-koca rollerini, bunun yanı sıra genellikle erkek dışarıda çalışan, evin ekonomik ihtiyaçlarını karşılayan, kadın ise ev işleriyle ilgilenen birey rollerini sergiler. Parsons’a göre erkeğin rolü araçsal kadının ise dışa vurumcudur. Araçsal rol; ev dışında, toplumla bağ kurma, dışa vurumcu rol; ev içinde, anlamlı rol olarak açıklanabilir (Eken, 2005:20). Tolan’a göre de; “Erkeğin rolü evin geçimini sağlamak üzere çalışmak ve evin dışına taşan ilişkileri yönetmektir. Kadının rolü ise evin içinde tüketimin örgütlenmesinden üyeler arasındaki ilişkilerin ahenkli olmasına kadar her şeyi düzenlemekten ibaret kalmaktadır.” (Aktaran, Yüksel, 1998:141). Aile içindeki düzeni sağlamak kadının işi olarak görülür; ev temizliği, çamaşır, bulaşık, yemek, çocuk bakımı, çocuğun yetiştirilmesi vb. Kadın, ev dışında çalışsa bile asıl rolü aile içindeki rolüdür. Kadın

dışarıda çalışıyor olsa bile geleneksel olarak ev içi görevler kadının, ev dışı görevler erkeğin kabul edilir. Ailede maddi güce sahip olan erkektir, ailenin para ve mülk yönetimini elinde tutar ve kadın ekonomik olarak erkeğe bağlı olduğunu hisseder. Birçok geleneksel toplum yapısına göre erkeğin rolü aile fertleri adına kararlar almayı, yönetmeyi; kadının rolü için ise bu kararlara tabi olmayı ima eder.

Aile içi roller toplumdan topluma farklılık gösterir, toplumun kültürel değerlerine göre belirlenen roller aile bireyleri için standarttır. Yeni evlenen çiftler bile yeni edindikleri statüde nasıl davranacaklarını bilirler. Rollerini bellidir ve o statüye geçtiklerinde buna uygun rolün gerektirdiği davranışları sergilerler. Alan çalışması için gidilen Bergama Kozak Yaylası Yörük köylerinde evli kadın ve erkeklerin evlilik statüsüne geçtikten sonra toplumsal davranış çerçevelerinin giderek daraldığı ve evlilik statüsünün gerektirdiği davranışları sergiledikleri gözlemlendi. Yeni evli bir gelinin, ritüelin oyun aşamalarına katılırken başörtüsünü bağlayış şekliyle kodladığı evlilik statüsü, aynı kadının kırklı yaşlarına ulaştıktan sonra oyuna katılmasının yadırgandığı bir statüdür. Kozak Yaylası Yörük topluluklarında kadın ve erkek için yapılan statü sınıflandırması: Erkek için çocuk, genç, köse (evli erkek); kadın için çocuk, kız, kadın (evli kadın) şeklindedir. Bu statülerin rolleri her birey tarafından bilinir ve yerine getirilir. Evlilik statüsü, davranış sınırları bakımından bekârlıktan daha katı ve sınırları keskin bir statüdür. Örneğin bekârken ritüelin eğlence aşamasına yoğun olarak katılabilen Yörük kızının evlendikten sonra eğlence aşamasındaki rolü oldukça kısa sürelidir. Bu rol ayrıca yaşa ve evlenmekte olan çift ile akrabalık derecesine göre de değişebilmektedir. Ritüelin karışık cinsiyetli eğlence aşamasında evli bir kadın, eğlenceye otuz beş-kırk yaş dilimi altında ise ve evlenenler ile yakın akrabalık ilişkileri varsa katılabilir. Bir diğer dikkat çekici gözlem ise ritüele hazırlık aşaması ile ilgilidir. Bekâr genç kızlar, düğün hazırlıkları için girişilen hummalı çalışmalar sırasında tıpkı evli erkekler (köse) gibi pek ortalıkta gözükmezler. Köselerin bu hazırlıklardaki yegâne rolü ritüelin birinci günü henüz eğlenceler başlamadan, ikinci gün verilecek ziyafet için 'et doğrama'ya katılmaktır. Bu hazırlık aşaması çoğunlukla evli kadınların işi olarak görülür. Bekâr genç erkekler de kadınlara yardımcı olur; düğün eğlenceleri boyunca davetlilere hizmet ederler. Ritüelin başlangıcından sonuna dek baskın olan toplumsal cinsiyet rolü, kadının rolüdür. Çiftin yaşayacağı evin tüm ihtiyacını ve düğünde giyeceği kıyafetleri temin etmek için yapılan alışverişte söz sahibi kadındır. Kadınların isteği ve kararları doğrultusunda yapılan alışveriş ritüelin ekonomik kontrolünün de kadında olduğunu gösterir.

1.2.2. Kadının Rolü

Toplum kadına ilk olarak kadınlık, annelik ve eş olma rollerini atfetmiştir ve buna göre kadın zarif, kibar, duygusal vs. davranışlar sergilemelidir; bunun dışında davranan hırslı, kaba, sert kadınlar erkeksi olarak düşünülürler. C.Oppong ve K.Abu kadının rollerini yedi başlık altında incelerler: ‘Annelik’, ‘eşlik’, ‘ev kadınlığı’, ‘akrabalık’, ‘mesleki’, ‘topluluk’ ve ‘bireylik’ rolleri (Aktaran, Eken, 2005:23). Annelik rolü; kadının çocuğunu yetiştirmesi ve topluma hazırlaması ile ilgilidir. Eşlik rolü; kadının kocasına karşı oynadığı roldür. Ev kadınlığı rolü; kadının aile grubu içinde, evde oynadığı role işaret eder. Akrabalık rolü; kadının kız kardeş, anneanne, babaanne, teyze, hala, gelin, elti, yeğen gibi çeşitli akrabalık pozisyonları içinde oynadığı rollerin toplamına işaret etmektedir. Mesleki rol; kadının gelir getirici mal ve hizmet üretimine katılması ile oynamaya başladığı role yöneliktir, karşılığında para kazanılan roldür. Topluluk rolü; kadının içinde yaşadığı ve aile grubu ile mesleki rolünü ifa ettiği mekânın dışında kalan tüm alanlardaki rolüne işaret eder. Bireylik rolü; kişinin kendi kişisel gelişmesi, kendini ortaya koyması, tekil bir birey olduğunun farkına varması ve bir birey olarak yaşama, dünyada olan bitene katılması sürecinde sergilediği davranışlarla sergilenir (Eken, 2005:24).

Müslüman toplumlarda genellikle kadın sosyal hayatın dışında tutulur, kadının yeri ‘ev’ olarak belirlenir ve kadına ev dışındaki hayatla ilgili çeşitli kısıtlamalar getirilir. Kadın kamusal alanda çalışsa bile yaşamı ev ile iş arasına sıkıştırılır, sosyal aktivitelerden uzak kalır. Sosyal alanda kadına getirilen kısıtlamaların tek nedeni dışı olması bir başka deyişle biyolojik özelliğidir. Kağıtçıbaşı’na göre, “Türk toplumunda kadının statüsü erkeğe oranla çok altta bulunur” (Aktaran, Uğurlu, 2003:19). Kırsal kesimde yaşayan kadınlar hamile olduklarını öğrendiklerinde doğacak çocuğun kız olmasını istemezler, üst üste kız çocuk dünyaya getiren bir kadının eşi bu durumun karısından kaynaklandığını düşünerek erkek çocuk sahibi olmak için başka bir kadınla evlenebilir. Cinsellik açısından da bastırılmış olan kadının evlenmeden cinselliğini yaşaması uygun görülmez.

Toplumsal değer yargılarına göre genellikle iş yaşamı erkeğin görevleri arasındadır fakat bu durum kadın için ikinci plandadır. Kadının asıl işi annelik ve eş olmaktır, aile dışında yaptıkları işi aile bütçesine katkıda bulunmak ya da ailenin ekonomik düzeyini yükseltmek için yaparlar. Kadın toplumdaki asıl rolünün ev işleri, annelik ve eşlik olduğunu içselleştirmiştir ve iş seçimi yaparken evdeki işlerini aksatmayacak işleri tercih eder. Toplum,

toplumsal cinsiyet rollerine göre kadınları ve erkekleri belirli işlere yönlendirir. Kadına toplumun öngördüğü rollerin uzantısı olan öğretmenlik, hemşirelik, hastabakıcılık vs. gibi meslekler uygun görülür. Geleneksel roller kadını sadece ev içindeki rolüne yoğunlaştırmış olsa da modern toplumlarda bu durum değişir. Kadınların çalışma hayatına girişinin en büyük nedenlerinden birisi erkeğin ekonomik gücünün zayıflaması, tek bir gelirin aile geçindirmeye yeterli olmamasıdır. Ekonomik özgürlüğünü kazanan kadın, çalışma hayatında erkekler ile birlikte rol alınca kadının toplumsal rolünde az da olsa değişiklik başlar. Örneğin çalışmayan kadınlara göre çalışan kadınlar evde daha çok söz sahibidir. Bunun yanında kadının çalışmasıyla erkek, ev ve çocuklarla da ilgilenmeye başlar. Erkek ev işlerine yardım etse de ev işlerinin büyük bir bölümünü yine kadından beklenir. Navaro, “Türk toplumunda yüksek eğitim görmüş, profesyonel, kentli kadınlar dışında, genelde kadınların düşük statüsünün fazlaca değişmediğini” (Aktaran, Uğurlu, 2003:21), iş hayatında yer alsa bile bunun kadının diğer görevlerine eklenip onları etkilemeden yürütüldüğünü belirtir. Kadınların iş hayatına atılabilmeleri bile çevresindeki erkeklerin denetimi altındadır. Kadın evlenmeden önce babasının ve erkek kardeşlerinin evlendikten sonra ise eşinin izni olursa çalışabilir. Kadınların ekonomik güce sahip olması toplumsal yapıyı etkiler ancak geleneksel Türk aile yapısında dini ve kültürel anlamda kadın ikinci plandadır.

Alan çalışmasının yürütüldüğü Bergama bölgesi Romanları arasında aile içi ilişkiler, özellikle evlilik ve müzisyenlik statüsü arasındaki ilişki yakından gözlenmeye çalışılmıştır. Roman topluluklarında evlilik statüsü profesyonel müzisyenlik yapan kadının evlendikten sonra bu işi bırakmasına neden olabilir; kadın ancak kocasının izni ile ev dışında çalışabilir. Ataerkil yapı ve erkek egemenliği erkeklerin aile içi ve aile dışı otoriteye sahip olmalarını sağlar. Erkek eşini koruma ve eşinin her türlü davranışına müdahale etme hakkına sahiptir, kadının giydiği kıyafete, görüşeceği insanlara, ev dışında çalışıp çalışmayacağına o karar verir. Statü değişikliği her birey için beraberinde davranış değişikliği getirir. Küçük yaşlarda anne babasını gözlemleyerek toplumsal rolünü öğrenen çocuklarda kız çocuk annenin davranışını, erkek çocuk ise babanın davranışını örnek alır ve onları taklit eder. Roman müzisyenlerde de müzik çocukluk çağlarında taklit yoluyla öğrenilir. Roman müzisyen, çocuğunu işe giderken yanında götürür, ebeveyninin davranışlarını gözlemleyen çocuk bir süre sonra onu taklit etmeye başlar ve müzisyenliğe bu şekilde adım atar. Çocuk gözlem yoluyla ve ailenin öğretileriyle toplum içindeki rolünü öğrenir. Ebeveynlerinden gördüğü davranışları içselleştirir ve ebeveynine benzemeye çalışarak aynı zamanda kadın ya da erkek müzisyen rollerini de öğrenir.

1.3. Toplumsal Cinsiyet ve Müzik

Toplumsal cinsiyet rolleri göz önüne alındığında müzisyenlik meslek olarak kadına pek uygun görülmez çünkü kadın söz konusu olduğunda müzisyenlik ‘hafif meşrep’ bir iş olarak görülür. “Her toplum kadın ve erkeğe ayrılan rolleri, geleneksel norm ve değerlere dayalı basmakalıp yargılarla haklı göstermeye, kadına ve erkeğe uygun düşen davranışları geleneksel imgelerle anlatıma ve sağlamlaştırmaya yönelir” (Tan, 1979:161). Toplumsal değer yargılarına göre kadınların kamuya açık alanlarda müzik icra etmeleri Türkiye’nin kırsal kesimi açısından neredeyse olanaksızdır. Ağıt yakan, ninni söyleyen kadın profesyonel olarak müzik icrası yapamaz. Kamusal alanda müzik işini yapabilen ancak Roman kadınıdır. Romanların geleneksel meslekleri arasında bulunan müzisyenlik işi, Türk toplumunda kırsal kesimde yaşayan etnik gruplar içinde sadece Roman kadınları tarafından ‘profesyonel’ anlamda yapılır. “Kadınlar binlerce yıldır düğünlerde, bayramlarda, eğlencelerde; tarihin belli dönemlerinde karma ortamlarda, çoğu zamansa sadece kadınların bulunduğu ortamlarda tef, darbuka gibi vurmali çalgılar çalıyor, bu çalgıların yokluğunda farklı malzemeler kullanarak (tencere, tava, elek, sini vb.) bunları yeniden icat ediyor ve bu çalgıların ritimlerine sesleriyle, şarkılarıyla eşlik ediyorlar” (Özgün, 2009:25). Görüşme kişilerinden Hüsnü Yılmaz geçmişte Balıkesir Manyas’ta Yörük kadınlarının düğünlerde tava çalıp şarkı söylediklerini anlatır (01.11.2009). Org eşliğinde kaydedilmiş müzik anlayışının yerleşmesi ile terk edilen bu pratik Yörük kadınları tarafından ‘profesyonel’ anlamda yapılmaz. Yaşadığı köyde veya civar köylerde çalıp söyleyen Yörük kadını bu işten bir kazanç elde etmez. Çalgıcılığı kırsal kesimde profesyonel anlamda yapan yine Roman kadınıdır. Roman kadın müzisyenler çevrelerindeki etnik gruplara evlilik, sünnet, altı aylık kına gibi ritüeller için müzik sağlar ve bu ritüellere katılan kadın davetlilere hizmet ederler. Roman kadın müzisyenin müzik hizmeti vereceği cinsiyet ve mekân için çeşitli sınırlamalar getirilir. Erkekler için kazancı daha düşük olan kadın müzisyenlerin bir ritüel için alacağı ücret, erkek müzisyenin aynı etkinlikten kazancının hemen hemen yarısına denk gelir. Buna rağmen erkek ve kadın çalgı gruplarının ritüel içi işlevleri birbirinden farklı değildir. “Düğün törenleri sırasında erkek ve kadın Çingene müzisyenlerin yaptıkları müziğin işlevi aynıdır: müzik, konukların eğlendirildiği tüm kamusal aşamalara eşlik etmek ve dans etmek için yapılır” (Ziegler, 1990:9).

“Erkeklerin düğün müziği daha önce ayrıntılı olarak incelenmiş olmasına karşın, yine müzik eşliğinde yapılan kadınların düğün eğlenceleri ise cinsiyete dayalı kısıtlamalar yüzünden literatürde seyrek olarak tanımlanmıştır” (Ziegler, 1990:2). McClary, müzik

bilimleri içerisinde kadınlar üzerine yoğunlaşan çalışmaların 1970'lerde ortaya çıkmaya başladığını belirtir ve *Bir Disiplini Yeniden Şekillendirmek: 1990'larda Müzikoloji ve Feminizm* adlı makalesinde bu yöndeki araştırmalardan bahseder (Mcclary, 2007:175). Benzer doğrultuda Ziegler, Türkiye'deki kırsal toplulukların kadınlara özgü düğün müziklerini etnomüzikologların 1985'te kaydetmeye başladığını hatırlatır (Ziegler, 1990:4). Reich, "tüm kadın müzisyenlerin özellikle de bestecilerin, cinsiyetleri yüzünden belirli sınırlamalara maruz kaldığını belirtir" (Aktaran, Sakar, 2007:87). Kadınların çalgı çalmalarının engellendiğinden bahseden Auerbagh da Yunanistan'ın kırsal kesimlerinde vokal formların bu yüzden korunduğunu öne sürer (Auerbagh, 2007:222). Çalgı seçiminde dek sızan cinsiyet ayrımı kadın için her çalgının uygun görülmediği anlamına gelir. Cinsiyet temelinde çalgı seçimine getirilen sınırlamaya bir örnek olarak Brezilya'da çalınan 'kagutu' isimli flüt verilebilir; bu flüt sadece erkekler tarafından çalınır (Ersoy, 2007:27). Genellikle bir ritim çalgısı ile kendisine eşlik eden Roman kadınının ezgi çalgısı çaldığı durumların (keman vs.) Batı Anadolu kırsalında kimi bölgelerde gözlendiği kaynak kişilerce hatırlatılmıştır ancak bunun yaygın bir pratik olmadığı anlaşılmaktadır. Bergama'da yaşayan Roman toplulukları içinde müzisyenlik yapan kadın ve erkek bireyler için de söz konusu ayrım geçerlidir; çocuğun cinsiyetine göre çalgı aleti belirlenir. Bu seçimde Roman erkeğine hem ritim (davul-trampet-darbuka) hem de ezgi(klarnet-trompet) çalgıları, Roman kadınına ise darbuka, def gibi sadece ritmik eşlik çalgıları uygun görülür.

2. BÖLÜM

TOPLUMSAL CİNSİYETE DAYALI BİR PROFESYONEL MÜZİSYENLİK MODELİ OLARAK ‘DÜMBEKÇİLİK’

Roman kadın müzisyenler/dümbekçiler, içinde yaşadıkları kırsal çevrenin kültürel geleneklerinin devamlılığını sağlayan geçiş ritüellerinde, kadın davetlilerin ve katılımcıların müzik ihtiyacını karşılayan profesyonel müzisyenlerdir. “Aslında eskiden Türkiye’nin pek çok yerinde müzik icrasında bulunan bu kadınlar ve kadınların çalgı çalma geleneği, günümüzde artık Türkiye’nin batısındaki Çingenerin bazı toplulukları arasında varlığını sürdürebilmektedir” (Duygulu 2006: 164). Duygulu’nun bu açıklaması kapsamında değerlendirilebilecek olan dümbekçilerin bugün Bergama ve çevresinde yapmayı sürdürdükleri iş, bir profesyonel müzisyenlik modelidir. Söz konusu müzisyenlik modelinin ayrıntıları ile inceleneceği bu bölümde Bergamalı Romanların bölgedeki varlıkları, yoğun olarak yaşadıkları ‘Atmaca’ Mahallesi özelinde ele alınacaktır. Müzisyenlik yapmaya yönelen bireylerin (kadın-erkek) oluşturdukları çalgı takımları ve bu takımların cinsiyete ilişkin gösterdiği farklılıklar; uzmanlaşmış çalgılar, seslendirme biçimleri ve hizmet alanları bakımından incelenecek ve dümbekçiliğin soy ve akrabalık ilişkileri içinde öğrenilme süreci üzerinde durulacaktır. Bir ‘esnaflık’ biçimi olarak tanımlanan bu pratiğe gösterilen talep, bölgenin kültürel ve coğrafi sınırları açısından ele alınacak ve dümbekçiliğin varlığını sürdürme koşulları toplumsal ve ekonomik yönleri ile değerlendirilecektir.

2.1. Bergamalı Romanlar

Bergamalı Romanlar Bergama ve çevresinde hemen hemen her türlü müzik ihtiyacını karşılarlar. Kadın ve erkek çalgı grupları oluşturabilen Bergamalı Romanların çoğu müzik işi yapar. Bakırçay havzası dâhilinde yer alan Dikili-Bergama-Kınık-Soma hattında yalnızca Romanların yaşadığı bir Roman köyü bulunmaz. Dahası kimi köylerde diğer etnik topluluklarla bir arada yaşamayı tercih eden Roman nüfusu da birkaç aile ile sınırlıdır. Bu bölgede yaşayan Roman topluluklar köy yaşantısını kendilerine uygun bulmaz ve kırsal niteliklerle özdeşleşmekten genellikle kaçınırlar. Yerleşik yaşama geçmiş olanlar ilçe merkezlerinde oluşmuş mahalle/semt yapılanmaları içinde yer alır ve bunu bir statü simgesi haline getirirler. Yerleşik yaşama geçmeyen benzeri grupları ‘Çingene’ olarak tanımlar ve bu grupların göçebe/yarı-göçebe yaşam tarzları ile kendilerinininkisi arasındaki farkı Roman/Çingene ayrımı ile dile getirirler. Romanların Bergama içinde toplu olarak yaşadıkları

mahalle “Atmaca” mahallesidir. Eski adı ‘Sofular’ olan mahalle, kurtuluş savaşı ve onu izleyen mübadele dönemine değin gayrimüslim toplulukların da yaşayageldiği Bergama ilçe merkezinin en eski Müslüman-Türk mahallelerinden birisidir (Peker, 1990:38). Atmaca mahallesi günümüzde yaklaşık bin kişilik bir Roman nüfusuna ev sahipliği yapar. Muhacir ve yerli Romanların bir arada yaşadığı Atmaca’da müzisyenlik en yaygın mesleklerden biri konumundadır. Atmacalı Roman kadın ve erkek müzisyenler, Bergama ve çevre köylerinin hemen hemen her türlü müzik ihtiyacını karşılamada yetkin kimseler olarak tanınırlar. Romanlar dışında sakinleri de olmasına rağmen bir Roman Mahallesi olarak bilinen Atmaca, burada doğup yetişmiş klarnet sanatçısı Hüsnü Şenlendirici’nin kamuoyunda son yıllarda giderek artan tanınmışlığı nedeniyle ilçedeki görünürlüğünü bir hayli arttırmıştır.



Şekil 2. Bergama Atmaca Mahallesi'nin uydudan görünümü (WEB 2, Google Earth, 2010).

Akrabalık ilişkilerinin yoğun görüldüğü mahallede Roman olmayanlarla evlilik de söz konusudur. Daha çok dışarıya kız verme şeklinde gerçekleşen bu evlilikler sonucunda kız, gelin gittiği etnik gruba geçer ya da kocası ile Atmaca mahallesine yerleşerek Roman kültürü içinde yaşamına devam eder. Bu gibi bir duruma örnek Şekil-3’ de soyağacını verdiğimiz Ayla Aygören’in annesi Nebahat hanımdır; eşi bir Yörük olan Nebahat hanım evlendikten sonrada Atmaca mahallesinde yaşamış ve çocuklarını Roman kültürü ile büyötmüştür.

Atmaca mahallesi Romanlarının kökenleri için iki ayrı terim kullanılabilir: ‘Muhacir’ ve ‘Yerli’. Muhacir tabiri; Balkan Savaşları ve Türk-Yunan nüfus mübadelesi dönemlerinde Yunanistan (Kuzey Yunanistan’ın Selanik, Serez ve Drama bölgeleri) ve Bulgaristan’dan (Güney ve Orta Bulgaristan) göçen Roman gruplar için, yerli tabiri ise Rumeli ya da Balkan kökenli olmayan Romanlar için kullanılır (Yükselsin, 2000:40). Atmaca mahallesinin Serez, Pravišta, Midilli, Dikili, Kınık, Soma ve Edremit’ten göç aldığı bilinmektedir. Şekil 3’de (sayfa 25) verilen soyağacında Ayla Aygüren’in anneanne ve dedesinin Türkiye toprakları dışında doğduğu tespit edilmektedir. Nüfus kayıtları incelendiğinde Aygüren ailesinin atalarının; Serez’den 1923-1928 tarihleri arasında Eceabat Maydos’a, 1928-1938 tarihleri arasında Dikili’ye 1938-1962 tarihleri arasında da Bergama’ya göçtükleri görülür. Pravišta’dan gelen grup ise 1924-1928 tarihleri arasında Dikili’ye, 1928-1955 tarihleri arasında da Bergama Kıratlı’ya göçer. Ayla Aygüren Atmaca mahallesinde yaşayan Muhacir kökene bir örnek olurken, Yerli kökene örnek olarak da Türkan Pancar’ın Şekil 4 ‘deki (sayfa 26) soyağacı gösterilebilir.

Yapılan görüşmelerde Atmaca Mahallesi’nin, geçmişte Alevi/Bektaşî inancına sahip Roman gruplara da ev sahipliği yaptığı ancak günümüzde Sünnî inanışa yönelenlerin oran olarak arttığı belirtildi. Bir başka deyişle kimi mahalle sakinleri Aleviliğe özgü pratikleri terk etmiş gözükmektedirler. Mahalle sakinleri arasında son yıllarda yaygınlaşan tutucu dinsel yönelimler, Romanlar arasında yapılan ritüellere de yansıyan sonuçlar doğurmuş gözükmektedir. Duygulu, Roman toplulukların tarikatlara bağlanmaları olarak adlandırdığı bu görüngüyü onların ülke genelinde yaygın olan dini pratikleri benimseme tercihlerine bağlar (Duygulu, 2006:28). Atmaca mahallesinden aynı zamanda müzisyenlik de yapan Kazım Aymaz kendisi ile yapılan görüşmede (22.05.2009); geçmişte eğlence odaklı gerçekleştirilen evlilik ritüellerinin günümüzde ‘dua’ ile –mevlit okunarak yapılan müziksiz düğün- yerine getirilmeye başlandığına ve eğlenceye yönelik aşamaların azaldığına dair gözlemlerini aktarır. Ancak yine de mahallede müzisyenlik o kadar geçerlidir ki geçiş ritüelleri (sünnet ve evlilik) Romanlar dışındaki topluluklarda Cuma, Cumartesi, Pazar günleri yani hafta sonları yapılırken mahalle sakinleri kendi düğünlerini (esnaf düğünü), köylere müzik yapmaya gitmedikleri Pazar, Pazartesi ve Salı günlerine denk getirmeye çalışırlar.

Atmaca’da yaşayan Romanlar arasında müzisyenlikle uğraşanlar dışında yine Çingenelelere özgü görülen hurdacılık, arabacılık, çiçekçilik, pazarcılık, cambazlık, hamallık

gibi mesleklerle geçimlerini sağlayanlar da bulunur. Temizlik-gündelikçilik, çocuk bakıcılığı, ırgatlık, maden ve fabrika işçiliği, taksi şoförlüğü gibi mesleklerde düzenli ya da aralıklı olarak çalışan mahalle sakinleri mevcuttur. Ancak en önemli geçim kaynağı müziktir. Evlilik, sünnet, asker uğurlama, festival gibi etkinlikler için kiralanan Romanlar müzisyenler işverenin istek ve ekonomik durumuna göre geçici ekipler oluştururlar. Düğün sezonu geldiğinde hafta sonları müzisyenlik yapan Romanlar, müzik işinin olmadığı günlerde taksicilik, temizlik, fabrika ve tarım işçiliği gibi yukarıda sayılan işlerine geri dönerler. Soydan gelen müzisyenlik gibi Romanlara özgü diğer meslekler de soydan gelir. Roman çocuğu çoğunlukla ailesinden öğrendiği mesleği devam ettirir.

2.2. Bergamalı Kadın ve Erkek Profesyonel Roman Müzisyenler

“Dünyanın birçok yerinde Romanların/Çingenelerin en çok göz önünde oldukları alanın müzik olduğu söylenebilir” (Akgül, 2009:54). Ancak Atmacalı Roman topluluğun profesyonel olarak müzisyenlik yapabilen üyeleri, kadın olsun erkek olsun kendilerini yaptıkları meslek üzerinden tanımlarlarken ‘müzisyen’ ya da ‘çalgıcı’ tabirlerine neredeyse hiç başvurmazlar. Bu sözcükleri, daha çok onları dışarıdan etiketleme çabası içinde olan Çingene olmayan çevrenin bir yakıştıması olarak görürler. Kendilerine yönelik olarak kullanılan Roman/Çingene nitelemeleri üzerinde gösterdikleri hassasiyeti, müzisyen veya çalgıcı gibi sözcükler söz konusu olduğunda pek umursamazlar. Onlara göre yapılan iş ‘esnaflık’tır ve kendileri de birer ‘esnaf’tır. Her esnaf en az bir çalgıyı iyi derecede çalar. Müzik işi ile uğraşan ve bunu bir sanattan çok bir zanaat olarak algılayan bu kimselerin oluşturduğu kadın ve erkek çalgı takımlarının sayısı ve her bir çalgı takımını oluşturacak toplam kişi sayısı, kiralandıkları işe ve kiralayanın ekonomik durumuna göre değişkenlik gösterir. Yine de en küçük erkek çalgı takımı bir davul ve bir klarnetten oluşan iki kişilik çekirdek takımdır. Kadın çalgı takımı ise bir def ve bir darbukadan oluşan yine iki kişilik takımdır. Aşağıdaki fotoğraflar erkek ve kadın çalgı takımlarını örnekler.



Fotoğraf 1. Erkek müzisyenlerden oluşan takım erkeklerle çalarken, Yukarıcuma Köyü. 10/10/2009.



Fotoğraf 2. Kadın müzisyen takımı ('Dümbekçiler') kadınlara çalarken, Yukarıcuma Köyü. 11/10/2009.

2.2.1. Cinsiyete Dayalı Farklılıklar ve Müzik

Kadın ve erkek esnaflardan oluşan çalgı takımları cinsiyete, hizmet etmek için kiralandıkları gruba ve icra mekânlarına göre ayrılır. Erkek eğlenceleri için erkek çalgı takımı, kadın eğlenceleri için kadın çalgı takımı kiralanır. Erkek çalgı takımının hizmet vereceği mekân dışarıda veya sokakta; kadın çalgı takımının ise içeride ya da avludadır. Erkek çalgı takımları açık kadın çalgı takımları ise kapalı mekânlara tekabül eder. Bu takımlardan kadın çalgı takımını kız tarafı (gelinin annesi), erkek çalgı takımını ise oğlan tarafı (damadın babası)

kıralar. Takımları kiralaayan kişilere dek yansıyan cinsiyete ilişkin farklılıklar ritüel boyunca değişik şekillerde karşımıza çıkmayı sürdürür. Erkeğin bulunduğu mekânda kadın çalgı grubu, kadının bulunduğu mekânda ise erkek çalgı takımı icrayı bırakır.

Adı geçen çalgı takımları dışında bölgede her iki cinsiyete de hizmet edebilen ‘org/piyanist’ pratiğinin varlığından da söz etmek gerekir. Org, ritüelin karışık cinsiyetli eğlence aşamalarına eşlik eden ‘çift cinsiyetli’ bir çalgı olarak düşünülebilir. Bergama ve çevresinde genellikle Roman olmayanların çaldığı org, modern/kentsel eğlence anlayışını temsil eder. Bölgede tarihsel süreç içerisinde kadın ve erkeğin bir arada eğlenebilmesinin koşulları yerleşmeye başladıkça orga artan talep, kadın Roman müzisyenin iş sahasını giderek daraltmıştır. Yaygın kullanımıyla ‘orkestra’ olarak adlandırılan elektronik klavye ve MD kullanımına dayalı org/piyanist pratiği, ritüel akışı içine erkek müzisyenlerden çok kadın müzisyenlerin ikamesi olarak sızmış gözükmektedir. Dümbekçiler günümüzde kimi Yörük köylerinde sadece evlilik ritüelinin belli aşamalarında sadece kadınlara eşlik etmede işlevselken org/piyanist pratiği bu derece dar bir hizmet alanına hapsedilmez.

	KDT TAKIMI	ORGPU / KLAVYECİ	DÜMBEKÇİLER
Müziksel Üretim Araçları	Klarnet (<i>Gırnata</i>) Davul Trompet (Boru)	Org/Klavye MD CD çalar Taşınabilir bilgisayar	Def /Tef Darbuka/Dümbek
Etniklik	Roman	Roman - Roman Olmayan	Roman
Cinsiyet	Erkek	Erkek(ağırlıklı) ve Kadın	Kadın
İcra Biçemi	Çalgısal (ağırlıklı) ve Sözel	Çalgısal ve Sözel	Yalnızca Sözel
İcra Edilen Müzik Tipi	Canlı Müzik	Canlı ve Kaydedilmiş Müzik	Canlı Müzik
Kültürel Temsil	Kırsal - Geleneksel	Kentsel - Modern	Kırsal - Geleneksel
Etkinlik Alanları	Düğün (Evlilik ve Sünnet); Festival/Şenlik; Asker Uğurlama; Halk Danslarına Eşlik; Dinleti/Konser; 'Disko'	Düğün (Evlilik ve sünnet ritüellerinin <i>Nişan ve Kına Gecesi</i> aşamaları ile sınırlı); Restoran	Düğün: Evlilik ritüeli sınırlı.

Tablo 1. KTD takımı, Orgcu ve Dümbekçilerin cinsiyet ve icra bağlamları.

Tablo 1 de görüldüğü gibi bir erkek çalgı takımı klarnet, trompet ve davuldan oluşur, çalgısal ve sözel icra yapar, geleneksel olanı temsil eder ve Bergama ile çevresindeki hemen her etkinliğe müzik taşıyan erkek Roman müzisyenlerden oluşur. Def ve darbuka çalan kadınlar yani dümbekçiler ise sözel icra yapan ve geleneksel olanı temsil eden Roman kadın müzisyenlerden oluşur ve sadece evlilik ritüelinde hizmet verirler. Ağırlıklı olarak Roman olmayan müzisyenlere özgü görülen org/piyanist pratiği ise genellikle bir erkek müzisyenin, salon ya da köy düğünlerinde hizmet verdiği, hem çalıp hem söylediği, modern/kentsel eğlence anlayışını temsil eden ve ‘tek kişilik orkestra’ olarak nitelendirilebilecek bir profesyonel müzisyenlik modelidir. Orgun dışında kalan müzisyenlik pratikleri tamamen Roman ‘esnaf’ müzisyenlere özgüdür. Kadın ve erkek profesyonel Roman müzisyenlerin bölgedeki etkinlikleri tablo 1 deki bilgiler ışığında; uzmanlaşılacak çalgılar, seslendirme/icra biçimleri ve hizmet alanları bakımından aşağıda ele alınacaktır.

2.2.1.1. Uzmanlaşılacak Çalgılar Bakımından

Bergamalı Roman müzisyenlerin uzmanlaştığı çalgılar; klarnet, trompet, ud, keman, davul, darbuka, trampet, def ve orgdur. Bu çalgılardan klarnet ve davul en yaygın olan ikilidir. Türkiye genelinde yaygın olarak davul-zurna adıyla bilinen tipik bir köy çalgı takımı Bergama ve çevresinde davul-klarnet ikilisi haline dönüşür. Bölge Romanları arasında en az ilgi gören çalgılar ise org, ud ve kemandır. Def ve darbuka dışındaki çalgılar sadece erkekler tarafından çalınır, def ve darbuka kadınlar tarafından çalınmaktadır. “Kadın müzisyenler genellikle iki kişi bir arada, kadın dinleyicilere hitaben def eşliğinde şarkı söylerler. Şartlara göre Roman kadınları bakır bir tavayı ters çevirerek veya onu defin yerine ikame ederek şarkı söyleyişlerine eşlik ederler. Ezgisel çalgıları hiç kullanmazlar” (Pettan 1998:3) açıklamasını yapan Pettan, Balkanlardaki ‘Talava’ müzik pratiğinin kadın müzisyenlerin icrasını iki temel unsura indirgediğini hatırlatır. Bunlar şarkı sözleri ve dans etmeye uygun tartım kalıplarıdır.

“Morris ve Rihtman’ın ‘neredeyse tamamen kadınlar tarafından genellikle mahrem alanlarda çalınır’ tanımlamasında ileri sürdüğü gibi Picken de Türk halk müziğinde def kadınlarla ilişkilendirir” (Doubleday 1999:102). Bergama’da yaşayan Romanlar özelinde de kadına uygun görülen ritim çalgılarıdır. Darbuka; trampetin yerini alarak erkek çalgı takımlarına girmekte olduğundan her iki cinsiyet tarafından da kullanılır ancak ‘def’in erkekler tarafından icrası söz konusu değildir. Fethiye çevresindeki delbekçiler üzerine yaptığı çalışmada Ziegler, delbek’in kadına özgü görüldüğünü ve erkeklerce tercih edilmediğini yazar (Ziegler, 1990:9). Tıpkı delbek gibi, bir kadın çalgısı olarak görülen def, erkekler tarafından

tercih edilse bile yapılan müzik eril değil dişil kabul edilir. Picken'e göre de "Türkiye'de daire şeklindeki vurmali çalgılar genel olarak kadınlar tarafından ve düğün eğlenceleri içinde çalınmaktadır" (Özgün 2009:28). Klebe de defin esasen kadınlar tarafından çalındığını vurgular (Klebe, 1995:173).

2.2.1.2. Seslendirme/İcra Biçemleri Bakımından

İcra biçemleri bakımından farklılık gösteren erkek ve kadın çalgı takımları, müziği sözel ve çalgısal olarak iki şekilde sunarlar. Sözel icraya dayanan kadın müzisyenlik pratiğinde sadece ritim çalgıları kullanıldığı için ezgi şarkı sözleri ile birlikte vokal olarak duyurulur. Şarkı sözlerinin yetmediği yerlerde ezgi terennüm ile tamamlanır. Kadın çalgı grubunda ezgi duyuran bir çalgı bulunmadığı için kadın müziği oyuna ya da dinlemeye yönelik her eşlik durumunda vokaldır. Ursula ve Kurt Reinhardt çifti, 1955-1983 yılları arasında uzunca bir dönem yürüttükleri saha çalışmalarında Anadolu'nun farklı yerlerinde benzer pratiklere rastladıklarını belirtmişlerdir: "...her köylünün kendine özgü alışmış olduğu bir dans ritmi vardır. Yalnızca davul ve delbek çalarak, zurna eşliksiz de dans edilebiliyor. Yazarlar hiçbir ezgisi olmayan, delbek eşliğinde dans edildiğini birkaç kez görmüşlerdir" (Reinhardt ve Reinhardt, 2007:52). Tefçi kadınlar üzerine araştırmalar yürüten Özgün'e göre de "Anadolu ve çevresinde "kadınların müziği" çoğunlukla vokal kullanımına dayanır" (Özgün, 2009:23). Erkek çalgı takımlarında ise ağırlıklı olarak çalgısal icra söz konusudur. Erkek çalgı takımları klarnet-trompet gibi ezgi çalgılarını bulundurduğu için ve bu çalgılar üflemeli çalgılar olduklarından ağırlıklı olarak çalgısal icra yaparlar. Dinlemeye yönelik parçalar çaldığında sözlü icraya da yer verebilen erkek çalgı takımları eğlenceye yönelik aşamalarda çalgısal icraya geçebilme çifte ayrıcalığına sahiptir. Vokal eşlik yapılması beklenen dinleme modunda genellikle davul çalan müzisyen bir darbuka ile sazını değiştirir ve istek gelen parçaları hem çalar hem de söyler. Dümbekçilerin icraları hiçbir zaman erkek çalgı takımınının kadar yüksek sesli değildir; icra dinamikleri aynı hava için ritüelin her aşamasında hemen hemen aynı kalır. Erkekler, çalgısal müzik yaptıkları için her defasında farklı çeşitlemelere yönelebilirler ancak kadınlar müziği belirli bir çizgide icra ederler. İki kadın unison seslendirmede bulunduğu için uyumlarını bozacak süslemelerden kaçınırlar. Kadın ve erkek çalgı gruplarının icra biçemleri analiz bölümünde incelenen bir örnekle ayrıntılandırılmaya çalışılacaktır.

2.2.1.3. Hizmet Alanları Bakımından

Evlilik ritüelinde hizmet sunan kadın-erkek çalgı takımları ile orgun hizmet verdikleri alanlar, cinsiyet ve mekân bağlamında farklılık gösterir. Kadın davetlilere eşlik eden kadın çalgı takımı, ritüelin merkezi olan ‘gelin’in bulunduğu mekânda icra yapar. Ritüel boyunca içerde ve avluda olacak kadın cinsiyeti için kiralanan kadın çalgı takımının hizmet alanı avlunun dışına taşmaz. Ritüel esnasında güvey evine gidip gelmek gerektiğinde, belirli bir süre için sokakta da müzik yapmak durumunda kalan kadın, erkek davetlilere çalmaz ve eril mekânlarda hizmet vermez. Erkek cinsiyete hizmet sunan, erkek çalgı takımıdır. Ritüel süresince dışarıda bulunan erkeğin hizmet için kiraladığı erkek çalgı takımı da dışarıda icra yapar. Ritüelin aşamalarına göre farklılık gösteren alanlar, mekânın eril ve dişil olmasıyla doğrudan bağlantılıdır. Mekân dişil olduğunda kadın çalgı takımı, eril olduğunda erkek çalgı takımı devreye girer. Her iki cinsiyete de hizmet veren çalgı ise önceden değinildiği gibi orgdur. Karışık cinsiyetli aşamaların çalgısı olan org, kadını ve erkeği aynı alanda bir araya getirir. Ancak kadının ‘zeybek oyunu’ söz konusu olduğunda mekân tekrar dişil yapıya bürünür ve yine devreye kadın çalgı takımı/dümbekçiler girer.

2.3. Dümbekçilik

‘Dümbekçilik’, Bergamalı profesyonel Roman kadın müzisyenlerin mesleğidir ve adını icraları sırasında kullandıkları ‘darbuka’nın (tek yüzüne deri gerili bir vurma çalgı) yerel adlandırılışı olan ‘dümbek’ten¹ alır. ‘Dümbekçi’ olarak adlandırılan Roman kadın müzisyenlerin müzisyenlik modelleri, erkeklerin çalgısal edimlerinin tersinedir ve bütünüyle şarkı söylemeye ve ritmik eşliğe dayanır. Pettan geleneksel olarak kadınların ezgi çalgısı kullanmadıklarını hatırlatır (Pettan 1998:2). Dümbekçi takımı hemen her zaman biri tef/def diğeri dümbek/darbuka çalan ve bu çalgılarla üretilen tartım kalıpları eşliğinde ilgili havaları seslendiren iki Roman kadın müzisyenden oluşur (Yükselsin ve Yılmaz 2009:1).

Günümüzde metal gövde üzerine gerilmiş film tabakasından oluşan darbuka ve def (zilli def), 1960’lı yıllardan kalma Kınık’taki bir düğüne ilişkin aşağıdaki fotoğrafta da görülebileceği gibi, geçmişte toprak kaba ve ahşap kasağa gerilen hayvan derisinden imal edilirdi. İstenen tınının üretilmesi ve derinin ısıtılarak gergin kalabilmesi için dümbekçilerin önünde bir mangal bulundurulurdu.

¹ Bergama çevresinde *dümbek* olarak adlandırılan çalgı, başka bölgelerdeki yerel ağızlarda *dümbelek* ve *delbek* olarak da adlandırılır.



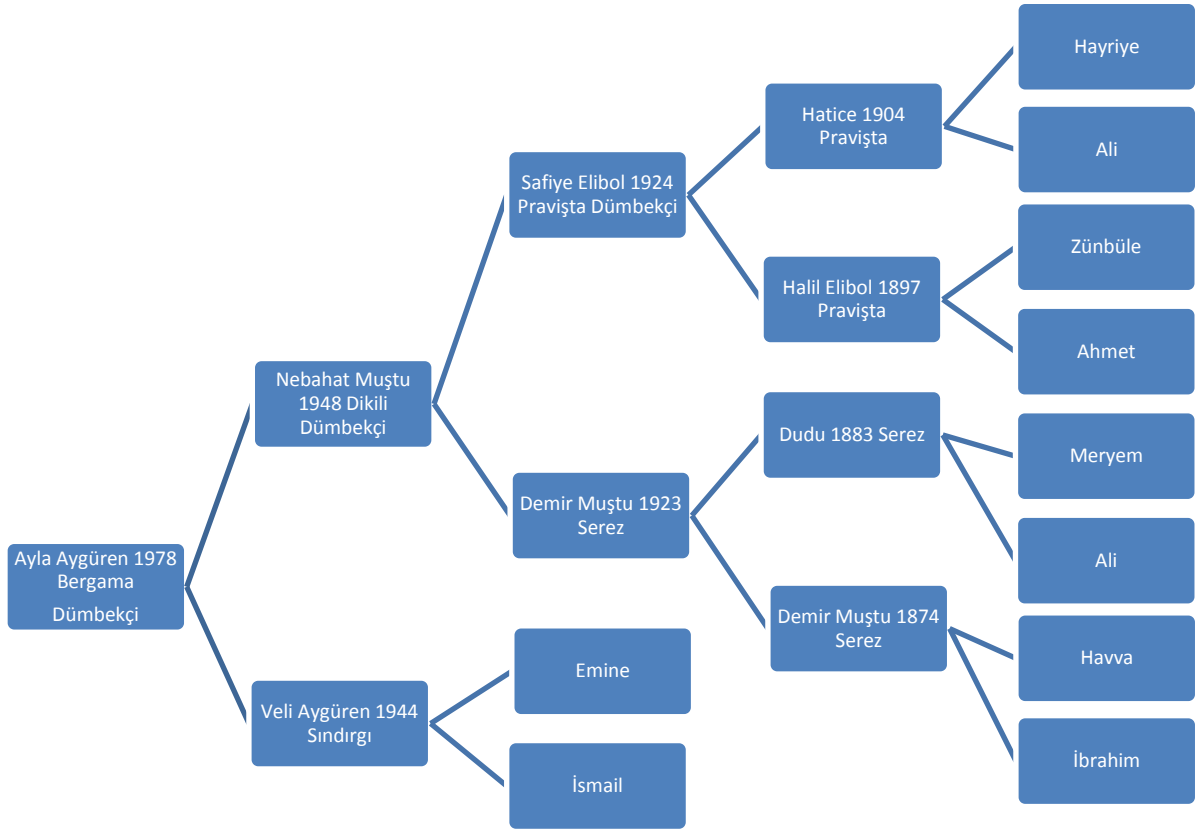
Fotoğraf 3. Topraktan yapılma dümbek ve dümbekçi kadınlar.

2.4. Dümbekçilikte Öğrenme Süreci

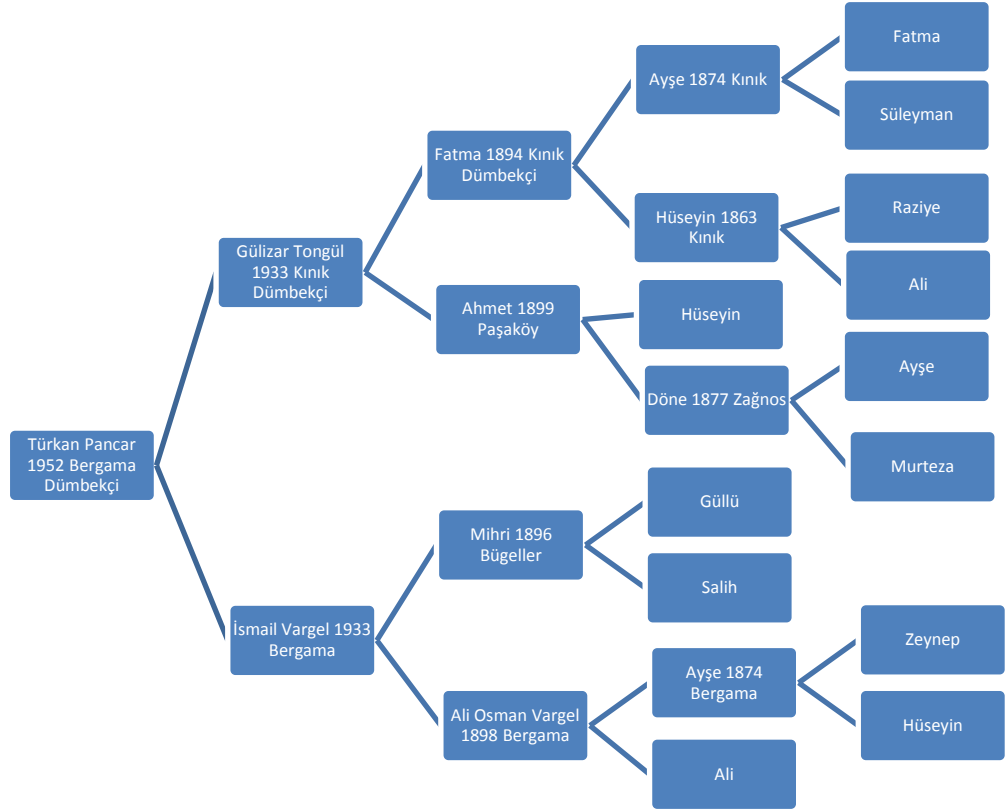
İlkokul çağlarında anne ya da ablası ile birlikte düğünlere gitmeye başlayan Roman kız çocuğu bu ebeveynlerinin gözetiminde, onları taklit ederek yapılan işin inceliklerini öğrenmeye başlar. Bu öğrenme süreci asla didaktik bir havaya bürünmez, taklit becerisi egemendir. Ebeveynini taklit eden çocuğu anne her düğüne yanında götürür. İlkokul çağlarında annesinin yanında grubun diğer üyesi olarak düğünlere giden çocuk dümbekçiliğe bu yaşlarda başlamış olur. Prova yapmak, eser geçmek gibi disiplinli bir çalışma ne çalgı öğreniminde ne de şarkı söyleme alışkanlığının edinilmesinde gözlenmez. Çocuk, müzisyenliği doğrudan doğruya hizmet sırasında ve taklit yolu ile pratik yaparak öğrenir. Dümbekçilik eğitiminde def önce gelir. Defin çaldığı katman tekdüze ve sabit bir ritmik alt yapı sağlarken dümbek, defin sağladığı tartım kalıbı üzerine daha karmaşık ve nispeten özgür ikinci bir düzum ekler. Def çalmada kazanılan beceri dümbeğe geçiş için zemin oluşturur. Yaşlı müzisyenlerin tekrardan defe geri döndükleri ve çıraklık dönemindeki gibi geri plana çekildikleri gözlenir. Ancak her durumda parçaları seslendirme işi, def ve dümbek çalanların yürüttüğü müşterek bir faaliyettir.

2.5. Dümbekçilikte Soy ve Akrabalık İlişkisi

Romanlarda profesyonel müzisyenlik soya dayalı olarak yürütülür; dümbekçilik yapan kadın müzik işini ya ailesinden ya da evlilik yaparak girdiği aileye uyum sağlayarak öğrenir. Aşağıdaki soyağaçları bu geçiş ve aktarılış süreçlerini örneklemek amacıyla verilmiştir:



Şekil 3. Dümbekçi Ayla Aygören'in Soyağacı.



Şekil 4. Dömbekçi Türkan Pancar'ın Soyağacı.

Soy ağaçlarından da anlaşılacağı gibi dömbekçilik, Ayla Aygören ve Türkan Pancar'ın annelerinden öğrendiği, anneannelerinden gelen bir meslektir.

2.6. Dömbekçiliğe Yönelmede İç ve Dış Etkenler

Roman kadınlarının dömbekçilik'e yönelmelerindeki iç etkenler daha çok ekonomik, dış etkenler ise toplumsal cinsiyete ilişkindir. Dömbekçilik Roman kadını için yapabileceği işler arasında ona en zahmetsiz ve en kazançlı olanı gibi görünür. Müzisyenlik yapan Roman kadını, tarlada çalışarak alacağı bir günlük yevmiyenin yaklaşık beş ile on katı arasını, üç gün süren bir düğün sonunda rahatlıkla kazanabilir. Ritüellerin dışı aşamalarının eşlikçisi olan Roman kadın müzisyenler geleneksel olanı icra ettikleri için bu değerlere önem veren kırsal çevrelerde talep görmeye devam ederler. Konuk kadınlara geleneksel havaları çalan ve bu sayede ritüelin özellikle oyunla ilgili aşamalarının gerçekleştirilmesini mümkün kılanlar sadece ve sadece Roman kadın müzisyenlerdir. Her ne kadar elektronik org/orquestra müzisyenleri ritüel esnasında kaydedilmiş müzik sunarak oyunlara eşlik etseler de kadın davetlilerin icra edecekleri zeybek oyunu özelinde işlevlerini yitirirler. Org/orquestra müzisyenleri kimi düğünlerde erkek misafirlere kaydedilmiş müzik sunarak çiftetelli, Roman

havası ve zeybek gibi oyunların icrasını sağlarlar ancak aynı durum kadın misafirler için geçerliliğini yitirir. Çiftetelli ve Roman havası gibi oyunları kaydedilmiş ortamdaki dinleyerek oynayan kadın misafirler (kına gecesi), zeybek oyunu için mutlaka Roman kadın müzisyenin canlı icrasına ihtiyaç duyarlar. Hemen belirtmek gerekir ki yukarıda soyağaçları belli bir noktaya kadar izlenebilen Ayla Aygören ve Türkan Pancar bugün dümbekçiliği yegâne meslekleri olarak tercih etmemektedirler. Bunun nedeni, müzisyenliğin sadece düğünlerin yoğunlaştığı dönemlerde talep gören mevsimlik bir iş gibi algılanmasıdır.

2.6.1. Toplumsal Etkenler

Düğünlerde kız tarafının dişil aşamalar için kiraladığı dümbekçiler, kadınların zeybek oyunu icra edebilmeleri için öteden beri işlevsel olan yegâne alternatiftir. Evli Yörük kadını, erkeği ile aynı mekânda eğlenemez, eğlenebildiği tek mekân dümbekçilerin çaldığı ve sadece diğer kadınların bulunduğu mekândır. Kızların ve kadınların beraberce oynayabildiği dümbekçi eşlikli eğlencenin merkezinde ise zeybek oyunu yer alır. Kızlar, karışık cinsiyetli eğlencede org eşliğinde zeybek dışındaki oyun havalarında oynayabilirler ama zeybek oyununa sadece dümbekçi eşlik eder. Erkeklerden farklı icra edilen kadın zeybek oyunu, sadece kadın çalgı grubunun eşliği ile gerçekleşir. Erkek çalgı grubunun önünde oynamayan Yörük kızları, org/orkestra eşliğinde de zeybek oynamazlar. Kaydedilmiş müzikte müziğin içsel parametrelerine müdahale etme imkânı bulunmadığı için, senkronize hareket edilmesi gereken toplu oyunlarda (zeybek, hora vb) canlı çalınan müziğe ihtiyaç duyulur. Belirli bir figürü olmayan düzensiz doğaçlama oyunlar (Çiftetelli, Roman havası vb) yörede ‘Kırık hava’ olarak adlandırılırlar ve günümüzde giderek artan bir şekilde kaydedilmiş müzik eşliğinde icra edilirler. Her ne kadar günümüzde kadın eğlencesinin ayrılmaz bir parçası olarak düğün eğlencelerinde kendine önemli bir yer edinmiş org/orkestra müziğinin varlığı yadsınmaz olsa da dümbekçilerin hizmetini gerektiren koşulların varlığı sürdürmesi yetişmekte olan kimi Roman kızlarının bu mesleğe yönelmelerinde etkilidir çünkü özellikle yılın belli dönemleri için önemli bir geçim kapısıdır.

2.6.2. Ekonomik Etkenler

Ailesine ekonomik destek sağlamak amacıyla çalışan Roman kadını çocuk bakıcılığı, temizlik, çiçekçilik, tarla işçiliği ve müzisyenlik gibi işler yapar. Müzisyenlik diğerlerine göre daha çok kazandıran bir mecradır. Müzisyenlik yapan kadının üç gün boyunca devam eden bir düğünden sağlayacağı toplam gelir 75 TL.-150 TL. arasında değişir. Bu miktara, ritüel içinde aldığı bahşişler de eklendiğinde meblağ yaklaşık iki katına kadar çıkar, ancak Kozak Yaylası

dışındaki köylerde, beklenen bahşış miktarını toplayamama olasılığı da vardır. Köylerin ekonomik durumundan ötürü dümbekçiler Kozak çevresini iş sahası olarak daha çok tercih ederler. Tarla işinden aldığı yevmiye 15 TL. olan Roman kadını, müzik işinden en düşük ihtimalle bu yevmiyenin beş katını elde edecektir. Roman erkeğinin düğün işinden kazandığının en fazla yarısını kazanabilen kadın için müzisyenlik, en kazançlı meslektir. Müzik işinden elde edilecek gelir, bahşış miktarının öngörülememesinden dolayı hiçbir zaman net değildir, ancak her durumda olası bir düğün işi Roman kadını için ek kazanç anlamına gelir.

Soydan gelen ya da evlilik sonrası öğrenilen müzisyenlik mesleğinin devam ettirilebilmesi, Roman kadını için eşinin vereceği izne bağlıdır. Eşinin onayını alamayan kadın, müzisyenliği bırakır. Ancak orta yaşı geçtikten sonra ekonomik nedenlerden dolayı tekrar bu mesleğe dönebilir. Eşin izin vermemesi; ailenin ekonomik durumunun iyi olması, kıskançlık, evlilikle bağlandığı ailenin müzik dışında bir işle uğraşıyor olması nedeniyle olabilir, ancak müzik pratiğindeki bu kesinti müzisyenliğe ve kadınların müzikle olan ilişkilerine yönelik toplumsal önyargıların bir sonucu gibi gözükmektedir. Eşlerin her ikisinin de müzisyenlik yaptığı durumlar oldukça yaygındır ancak kadınların müzik yapmasına yönelik toplumsal önyargıların, çoğu erkek Roman müzisyen tarafından içselleştirildiğini de belirtmek gerekir.

2.7. Diğer Roman/Çingene Topluluklarda Benzer Kadın Müzisyenlik Modelleri

Literatüre baktığımızda çeşitli adlarla anılan kadın müzisyenler görmek mümkündür. Çaldığı çalgı ile anılan kadın müzisyenler; Delbekçi, Tefçi, Dümbekçi gibi isimlerle adlandırılırlar. Çaldıkları çalgının yöresel adı kadın müzisyeni isimlendirmeye uygun görülür. Fethiye bölgesinde görülen delbekçiler için Klebe “Düğünlerdeki kadın okuyucular, delbekçi kadınlar, esasen düğün törenlerinde görev yapan profesyonel müzisyenlerdir.” (Klebe, 1995:170) açıklamasını yapar. Delbekçi, dümbekçi gibi evlilik ritüeline katılan kadın konuklara hizmet veren profesyonel kadın müzisyendir. Roman kadının yaptığı müzisyenlik modeline bir diğer örnek Balıkesir Edremit ilçesinden verilebilir. Edremit ilçesinde yaşayan Hüsnü Yılmaz kendisi ile yapılan görüşmede (01.11.2009), yetmişli yıllarda yörede yapılan düğünlerde Kına gecesi aşamasına eşlik eden tefçi Nuriye adında bir kadın müzisyenden söz eder. O yıllarda Edremit’te ritüellerde kadınların müzik ihtiyacını karşılamak için tutulan Roman kadın müzisyenlerden günümüzde hayatta kalan yoktur. Tefçilik, Edremit’te orgun popüler olmasıyla tarihe karışır, günümüzde bölgede tefçilik pratiği bütünüyle ortadan

kalkmıştır. Aydın Koçarlı’da yapılan düğünler de çalgıcılık yapan Roman kadın müzisyenlere rastlamak mümkündür. Özlem Zihnioğlu ile yapılan görüşmede (21.12.2009) tefçiler olarak adlandırılan; şarkı söyleyen, darbuka, def ve cümbüş çalan dört kişilik kadın çalgı grubunun günümüzde de düğünlerde müzik icra ettiği bilgisine ulaşılmıştır. Bunun yanı sıra Altınay ve Yaltırık da, yine Aydın’ın Selçuk ilçesinde ‘daireci’ adıyla anılan Roman kadın müzisyenlerden söz ederler (Altınay-Yaltırık, 2009:2). *Anadolu ve çevresinde tefçi kadınlar geleneği* makalesinde Özgün; İnegöl, Akşehir ve Ilgın’da tefçi kadınların varlığından bahseder (Özgün, 2009:23).

Roman kadınların müzisyenlik pratikleri Balkanlarda Müslüman olan ya da olmayan topluluklar arasında da gözlenir. *Zhenska Çalgiya* olarak isimlendirilen kadın müzisyenlik pratiğine yönelik çalışmalar yürüten Silverman, bölgedeki oturtumu şu şekilde aktarır: “*Zhenska Çalgiya* (kadın müzisyen grubu) keman, *dayre* ve kimi zaman ud’dan bireşme küçük bir topluluktur ve kadınlar söyledikleri şarkılara kendileri eşlik ederler.” (Silverman, 1996:10). Kadın müzisyenlerin kullandıkları çalgılar bölgeden bölgeye çeşitlilik göstermekle birlikte ağırlık vurma çalgılar üzerindedir. Ancak zaman zaman keman ya da ud gibi “ince çalgıların” da oturtuma dâhil olduğu görülür. Atmaca mahallesi Roman kadın müzisyenlerinden Türkan Pancar Bandırma bölgesindeki kadın müzisyenlerin def dümbek ikilisi yanına kemana da eklediklerinden bahseder.

2.8. Dümbekçiliğin Kültürel ve Coğrafi Sınırları

Günümüzde sıklıkla Yörük aşiretlerine hizmet veren dümbekçiler, Yörük köylerinin bulunduğu Yunt dağı, Madra dağı ve Kozakta mesleklerini icra ederler. Kozak, halkının ekonomik durumun iyi olması nedeni ile müzisyenlerin iş aldıkları bölgelerin başında gelir. Kadın müzisyenlerin Yörük aşiretlerinin evlilik ritüeli ile sınırlı olan hizmet alanı ile karşılaştırıldığında erkek müzisyenlerin hizmet alanı çok daha geniştir. Erkek müzisyenler Dikili, Bergama, Kınık, Soma hatta Ayvalık sınırlarına kadar uzanan geniş bir hizmet alanında faaliyet gösterirler. Hemen hemen her türlü müzik etkinliğine katılır ve birbirinden farklı etnik gruplara hizmet götürürler. Geçmişte Türkmen, Çepni ve Çerkez gruplara da hizmet götürmüş olan dümbekçiler bugün nispeten daralmış bir kültürel çeşitliliğe ulaşırlar. Günümüzde Yörüklere özgü evlilik ritüeli dışında dümbekçiliğin talep gördüğü iki icra alanı ‘altı aylık kına’ ve ‘baş kınası’dır. Altı aylık kına olarak bilinen ve yalnız kız çocuklarına yakılan kına sırasında düzenlenen kısa soluklu ritüeldir. Bu ritüel bölgede sadece

Türkmen/Tahtacı topluluklarda müzik eşliğinde gerçekleştirilmektedir. Baş kınası ise yine Türkmen/Tahtacı topluluklarında görülen sadece kadınların katıldığı bir aşamadır.

2.9. Bir Esnaflık Biçimi Olarak Dümbekçilik

Kendini ‘esnaf’ olarak nitelendiren Roman müzisyen icra ettiği müziği satılacak bir meta ya da ürün olarak görür. Kiralandığı herhangi bir etkinlik için önceden anlaşılan belirli bir ücretin yanında, kendisinden istenilen herhangi bir havayı (istek) anında seslendirmek karşılığında da mutlaka bahşiş beklentisi içinde olur. Müzisyen alıcı bulduğunda elindeki malı satar, bir başka deyişle esnaflık yapar (Yükselsin, 2000:75). Buradaki esnaflığın diğerlerinden farkı, satılan şeyin müzik olması ve bu iş için sabit bir mekan, bir işyeri gerekmemesidir. Her hafta farklı bir köyde bulunan ve ‘düğün çalan’ müzisyen, tıpkı seyyar satıcılar gibi dolaşarak elindeki ürünü paraya çevirmeye çalışır.

2.9.1. Kiralanma ve Hizmet Süreci

Bergama pazarının kurulduğu Pazartesi günü, çevre köylerin sakinlerinin alışveriş için ilçe merkezine geldikleri ve çeşitli işlerini gördükleri, haftanın en hareketli günüdür. Pazara gelen köylü düğün-sünnet gibi ritüeller için müzisyen veya çalgı takımı arıyorsa gerekli bağlantıları bugün kurmak durumundadır. Müzisyenler, farklı köylerden gelen potansiyel müşterileri tarafından kolayca bulunabilecekleri bir noktada toplanmayı tercih ederler. Bu nokta, köylerden gününbirlik ilçeye gelen servis araçlarının toplandığı garaj karşısındaki ‘Şadırvan’lı kahve ve bahçesidir. Köylülerin müzisyen temin edebilecekleri yegane mekan olarak bildikleri Şadırvan kahvesi her hafta Pazartesi günü müzisyenler tarafından doldurulur. 2010 yılı başında kapanmış olmasına rağmen Şadırvan kahvesi ve camisinin bulunduğu mevki halen Roman kadın ve erkek müzisyenlerin müşterileri ile buluştukları en belirgin adrestir. Bu noktada beklemek dışında dümbekçilerin iş alma yöntemlerinden bir diğeri de çalmaya gittikleri herhangi bir köyde malumat toplamaktır. Gelen misafirlerden, çevre köylerdeki nişanlı kimseleri öğrenip aileleriyle görüşme fırsatı yakalamaya çalışırlar. Roman müzisyenler iş aldıkları hemen hemen her köydeki akrabalık bağlarını bilir ve unutmamaya gayret ederler; köylüyü tanımak, evlilik çağına gelmiş herhangi bir bireyin düğün işini bağlayabilmek için başvurulan bir stratejidir. Köylüler genellikle bir önceki düğünde izledikleri ya da köye daha önceden çalmaya gelmiş dümbekçilerle anlaşmayı tercih ederler. Dümbekçi Türkan Pancar, Terzihaliller köyünde aynı ailenin birkaç kuşaktan üyelerini evlendirmiş olmakla övünür, bu durumu sadece müzisyen değil bir insan olarak bütün bir köyün güvenini ve beğenisini kazanmış olmasına bağlar.

2.9.1.1. Okuntu, Pazarlık, Sözleşme

Roman müzisyenlerin kiralanmaları için yapılan pazarlık görüşmeleri, düğüne davet için verilen 'okuntu' ile başlar. Okuntu, dokuma ürünlerinin (kumaş, tülbent vb.) veya şekerlemenin temsil ettiği 'düğün davetiyesi' anlamına gelir. Düğünün tarafları (kız evi ve oğlan evi) sadece yakınlarını dokuma ürünleri ve şekerleme göndererek düğünlerine davet ederler. Bunun dışında kalan davetlilere sadece şekerleme gönderilir. Ancak okuntunun Roman müzisyenler için karşılığı paradır. Sembolik bir miktar (2010 yılı itibarıyla 10 TL.) olan okuntu, tarafların nihai olarak anlaşmaya ulaşamamaları durumunda dahi müzisyende kalır. Anlaşma sağlanır ise müzisyene ayrıca bir miktar kapora verilir.

Pazarlık süreci iki aşamalıdır. Okuntu sonrası kapora alma ve resmen kiralanma birinci adım olarak düşünülebilir. Bu kaporanın miktarı, üç günlük bir ritüelin toplam tutarının %20 sini geçmez. Geri kalan meblağ düğün sonunda, gelinin baba evinden ayrılmasını takiben müzisyenlere ödenir. Pazarlığın ikinci adımı diyebileceğimiz ve çok daha karmaşık bir süreçle belirlenen diğer kalem ise bahşiş miktarıdır. Dümbekçiler nöbet çalma dışında düğünün ikinci ve üçüncü günlerine denk gelen çiçek götürme, dürü götürme ve damat oynatmaya gidiş aşamaları için kendilerine verilecek bahşişin miktarı konusunda da önceden pazarlık yaparlar. Ancak bu pazarlık ritüel esnasında ve gelinin annesi (kız evi) ile yapılır. Burada belirlenen miktar, oğlan evi kadınlarının dümbekçilere benzer aşamalarda verecekleri bahşişin alt sınırını da belirlemiş olur. Dümbekçiler istedikleri miktardaki bahşişi almadan kız evinden oğlan evine doğru yola çıkmazlar. Benzer bir durum yengelerle yapılan pazarlıkta da görülür. Kız evinin kapısında oğlan evinden gelen kabileyi temsil eden üç yengeden birisi, 'gelin alma' aşamasında dümbekçilerle en son pazarlığı yapmak durumunda kalan kişidir. Dümbekçilerin bazı aşamalarda oğlan evine gitmeden önce yaptıkları pazarlık sonucu aldıkları bahşişi gösterir.



Fotoğraf 4. Ritüel içi pazarlık sonrasında dümbekçinin üzerine iğnelenmiş bahşiş, Yukarıcuma Köyü, 11/10/2009.

Dümbekçiler, hizmetlerini sunabilmek için düğün günü kız evinden gönderilen bir araçla ya da köy otobüsü ile düğün evine varırlar. Gelir gelmez dinlemeye yönelik iki üç parça çalarak (nöbet) köye geldiklerini ve ritüelin müzik aşamalarının başladığını duyururlar. Ritüel içi aşamalarda kadınlara müzik hizmeti veren dümbekçiler, talep olursa aşamalar arası da hizmet verirler ancak bu hizmet karşılığında ayrıca bahşiş alırlar (para, sigara vb.).

2.9.2. Gelir Elde Etme Yolları

Dümbekçilerin kendi hizmetlerine biçtikleri bedel, kiralanmaları sonucu alacakları parayla sınırlı değildir. Düğün boyunca toplayacakları bahşişlerle kazançlarının sınırını genişletirler. Aslına bakılırsa düğün sonunda dümbekçilerin kazancını belirleyen; pazarlık yolu ile başlangıçta anlaşılan meblağı geride bırakan bahşiş miktarıdır ve bahşiş türleri içerisinde ‘caba’nın ayrıcalıklı bir yeri vardır.

2.9.2.1. Bir Bahşiş Tipi Olarak ‘Caba’

Caba; oyun esnasında bahşişi sunan kişi ile bahşişin sunulma nedeni olan kişi arasındaki yakınlığın ortamda bulunan diğer tüm davetlilere duyurulma biçimidir. Genellikle kaynanaların gelinleri için sepete attıkları caba parası, dümbekçinin oyun sırasında bağırarak

ilan ettiği bir bahşış tipidir. Caba icra anında verilen bir bahşıştir ve misafirlerin, dümbekçilerin performanslarına biçtikleri değere karşılık gelir. Caba kendine özgü bir ismi olan tek bahşış tipidir ve belirgin bir nida ile pekiştirilir. Bahşış sunulan kişinin prestijini arttırırken dümbekçinin misafirlerin geri kalanından bahşış beklentisini de yansıtır. Dümbekçilerin icra sırasında otururken önlerine koydukları içi boş kap (elek, hasır sepet, naylon leğen) da bahşış beklentisinin bir diğer göstergesidir. Aşağıdaki fotoğrafta görölen sepet, dümbekçilerin önüne misafirlere gelecek caba için koyulmuştur.



Fotoğraf 5. Cabanın (bahşış) atılması için kullanılan sepet, Terzihaliller Köyü, 31/05/2009.

3. BÖLÜM

DÜMBEKÇİLERİN EVLİLİK RİTÜELLERİNDEKİ KÜLTÜREL ROLLERİ: KOZAK YAYLASI YÖRÜK DÜĞÜNLERİ ÖRNEK OLAYI

Kozak Yaylası köyleri, tarım ve hayvancılık dışında çam fıstığı yetiştiriciliği, taş ocağı işletmeciliği gibi yüksek düzeyde gelir getiren faaliyetlerde bulduklarından köylerin ekonomik durumu oldukça iyidir. Bu nedenle evlilik ritüeli için tutulan çalgı takımları çeşitlilik gösterir. Evlilik ritüelinde kadın ve erkek çalgısı birbirinden ayrılır, ekonomik durumu iyi olan köylerde davetlilerin bütün beklentilerini karşılayacak şekilde müzisyen seçimi yapılır. Erkek tarafı için davul, klarnet, trompet ve darbuka takımı, kız tarafı için ise aynı takımdan bir tane daha ve kına gecesi için bir org ve son olarak da def-dümbekten oluşan bir kadın dümbekçi grubu eklenir. Bu takımlar kiralandıkları evin üç gün boyunca bütün müzik gereksinimlerini karşılarlar. Erkek çalgı takımı erkeklere, kadın çalgı takımı ise kadınlara hizmet eder. Kozak çevresi evlilik ritüelleri Bergama çevresinde yaşayan hemen hemen tüm Sünni/Yörük toplulukların evlilik ritüeli kalıbını yansıtır.

Cinsiyet farkının müzisyenlerin kiralanması aşamasında dahi ortaya çıktığı evlilik ritüelinde baskın olan cinsiyet kadındır. Ritüel boyunca kadına kadın müzisyen, erkeğe ise erkek müzisyen eşlik eder. Erkek ve kadının bir arada bulunduğu tek aşama olan kına gecesinde ise kiralanmış org, her iki cinsiyete de hizmet eden çift cinsiyetli bir çalgıdır. Orgun bulunduğu ortamda her iki cinsiyeti de aynı mekanda oynarken gözlemlemek mümkündür. Orgun oyuna eşlik ettiği kına gecesi, ritüelin cinsiyete dair sınırlarının en esnek olduğu aşamadır. Sınırları belirli ve keskin olan aşamaların çalgısı kadın ve erkek takımlarından oluşur. Erkek çalgı takımı erkeğin, kadın çalgı grubu ise kadının müzik ihtiyacını karşılar. Kadın çalgı grubu (dümbekçiler) kadın merkezli evlilik ritüelinin en önemli grubudur. Gelin için yapılan ritüelde, gelinin bekarlıktan evliliğe, yani genç kızlıktan kadınlığa geçişi kutlanır. Damat; erkek merkezli yapılan sünnet düğünü ile erkekliğe/gençliğe geçişini daha önceden kutlamıştır. Her ne kadar bu ritüel aynı zamanda erkek için 'köse' olmaya geçiş anlamı da taşısa, bütün kutlamaların odağında ve ilginin merkezinde baştan sona gelin bulunur. Kadının toplumsal cinsiyet rolleri açısından erkeğe göre ikincil planda kalan pozisyonu; geleneksel kır kültürünün evlilik ritüeline verdiği ayrıcalıklı konum nedeniyle geçici de olsa kadın lehine

değişir. Başka bir ifadeyle organizasyon tümüyle kadının egemenliğindedir ve evli olsun bekar olsun erkeğin rolü daha tali bir konumdadır.

‘Kız isteme’ ile başlayıp ‘gelin önü’ aşamasına gelinceye dek evlilik sürecinin tüm aşamaları toplumsal kurallar ve görevler gözetilerek aksatılmadan gerçekleştirilmeye çalışılır. Süreç oğlan tarafının damada uygun kişiyi seçmesi ve kız tarafının da bunu onaylaması ile başlar, ritüel öncesinde de bir çok aşama geçilir, hazırlıklar birkaç yıl sürebilir.

3.1. Ritüel İçi Toplumsal Cinsiyet Roller

Başından sonuna dek kolektif bir organizasyon olan evlilik ritüellerinde her bireyin görevi bellidir ve ritüelin başlangıcından bitişine kadar düzenli bir görev dağılımı vardır. Bu görevler içerisinde en önemlisi ‘yengelik’ görevidir. Yenge, geline ve damada akrabalık derecesi olarak en yakın ve en genç erkeğin eşidir. Genç olması tercih edilir ama bunun mümkün olmadığı durumlarda orta yaş üzeri de olabilir. Gelinin de damadın da mensubu oldukları ailelere dışarıdan gelin gelmiş kişi yenge seçilir ancak bazı köylerde eğer evli ise abla da yengelik yapabilir. Kız ve oğlan yengesi olarak iki kişi yengelik görevine getirilir, görev kız isteme aşamasındayken verilir ve ritüelin başından sonuna en uzun süreli görev yengelerdedir. Aşağıdaki fotoğrafta gelinin bir yanında kız, diğer yanında oğlan yengesi görülmektedir.



Fotoğraf 6. Kına dönme töreni, gelinin sağında oğlan solunda kız yengesi, Yukarıcuma Köyü, 10/10/2009.

Yengelerden sonra en önemli görevliler ‘sağdıç’lar ve ‘kardeş’lerdir. Sağdıç ve kardeş olacak kişilere bu görevleri davet aşamasında verilen okuntu ile bildirilir. Eğlence ile ilgili aşamalarda evlenen çiftin sürekli yanında olan bu görevliler, son gün yapılan ‘kavuşma’ töreninde, evlenerek buldukları statüyü değiştiren akraba ya da arkadaşlarına sembolik olarak veda ederler. Sadece bekarlar sağdıç ve kardeş olabilir, evli kimselere bu görev verilmez. Bu görevler için evlenecek çiftin akrasını sayılabilecek kimseler tercih edilmeye çalışılır ancak eğer sağdıç, sağdııcı olacağı kişiden yaşça büyükse aradaki farkın beş altı yaşı geçmemesi gözetilir. Bazı durumlarda bunun tam tersi olarak aşağıdaki fotoğrafta da görüleceği gibi çocuklar da sağdıç olarak davet edilebilirler. Her iki cinsiyetten de olabilen sağdıç, kadın ve erkeğin aynı ortamda bulunduğu ritüel aşamalarında kavuşur. Kardeş ise evlenen birey ile aynı cinsiyettendir. Kardeş kavuşma, sağdıç kavuşmadan sonra gelin almadan önce yapılan bir törendir.



Fotoğraf 7. Gelinin çocuk sağdıcı, Yukarıcuma Köyü, 10/10/2009.

Ritüelin bir diğer görevlisi ise bayraktardır; aşağıdaki fotoğrafta görüldüğü gibi köy sancağını taşıyan, törenlerde sancağı açan ve toplayan, oğlan evi ile kız evi arasında dürü götürme hariç her türlü hediye merasimi için yürüyüşe geçildiğinde kafilenin önünde yer alan kişidir. Gelen davetlilere hizmet etmekle yükümlü bekâr genç erkekleri örgütleyen, eğlenceler sırasında taşkınlık çıkmasını önleyen, eğer oğlan tarafı farklı bir köyden ise gelin alma günü o köyün bayraktarı ile iletişime geçen ve ‘toprak bastı’ parası için pazarlık yapan kişidir. Köy gençlerinin kendi aralarında yaptığı bir oylama ile seçilen bayraktar mutlaka bekâr olmalıdır. Evlendiğinde yerini yeni bir bayraktara bırakır. Ritüel boyunca müzisyenlere de kılavuzluk

eden bayraktar tıpkı onlar gibi yaptığı hizmetten ötürü belli aşamalarda mutlaka bahşış alır. Bayraktara verilen bahşış (para, kumaş, basma vs.) sancağa iğnelenir ya da bağlanır.



Fotoğraf 8. Bayraktar, Yukarıcuma Köyü, 10/10/2009.

Ritüellere davetli olmak bile toplumsal açıdan bir görevdir; evlenen çifte ve ailesine ekonomik katkı sağlayan misafirin getirdiği hediyeler ve takılar bir deftere kaydedilir. Hediye getiren misafirin gelecekte düzenleyeceği herhangi bir ritüelde kendisine aynı hediyeler veya ona denk şeyler götürülecektir. Düğünde bulunup tüm aşamalara katılmak, misafirin görevleri arasına girer. Misafirin çokluğu düğün sahibi için ciddi bir prestijdir.

Ritüelin ücret karşılığı kiralanan görevlileri ise müzisyenler dışında; aşçı, bulaşıkçı ve çaycıdır. Aşçı ve bulaşıkçılar genellikle kadın, aşağıdaki fotoğrafta görüldüğü gibi çaycılar ise kösedir. Diğer işleri kadınlar yaparken çay demleme ve servisi, erkeğin işidir. Oğlan evinde de kız evinde de bahçe kenarlarında mutlaka birer çay ocağı kurulur ve gelen misafirlere hizmet verilir.



Fotoğraf 9. Çaycılık görevini üstlenen ‘köse’, Yukarıcuma Köyü, 10/10/2009.

Bu görevlilere yakın akraba ve komşular yardım eder, yine akrabaların üstlendiği yemek dağıtma; erkek misafire gençler, kadın misafire kadınlar tarafından yapılır.

3.2. Ritüel İçi Müziğe İlişkin Kodlar

Ritüelin müzik ile ilgili aşamaları ‘nöbet çalma’ ile başlar. Müzisyenler köye geldiklerinde önce kiralandıkları evde sonra diğer düğün evinde birer hava çalar, bahşiş alır ve ritüelin müzik aşamalarının başladığını duyurular. Nöbet çalındığını duyan köylü dümbekçilerin ve erkek çalgı takımının köye geldiğini, düğünle ilgili aşamaların başladığını anlar. Belli başlı havalar uzaktan duyulduğunda o an için ritüelin hangi aşamasında olduğunu işaret eder niteliktedir. Örneğin erkek çalgı takımının çaldığı ‘Mehter marşı’ oğlan evinden kız evine doğru yola çıkıldığını; kız evinden yükselen dinlemeye yönelik havalar ya da ‘Kına Havası’ ise oğlan evi kadınlarının kız evine geldiğini hatırlatır. Dümbekçilerin yolda yürüyerek çaldığı havalar, gelinin ritüel ile ilgili belli bir alana gelmekte olduğunu belirtir. Nişan aşamasından önce sokakta dümbekçilerin icrasını duymak, oğlan evine götürülen çiçeğin, gece yarısından sonra Roman havaları ile dümbekçilerin yola çıkması

ise 'baskın' aşamasına gidildiğinin tınısal ilanıdır. Takı merasimi sırasında çalınan dinlemeye yönelik havalar kesildiği an merasimin bittiği anlaşılır. Ritüelin son günü öğleden sonra dümbekçilerin sevda temalı havalarla oğlan evine doğru yola çıkması 'damat oynatma' aşaması için toplanmayı, oğlan tarafı için kız tarafının gelmesini çağırıştırır. 'Ey Gaziler' adlı hava, gelinin ailesinin ağzından söylenir ve sadece gelin baba evinden ayrılırken çalındığı için nihai ayrılığı simgeler. Gelinin bu ayrılışı sırasında adı geçen hava yerine 'Kına Havası' da çalınabilir. Gelinin ağzından söylenen bu hava, başat olarak kına dönme ve yakma esnasında icra edilir ancak gelin bir yerden başka bir yere giderken de çalınabilir. Eğlence aşamalarının oyunu olan kırık havalar, çoğunlukla bekarların oynadığı ancak orta yaş üstü kadınların oynamadığı oyun havalarıdır. Bu durumda kırık hava, genç ve bekar olana referanstır. Yaşlılar zeybek oynar, gençler de oynar ancak yaşlıların oynadığı zeybek her zaman daha ağırdır. Ritüelin ikinci günü akşamı duyulan org sesi, kına gecesi olan karışık cinsiyetli aşamanın başladığının göstergesidir.

3.3. Ritüel İçi Aşamalarda Dümbekçilerin İcra ve Roller

Evlilik ritüeli kadın merkezli olduğu için tüm aşamalar boyunca dümbekçilerin rolü diğer çalgı takımlarına göre çok daha belirgindir. Müzik icrasının aşamalarla sınırlı olmadığı ritüel, ilk gün çalınan 'nöbet' ile başlar; gelinin oğlan evinden gelen araca binerek evinden ayrıldığı 'gelin alma' aşaması ile tamamlanır.

3.3.1. 1. Gün:

Geçmişte 'dübek günü' olarak bilinen bu ilk gün, müzik eşliği gerektiren aşamaların en az olduğu gündür. Hazırlıklar bittikten sonra yapılan eğlenceye yönelik 'kız oyunu' ve akşamüstü hazırlıkları sırasında çalınan 'nöbet' havasından ibarettir. Hazırlıklar bittiğinde müzisyenler eşlik edecekleri cinsiyet için belirlenen mekanda yerlerini alırlar. Köyün erkekleri, yakını oldukları düğün evinin kurduğu masalarda dinlemeye yönelik havalar eşliğinde içki içerler. Gecenin ilerleyen saatlerinde zeybek ve kırık hava oynarlar. Köyün kadınları ise ritüelin ilk eğlence aşaması olan kız oyunu için toplanırlar. Kız evi yakınında bir yerde yapılan kız oyunu ile birlikte cinsiyete dayalı olarak müzik ve mekan ayrımı da görünür hale gelir.

RİTÜELİN MÜZİKSEL AŞAMALARI		MÜZİSYEN	İCRA MEKÂNI			İCRANIN CİNSİYET BAĞLAMı	MÜZİKSEL İÇERİK
			Kız Evi	Oğlan Evi	Bağımsız Alan (Sokak, Okul Bahçesi vb.)		
I. GÜN - CUMA DÜBEK GÜNÜ - KUTLAMALAR	NÖBET	KOTD Takımı	Dışarıda	Dışarıda		Erkek	Yerel ve Popüler havalar
		DÜMBEÇİLER	İçeride	İçeride		Kadın	Sevda ve Ayrılık Temalı Şarkılar
	ERKEK KUTLAMALARI	KOTD Takımı	Avluda Bahçede	Avluda Bahçede	Sokakta	Erkek (Kız tarafı)	Zeybekler Roman Havaları Dinlemeye yönelik havalar
		ORG			Okul Bahçesinde		Çalgısal ve sözel dans müzikleri
KIZ OYUNU	DÜMBEÇİLER	Avluda			Kadın	Zeybekler Roman Havası Çiftetelli	

Tablo 2. Evlilik ritüelinin birinci günündeki müziksel aşamalar.

Tablo 2 de ve ritüelin her gününe yönelik olarak sunulan diğer tablolarda; erkek ve kadın çalgı takımları ile orgun hizmet ettikleri tüm aşamalar, cinsiyet, mekan ve müzik dağılımı ilişkisi içinde gösterilmeye çalışılmıştır. Pembe renk, kadını ve kadına hizmet eden müzisyenleri; mavi renk, erkeği ve erkeğe hizmet eden müzisyenleri; sarı renk ise her iki cinsiyete de hizmet eden orgu gösterir. Tablolarda da görüleceği gibi her iki cinsiyete hizmet eden çalgı grupları ve hizmet edilen mekanlar ayrı ayrıdır. Sadece orgun hizmet ettiği mekanda bir arada eğlenen kadın ve erkek bunu ritüelin aşamalarından sadece birinde (2.gün kına aşaması) yapabilir. Orgun nadiren de olsa nişan aşamasına eşlik ettiği gözlenmiştir.

3.3.1.1. Nöbet

Üç gün boyunca devam eden ritüelin her günü, ilk olarak çalgı grubunun kiralandığı evde sonra da diğer düğün evinde çalınan, dinlemeye yönelik ayrılık ve sevda temalı havalar (Ek 3, video 1) ile başlar. Bu aşamada oyun yoktur, ancak oğlan evinde çalınan nöbette 'istek' olursa oyun olabilir. Aşağıdaki fotoğraflarda erkek çalgı takımı dışarıda, kadın çalgı takımı ise içeride nöbet çalarken görülür.



Fotoğraf 10. Dümbeğçiler kız evinde ‘nöbet’ çalarken, Yukarıbey Köyü, 27/04/2008.



Fotoğraf 11. Erkek çalgı takımı kız evinde ‘nöbet’ çalarken, Terzihaliller Köyü, 30/05/2009.

3.3.1.2. Kız Oyunu

Aşama oğlan evi kadınlarının kız evine ziyarete gelmesiyle başlar. Kapıda dümbekçiler tarafından karşılanan kayınvalide ve diğer kadınlar, kız evinin bir odasına alınır ve gelini beklerler. Dümbekçiler gelini bekleyen misafirlere dinlemeye yönelik havalarla eşlik eder ve bahşiş alırlar. Gelin, kendisini bekleyen davetlilerin ellerini öperken çalmayı sürdüren dümbekçiler el öpme sonrası gelini, yine dinlemeye yönelik havalar eşliğinde kız oyunu için hazırlanan mekana götürürler. Dış mekanda dümbekçiler mutlaka yere otururlar. Mekanın uygun bir köşesinde yere serilmiş bir halı üzerine oturup, tüm aşama boyunca çalarak oyuna eşlik ederler. İlk olarak bekarların oynadığı aşamada önce kız sonra oğlan tarafı kadınları oyuna kalkar. Oyuna kalkmak için hazırlanan grubu görünce mutlaka 'Harmandalı' havası ile icraya başlayan dümbekçiler istek geldiğinde hemen havayı değiştirirler.

Dümbekçilerin eğlence aşamaları için çaldığı havalar Kozak Yaylasında yapılan evlilik ritüellerinde iki kategoride toplanır; Harmandalı/Kozak havaları ve Kırık havalar. Harmandalı her yaştan kadın tarafından oynanabilirken Kırık hava kırk yaşın altındakilerin özellikle de genç kızların yani bekar olanların oynadığı havalardır (Ek 3, video 2). Sonlara doğru oyuna katılabilen yaşlı kadınlar ise Harmandalı oynar. Kız ve oğlan tarafına yakın akraba olan yaşlı kadınlar için geçerli olan bu icra kısa sürelidir. Yörük kadınına atfedilen toplumsal cinsiyet rolü, evli ve kırk yaşın üzerindeki kadın için oyuna kısa süreli katılmayı ancak geline ya da damada akraba olması koşulu ile meşru görür.

3.3.2. 2. Gün

Eğlenceye yönelik aşamaların en yoğun olduğu gündür. İlk gün olduğu gibi nöbetle başlar, baskın aşaması ile sonlanır.

RİTÜELİN MÜZİKSEL AŞAMALARI	Müziyen	İCRA MEKÂNI			İCRANIN CİNSİYET BAĞLAMI	MÜZİKSEL İÇERİK		
		Kız Evi	Oğlan Evi	Bağımsız Alan (Sokak, Okul Bahçesi)				
II. GÜN - CUMARTESİ ÇEYİZ ALMA - NIŞAN - KİNA GECESİ	NÖBET	İDİD Takımı	Dışarıda	Dışarıda		Erkek	Yerel çalgısal müzik	
		DÖMBEKÇİLER	İçeride	İçeride		Kadın	Sevda ve Aynlık Temalı Şarkılar	
	KEŞKEKİN HAZIRLANMASI	İDİD Takımı		Avluda Bahçede			Belirsiz	Köroğlu Yerel ve Popüler çalgısal müzik
		DÖMBEKÇİLER	Avluda Bahçede				Belirsiz	Sevda ve Aynlık Temalı Şarkılar
	ÇİÇEK GÖTÜRME	DÖMBEKÇİLER			Sokakta	Kadın	Sözli Roman Havaları ve Sevda, Aynlık Temalı Şarkılar	
	BAYRAK AÇMA	İDİD Takımı			Sokakta	Erkek	İstiklal Marşı	
	ÇİÇEK GÖTÜRME	İDİD Takımı			Sokakta	Erkek	Mehter Marşları (Ceddin Dede, Plevne vb.), Cezayir	
	BAYRAK TOPLAMA	İDİD Takımı			Sokakta	Erkek	İstiklal Marşı	
	ÇEYİZ ALMA	DÖMBEKÇİLER	Avluda İçeride				Kadın	Sevda ve Aynlık Temalı Şarkılar
	NIŞAN	DÖMBEKÇİLER	Avluda		Okul Bahçesinde		Kadın	Sevda ve Aynlık Temalı Şarkılar Zeybek ler Roman Havaları
		ORGCU			Okul Bahçesinde		Kadın - Erkek	Çalgısal ve sözel dans müzikleri Dinlemeye ve dansa yönelik kaydedilmiş müzik
	ENİNGECİ	ORGCU			Okul Bahçesinde		Kadın-Erkek	Çalgısal ve sözel dans müzikleri Dinlemeye ve dansa yönelik kaydedilmiş müzik
	ENİ DÖNME VE YATMA	DÖMBEKÇİLER			Avluda		Kadın	Aynlık temalı şarkılar
SARIN	DÖMBEKÇİLER		Avluda / Bahçede	Sokakta		Kadın-Erkek	Sözli Roman Havaları Sevda ve Aynlık Temalı Şarkılar	

Tablo 3. Evlilik ritüelinin ikinci günündeki müziksel aşamalar.

3.3.2.1. Keşkek Dövme

İkinci gün nöbet sonrasında ritüelin geleneksel yemeği ‘keşkek’ hazırlanır. Oğlan evinde klarnet ve davulun çaldığı havalar eşliğinde kazanlardaki keşkek dövülür ve bir kazan müzik eşliğinde kız evine götürülür. Kız evinin keşkek hazırladığı durumlarda ise kız evi ayrıca bir erkek çalgı takımı kiralamamışsa keşkek dövmeye dümbekçiler eşlik eder (Ek 3, video 4).

3.3.2.2. Çiçek Götürme

Çiçek götürme her ritüelde gözlenebilen bir aşama değildir. Kız evi kadınları, bahçelerinden topladıkları çiçekleri oğlan evi kadınlarına götürürler (Ek 3, video 5). Bu aşama gerçekleştirilecekse, gidiş ve dönüşte dümbekçiler sevda temalı havalarla kafileye eşlik ederler. Oğlan evi kadınları aldıkları bu çiçekleri başörtülerine takarak nişana giderler.

3.3.2.3. Nişan

Düğünden bir hafta ya da bir gün önce de yapılabilir ancak genellikle düğünün ikinci günü gerçekleştirilen bir aşmadır. Erkek çalgı takımı eşliğinde oğlan evinden kız evine çeyiz götürülmesi ile başlar (Ek 3, video 7). 'İstiklal Marşı' ile açılan bayrağı (Ek 3, video 6) taşıyan bayraktar önderliğinde ve müzisyenler eşliğinde, oğlan evinden kız evine kalabalık bir grup ile çeyiz götürülür. Kız evinin kapısında kadın çalgı takımı çeyizi ve oğlan evi kadınlarını karşılar; çeyiz kız evinin bahçesine girdiğinde erkek çalgı takımının yeniden çaldığı İstiklal Marşı ile bayrak toplanır ve erkek çalgı takımı icrayı bırakır çünkü kız evi oğlan evini temsil eden erkek çalgıcıların sınırları dışında kalan bir mekandır. Aşağıdaki fotoğraflar bayrak toplayan geçleri; çeyiz götüren bayraktar, çalgıcılar ve oğlan evini son fotoğraf ise çeyiz karşılayan dümbekçileri örnekler.



Fotoğraf 12. Bayrak toplama Yukarıcuma Köyü 10/10/2009.

Nişana gelen kadınlar kız oyununun öncesinde olduğu gibi, gelinin el öpmesinden sonra nişan merasimi için belirlenen mekana giderler. Gelin nişan alanına geldiğinde öncelikle kayınvalide sonra tüm misafirlerin tek tek elini öper, bu sırada geline takı takılır. Dümbekçiler en az yarım saat süren takı merasimi sırasında durmaksızın dinlemeye yönelik parçalar çalarlar. Takı sonrası geçilen oyun aşaması ise kız oyununda olduğu gibi dümbekçiler eşliğinde yapılan bir eğlencedir (Ek 3, video 8).



Fotoğraf 13. Erkek çalgı takımı çeyiz götürürken, Terzihaliller Köyü. 30/05/2009.



Fotoğraf 14. Dümbekçiler kız evinde çeyiz karşılarken, Terzihaliller Köyü, 30/05/2009.

3.3.2.4. Kına Gecesi

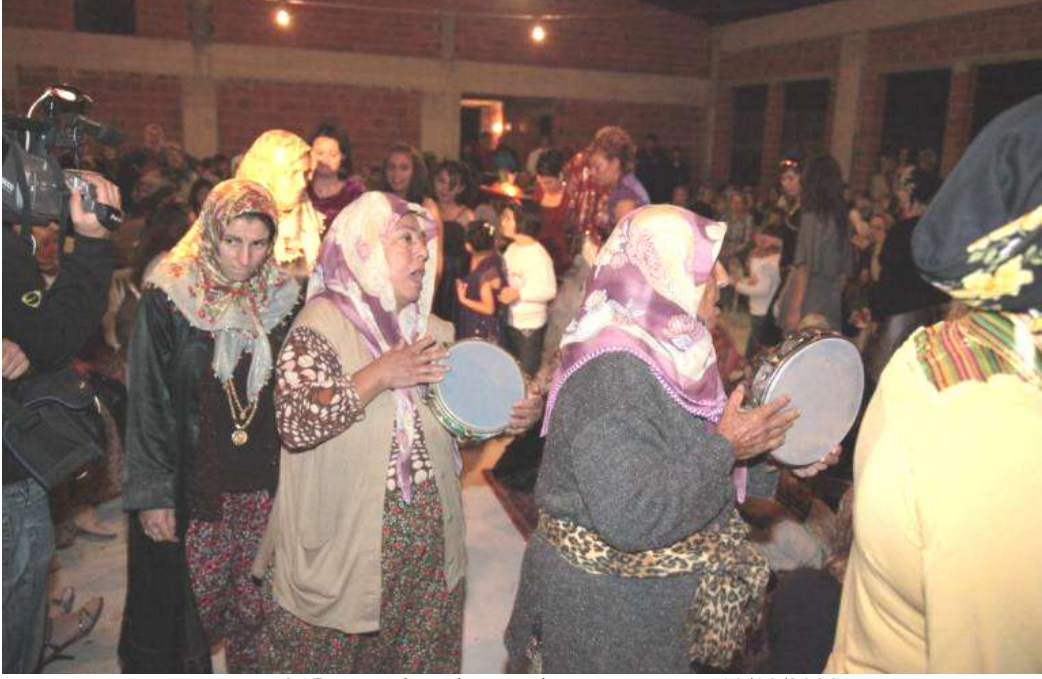
Evlilik ritüelinin karışık cinsiyetli tek aşamasıdır, bu aşama için her iki cinsiyete de eşlik edebilen org kiralanır. Yakın akraba olan genç erkekler ve kızlar ile otuz beş yaş altı

evliler bir arada eğlenirler. Orta yaşın altındaki bireylerin oyuna katılabildiği kına gecesine, orta yaş ve üstü sadece izleyici olarak katılır. Aşamanın dışıl olan bölümü kına dönmedir. Kınayı oğlan evinden erkek çalgı grubu eşliğinde oğlan yengesi ve beraberindeki kadınlar getirir. Erkek çalgı takımı, kına töreninin yapıldığı mekanın yakınlarına ulaştığında icrayı keser; buradan sonra kına tepsisine eşlik dümbekçilerin işidir. Dümbekçiler mekana girdiğinde org da icrasına ara verir, kına yakma ve kına dönme ritüeli tamamlandığında dümbekçiler mekandan ayrılır ve karışık cinsiyetli eğlence kaldığı yerden devam eder (Ek 3, video 9).

‘Sağdıç kavuşma’ adı altında yapılan sağdıçlarla vedalaşma töreni gelin için bu aşmada yapılır. Dümbekçiler kavuşacak sağdıç oyun alanının kenarından ayrılık temalı havalar çalarak gelinin yanına getirirler. Sağdıç, geline hediyesini verip takısını taktıktan sonra onunla vedalaşır. Tüm sağdıçların kavuşması bittikten sonra gelinle son oyunlarını oynarlar.

3.3.2.5. Kına Dönme ve Yakma

Kına gecesi aşamasının içinde yapılan sembolik bir törendir. Gelinin başına kırmızı yazma örtülür, oyun alanının ortasına serilen bir halının üstüne kayınvalide ve damadın yakını olan kadınlar oturur. Kadınların etrafında kına tepsisi ile yengeler, dümbekçiler, gelin, yeni evli kadınlar ve kızlar üç kez dönerler. Dönme işlemi tamamlandığında gelin halının üzerinde oturanların elini öper ve ortaya koyulan sandalyeye oturur, kına yakılır ve tören biter. Aşamanın başından sonuna kadar dümbekçiler ‘Kına Havası’ çalar (Ek 3, video 10). Kına dönme töreni eğer dümbekçiler Cumartesi gecesine rastlayan kına aşamasında bulunamayacaklarsa Cuma akşamı yapılan kız oyununda ya da Cumartesi günü nişanda gerçekleştirilir. Aşağıdaki fotoğrafta Yukarıcuma köyünde dümbekçiler ve kadınlar kına dönerken görülebilir.



Fotoğraf 15. Kına dönerken, Yukarıcuma Köyü, 10/10/2009.

Aşağıdaki fotoğrafta da görülen gerçek kına yakma töreni; ritüelin ilk gecesi misafirlerin ayrılmasından ve kız oyunundan sonra kız evinde gelinin ellerine, ikinci gece ise baskın aşamasının ardından gelinin ayaklarına yakılan kına ile tamamlanır. Bu törende her iki gecede dümbekçi yer almaz.



Fotoğraf 16. Cuma gecesi kız yengesi gelinin eline kına yakarken, Terzihaliller Köyü, 29/05/2009.

3.3.2.6. Baskın

Gelinin akrabası ve arkadaşı olan kızlar, gelinin her iki elini birbirine bir iple kırk bir düğüm atarak bağlarlar ve dümbekçilerin çaldığı eğlenceli havalara tempo tutarak gece yarısı oğlan evine giderler. Damat düğümleri çözmeye çalışır (Ek 3, video 11), düğümler açıldığında gelin ve damat dümbekçiler eşliğinde kırık hava oynar. Aşama, kızların damattan istediği hediyeleri almaları ve yine dümbekçiler eşliğinde kız evine dönmeleriyle sonlanır. Bu aşamada dümbekçiler icraya aralıksız devam ederler.

3.3.3. 3. Gün

Gerdek gecesi ile sonlanacak olan ritüelin son günüdür. Kız evinde üzüntünün en yoğun yaşandığı bu son gün yine nöbetle başlar.

RİTÜELİN MÜZİKSEL AŞAMALARI	Müziyen	İCRA MEKÂNI			İCRANIN CİNSİYET BAĞLAMı	MÜZİKSEL İÇERİK	
		Kız Evi	Oğlan Evi	Bağımsız Alan (Sokak, Okul Bahçesi vb.)			
III. GÜN - PAZAR DAMAT OYNATMA (GÜVEY OYUNU) - GELİN ALMA/İNDİRME	NÖBET	KDTD Takımı	Dışarıda	Dışarıda		Erkek	Ağır Akıllı dinleme havaları
		DÜMBEKÇİLER	İçeride	İçeride		Kadın	Sevda ve Ayrılık Temalı Şarkılar
	DÜRÜ GÖTÜRME	Klarnet - Davul			Sokakta	Belirsiz	Gelişigüzel çalgısal müzik
		DÜMBEKÇİLER			Sokakta		Gelişigüzel temalı şarkılar
	KIZ TARAFININ DAMAT OYNATMAYA GİDİŞİ	DÜMBEKÇİLER			Sokakta	Kadın - Erkek	Sevda ve Ayrılık Temalı Şarkılar
	DAMAT OYNATMA / GÜVEY OYUNU	KDTD Takımı		Dışarıda	Sokakta	Erkek	Zeybekler Roman Havaları Çiftetelli
	KIZ OYUNU	DÜMBEKÇİLER	Avluda			Kadın	Sevda ve Ayrılık Temalı Şarkılar Zeybekler (Sözel) Roman Havaları
	BAYRAK AÇMA	KDTD Takımı		Dışarıda		Erkek	İstiklal Marşı
	GELİN BAŞI YAPMA	DÜMBEKÇİLER	İçeride			Kadın	Ayrılık Temalı Şarkılar
	GELİN ALMA ve İNDİRME	KDTD Takımı			Sokakta	Erkek	Zeybekler
		DÜMBEKÇİLER	İçeride			Kadın	Ayrılık temalı şarkılar
	BAYRAK TOPLAMA	KDTD Takımı		Dışarıda		Erkek	İstiklal Marşı

Tablo 4. Evlilik ritüelinin üçüncü günündeki müziksel aşamalar.

3.3.3.1. Dürü Götürme

Bu aşamada taraflar birbirlerine karşılıklı hediye gönderirler. Oğlan evini temsil eden erkek çalgı takımı ile kız evini temsil eden dümbekçiler, hediyelerin evler arasındaki bu gidiş gelişlerine eşlik ederler. Her iki ev için de hediye götürülen bir erkektir ve erkeğe sadece bu

aşamada eşlik eden kadın çalgı takımı, kız evini temsil ettiği için kız evinden giden kişi için sadece eşliktir. Dümbekçilerin dürüyü bir erkek çalgı ile birlikte götürdükleri de gözlenmiştir (Ek 3, video 12). Kadınlara iç mekanın uygun görüldüğü ritüelde, dış mekanı kullanabilen tek kadın figür sadece Roman kadın müzisyendir ve ritüelde bulunan diğer kadınlara göre daha serbest hareket edebilir.

3.3.3.2. Damat Oynatma/Güvey Oyunu

Ritüelin tek eril aşamasıdır. Erkek merkezli olan aşamada damat için yapılacak törenlerin hepsi yapılır. Pazar günü öğleden sonra kız evinde toplanan kadınlı erkekli bir grup dümbekçiler eşliğinde oğlan evine gider. Kız evi ayrıca bir erkek çalgı takımı kiralamışsa damat oynatmaya aşağıdaki fotoğrafta görüldüğü gibi dümbekçiler erkek çalgı takımı ile beraber giderler. Oğlan evine gelindiğinde dümbekçiler icrayı bırakır, burdan sonra gençlerin oyununa eşlik edecek olan erkek çalgı grubu müziği devralır ve kız evinden gelen erkek çalgı takımı, oğlan evindeki çalgı takımı ile beraber icraya devam eder (Ek 3, video 13).



Fotoğraf 17. Kız evinin kiraladığı erkek müzisyenler ve dümbekçiler damat oynatmaya giderken, Yukarıcuma Köyü, 11/10/2009.

Kadınların izleyici olarak katıldığı bu aşamada, gençler ve damat aşağıdaki fotoğrafta görüldüğü gibi birlikte zeybek oynarlar. Oyun esnasında tüm misafirler damada takı takarlar. Aşamamın sonunda damat ile sağdıçları kavuşur.



Fotoğraf 18. Damat oynatma, Yukarıcuma Köyü, 11/10/2009.

3.3.3.3. Kız Oyunu

Oğlan evi kadınlarının katılmadığı, sadece genç kadınların ve kızların oynadığı, vedalaşma amaçlı törendir. Statü değiştiren gelin ile yakını olan genç kız ve kadınlar son kez eğlenirler. Eğlenceye yönelik aşamalar içinde bu en kısa olanıdır ve diğer eğlence aşamaları kadar neşeli geçmez. Bu aşamada kızlar ile gelin arasında ‘kardeş kavuşma’ merasimi yapılır. Kavuşma bittiğinde beraberce oynanan oyun gelinin arkadaşlarıyla bekar olarak oynadığı son oyundur. Dümbekçiler ilk gün yapılan kız oyunundaki gibi oyun havaları çalarlar. Kardeş kavuşma töreni esnasında dümbekçilerin rolü kardeş kavuşacak bireyi oyun alanının kenarından ayrılık temalı havalar eşliğinde gelinin yanına kadar götürmektir (Ek 3, video 14). Kavuşma sonunda kızlar aşağıda görüldüğü gibi gelin ile son kez oynarlar.



Fotoğraf 19. Kız oyunu Terzihaliller Köyü. 31/05/2009.

3.3.3.4. Gelin Başı Yapma

Gelin alma aşaması için yapılan hazırlığı ifade eden bu aşamada duygusal tepkiler yavaş yavaş ortaya çıkar. Bu aşamada gelin ve annesi başta olmak üzere o esnada kız evinde bulunan kadınların ağlamaya başladıkları gözlenir. Dümbekçilerin icra ettiği ayrılık temalı havalar bu duygusal atmosferi yoğunlaştırır. “Müziğin, kederin ifade edilmesi ve düzenlenmesindeki rolü, defin gelin ağlatmadaki varlığı ile güçlendirilir” (Staiti, 1997:13). Bu aşamada bir yandan da gelinin başı aşağıdaki fotoğrafta görüldüğü gibi kırmızı ve yeşil ağırlıklı renkte örtülerle kapatılır (Ek 3, video 15). Başın üzeri çiçekler ve altınla süslenir. Süsleme bittiğinde artık gelinin evdekilerle vedalaşma vakti gelmiştir. Bu aşamada oğlan evi sakinlerinin gelini almak için kız evine geldiği sırada dışarıda erkek Roman müzisyenler de tıpkı dümbekçiler gibi ayrılık ve gurbet duyguları uyandıran doğaçlama ezgilerle aynı yoğunluğu dış mekanda da hissettirirler.



Fotoğraf 20. Gelinin başı yapılırken kullanılan yeşil ve kırmızı örtü, Yukarıcuma Köyü, 11/10/2009.

3.3.3.5. Gelin Alma

Ritüelin en duygusal aşamasıdır. Gelin başka bir ailenin üyesi olmak için evinden ayrılır. Bu ayrılık, mensubu olacağı aileyi sevindirirken geride kalanları üzer. Gelin alma için oğlan evinde yapılan hazırlıklar; bayrak açma (Ek 3, video 6)-gelin alma aşaması güneş battıktan sonra gerçekleşecek olursa bayrak açılmaz, eğer bayrak açılır ancak gelin alma uzun sürer ise güneş batmadan mutlaka toplanır-ile başlar. En önde bayraktar, arkasında erkek çalgı takımı önderliğinde oğlan evinden kız evine gidilir. Bu grupla birlikte gelen üç oğlan yengesi, dümbekçiler tarafından ayrılık temalı havalarla kapıda karşılanır ve dümbekçilerle son bir pazarlığa başlarlar. Anlaşma sağlandığında bahşişi alan dümbekçiler yengelere yol verir. Gelinin yanına girebilmek için kız yengesine de bahşiş veren yengeler, gelinin yakınlarıyla vedalaşmasını bekler. Gelin evdekilerle vedalaştıktan sonra babası gelinin beline kırmızı kurdela bağlar ve yakın akrabası olan bir erkek ile aşağıdaki fotoğrafta görülen oğlan evinden gelen araca bindirmek üzere evin kapısına getirir. Bu aşamaya da sürekli ayrılık temalı havalar çalarak eşlik eden dümbekçilerin görevi, gelin araca bindiğinde sonlanır (Ek 3, video 16). Gelinin evden çıkma anı yaklaştığında dümbekçiler icralarını bir kreşendo içinde gittikçe daha güçlü ve herkes tarafından duyulur bir düzeye getirirler. Bu sayede ortamda bulunan kadınlar duygularını daha rahat dışa vurur ve gizleme gereği görmezler. Staiti benzer bir gözlemi İtalyadaki Çingene kamplarında hem müslüman hem hristiyan topluluklara müzik

sunan profesyonel Roman kadın müzisyenlerde de yapar. “Ağlama, şarkının ezgisi ya da defin sesiyle düzenlenir: Çalgının kesilmesi üzerine kızın da ağlamayı kesmesi, ritmin başlaması üzerine tekrar ağlamaya başlaması sıklıkla gözlemlenebilir. Hıçkırarak ağlamanın gittikçe azalmaya başladığı ya da oldukça şiddetli olduğu zamanlarda, aileden bir kadının gelinin kulağına doğru yüksek sesle ağlamaya başladığı, hatta gelinin ağzını kapattığı mendili kaldırarak kendini daha iyi duyması için çabaladığı görülür” (Staiti, 1997:12).



Fotoğraf 21. Gelin alma, Yukarıcuma Köyü, 11/10/2009.

3.4. Cinsiyete Dayalı Sınırların Müzikle İnşası

Ritüel, cinsiyete dayalı olarak kadın ve erkeğin eğlence alanlarını, statü farkı da evli birey ile bekar bireyin davranış alanlarını belirler. Bergama ve çevresinde yaşayan Yörük topluluklarının üyesi olan her bireyin görevleri ya da davranış kalıpları belirli kurallar ile sınırlıdır ve bu kurallar kişinin taşıdığı statüye göre değişir. Topluluğun mensubu olan her birey taşıdığı statünün gereklerini yerine getirmek ile yükümlüdür. Toplumsal olarak belirlenen bu sınırların çerçevesini çizen kriterlerden belki de en önemlisi bireyin medeni durumudur. Evlilik statüsüne geçenler bekar iken sahip oldukları hak ve özgürlüklerden feragat etmiş sayılırlar. Dahil oldukları kurumsallaşmanın sınırları daha dar, belirgin ve keskindir. Bu sınırların dışına çıkılması toplum tarafından yadırganır. Toplumsal cinsiyet rollerinin getirdiği statü farklarından kaynaklanan bu edimleri, birey çocukluğundan değiştireceği statüye ulaşana kadar geçen sürede toplumsallaşarak öğrenir.

Bireyin sınırlarını belirleyen faktörlerden bir diğeri de yaştır. Yaşı kırkın üzerinde olan bireyler oldukça kısıtlı davranış alanına sahiptir. Yaş ilerledikçe bireyin uyması gereken kurallar daha katı bir hal alır. Düğünün eğlence odaklı aşamalarında yaşı kırkın üzerinde olan kadınlar evlenen çift ile yakın akrabalık bağı olmazsa oyuna katılamaz, bu yaştakilerin oynaması dahi hoş karşılanmaz. Yakın akraba olanlar ise erkeklerin bulunmadığı aşamalarda aşamanın sonuna doğru iki ya da üç kez oynarlar. Bu kurallar erkekler içinde geçerlidir, orta yaşın üstünde olan erkek, kadın bulunan bir ortamda oyuna katılamaz. Erkeklerin oynadığı ortamda birkaç kez oynayabilir ama kadınlara göre daha az oyun alanını kullanma hakkına sahiptir. Eğlence aşamaları öncelikle genç kızlar ve erkekler içindir. Evli erkeklerin (köse) ve gençlerin oynadıkları, yemek yiyip içki içtikleri mekanlar da birbirinden ayrıdır.

Ritüel öncesinde yapılan çeyiz hazırlığı, alışveriş, ritüelle ilgili her iş kadının kontrolündedir. Kadın, damat oynatma dışındaki tüm aşamalarda aktiftir. Sadece damat oynatma aşamasına izleyici olarak katılır. Evlilik ritüeli dışında eğlenme imkanı bulunmayan kadın, üç gün devam eden ritüel boyunca kendisine uygun aşamalarda eğlenir.

3.4.1. Cinsiyete Dayalı Temsil ve Müzik

Çalgı takımları kiraladıkları evi ve cinsiyeti temsil ederler. Oğlan tarafı için erkek çalgı takımı kiralanan evlilik ritüelinde kadını temsil eden ise kadın çalgı takımıdır. Ritüelin her anında, kadın ile ilgili her aşamada bulunan; kız evi ve oğlan evi arasındaki her tür alışverişte aracı olan kadın müzisyen, dişil aşamaların eşlikçisidir. Düğünün merkezi olan kadını temsil, kadın müzisyenin sorumluluğu altındadır. Kadın müzisyenin kız evini temsiline ‘dürü götürme’ aşaması iyi bir örnektir. Diğere aşamalarda gelini ya da kadınları gideceği yere götüren Roman kadın müzisyen bu defa oğlan evine gönderilen bir hediyeye -bir nesneye- eşlik eder. Ritüel boyunca her türlü aşamada kız evinin temsilcisi olan kadın müzisyenin asıl temsil ettiği unsur ise gelinin kendisidir.

3.4.2. Müzik, Mekan ve Cinsiyet

Ekonomik durumdan eğlenceye yönelik aşamalara kadar ritüelin tümünde ön planda olan kadın için ‘iç mekan’ uygun görülür. Kadının yaşam alanını temsil eden mekanın cinsiyeti, sadece kına gecesi aşaması için belirsizdir. İki cinsiyetin de bulunabildiği tek aşama olan kına gecesinde dans pisti olarak ayrılan alan, yakın akraba olan orta yaşın altındaki evlilerin ve bekarların paylaştığı bir alan iken anlık olarak cinsiyet değiştirebilir. Mekan dişil

olduğunda erkek, eril olduğunda kadın alanı terk eder. Eğlenceye yönelik aşamalardan sadece ‘damat oynatma’ eril bir aşamadır, bunun dışındaki aşamalar tamamıyla dişildir. Evlilik ritüeli boyunca iç mekanda bulunan kadınla karşıtlık oluşturacak biçimde erkek için dış mekan seçilmiştir; evin hatta bahçenin dışında konuşlanan erkek, kadın merkezli bu ritüelin ikinci planda kalan cinsiyetidir. Kadına iç mekanın uygun görülmesi, ilk bakışta dışi cinsiyetin mahremiyetine uygun görülen bir kapatılmayı işaret ediyor gözükse de aslında kadın merkezli ritüelin işleyişi açısından düşünüldüğünde erkek cinsiyet bir bakıma ‘dışarı’ atılmış ya da dışarıda bırakılmış sayılır.

Ritüele misafir olarak katılan ailelerin kadın üyeleri düğün evinin kapısına geldiğinde eşleri ya da yakın akrabaları olan erkek üyeler dışarıda kalırlar. Ritüel için kiralanan aşçı, bulaşıkçı, çaycı ve müzisyen gibi görevlilerin hizmet vereceği mekan dahi bireyin cinsiyetine göre kurulur. Çaycılık yapan erkek için dış mekana çay ocağı kurulurken aşçı ve bulaşıkçıya yine iç mekan uygun görülür. Müzisyenler için ise kadınlara iç, erkeklere dış mekan uygun görülür. Kadın ve erkeğin kına gecesi dışındaki eğlence aşamalarında bir arada eğlendiği asla görülmez, kına gecesinde ise ancak belirli sınırlar çerçevesinde böyle bir beraberlik söz konusu olur. Bergama civarındaki Tahtacı/Türkmen ve Çepni aşiretlerinin yerleşik olduğu Alevi köylerinde yapılan araştırmalarda görülen erkek ve kadının bir arada eğlenebilmesi hususiyeti, sünni Yörük toplulukları için geçerliliğini yitirir. Yörük topluluklarında görülen kadın erkeğin ayrı mekanlarda eğlenmesi durumu, bu ihtiyacı karşılamak için kiralanan erkek ve kadın profesyonel Roman müzisyenlerin Bergama ve çevresinde hala daha tercih ediliyor olmalarının bir diğer gerekçesini oluşturur.

4. BÖLÜM

DÜMBEKÇİLİKTE BİÇEM VE DAĞAR: HARMANDALI ZEYBEĞİ ÖRNEĞİ

Toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin olarak erkek ve kadında görülen davranış farklarının müziğe, müziğin tınısal özelliklerine, müzik eşliğinde icra edilen oyuna/ dansa, bu müziği icra eden ve yeniden üreten müzisyenlere ve çalgı oturtumlarına kadar yansıması bu bölümde ele alınacak örnek bir zeybek oyunu kapsamında analiz edilmeye çalışılacaktır. Bergama bölgesi evlilik ritüeli akışı içinde hem kadın hem erkek çalgı grupları tarafından seslendirilen ‘Harmandalı’ havası ve oyunu, biçem açısından ele alınacak ve kadın-erkek cinsiyet farkının iki farklı biçemle tınısal olarak somutlanması karşılaştırılacaktır.

4.1. Harmandalı Zeybeği’nin Cinsiyet ve İcra Bakımından Karşılaştırmalı Analizi

Bergama bölgesi genelinde oynanan ‘Harmandalı’ zeybeği yöreye ve cinsiyete göre hem oyun hem tını açısından çeşitlilik gösterir. Genellikle Yörük köylerinde oynanan bu oyunun, diğer dağ köyleri ile Kozak Yaylası halkı tarafından icrası da farklılık gösterir. Dümbekçilerin ifadelerine göre Harmandalı Kozakta daire oluşturarak oynanırken diğer dağ köylerinde karşılıklı oynanabilmektedir. Bunun dışında köylerde bilinmeyen ancak Bergama merkezinde açılan halk oyunları kurslarında ya da ilçe Halk Eğitim Merkezi’nde pratiği yapılan ‘Kız Harmandalı’ oyununu da bu çeşitliliğe eklemek gerekir. Köylerdeki oyun figürleri ile bağdaşmayan bu son versiyonlar, ezgisel ve ritmik açıdan da köylerde istenen Harmandalı tavrı ile benzeşmez. Kız Harmandalı olarak isimlendirilen oyun daha çok sahnelenmeye yönelik bir koreografik düzenlemeyi yansıtır. Bu nedenle yöresel olan biçemlerle bağlantısı kolaylıkla kurulamaz. Tını ve figür tasarımı açısından daha çok erkeklerin oynadığı Harmandalı Zeybeğine benzer.

Harmandalı Zeybeğini öğrenme yöntemleri köylerde cinsiyete göre değişiklik gösterir. Kadınların taklit yöntemi ile öğrendiği Harmandalı, erkeklere son yıllarda Halk Eğitim Merkezi’nden köylere gönderilen öğretmenlerce öğretilir. Bu öğretmenler çağırıldıkları köylerde kızlara ve erkeklere aynı figürleri öğretirler. Geçmişte oynanan erkek Harmandalı Zeybeği ile bağlantısı olmayan bu oyun bugün hemen hemen tüm köylerde özellikle gençler tarafından ‘Milli Harmandalı’ olarak adlandırılır ve oynanır. Geleneksel tavrı bilenler ise sadece yaşlılardır. Gençlerin eğlence aşamalarında oynayabildiği ve milli olarak adlandırılan bu

oyunu ilkokul çağındaki kız çocukları da öğrenebilir ancak erkek figürleri ile yapılan oyunu genç kız evlendiğinde terk eder. Evlilik statüsü, kadın için erkek tavrında oynamayı sınırlandırır. Aşağıdaki fotoğrafta erkek tavrı ile oynayan küçük kız çocukları görülmektedir.



Fotoğraf 22. Erkek tavrı ile Harmandalı oynayan kız çocuklar, Yukarıcuma Köyü, 11/10/2009.

Kadınların köylerde oynadığı ve kurslarda öğretilmeyen Harmandalı Zeybeğinin figürleri erkeklerin oyununa göre farklıdır. Oyundaki farklılık tartım kalıpları ve ezgide de görülür. Çekirdek ezgi ve isim aynı kalır ancak özellikle tartımdaki farklılıktan dolayı kadın çalgı takımı eşliğinde erkeğin, erkek çalgı takımı eşliğinde kadının Harmandalı oynaması mümkün olmaz.

4.1.1. Amaç

Harmandalı havasında çekirdek ezgi aynı olmasına karşın kadın ve erkek müzisyenlerce icrasında ezgisel farklılık bulunması, ritmik katmanlardaki farklılıktan kaynaklanır. Bu bölümde Harmandalı Zeybeğinin incelenme sebebi, bu havanın yörede her iki cinsiyetin de oyunu olarak algılanmasıdır. Yapılan gözlemlerde erkek ve kadının oynadığı Harmandalı Zeybeğinin oyununda belirgin farklılıklar tespit edilmiştir.

4.1.2. Yöntem

Ortaya çıkan biçem farklılıklarının daha iyi anlaşılabilmesi için Kozak Yukarıcuma köyünden alınan kadın oyunu ve Terzihaliller köyünden alınan erkek oyunu görüntülerinin, *Benesh* hareket notasyonu ile çeviriyazımı yapıldı. Dümbekçilerin ve erkek çalgı takımının çaldığı Harmandalı'nın tartım ve ezgi kalıpları ayrı ayrı notaya alındı. Tartım, ezgi ve hareket notasyonu bir arada değerlendirilerek aralarındaki benzerlik ve farklılıklar belirlendi.

4.1.3. Analiz

Dümbekçiler iki ayrı ritim/tartım çalgısı ile oyuna ve vokallere eşlik ederler. Bu çalgılardan def, ayakta ya da otururken vücudun önünde göğüs ile göz hizası arasında sol elle tutulur ve sağa sola sallanarak zillerin ritme uygun sesler çıkarması sağlanır. Sağ el ise defin sağ kenarına vurarak vurguları belirtir ve metronom görevi görür. Darbuka çalan dümbekçi ise otururken sol dizinin üzerine koyduğu darbukanın üst kenarına sol elle, ortaya ve sağ kenarına sağ elle vuruşlar yapar. Darbuka çalan dümbekçi ayakta iken bel ile sol kol arasında tuttuğu darbukada, sol eliyle sol alt kenara, sağ eliyle ortaya ve sağ üst kenara vuruşlar yapar. Def tek düze çalar ve gerekli vurgularla atımı tartıma dönüştürürken, darbuka her iki el yardımı ile velveleli vuruşlar yaparak defin hazırladığı tartım katmanı üzerinde farklı düzümler yaratır. Def'in vokale yaptığı tartımsal eşlik darbukaya göre çok daha yalındır. Erkeklerin çaldığı davul ise ayakta iken bir askı ile omuza asılır ve diz ile bel hizası arasında durur. Davulda sağ elde tokmak sol elde çubuk ile vuruşlar yapılır. Erkeklerin çalım tekniği kadınların çalım tekniğine göre oldukça güçlü ve yüksek seslidir.

Oyunda tartım çok önemlidir; oyuncular duydukları tartıma göre adım atarlar. Örneğin erkeklerin güçlü vuruşlarda yaptığı sekmeler davuldaki tokmak vuruşlarıyla eş zamanlıdır. Tokmakla üretilen güçlü vuruş ile başlayan oyun genellikle atılan her bir adım için bir tokmak vuruşu ile devam eder. Kadınlar oyuna güçlü vuruşta adım atarak başlarlar ancak diğer adımları her zaman güçlü vuruşlara denk gelmeyebilir. Hız yani dakikadaki vuruş sayısı açısından incelendiğinde erkeklerin aynı havayı kadınlardan daha ağır oynadığı açık bir şekilde görülür. Alanda yapılan video kayıtlarından seçilen ve analiz edilen Harmandalı Zeybeği örneklerinde her ne kadar kadın ve erkek müzisyenler belirli bir metronom hızını sabit olarak koruyamamaları da erkeklerin adagio sınırları içinde (66-76) kaldığı kadınların ise en ağır oynadıkları durumlarda bile (90-110) sınırını korudukları söylenebilir.

Tartımsal katman:

Davul

Tokmak: 9/4

Çubuk: 4/4

Nota 1. Erkeklerin oynadığı Harmandalı Zeybeği'nin davul ile çalınan tartımsal katmanı.

Dümbek

Sağ El: 9/4

Sol El: 4/4

Def

Sağ El: 9/4

Sol El (Zil): 4/4

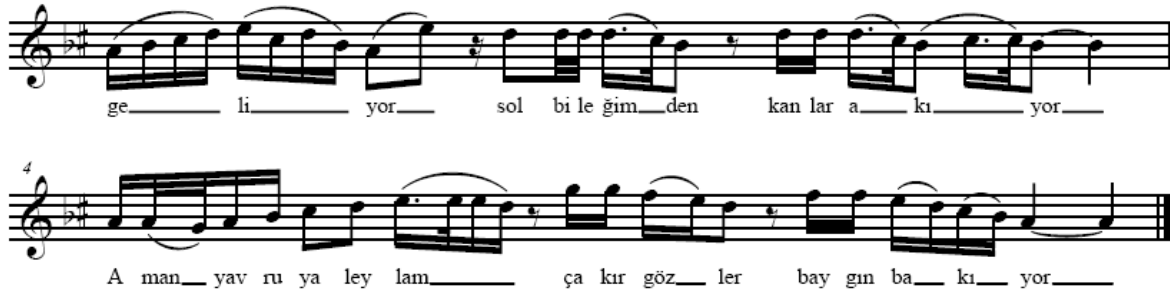
Nota 2. Kadınların oynadığı Harmandalı Zeybeği'nin def ve dümbek ile çalınan tartımsal katmanı.

Yukarıda görüldüğü gibi güçlü veya zayıf vuruşlar açısından bakıldığında erkeklere eşlik eden tartım kalıbı yedi vuruşa tokmak ile güçlü vuruş yaparak başlar ve sadece iki ölçüde tokmak ile yapılan güçlü vuruş gözlenmez. Kadınlara eşlik eden dümbek ise tartım kalıbı boyunca beş vuruşta sağ el ile güçlü vuruşlar yapmaktadır. İkinci vuruştan sonra sağ eli bir vuruşta kullanıp bir vuruşta kullanmadığı görülmektedir. Darbuka ve davulda genelde zayıf vuruş yapan sol el ile çubuğun yaptığı tek ortak vuruş dokuzuncu vuruştur ve her iki çalgı da ölçüye sağ el ve tokmak ile yapılan güçlü vuruş ile başlamaktadır. 3+6 şeklinde ifade edilebilecek olan tartım kalıbında her iki çalgı da altılımin başında sağ el ile güçlü vuruş yapar. Defin tartım kalıbında kolaylıkla görülebilen 3+6 metronom görevi gören def ile de yansıtılır.

Ezgisel Katman



Nota 3. Erkek Harmandalı Zeybeğinden çeviriyazımı yapılan bir kesit.



Nota 4. Kadın Harmandalı Zeybeğinden çeviriyazımı yapılan bir kesit.

Yukarıda da görüldüğü gibi dümbekçilerin seslendirdiği Harmandalı havası sözel, erkek çalgı takımının seslendirdiği Harmandalı havası ise çalgısaldır. Erkekler klarnet, trompet gibi çalgılarla ana ezgiyi duyururken dümbekçi kadınlar bunu sadece kendi sesleriyle yapabilirler. Her iki kadın da ezgiyi unison olarak aynı anda seslendirdiği için ezgi yapısı basit, tek düze ve sade duyulur. Ancak erkekler kadınlara göre daha özgürdür; oyunun sonuna kadar defalarca yinelenen ezgiyi her defasında farklı süslemelerle çalabilirler. Her ikisi arasında perde ve çekirdek ezgi açısından fark olmamasına rağmen icralarındaki tavır farkından dolayı aynı hava neredeyse bütünüyle farklı tınlara kalır. Kadın biçemi makam dizisi içinde kalırken erkeklerde küçük çeşniler söz konusu olabilir.

The image shows a musical score for 'Nota 5'. It consists of three staves. The top staff is a melody line with various notes and rests. The middle staff is a piano accompaniment with chords and rhythmic patterns. The bottom staff is a bass line with notes and rests. A bracket labeled 'bağlantı' (connection) is placed over the end of the melody line.

Nota 5. Erkek Harmandalı Zeybeğinin dans ve müzik çeviriyazımı.

The image shows a musical score for 'Nota 6'. It consists of three staves. The top staff is a melody line with lyrics: 'A man yav ru ya ley lam ç a kır göz ler bay gın ba kı yor'. The middle staff is a piano accompaniment with chords and rhythmic patterns. The bottom staff is a bass line with notes and rests. A bracket labeled 'bağlantı' (connection) is placed over the end of the melody line.

Nota 6. Kadın Harmandalı Zeybeğinin dans ve müzik çeviriyazımı

Yukarıda verilen kadın ve erkek Harmandalı ezgi, tartım ve hareket notasyonunda görüldüğü gibi erkekler (Ek 3, video 17, 1-1:16 sn), ikinci ve dokuzuncu vuruş dışındaki vuruşlarda tokmak vuruşu ile adım atarken kadınlar (Ek 3, video 18, 14- 23 sn), her sekiz vuruşta bir adım atmaktadır ve bu adımlar darbukada sağ el ve sol elin on altılık vuruşlarına denk gelmektedir. Kadın Harmandalı hareket notasyonundan alınan kesitte görüldüğü gibi dörtlük vuruşların her bir sekizliğini gösteren + işaretine denk gelen adımlar, metronomu erkeklerinkine göre daha hızlı olan oyunu, kadınların hiç beklemeden oynadıklarının göstergesidir. Kadınların adımları erkeklere göre daha küçük ve daha karmaşıktır. Her adımdan sonra bir sekizlik süre kadar bekleyen erkek, her dörtlükte bir adım atar ve kadına göre daha ağır, daha heybetli oynar. Hareket notasyonlarından alınan kesitlerde de görüldüğü

gibi kadınlar ilk üç vuruşta adım attığı ayağın yanına diğerini çekerek birleştirir ancak erkeklerde ayak birleştirme görülmez. Erkeklerde yedinci vuruşun sonundaki sekizlikte ayak dizden bükülerek hafif yukarıya çekilir ve dairenin içine dönülür, kadınlarda ayak çekme yoktur. Kesiti alınan ölçüde kadınların daire içine dönmeleri de söz konusu değildir ve her iki grubunda kolları aşağıdadır.

Aşağıdaki fotoğraflarda da görüldüğü gibi erkeğin vücut duruşu dik, kolları açıktır; kadınların vücut hareketleri enerjisiz, kuvvetsiz, oldukça yumuşak ve naziktir. Kadınların vücut duruşundaki nitelikler kol hareketleri için de geçerlidir. Kadın, erkeğe göre daha gösterişsiz oynadığı, çökme-kalkma-sıçrama gibi belirgin vücut hareketlerine yer vermediği Harmandalı esnasında donuk bir yüz ifadesi takınarak oyuna, ritüelin eğlence aşamalarından farklı olarak ağırbaşlı bir karakter kazandırır. Her iki cinsiyette de görülen ortak noktalar; ilk iki vuruş için yerlerinde, ikinci vuruştan sonra öne atılmaya başlanan adımlardır. İki cinsiyet de saat yönünde birbirlerine değmeden daire oluşana kadar yürür ve sol ayakları ile dairenin merkezine doğru adım atarak oyuna başlarlar, ayrı ayrı mekanlarda oynadıkları oyun birbirinden bağımsızdır.



Fotoğraf 23. Harmandalı Zeybeğinde kadınların vücut duruşu, Yukarıcuma Köyü, 11/10/2009.



Fotoğraf 24. Harmandalı Zeybeğinde erkeklerin vücut duruşu, Yukarıcuma Köyü, 11/10/2009.

Kesitleri verilen notasyonun dışında, her iki oyunda da yer alan figür farklılıkları; kadınlar figür başında kollarını kaldırırken erkekler dördüncü vuruşta kaldırırılar. Erkeklerin yaptığı bazı figürlerde sekmeler ve figür sonlarında çökmeler görülür, kadınlarda bu gibi hareketler söz konusu değildir. Kadınların figürlerinde saat yönünün tersine dönülmesi, kendi etrafında dönüş ve geri geri atılan adımlar bulunur ve kadınlar, oyunu figürlerin tamamını bitirmeden herhangi bir yerde bırakabilirler ama erkekler tüm figürler bitene kadar oyunu sürdürürler. Oyun esnasında erkeklerin kendine güvenli, korkusuz, cesur tavırları gözlenir. Hareketlerdeki güven ifadesi ile erkeğin yaşam karşısındaki duruşu oyuna yansır. Kadınların ise yüzlerindeki ifadesizlik ile yine yaşam karşısındaki duruşları bir tür zorunluluk ve içe kapalılık olarak oyuna yansır. Daha çok bir ayın, bir tören havasında geçen kadın oyununda; öne çıkma, kendini beğendirme-gösterme çabası gözlenmez. Oyunların video kayıtları (Ek 3, video 17, video 18) ve hareket notasyonu (Ek 4) eklerde verilmiştir.

Yukarıda da görüldüğü gibi çekirdek ezgisi ve adı aynı olan kadın ve erkek Harmandalı havası, toplumsal cinsiyet farklılıklarından dolayı, kadın ve erkekte hem oyun hem tartım hem de ezgisel farklılıklar gösterir. Toplumsal cinsiyet rolleri beden aracılığı ile dışa vurulur. Bedensel hareketler ile tartımsal ve ezgisel ilişki gösterilir. Harmandalı havası toplumsal cinsiyet bağlamında ele alındığında, hem kadının hem erkeğin müziği kendine göre biçimlendirme söz konusudur denilebilir.

4.2. Dağar

Dümbekçiler dağarlarını çalgıcılık yapmaya gittikleri köyün oyun geleneklerine ve isteklerine göre biçimlendirirler. Güncel taleplere yanıt verebilmek için popüler müzikleri de takip eder ve seslendirirler ancak ritüel için olmazsa olmaz sayılabilecek havaları icra etmek temel görevleridir. Tercih edilmelerinin en belirgin sebebi olan yerel havalar, müzik sunarak eşlik ettikleri ritüel aşamalarının en baskın yönüdür. Alan çalışması sırasında dümbekçilerin icra ettiği havalar kapsamında popüler olanların dışında sürekli çalınan ve istek alan altı ayrı hava gözlemlendi. Bunlar Harmandalı (Ek 3, video 19), Bağıyüzünün Çamları (Ek 3, video 20), Çaktım Çaktım (Ek 3, video 22), Karyolamın Demiri (Ek 3, video 21), Kına Havası (Ek 3, video 23) ve Ey Gaziler (Ek 3, video 24) isimli havalardır. ‘Ey Gaziler’ gelin alma aşamasında gelinin evden çıkıp oğlan evinden gelen araca binişine kadar söylenir ve oyun havası olarak değerlendirilemez. Gelinin ailesinin ayrılık ile ilgili duygularını yansıtan sözler üzerine kurulu olan ve gelin evden çıkarken söylenen bu havanın kimi durumlarda Kına Havası ile ikame edildiği de gözlemlendi. Kına Havası kına yakma ve dönme aşamasında icra edilen ve esas olarak gelinin duygularını yansıtan ayrılık temalı bir havadır. Gelinin baba evinden ayrılışının verdiği üzüntüyü vurgulayan sözler, gelini ağlatmak amaçlı söylenir. Oğlan evi kadınları geldiğinde onları karşılar, gelin el öperken, çeyizi karşılar, gelini karşılar, takı töreni sırasında, gelinin başı yapılırken de bu hava icra edilir. Ancak her dümbekçi bahsettiğimiz durumlarda Kına Havasını icra etmez, bu havanın tüm dümbekçiler tarafından icra edildiği yegane aşama kına dönme ve yakma aşamasıdır. Kına Havasının sözleri iki dizeli ve kafiyelidir. Dört kıtadan oluşan havanın her dizesinin sonunda terennüm yer alır. Ey Gaziler ise tamamı üç dizeden oluşan bir havadır. Kelime aralarında ve dize sonlarında terennüm yer alır ve dize sonları tekrardan ibarettir. Bu havalar oyun havası olmayan ancak ayrılık temalı ve ritüelin belli anlarına özgü havalardır. Kına Havasının icrası sırasında kına dönülür ancak oynanmaz, Ey Gaziler ise bir çeşit uğurlama havasıdır. Kına gecesinin merkezi teması olan Kına Havası ve gelin alma aşamasında çalınan Ey Gaziler karmaşık bir tartım kalıbına sahiptir. Bunların dışındaki dört hava eğlence aşamalarında çalınan zeybeklerdir. 9/4’ lük tartım kalıbında icra edilen zeybekler her eğlence aşamasında sık aralıklarla çalınır, dans figürleri aynıdır ve eğlence aşamaları dışında çalınmaz. Bu zeybekler içerisinde analiz bölümünde incelediğimiz Harmandalı Havası kadın ve erkek arasındaki cinsiyet farkının müzik biçimine yansımaya bir örnek oluşturur. Dümbekçilerin söylediği bu havalar çoğu durumda başından sonuna dek söylenmez, misafir kadınlar oyunu bıraktığında yarıda kesilir.

Çaldıkları parçaları ‘hava’ olarak adlandıran dümbekçilerin icra ettiği yerel havalar tek/düz havalar(Ek 3, video 25), çift havalar (Ek 3, video 25) ve Harmandalı/Kozak havaları adı altında kategorilere ayrılır. Harmandalı havaları bazı dümbekçiler tarafından bu isimle anılırken bazı dümbekçiler aynı havalara ‘Kozak’ havaları adını verir. Bu kategoriler hem dakikadaki vuruş sayına göre hızlıdan yavaşa doğru hem de oyuna katılan kişi sayısına göre oluşturulmuş gözükmetedir. Bu durumda tek havalar diğerlerine göre en hızlı olanlardır. Tek havalar tek ya da çift sayıda kişi ile oynanabilirken çift havalarda oyuna katılan kişi sayısı mutlaka çift rakamlı olmalıdır. Aşağıda, belli kategorilerdeki havalar çaldıkları yörelerle birlikte eşleştirilerek verilmeye çalışılmıştır.

Tek/Düz hava

Entarisi Mavili (Kınık)

Ey Yüceler (Yunt dağı)

Sepetçioğlu (Yunt ve Madra dağı)

Haydi Yarım (Yunt ve Madra dağı)

Çift hava

Al Basmadan Donu Var (Yunt ve Madra dağı)

Karanfil Yalakları (Yunt dağı)

Meyhaneler (Yunt ve Madra dağı)

Harmandalı/Kozak havaları

Harmandalı (Yunt, Madra dağı ve Kozak)

Karyolamın Demiri (Yunt, Madra dağı ve Kozak)

Çaktım Çaktım (Yunt, Madra dağı ve Kozak)

Bağyüzünün Çamları (Kozak)

Edremit Güvende (Kozak)

İnce Memed (Kozak)

Atmada Taşı Vurursun (Kozak)

Yalı (Kozak)

Dere Geliyor Dere (Yunt Dağı)

Yukardaki havaların dışında kalan sözlü oyun havalarının tamamına yörede ‘kırık hava’ adı verilir. Kırık havalar, oyun açısından belirli bir figür kalıbı ya da hızı bulunmayan

düzensiz doğaçlama ve yöreye özgü kabul edilmeyen oyun havalarını kapsayan kategorik bir adlandırma olduğu söylenilebilir. Çiftetelli, Roman havası vs. adı altında yer alan havalar kırık hava başlığı altında değerlendirilebilirler. Zeybek havaları ise kırık hava olarak adlandırılmazlar.

Dümbekçilerin dağarlarında bulunan havaların çoğu ritüelin farklı aşamalarında sık sık icra edilir. Dümbekçilerin seslendirdiği yerel havaların sözleri ise çalan/söyleyen müzisyenlere göre çeşitlilik gösterebilir (Ek 7). Bergamalı Roman kadın ve erkek müzisyenler arasında cinsiyete dayalı bir dağar farkı vardır. Kadınların seslendirdiği Kına Havası erkekler tarafından çalgısal olarak seslendirilmez.

SONUÇ

‘Bir müzik parçasının cinsiyetinden söz etmek mümkün müdür?’ sorusu ilk bakışta ne kadar sıra dışı gibi görünse de bu çalışmada sunulan veriler ışığında böyle bir ihtimalin pekala geçerli olabileceği ortaya çıkar. Erkek ve kadının toplumsal olarak yüklendikleri farklı cinsiyet rolleri, kendilerinden beklenen uygun davranış biçimlerini sergilemelerini gerekli kılar ve bu gereklilik, yaşamın hemen her alanında olduğu gibi ritüellerde ve bu ritüellerin müzik eşliğinde gerçekleştirilen aşamalarında da geçerliliğini korur. Hatta toplumsal yaşamın günlük rutin pratiği içinde nispeten esneyebilen kimi davranış kodları (baş örtüsünün nasıl bağlandığı, çayı kimin demlediği veya servis yaptığı, evli ve bekar bireylerin bir arada sosyalleşebilme biçimleri vb.) veya tolere edilebilen sapmalar, ritüel söz konusu olduğunda hemen meşru sınırlarına çekilir. Her bir cinsiyet rolüne ve rollerdeki bireylerin toplumsal statülerine göre çizilen bu davranış sınırları, her ritüel esnasında yeniden hatırlanır ve pekiştirilir. Toplumsal yapıyı ayakta tutan ve bu sayede geleneksel kır yaşantısının ciddi sapmalara uğramadan akmasını teminat altına alan bu ritüellerin (evlilik, sünnet, asker uğurlama vb.) akış biçimleri açısından kalıplaştığı gözlenir. Müzik, bu kalıplaşmış akışın her aşamasında yer almasa bile aşamalar arası geçişi haber veren, eğlence ve törensel ağırbaşlılık arasındaki farkı belirleyen, kadınla erkeği ve evliyle bekarı birbirinden ayıran sınırlarda durur. Bu sınırları belirginleştirirken müziğin kendi içsel parametreleri de değişir ve bu değişim tınıya yansır. Müzisyen, her bir sınıra ilişkin beklentileri müziğe yansıtan kişi olarak ritüelin aşamalarına ilişkin akış bilgisini özümsemiştir. Ritüel esnasında çevresindeki diğer kişilerden ve davranışlarından (yenge, anne vb.) aldığı ipuçlarına göre tınıyı hızla örgütler ve gerekli bağlama uyarlar.

Bu çalışmanın gerçekleştirildiği Bergama Kozak Yaylasında yaşayan Yörük topluluklarında gözlenen evlilik ritüeli toplumsal cinsiyet bağlamında ele alındığında; kadına ve erkeğe ayrı müzik yapıldığı, kadın ve erkeğin farklı mekanlarda eğlendiği ve statülerine göre davranış sergilediği görülür. Bireyin davranışlarını doğrudan ilgilendiren evlilik ve yaş gibi statülerin çizdiği sınırlar ve bu sınırları aşamayan davranışlar ile ritüele katılan her bireyin belirlenmiş rolleri ritüel akışının düzenini sağlar. Bu düzen içinde önemli bir rolü olan dümbekçilerin kiralamalarının temel nedeni, kadın davetlilerce icra edilecek zeybek oyununa eşlik edecek müziği ‘canlı’ olarak seslendirecek müzisyene duyulan ihtiyaçtır. Kadınlar ve erkekler arası mekan kullanımına yansıyan cinsiyete ilişkin kültürel sınırlamalar nedeniyle

erkek müzisyenler önünde oynaması hoş karşılanmayan evli Yörük kadınları, zeybek oyununu gereği gibi icra edebilmek için kadın müzisyene ihtiyaç duyarlar.

Günlük yaşamdaki bedensel tavırlarını belli ölçüler içinde dansa/oyuna yansıtan kadın ve erkek bireyler, başta zeybek oyununun tipik dokuz zamanlı tartım kalıbı olmak üzere müziğin tüm tınısal parametrelerinin cinsiyete göre şekillenmesine ve cinsiyete göre müzik icra edilmesine neden olurlar. Örnek parça olarak seçilen ve kadınlarla erkeklere çalınan versiyonları ayrı ayrı analize tabi tutulan ‘Harmandalı zeybeği’ ile bu tınısal parametrelerin farklı şekillenışı gösterilmeye çalışılmıştır. Kadınların oynadıkları diğer zeybek havalarında da (Bağyüzünün Çamları, Çaktım Çaktım, Karyolamın Demiri) tartım kalıbının değişmediği görülür. Adı geçen havaların ezgisel çekirdeklerinin süslenmeden, yalın bir vokal ile icrası karşısında yörede erkeklere yönelik icra edilen zeybek havalarında gözlenen tınısal parametrelerin bir hayli farklılık göstermesi başlangıçta ortaya atılan bir müzik parçasının cinsiyetinin olup olmadığı sorusunun çıkış noktasını oluşturur. Her ne kadar aynı adla anılan kimi havaların geçmişte yöredeki erkekler ve kadınlar tarafından ayrı ayrı oynandığı alan çalışması sırasında yapılan görüşmelerle ortaya çıkmışsa da bugün her iki cinsiyet tarafından yaygın olarak oynanan tek oyun ‘Harmandalı Zeybeği’ olduğundan, karşılaştırmalı analiz için bu hava seçilmiştir. Adı geçen zeybeğin yöredeki yaygınlığı onu geçmişten günümüze bir “milli hava” statüsüne yükselttiğinden, Bergama’da faaliyet gösteren özel ve resmi halk oyunları kurslarında neredeyse standartlaşmış bir koreografi ile kadın ve erkek öğrencilere öğretilir. Hatta bu zeybeğin, erkek bireylerin oyununa temel olan figürler eşliğinde genç kızlara öğretildiği de gözlenmiştir. Çünkü bu kurslarda yaygın olarak yöredeki erkek Roman müzisyenlerin davul/klarnet icrasına dayanan CD kayıtları öğretim materyali olarak kullanılmakta, Roman kadın müzisyenlerin yani dümbekçilerin benzeri nitelikteki kayıtlarına başvurulmamaktadır.

Kaydedilmiş müziğin kullanıldığı durumlar bu çalışma kapsamında gösterildiği gibi kadın ve erkek bireylerin aynı ortamda bulunmaları ile daha açık bir deyişle toplumsal cinsiyete ilişkin sınırların belirsizleşmesi ile ilişkilidir. İlçe merkezindeki kurslardan köylerdeki ritüellere doğru gidildikçe toplumsal cinsiyete ilişkin sınırlar tekrar ortaya çıkar. Tüm bunlar göz önüne alındığında kadınlara müzik yapabilen Roman kadın müzisyene yani kadınlara yönelik havaları icra eden dümbekçiye duyulan gereksinim daha net anlaşılır. Yörede dümbekçiliğin hala sürmesinde, evlilik ritüelinin belirli aşamalarının kaydedilmiş müzikle yerine getirilemeyecek oluşunun yattığı rahatlıkla söylenebilir. Sadece profesyonel

Roman kadın müzisyenlerin icra ettiği ve sadece Yörük kadınlarının ritüelin dışı aşamalarda oynadığı yöreye özgü kadın zeybeklerinin, karışık cinsiyetli aşamalara eşlik eden kaydedilmiş müzik eşliğinde icrası mümkün değildir. Evli kadın, sadece kadınların bulunduğu mekanda ve dümbekçilerin icrası eşliğinde zeybek oynar. Toplumsal cinsiyet rollerinin getirdiği yükümlülükler doğrutusunda hareket eden Yörük kadınının müzik ihtiyacını karşılayabilmek için var olan dümbekçilerin kiralanmadığı ritüellerde kadın için zeybek oynamak söz konusu bile değildir. Genç kız; müziğe, dansa ve mekan kullanımına yönelik özgürlüğünü evlilikle birlikte yitirir.

EK – 1

Bergama ve çevresinden erkek ve kadın müzisyenlerin geçmişten günümüze icralarını yansıtan fotoğraflar.



60'lı yıllar, Kınık.



60'lı yıllar, Kınık.



70'li yıllar, Gülizar Tongül ve kardeşi Cemile Tongül.



Türkan Pancar ve annesi Gülizar Tongül, Terzihaliller Köyü, 31/05/2009.



Ayla Aygören ve teyzesi Aşkın Göçmen, Yukarıbey Köyü, 27/04/2008.



Kına gecesi aşaması, Yukarıcuma Köyü, 10/10/2009.



Kına gecesi aşaması, Yukarıcuma Köyü, 10/10/2009.



Kına gecesi aşaması, Yukarıcuma Köyü, 10/10/2009.



Kına gecesi aşaması, Yukarıcuma Köyü, 10/10/2009.



Kına gecesi aşaması, Yukarıcuma Köyü, 10/10/2009.



Nöbet, Yukarıcuma Köyü, 11/10/2009.



Kız oyunu, Yukarıcuma Köyü, 11/10/2009.



Kız oyunu, Yukarıcuma Köyü, 11/10/2009.



Kız oyunu, Yukarıcuma Köyü, 11/10/2009.



Kız oyunu, Yukarıcuma Köyü, 11/10/2009.



Kız oyunu, Yukarıcuma Köyü, 11/10/2009.



Nişan, Yukarıbey Köyü, 27/04/2008.



Erkek tavrı ile Harmandalı oynayan kız çocuklar, Yukarıcuma Köyü, 11/10/2009.



Erkek tavrı ile Harmandalı oynayan kız çocuklar, Yukarıcuma Köyü, 11/10/2009.



Çeyiz götürme, Terzihaliller Köyü, 30/05/2009.



Çeyiz götürme, Terzihaliller Köyü, 30/05/2009.



Nöbet, Yukarıcuma Köyü, 11/10/2009.



Gelin alma, Yukarıcuma Köyü, 11/10/2009.



Gelin almaya gidiş, Yukarıcuma Köyü, 11/10/2009.



Zeybek oynayan erkekler, Yukarıcuma Köyü, 11/10/2009.



Zeybek oynayan erkekler, Yukarıcuma Köyü, 11/10/2009.



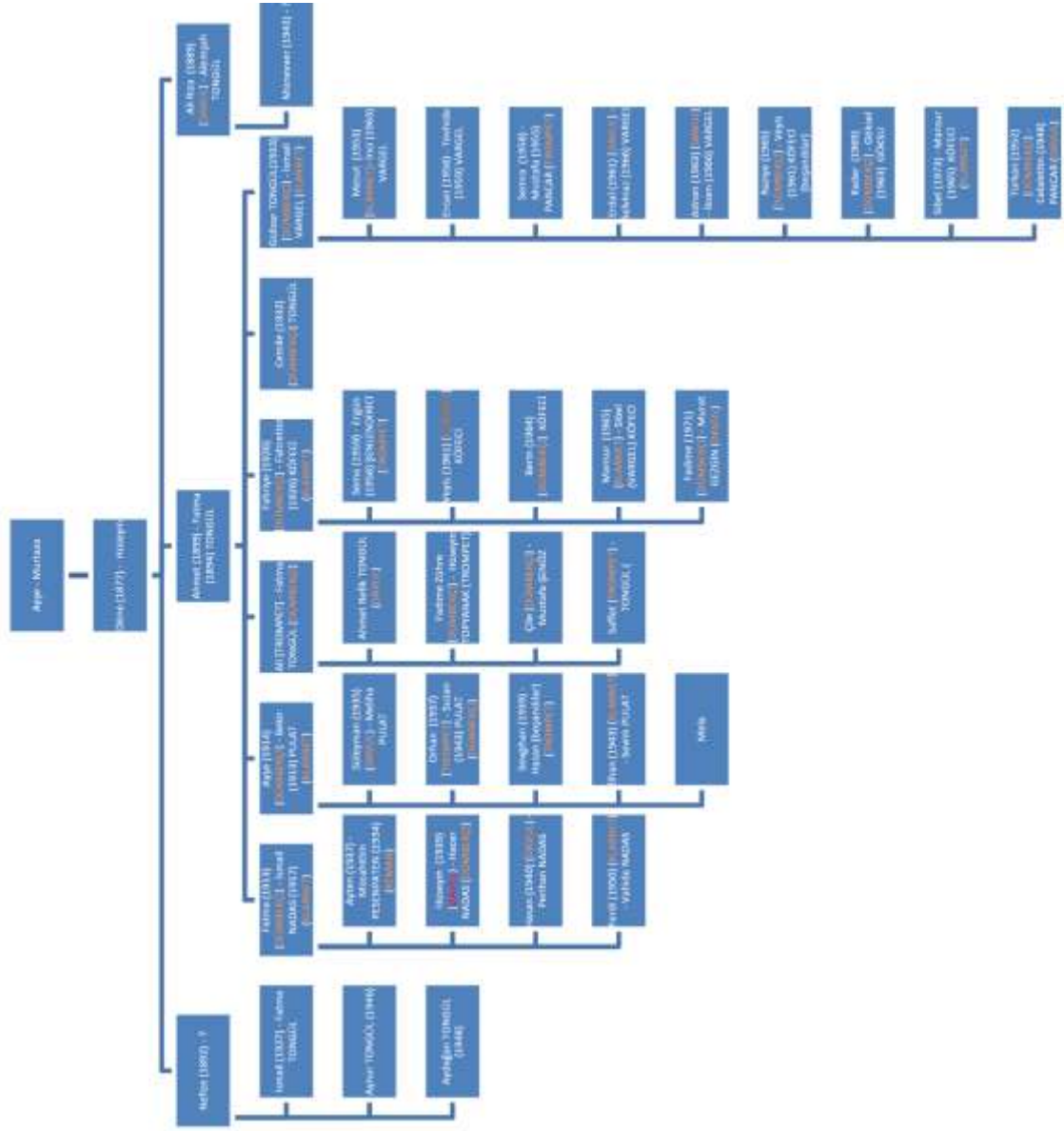
Damat oynatma, Yukarıcuma Köyü, 11/10/2009.



Damat oynatma, Terzihaliler Köyü, 31/05/2009

EK – 2

Dümbekçi Gülizar TONGÜL'ün Soyağacı.



EK – 3

Ritüel Aşamalarından Kesitler ve Analiz Örneklerini İçeren DVD

DVD İçeriği

- Video 1.** Nöbet Yukarıcuma Köyü
- Video 2.** Kız Oyunu Çamavlu Köyü
- Video 3.** Erkek Kutlamaları Terzihaliler Köyü
- Video 4.** Keşkek Dövme Yukarıbey Köyü
- Video 5.** Çiçek götürme Yukarıcuma Köyü
- Video 6.** Bayrak Açma Terzihaliler Köyü
- Video 7.** Çeyiz Götürme ve Çeyiz Alma Terzihaliller Köyü
- Video 8.** Nişan Yukarıbey Köyü
- Video 9.** Kına Gecesi Terzihaliller Köyü
- Video 10.** Kına Dönme ve Yakma Yukarıcuma Köyü
- Video 11.** Baskın Terzihaliller Köyü
- Video 12.** Dürü Götürme Terzihaliller Köyü
- Video 13.** Damat Oynatma Yukarıcuma Köyü
- Video 14.** 3. Gün Kız Oyunu Kardeş Kavuşma Yukarıcuma Köyü
- Video 15.** Gelin Başı Yapma Terzihaliller Köyü
- Video 16.** Gelin Alma Yukarıcuma Köyü
- Video 17.** Erkek Harmandalı Zeybeği, Terzihaliller Köyü
- Video 18.** Kadın Harmandalı Zeybeği, Yukarıcuma Köyü
- Video 19.** Harmandalı Yukarıbey Köyü
- Video 20.** Bağyüzünün Çamları, Yukarıbey Köyü
- Video 21.** Karyolamın Demiri, Yukarıbey Köyü
- Video 22.** Çaktım Çaktım
- Video 23.** Kına Havası, Yukarıbey Köyü
- Video 24.** Ey Gaziler, Yukarıbey Köyü
- Video 25.** Tek ve Çift Hava Örnekleri

EK - 4

Kadınların Oynadığı Harmandalı Zeybeği'nin Hareket Notasyonu

Notaya Alan: Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Türk Halk Oyunları

Bölümü Öğretim Görevlisi Sema Erkan

The image displays a handwritten musical score for the Harmandalı Zeybeği dance. The notation is organized into several systems, each consisting of multiple staves. The top system begins with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic symbols such as vertical lines, circles, and horizontal lines, along with melodic lines. The score is written in a traditional style, with some symbols resembling letters or numbers. The notation is spread across approximately 10 staves, with some staves containing multiple lines of notation. The overall structure suggests a complex rhythmic and melodic pattern characteristic of this dance.

Erkeklerin Oynadığı Harmandalı Zeybeği'nin Hareket Notasyonu

Notaya Alan: Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Türk Halk Oyunları

Bölümü Öğretim Görevlisi Sema Erkan

The image displays a handwritten musical score for the Harmandalı Zeybeği dance. It consists of five staves of music. The notation includes various rhythmic symbols such as vertical lines with flags, horizontal lines with flags, and curved lines with flags, indicating specific rhythmic patterns. There are also several circled symbols, possibly representing specific notes or rests. The score is written in a traditional style, with a focus on rhythm and melody. The notation is arranged in a vertical sequence, with each staff containing a different part of the music. The overall appearance is that of a personal or working manuscript.

EK-5

Dümbekçilerin Seslendirdikleri Yerel Havalardan Nota Örnekleri

A

EY GAZİLER

Ey ga zi ler a man a man yol gö rün dü a man a man

3
yi ne ga rip sin a man

EY GAZİLER

Ey gaziler aman aman yol gördü aman aman yine gariptin aman
Uğurlar olsun kömür de gözlüm aman aman yine gariptin aman
Dağlar taşlar uçan da kuşlar aman aman yine gariptin aman

B**KINA HAVASI**

$\text{♩} = 120$

A lı da ve rin şü du var dan

sa zı mı ey

İ yi de kö tü a nam çe ker na zı

mı ey ey vah ey

İ yi de kö tü a nam çe ker na zı

mı ey ey vah ey

KINA HAVASI

Alı da verin şu duvardan sazımı ey
İyi de kötü anam çeker nazımı eyvah ey

Gide de gide ben nereye varayım ey
Kimin sofrasına boyun eyeyim eyvah ey

Gide de gide gitmez oldu dizlerim ey
Ağlamaktan görmez oldu gözlerim eyvah ey

Benim de yarım uzak yakın sağ olsun ey
Gideceğim mor zümbüllü bağ olsun eyvah ey

ÇAKTIM ÇAKTIM

♩=104

A man da yal lah çak tım çak tım yan ma dı

Ga vu run gı zı söz le ri me de kan ma dı

ÇAKTIM ÇAKTIM

Aman da yallah çaktım çaktım yanmadı
Gavurun gözü sözlerime de kanmadı

Haydi de yallah tabancası belinde
Belinde cümle alem dilinde

Haydi de yallah tabancam atılmıyor
Gavurun gözü yalnız yatılmıyor
(Gavurun kızı pahalı satılmıyor)

BAĞYÜZÜNÜN ÇAMLARI

♩-104

Bağ yü zü nün de çam la rı a man yav ru ya le ya le lem

sal la nı yor dal la rı a man yav ru ya le ya le ya la lem

(Bağlantı)

sal la nı yor dal la rı a man yav ru ya le ya le lem

BAĞYÜZÜNÜN ÇAMLARI

Bağyüzünün de çamları aman yavru yale yale yalelem
Sallamıyor dalları aman yavru yale yale yalelem

Kızlar için de yapılmış aman yavru yale yale yalelem
Bergama'nın yolları aman(oyna) yavru yale yale yalelem

Giden oğlan dön beri aman yavru yale yale yalelem
Elinde mor mendili aman yavru yale yale yalelem

Alacaksan al beni aman yavru yale yale yalelem
Verem de ettin sen beni

KARYOLAMIN DEMİRİ

♩=104

Kar yo la__ min de__ mi__ ri__ yan dım ay__ şem__

o yar be nim__ de__ ğil__ mi__ yan dım ay__ şem__

O yar be nim__ de__ ğil__ mi a man yav ru ya le lem.

KARYOLAMIN DEMİRİ

Karyolamın demiri yandım(sürmeli) Ayşem
O yar benim değil mi aman yavru yalelem

O yar benim olmazsa yandım Ayşem
Öldürürüm kendimi aman yavru yalelem

Dam üstüne dam yaptım yandım Ayşem
Çifte (de) lambalar yaktım aman yaru yalelem

Seni gelecek diye yandım Ayşem
Çıktım yollara baktım

HARMANDALI

A man yav ru ya le le le ya le le le ya le ya le le

A man yav ru ya le lam Har man da lı e fem ge li yor

ge li yor sol bi le ğim den kan lar a kı yor

A man yav ru ya ley lam ça kır göz ler bay gın ba kı yor

EK-6

Dümbekçiler Tarafından İcra Edilen Yöreye Özgü Kimi Ritüel Havalarının Sözleri

AŞKIN GÖÇMEN-AYLA AYGÜREN

ÇAKTIM ÇAKTIM

Aman da yallah çaktım çaktım yanmadı
Gavurun gızı sözlerime de kanmadı
Haydi de yallah tabancası belinde
Belinde cümle alem dilinde
Haydi de yallah tabancam atılmıyor
Gavurun gızı yalnız yatılmıyor
(Gavurun kızı pahalı satılmıyor)

KARYOLAMIN DEMİRİ

Karyolamın demiri yandım/sürmeli Ayşem
O yar benim değil mi yandım Ayşem
O yar benim değil mi aman/oyna yavru yalelem
O yar benim olmazsa yandım Ayşem
Öldürürüm kendimi aman yavru yalelem
Dam üstüne dam yaptım yandım Ayşem
Çifte (de) lambalar yaktım aman yaru yalelem
Seni gelecek diye yandım Ayşem
Çıktım yollara baktım

BAĞYÜZÜNÜN ÇAMLARI

Bağyüzünün de çamları aman yavru yale yale yalelem
Sallanıyor dalları aman yavru yale yale yalelem
Kızlar için de yapılmış aman yavru yale yale yalelem
Bergama'nın yolları aman/oyna yavru yale yale
yalelem
Giden oğlan dön beri aman yavru yale yale yalelem
Elinde mor mendili aman yavru yale yale yalelem
Alacaksan al beni aman yavru yale yale yalelem
Verem de ettin sen beni

GÜZLİZAR TONGÜL-TÜRKAN PANCAR

ÇAKTIM ÇAKTIM

Aman da yallah çaktım çaktım yanmadı
Gavurun gızı sözlerime de kanmadı
Haydi de yallah tabancası belinde
Kaymak sevgilim cümle alem dilinde

KARYOLAMIN DEMİRİ

Karyolamın demiri baygın Ayşem
O yar benim değil mi baygın Ayşem
O yar benim değil mi aman yavrum yalelelam
O yar benim olmazsa baygın Ayşem
Öldürürüm kendimi sürmeli ayşem
Öldürürüm kendimi aman yavrum yalelelam

BAĞYÜZÜNÜN ÇAMLARI

Bağyüzünün çamları aman yavrum yale yale yalelem
Sallanıyor dalları aman yavrum yale yale yalelem
Yar bizim için yapılmış aman yavru yale yale yalelem
Bergama'nın yolları aman yavru yale yale yalelem

HARMANDALI

Aman yavru yalele yale le le yalele yale yalele
Aman yavru yalelam Harmandalı efem geliyor
Sol bileğimden kanlar akıyor aman/oyna yavru
yalelam
Çakırda gözler baygın bakıyor
(Cümle de alem bize de bakıyor)

KINA HAVASI

Alı da verin şu duvardan sazımı ey
İyi de kötü anam çeker nazımı eyvah ey
Gide de gide ben nereye varayım ey
Kimin sofrasına boyun eyeyim eyvah ey
Gide de gide gitmez oldu dizlerim ey
Ağlamaktan görmez oldu gözlerim eyvah ey
Benim de yarım uzak yakın sağ olsun ey
Gideceğim mor zümbüllü bağ olsun eyvah eY

EY GAZİLER

Ey gaziler aman aman yol göründü aman aman
yine garipsin aman
Uğurlar olsun kömür de gözlüm aman aman
yine garipsin aman
Dağlar taşlar uçan da kuşlar aman aman
yine garipsin aman

EY YÜCELER

Oy yüceler yuva yapar böceler
Hiç aklımdan çıkmıyor konuştuğumuz geceler
Haydi, güzelim Şama doğru
O yar açtı kollarını bana doğru
Siyah makara da ipliğim kara gözlü de kekliğim
Hangi yoldan geleceksen yollarını bekleyim
Haydi, güzelim Şama doğru
O yar açtı kollarını bana doğru

KARANFİL YALAKLARI

Of karanfil yalakları aman Bergama konakları yallah

HARMANDALI

Harmandalı efem geliyor aman yavrum yaleylem
Aman bileğimden kanlar akıyor
aman yavrum yaleylem
Oyna yavrum yalelele yale yale yalelelam
aman yavrum yaleylem
Yale le le le le yalem yale yaleylem
aman yavru yaleylem

KINA HAVASI

Açtı caim karlı karlı var olsun ey
Gideceğim mor zümbüllü bağ olsun eyvah ey
Alı da verin şu duvardan sazımı ey
Eyi de kötü anam da çeker nazımı eyvah ey
Gide de gide gitmez oldu dizlerim ey
Ağlamaktan görmez oldu gözlerim eyvah ey
İzmir senin dağında duman vardır başında ey
Sırf sen değilsin cümle alem başında eyvah ey

EY GAZİLER

Hey gazeler aman aman yol göründü aman aman
yine garip şen olsun
Uğurlar olsun kömür gözlüm aman aman
yine yuvan şen olsun

EY YÜCELER

Ey yüceler yuva yapar böceler
Hiç aklımdan çıkmıyor konuştuğumuz geceler
Haydi, güzelim oyununa maşallah
Gelin/benim olursun yakın günde inşallah
Siyah yemenimi bağlama kara (da) gözlüm ağlama
Ben buralı da değilim bana da gönül bağlama
Haydi, güzelim oyununa maşallah
Gelin/benim olursun yakın günde inşallah

KARANFİL YALAKLARI

Karanfil yalakları aman da Bergama konakları yallah

Gül suyunla yıkanmış aman/of yarimin yanakları da
yallah

Yarime de of/maşallah gelin olur inşallah

AL BASMADAN DONU VAR

Al basmadan donu var aman yavrum yaleyem

Suya gider yolu var ninanay nay

Al oğlan sevdiğini aman yavrum yaleyem

Bu dünyada ölüm de var ninanay nay

Aman yale yalelel aman yaru yaleyem

Kibar oyna yalele yaleyem

Kuyunun kapakları aman yavrum yaleyem

Çınarın yaprakları ninanay nay

Askerdeki yarimin aman yavrum yaleyem

Çınlasın kulakları ninanay nay

Aman yale yalelel aman yarum yaleyem

Kibar oyna ninanay ninanay nay

SEPETÇİOĞLU

Sepetçioğlu ormandan gel ormandan

Ben ayrılmam karagözlü oğlandan

Haydi, yavrum yelleni yelleniver

Paran çoksa evleni evleniver

Sepetçioğlu yüksek yapar bacayı

Şimdi kızlar kendi bulur kocayı

Bizim için yapılmış aman da Bergama konakları
yallah

AL BASMADAN DONU VAR

Al basmadan donu var aman yavrum yaleyem

Suya gider yolu var ninanay nay nay

Al oğlan sevdiğini aman yavrum yaleyem

bu dünyada ölüm de var ninanay nay nay

Al giydim alsın diye aman yavrum yaleyem

Mor giydim sarsın diye ninanay nay nay

İsteyene varmadım aman yavrum yaleyem

Sevdiğim alsın diye ninanay nay nay

Oyunlarda oyun var aman yavrum yaleyem

Oyununa doyumaz ninanay nay nay

Elleri kınalı aman yavrum yaleyem

Dudakları boyalı ninanay nay nay

SEPETÇİOĞLU

Sepetçioğlu ormandan gel ormandan

Ben ayrılmam karagözlü oğlandan

Sepetçioğlu sepetinde portakal

Gitme yarim bu gece de burada kal

Haydi, yarim oyununa ben yandım

Ben yandım alamadan aldandım

Sepetçioğlu sepetini satamamış

Karısına manto şifon/naylon pabuç alamamış

KAYNAKLAR

- AKGÜL, Özgür. (2009). **Romanistanbul: Şehir, Müzik ve Bir Dönüşüm Öyküsü**, İstanbul, Punto Yayınları.
- ALTINAY, F. Reyhan & Yaltırık, Hüseyin. (2009). “İzmir Selçuk Yöresi Geleneksel Müzik Pratiklerinde Romanların Yeri”, Yayınlanmamış İzmir Araştırmaları Kongresi Bildirisi, İzmir, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi.
- AUERBACH, Susan. (2007). “Şarkıdan Ağıta: Bir Yunan Köyünde Kadınların Müzikal Rolü”, Çev: Banu Açıkdeniz – Ülker Uncu, **Folklor**, Sayı 67 s:221-242.
- DUYGULU, Melih. (2006). **Türkiye’de Çingene Müziği: Batı Grubu Romanlarında Müzik Kültürü**, İstanbul, Pan Yayıncılık.
- DOUBLEDAY, Veronica. (1999). “The Frame Drum in the Middle East: Women, Musical Instrument and Power”, **Ethnomusicology**, Vol.43, No.1, pp.101-134.
- EKEN, Hürigül. (2005). **Toplumsal Cinsiyet Olgusu Temelinde Mesleğe İlişkin Rol ile Aile İçi Rol Etkileşimi: Türk Silahlı Kuvvetlerindeki Kadın Subaylar**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ERSOY, Şeyma. (2007). **Osmanlıda Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Köçekçeler, Çengiler**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- HANAY, Nehir. (2008). **İslami Feminizm Örneği Olan Turuncu Dergisi’nde Toplumsal Cinsiyetin Kuruluşu**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- KARAKUŞ, Gülşen Yıldız. (2007). **Meslek Liselerinde Öğrenci ve Öğretmenlerin Toplumsal Cinsiyet Algıları ve Davranışları**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, Ankara Üniversitesi Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı.
- KELEŞ, Sadiye. (2008). **Erken Çocuklukta Toplumsal Cinsiyet Değişmezliği Ölçüm Aracı’nın Uyarlanması**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- KLEBE, Dorit. (1995). “Güneybatı Türkiye’de Delbekçi Kadınların (Düğünlerdeki Kadın Oyuncular) Def Çalma Teknikleri”, Çev: Handan Er, **Türk Halk Edebiyatı ve Folkloru**, s:170-175.

- MCCLARY, Susan. (2007). “Bir Disiplini Yeniden Şekillendirmek: 1990’larda Müzikoloji ve Feminizm”, Çev: Dicle Hasdemir – Ülker Uncu, **Folklorla Doğru**, Sayı 67 s:175-203.
- NAZLI, Aylin. (1995). **Çalışan Evli Kadınlar İçin Normatif Öncelik Sorunu**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- NOYAN, İnci. (2006). **Elit Kadın Sporcular ve Kadın Akademisyenler ile Spor Yapmayan Kadınların Toplumsal Cinsiyet Rol Özelliklerinin Karşılaştırılması**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, Ankara Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü.
- ÖZGÜN, Şirin. (2009). “Anadolu ve Çevresinde Tefçi Kadınlar Geleneği”, **Folklorla Doğru**, Sayı 68 s:23-49.
- PEKER, Filiz. (1990). **Cumhuriyetin İlk Yıllarında Bergama Kazasının Sosyal ve Kültürel Durumu**, Bergama Belediyesi Kültür Yayınları.
- PETTAN, Svanibor. (1998). “Male and Female in Culture and Music of The Roma in Kosova”, **Music as Representation of Gender in Mediterranean Cultures**, Venice 11-13.
- http://www.umbc.edu/eol/MA/ma_stg/altri/pettan.htm (Erişim tarihi: 15.06.2010)
- REINHARDT, Kurt & Ursula. (2007). **Türkiye’nin Müziği Cilt-2**, Ankara, Sun Yayınevi.
- SAKAR, Mümtaz Hakan. (2007). **Özlem Tekin Örneğinde Rock Müzikte Kadın: Toplumsal Cinsiyet, Etnisite, Hegemonya**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- SILVERMAN, Carol. (1996). “Müzik ve İktidar: Makedonya, Üsküp Romlar’ında (Çingeneler) Toplumsal Cinsiyet ve İcra”; “Music and Power: Gender and Performance among Roma (Gypsies) of Skopje, Macedonia”, **The World of Music**, Vol.38 (1):. 63-75’in yayınlanmamış çevirisi, Çev: İbrahim Yavuz Yükselsin, s:1-15.
- STAITI, Nico. (1997). “Kültürel Aracılar Olarak Korakhane Romları: Düğün Törenleri ve Müzik”; “The Roma *Khorakhané* as Cultural Mediators: Nuptial Rites and Music”, **Music and Anthropology**, Vol.2.’nin yayınlanmamış çevirisi, Çev: İbrahim Yavuz Yükselsin – Hasan Devrim Kınılı.
- <http://www.umbc.edu/MA/index/number2/rom/rom.htm> (Erişim tarihi: 25.07.2008)

- TAN, Mine. (1979). **Kadın: Ekonomik Yaşama ve Eğitimi**, Ankara, Tisa Matbaası.
- UĞURLU, Elif Gizem. (2003). **Türkiye’de Ulusal Televizyon Kanallarında Yayınlanan Reklamlarda Annelik Rolünün Sunumu**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- YOGEV, Şermin Pınar. (2006). **Ergenlerde Toplumsal Cinsiyetin Kazanılması: Aile, Okul ve Arkadaş Etkisi**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- YÜKSEL, Aysun N. (1998). **Toplum Yansıtan Bir Öge Olarak Yıldız Olgusu: Türkiye Gerçeği ve İki Örnek**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- YÜKSELSİN, İbrahim Y. (2000). **Batı Türkiye Romanlarında Kültürel Kimlik, Profesyonel Müzisyenlik ve Müziksel Yaratıcılık**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- YÜKSELSİN, İbrahim. Y. ve Cemile Yılmaz. (2009). “Cinsiyet ve Sınırlar: Evlilik Ritüeli Bağlamında Bergamalı Roman Kadın Müzisyenler”, **Uluslararası Multidisipliner Kadın Kongresi: Değişim ve Güçlenme (IMWC 2009)**, 13-16 Ekim, İzmir.
- ZIEGLER, Susanne. (1990). “Toplumsal Cinsiyet Özelinde Güneybatı Türkiye’de Geleneksel Düğün Müziği”; “Gender-Specific Traditional Wedding Music in Southwestern Turkey”, **Music, Gender, and Culture**, s: 85-100’in yayınlanmamış çevirisi, Çev: İbrahim Yavuz Yükselsin, s:1-13.

İNTERNET KAYNAKLARI

WEB 1. **Bergama’nın Bucak ve Köyleri**, Bergama Kaymakamlığı, Web Sayfası.

http://www.bergama.gov.tr/default_B1.aspx?content=201 (Erişim Tarihi: 25.06.2010)

WEB 2. **Google Earth 5.0**, Web tabanlı uydu görüntüleme yazılımı ile Bergama’nın uydudan görünümü.

GÖRÜŞMELER

2008 “Bergamalı dümbekçi Aşkın Göçmen ile görüşme” Bergama 26.04.2008

2009 “Bergamalı dümbekçi Ayla Aygören ile görüşme” Bergama 22.05.2009

2009 “Bergamalı kemancı Seyhun Göçmen ile görüşme” Bergama 22.05.2009

2009 “Bergamalı dümbekçi Gülizar Tongül ve dümbekçi Canan Pirzola ile görüşme”

Bergama 22.05.2009

2009 “Bergamalı davulcu Kazım Aymaz ile görüşme” Bergama 22.05.2009

2009 “Bergamalı dümbekçi Türkan Pancar ile görüşme” Bergama 29.05.2009

2009 “Terzihaliller köyü halkından Gülseren Gökçe ile görüşme” Bergama 25.07.2009

2009 “Bergamalı dümbekçi Cemile Tongül ile görüşme” Bergama 07.08.2009

2009 “Bergamalı klarnetçi Seyhan Uyaroglu ile görüşme” Bergama 10.10.2009

2009 “Hüsnü Yılmaz ile görüşme” Edremit 01.11.2009

2009 “Özlem Zihnioğlu ile görüşme” Aydın 21.12.2009

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Cemile YILMAZ

Doğum Yeri ve Yılı: Edremit 1974

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim:

- Lisans: 2004 Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Ses Eğitimi Bölümü Türk Sanat Müziği Anasanat Dalı
- Lise: 1992 Edremit Lisesi

Yayımları:

Bildiri:

- Yükselsin, İ. Y., C. **Yılmaz**, “Cinsiyet ve Sınırlar: Evlilik Ritüeli Bağlamında Bergamalı Roman Kadın Müzisyenler”, *Uluslararası Multidisipliner Kadın Kongresi: Değişim ve Güçlenme (IMWC 2009)*, 13-16 Ekim, İzmir: Turkey, 2009.