

ÖZET

Belgenin Başlığı:

EL ROCÍO: ANDALUCÍA'DA MÜZİK VE
RİTÜEL ÜZERİNE BİR VAKA ÇALIŞMASI

W. Gerard Poole, Doktora, 2007 Tez

yöneticisi:

DrCarolina Robertson, Uluslararası

İlişkiler Bölümü

Etnomüzikoloji

Müzik, her baharın sonlarında yüz binlerce hacıyı İspanya'nın Endülüs bölgesine çeken El Rocío hac töreninin merkezinde yer alır. Hac, hem ritüel çalışmaları hem de etnomüzikolojik perspektiflerden müzik ve ritüel arasındaki ilişkilere mikrokozmosta eşsiz bir bakış açısı sunar. Kapsamlı saha çalışması ve diğer araştırmalara dayanan bu tez, Endülüs'teki Katolik ritüel sistemi, flamenko ve El Rocío'nun özel müziği olan Sevillanas Rocieras arasındaki bağı araştırmaktadır.

Bu bağlantı, hac yolculuğunun üç özelliğinin incelenmesiyle netleşir: (1) tek, odaklanmış, kolektif bir duygu yaratan adanmışlık alayları; (2) *palo adı verilen* Endülüs müzik formu; ve (3) *juergas* adı verilen ve güzergâh boyunca her gece gerçekleşen gayriresmî müzik toplantıları. Ritüel, müzik ve dans arasındaki yapısal ve morfolojik ilişkilerin analizi

duygu, bu üç unsurun popüler kültür üretmek için bir komünitas içinde somutlaşmış estetik olarak nasıl bir araya geldiğine dair şaşırtıcı farkındalıklar sağlar.

Bu çalışmanın bir diğer önemli bulgusu, Endülüs'ün ilginç "kaotik" duygusal alay fenomeni ve bunun genel hac ve ritüel sistemi içindeki rolü de dahil olmak üzere, dini deneyimi araştırmanın merkezine yerleştirme gerekliliğidir.

Tez iki teorik görüşle son bulmaktadır. İlki "duygusal yapılanma" sürecini ve bunun El Rocío'nun ve dolayısıyla Endülüs'ün müzik ritüellerindeki rolünü ele almaktadır. İkincisi ise Endülüs'ün ötesindeki ritüel sistemlere uygulanma potansiyeli olan bir ritüel ilişkiler teorisi geliştirmektedir. Yazar her iki görüşü de biyomüzikoloji, nörofenomenoloji ve Peircean göstergebiliminin ilkelerine dayanan evrimsel bir çerçeve içinde sunmaktadır.

EL ROCÍO: ANDALUCÍA'DA MÜZİK VE RİTÜEL ÜZERİNE BİR ÖRNEK OLAY İNCELEMESİ

Tarafından

W. Gerard Poole

Maryland Üniversitesi, College Park, Lisansüstü Okulu
Fakültesi'ne sunulan tezin kısmen tamamlanması
Felsefe Doktoru derecesi için gerekli
şartların
2007

Danışma Kurulu:
Dr. Carolina Robertson, Başkan
Misafir Yardımcı Doçent Jonathan Dueck Profesör
Robert Provine
Doçent Judith Freidenberg Profesör William
Stuart, Dekan Temsilcisi

© Telif hakkı
W. Gerard Poole
2007

Adanmışlık

Bu çalışma harika ebeveynlerime adanmıştır:

Albay (E) Grady R. Poole ve Elsa S. Poole.

Teşekkür

Bu çalışma boyunca yardım ve tavsiyeleri paha biçilmez olan Lenny ve Fran Weisberg'e özel teşekkürlerimizi ve en içten şükranlarımızı sunarız.

Bir etnomüzikolog olarak gelişimimde vizyonu, öngörüsü ve rehberliği ile etkili olan akıl hocam Dr. Carolina Robertson'a çok şey borçluyum. Dr. Józef Pacholczyck'e de alana bakışımı genişleten harika sohbetler için teşekkür etmeliyim. Sabır ve cesaretle beni son ayağıma kadar getiren Dr. Jonathan Dueck'e çok teşekkür ederim.

Ayrıca Dr. Robert Provine ve Dr. Judith Freidenberg'e ilk taslağı okudukları ve görüşleriyle bana yardımcı oldukları için teşekkür ederim. Alabama Üniversitesi'nden Profesör Michael Dean Murphy'nin çalışmaları araştırmam için mükemmel bir kaynak oldu ve cömert tanıtımları Almonte kasabesindeki araştırmamda bana çok yardımcı oldu.

Dr. William "Bulldog" Stuart'a özel bir teşekkür, aramızda kalan ve önemsiz bürokratların önemli olanın önüne geçmesine izin vermeyi reddeden birkaç kişiden biri.

Mary Anderson'a üç yıl boyunca bir işi sonuna kadar götürmek için gösterdiği özenli özveri için özel olarak teşekkür ederiz. Onun editörlük yetenekleri vazgeçilmezdi. Ayrıca Lisa Rossini Johnson'a sanat tarihi danışmanlığı, fotoğrafları ve El Rocío'daki yardımları için minnettarım.

Saha çalışmamı mümkün kılan fırsatı, Granada, İspanya'dan iki adamla tanışma şansına borçluyum: (1) *La Taberna de Pelín'in* ("Pelín'in Tavernası") sahibi ve Kutsal Hafta kardeşliğinin eski ağabeyi José Luis "Pelín" Mariscál Mejías,

Cofradía del Santísimo Cristo del Consuelo y María Santísima del

Sacromonte (diğer adıyla *Los Gitanos* ["Çingeneler"]); ve (2) Antonio Sánchez "El Compadre" Ramirez, romería Rocío kardeşliğinin ağabeyi ve kurucusu, *Pontificia y Real Hermandad de Gloria del Rocío de Granada*, güveni ve iyi niyeti olmasaydı hac yolculuğuna katılmama asla izin verilmezdi.

Rocío'daki deneyimlerim, bir yabancının kendileriyle seyahat etmesine nezaketle izin veren Pepe ve Isa Caballero'nun harika ailesinin cömertliği ve iyi niyeti ve *La Curra* vagonunun hanımları gibi yol boyunca birçok arkadaşın yoldaşlığıyla da büyük ölçüde zenginleşti: Charró, Conchi, Puri, Paqui, Elvira ve tabii ki Pepe; López ailesi ve özellikle *La Improvisá* vagonundan Sara, "yürüyen ansiklopedi" Sebastián (35 Rocíos) ve Granada Kardeşliği'nin diğer pek çok üyesi. Ayrıca Granada Kardeşliği'nin usta müzisyeni Juan Crespo'ya ve onun müzik ailesine, El Rocío'da müziğin rolüne dair kavrayışımı önemli ölçüde genişlettikleri için teşekkür ederim.

Almonte'deki saha çalışmam, Huelva Üniversitesi'nden Profesör Juan Carlos González Faraco'nun ve *Centro de Estudios Rocieros çalışanlarının* rehberliği ve yardımı sayesinde büyük ölçüde kolaylaştı: Domingo Muñoz Bort (direktör), Julio Flores Cala ve diğerlerinin yardımları çok takdir edildi. Gallardo kardeşler, özellikle Miguel Angel ve Louis Salvador, El Rocío'nun ötesine geçip Endülüs'ün günlük yaşamına girerek Sevillanas Rocieras kültürü hakkında bana ilk elden bilgi verdiler.

Son olarak, Endülüs'teki çalışmalarımın ilk aşamalarında flamenkonun kutsal köklerine dair tavsiyeleri ve bilgisi ile bana yol gösteren Profesör Alfredo Arrebola'ya -flamenko şarkıcısı, yazar ve akademisyen- özel olarak teşekkür ederim.

Tablo İçindekiler

Adanmışlık	ii
Teşekkür	iii
İçindekiler	v
Şekillerin Listesi	vii
BÖLÜM I: EL ROCÍO'NUN ROMERİASI: POPÜLER KÜLTÜR OLARAK MÜZİK VE RİTÜEL MORFOLOJİ	1
Bölüm 1: Başlangıç ve Giriş	1
Bölüm 2: Hac Yolculuğunun Arka Planı	21
Bölüm 3: El Rocío'nun Tören Korolarının Temel Unsurları	66
Bölüm 4: Tamborilero'nun Müziği	97
Bölüm 5: Koronun Müziği	132
Ara: Fandangos de Huelva ve Fandanguillos: Ritüel ve müzikal dönüşüm döngüsünün olası bir örneği	170
Bölüm 6: Juerga	200
Ara: El Rocío'da Rumba	243
Bölüm 7: Üç Kısa Deneme	268
Juerga Üniversitesi	268
Palmas	271
Samimi Şarkı	280
BÖLÜM II: SEMBOLDEN DENEYİME	297
Bölüm 8: Ayin	297
Bölüm 9: Neşeli Alay	338
Bölüm 10: Salida	375
BÖLÜM III: BİR RİTÜEL İLİŞKİLER TEORİSİNE DOĞRU	400

Bölüm 11: Mit ve Ritüel	400
Bölüm 12: Etnomüzikolojide Mit ve Ritüel	458
Bölüm 13: Ritüel Teorisinin Sonuçları ve Özeti: Bir Ritüel Sistemleri Teorisine Doğru	496
Bölüm 1: Ritüel sarmal - bir ritüel ilişkiler teorisine doğru.....	497
Bölüm 2: Müzik ve ritüel göstergebilimsel uyumun ardındaki ilke	525
Bölüm 3: Duygusal ayarlama, duygusal çoğalma ve ritüel spiral.....	533
Bölüm 4: Müzikal modun morfolojisi ve biyomüzikoloji ile ilişkili olarak ele alınan ritüel alayının odaklanmış duygusu	540
Son Notlar	549
Ek A: Efsane ve Kronoloji	556
Ek B: Seyahat Programı ve Haritalar	572
Bibliyografya.....	588

Şekiller Listesi

Şekil 2-1 La Virgen de la Cabeza Romería, on altıncı yüzyıl litografisi	40
Şekil 2-2 Dördüncü Zafer	59
Şekil 2-3 İlk Zafer	59
Şekil 2-4 Üçüncü Zafer	59
Şekil 2-5 Beşinci Triumph	60
Şekil 2-6 "Bacchus'un Zaferi," Annubrale Carraci'nin freski, 1599	60
Şekil 3-1 Sevilla Sur vagon treni Quema Nehri'ni geçmeye başlar.	71
Şekil 3-2 Granada Simpecado'su Raya boyunca hareket eder.	72
Şekil 3-3 Granada'nın Simpecado bayrağı	73
Şekil 3-4 Simpecado ve öküzler "resmi kıyafetleriyle" tören alayında	74
Şekil 3-5 Simpecado arabası La Doñana'da ("Hanımefendinin Ülkesi") ilerliyor	75
Şekil 3-6 <i>La Raya</i> boyunca boyero tarafından yönetilen Granada Simpecado'su	75
Şekil 3-7 Granada'da <i>promesalı</i> insanlar geçit törenine başlıyor	81
Şekil 3-8 <i>Promesas</i> olanlar La Raya'nın tozları arasında yürüyor	81
Şekil 3-9 Camino boyunca şık Rocío kıyafetleri içinde üç kız kardeş	83
Şekil 3-10 Rociero Tamborilero, resmi "traje corto" giymiş	84
Şekil 3-11 Quema Nehri'nde Simpecado için oynayan Tamborilero	85
Şekil 3-12 Huelva, İspanya'da geleneksel kadın korusu, 1965-1975 civarı	94
Şekil 4-1 Tamborilero ezgisi "El Camino "nun transkripsiyonu	100
Şekil 4-2 Tamborilero Juanma Sánchez'in "Al Alba" Transkripsiyonu	103
Şekil 4-3 "Üç Delikli Flüt" ya da "Çoban Flütü"	108
Şekil 4-4 Francis Darwin tarafından gösterilen üç delikli flüt için parmak kalıpları	109

Şekil 4-5 Luis Payno tarafından verilen üç delikli flüt için parmak kalıpları.....	109
Şekil 4-6 Ölçek adımına göre üç delikli flütlerin bölgesel versiyonları	110
Şekil 4-7 Kuzeybatı İspanya'dan askeri tip tarla tamburu.....	112
Şekil 4-8 Askeri beşli ve davulcu gravürü, on yedinci yüzyıl	113
Şekil 4-9 "Boru ve tabor" çalanların minyatürü, on üçüncü yüzyıl.....	121
Şekil 4-10 Üç delikli flüt ve on yedinci yüzyıl <i>bordonu</i>	121
Şekil 4-11 Melek Tamborilero, on altıncı yüzyıl.....	122
Şekil 4-12 "La Boda" ("Evlilik") tablosundan detay, on dördüncü yüzyıl	122
Şekil 4-13 Flüt ve çan çalan kral, on üçüncü yüzyıl	122
Şekil 4-14 Luttrell Psalter'den detay, British Museum, on altıncı yüzyıl	123
Şekil 4-15 Şamanist çizim, <i>İskender'in Romanı</i> , on dördüncü yüzyıl	123
Şekil 4-16 Hayvan terbiyecisi, <i>İskender'in Romanı</i> , on dördüncü yüzyıl	123
Şekil 4-17 Morris Dansçısı ile boru ve davul çalan kişinin ağaç kabartması, 1600 civarı	124
Şekil 4-18 Modern Rociero Tamborilero, resmi olmayan bir şekilde giydirilmiş.	125
Şekil 4-19 <i>La Curra</i> ("The Urchin") kadınları tarafından kullanılan modern Rocío davulu.	126
Şekil 5-1 "Dios te salve Señora "nın transkripsiyonu.	134
Şekil 5-2 Sevillanas dans tablosu.....	139
Şekil 5-3 "La Vuelta del Camino" ("Loran los Pinos del Coto").....	154
Şekil 5-4 "Ronda Mi Calle" Transkripsiyonu	158
Şekil 5-5 "En el Suelo Que Pisa la Sevillana "nın Transkripsiyonu	160
Şekil 5-6 "Nació En La Cava "nın Transkripsiyonu	161
Şekil 5-7 "Entre Sevilla Y Triana" ve "Sevillanas de La Reina "nın Transkripsiyonu	161
Şekil 5-8 "Solano De Las Marismas," "Lloran Los Pinos del Coto," ve "El Ultimo Adiós" Transkripsiyonları	161
Şekil 5-9 "La Flor del Romero "nın Transkripsiyonu	166

Şekil 5-10 Fandangos armonik motifi: Endülüs kadansı.	173
Şekil 5-11 Alosno Fandangos imzalı tanıtım motifi	174
Şekil 5-12 Bir Fandangos veya Fandanguillos töreninin transkripsiyonu.....	176
Şekil 5-13 Solo Fandangoların Transkripsiyonu (Personales)	178
Şekil 5-14 Fandangos Grandes'in Transkripsiyonu.....	182
Şekil 5-15 Fandangos karşılaştırmalı akor tablosu.	186
Şekil 6-1 Carolina ve Sebastián carreta'da şarkı söyleyerek vakit geçiriyor.....	212
Şekil 6-2 Aralarındaki alışveriş aniden doğrudan bir hal aldı.	212
Şekil 6-3 Bir iç gözlem anı mı yoksa bir göz kırpması mı?	212
Şekil 6-4 Crespo ailesi Granada'daki geçit töreninin bir durağında.....	216
Şekil 7-1 Toplumsal ve tek başına müzik öğrenimi	268
Şekil 7-2 Spontane ritmik sürüklenme için tempo	277
Şekil 7-3 "Cuando un amigo se va..."	295
Şekil 7-4 "Y va dejando una huella..."	295
Şekil 7-5 " Que no se puede borrar....."	296
Şekil 13-1 Steven Brown'ın "müzik dili" teorisinin şeması	527
Şekil B-1 Endülüs'ün genel haritası	573
Şekil B-2 Santa Fe kasabası	574
Şekil B-3 2. Gün kamp alanı Osuna'nın dış mahallelerindeydi.	575
Şekil B-4 El Rocío'ya doğru birleşen ana hac rotaları	576
Şekil B-5 Güneyden Sevilla'ya, Guadalquivir Nehri'ni geçerek Coria'ya.....	577
Şekil B-6 Coria'dan Juliana'ya giden rota.....	578
Şekil B-7 Juliana'dan Quema Nehri ve Villamanrique'ye	580
Şekil B-8 Villamanrique'den El Rocío'ya	583

BÖLÜM I: EL ROCÍO'NUN ROMERÍA'SI: MÜZİK VE RİTÜEL MORFOLOJİ POPÜLER KÜLTÜR OLARAK

Bölüm 1: Prelüd ve Giriş

Prelüd: "Matamoros "tan "Don Quijote de la Marisma "ya ve "kontrollü kaos "a

Aşağıdaki üç vinyet, insanlığın ritüel sistemler aracılığıyla dünya çapında yüzyıllardır yaptığına ve günümüzde de yapmaya devam ettiğine inandığım şeylerin örnekleridir. Fenomenolojik dönüşümü belirli bir kültürel bağlamda değil, duygusal durumlar aracılığıyla tanıtmak istiyorum. Bu üç etkinlik, dokuz günlük kesintisiz müzik alayı boyunca kendi "duygusal ayarlama" sürecimdeki duygusal ayarlamaların bir ilerlemesini ortaya koyuyor.

Temel düzeyde, bu deneyimler müzik, ritüel ve fenomenolojik durumları - müzikal ritüel tarafından üretilen içselleştirilmiş duygusal içerikten kaynaklanan durumları - doğrudan ilişkilendirir. Bu üç olay benim El Rocío deneyimimi özetliyor ve bu tez boyunca geliştirilen içgörülerin temelini oluşturuyor.

Deneyim 1 - "Matamoros" alayı: dışa doğru alaya duygusal uyum

Aşağıdakiler 2003 yılında El Rocío'nun ilk günündeki günlüğümden alınmıştır:

Ayin, hayatım boyunca katıldığım birçok ayine çok benziyordu. Evet, Katedral görkemliydi, müzik Endülüslü müziği idi ve dil İspanyolca idi. Yine de bu bir ayindi ve yüzeysel süslemelerin altında, çocukluğum kadar tanıdık: aynı olaylar dizisi, rahiplerin ayin sesleri, koronun şarkıları ve gülen ya da ağlayan çocukların arasında can sıkıntısından dikkat kesilmeye kadar değişen cemaat arasındaki aynı zihinsel / duygusal durum yelpazesi.

Ayinden sonra *carretalara* (kelimenin tam anlamıyla "arabalar", ancak bu durumda terim, yalnızca Rocío'da kullanılmak üzere özel olarak üretilmiş traktörler tarafından çekilen ayrıntılı mobil yaşam alanları için kullanılıyor) binerek stadyum alanına gittik ve kısa bir öğle yemeğinden sonra Santa Fe kasabasına doğru yola çıktık.

Sonunda her arabanın yolcularını bırakıp yoluna devam ettiği bir durağa geldik. Sebastián (artık rehberimiz olmuştu) bizi bilgilendirmeye çalışsa da bundan sonra ne olacağına dair hiçbir fikrim yoktu. Bunun nedeni, bana söyledikleri için hiçbir referans çerçevesinin olmamasıydı: "Tamborilero'yu takip ederek Simpecado'ya doğru ilerleyeceğiz ve orada la Hermandad de Santa Fe bizi kabul edecek."

Tamborilero neydi ya da kimdi? Simpecado neydi ve diğer Kardeşlik ile ne yapacaktık?

Tamborilero'nun sesini ilk kez duydum, davulun üç vuruşu gaita (flüt) melodisinin altında gürliyordu. Bunu daha önce hiç duymamıştım ama sanki tüm hayatım boyunca biliyormuşum gibi hissettim. Bir Ortaçağ gösterisinin ortasındaydım - sancaklar, davul zurna, atlar, tezahürat yapan kalabalıklar. Kendi duygusal tepkimin ani etkisi beni şaşırttı. İleride alayın, caddenin üzerinde uzanan ve her iki taraftaki binalara bağlanan büyük bir kemeri olan yüksek bir Ortaçağ duvarına yaklaştığını görebiliyordum. Alay caddede kemere doğru ilerlerken, başka bir davul ve melodinin yaklaştığını duyabiliyordum. Melodi benzerdi ama tam olarak aynı değildi ve bizim alayımızdaki davul ve zurna ile herhangi bir zamanlama içinde çalınmıyordu. İki müzik giderek birbirine yaklaşıyordu ve ileriye baktığımda, kemerli geçitten, diğer tarafta bizi karşılamaya gelen bir başka sancak ve atlı grubunu belli belirsiz seçebiliyordum. O zaman Sebastián'ın Santa Fe Kardeşliği'nin bizi karşılamaya geldiğini söylerken neyi kastettiğini tahmin edebiliyordum. Tam her iki kardeşliğin sancakları, davulcuları ve atlıları iki taraftan kemerli geçide yaklaşp yüz yüze gelecekken, üzerlerine parlak renkli gül yapraklarından oluşan bir yağmur yağmaya başladı. Duvarın üstündeki insanlar bunu bekliyordu. Tezahürat patladı ve müzik daha yüksek ve daha kakofonik hale geldi. Çılgınca bir andı ve daha sonra fark edeceğim gibi, tam bir Endülüüs ve tam bir Rocío anıydı.

Birdenbire "Matamoros" kelimesi sanki biri kulağıma fısıldamış gibi net bir şekilde aklıma geldi. Sonra Ortaçağ duvarına bakıp hafif esintide sürüklenen birkaç gül yaprağı gördüğümde aklıma şu ifade geldi: "Mağribilerle savaştığımı kendi çocukluğumdan daha net hatırlıyorum."

Tarih çalışmalarımın bir yerinde *Matamoros*'un İspanyolların İberya'yı Mağribilerden *Reconquista* (Yeniden Fetih) sırasında kullandıkları bir terim olduğunu biliyordum. Bu terim onların koruyucu azizi *Santiago'nun* (Aziz James) unvanıydı ve "Mağribi Katili" anlamına geliyordu. Bununla birlikte, asıl ilgi çekici olan, Bölüm I'de anlatacağım gibi, alayın içsel durumuna, yani etrafımdaki uygulayıcıların deneyimlediği duruma değil, alayın dışa yansımalarına uyum sağlamış olmamdı. Yine de bu benim "duygusal ayarlamam" için önemli bir ilk adımdı.

Deneyim 2-Neşeli geçit töreni ve "Don Quijote de la Marisma "nın vaftizi: iç geçit törenine uyum

El Rocío 2003'ün beşinci gününe ait günlüğümden:

Yaklaştıkça önce uzaktan gelen ritim, alkış ve şarkı seslerini duyabiliyorduk. Sebastián'ı takip ettik, o da bizi Hermandad'ımızın birçoğunun zaten toplanmış olduğu nehrin üzerindeki bir kayalığa çıkardı. Nehrin uzak kıyısı da insanlarla doluydu ve hepsi de güçlü ritmik hareketlerle Sevillanas söylüyordu. Altımızda, başka bir Hermandad yamaçtan aşağıya ve geçmeyi planladıkları sığ dereye doğru ilerliyordu. Onların Simpecado'su da bir öküz takımı tarafından çekiliyordu ve gümüşten yapılmış uzun bir araba olması bakımından bizimkine benziyordu, ancak farklı bir mimari tasarıma sahipti ve çiçekleri iç bölmenin etrafına dizilmiş büyük kırmızı ve beyaz demetlerdi. Tamborilero'ları, Tamborilero ezgisinin bir varyasyonunu söyleyerek arabayı nehre doğru götürürken, büyük bir at grubu da binicileriyle birlikte nehrin kenarlarında suyun içinde durmuş arabanın geçmesini bekliyordu.

Bu arada, karşı kıyıdaşiler şarkı söylemeyi hiç bırakmadılar ve Kardeşlik'in çoğu da suya girmede. Tüm bunlar ne kadar etkileyici olsa da, önlerinde nehir boyunca ilerleyen şeye hala hazırlıklı değildim. Bu bir vagon katarıydı - her biri tek bir inek takımı tarafından çekilen gerçek üstü kapalı vagonlar. Arada sırada annesine bağlı bir buzağı bile yola çıkıyordu. Uzun konvoydaki tüm vagonlar aynı yapıdaydı ve çiçeklerle süslenmiş beyaz brandalarla kaplıydı. Kıyıdaşiler herkes şarkı söylüyordu. Gül yaprakları öküzlerin sırtından aşağıya doğru sürükleniyordu. Bir anda neredeyse tam bir sessizlik oldu ve ardından Meryem Ana'ya söylenen bir duanın yavaş tonlaması duyuldu. Sadece atlar bu ciddiyetten etkilenmemiş gibiydi, çünkü toynaklarıyla suyu şakacı bir şekilde sıçratmaya ve birbirlerine kişnemeye devam ediyorlardı. Birden bizim Tamborilero'nun sesini duydum ve aşağıya baktım

Tüm atlılarımızın ve hanımlarımızın arabalarla birlikte aşağıdaki nehrin kenarlarında beklediklerini fark ettim. Bazı atlılar Simpecado'nun yanından aşağı iniyordu.

Sebastián'ın bana s e s l e n d i ğ i n i duyduğumda onlarla birlikte aşağıda olmam gerektiğini unutmuştum. Koşarak geçide gittim ve orada beni başka bir hoş sürpriz karşıladı, ummadığım bir sürprizdi çünkü gerçekleşmemesi durumunda hayal kırıklığına uğramak istemiyordum. Sara Lisa'yı vaftiz ediyordu ve sırada ben vaftiz olacaktım. Hafif ve eğlenceli küçük bir törendi ama yine de anlamlı ve garip bir şekilde kehanet gibiydi. Başım suya tutulurken bana bazı kısa sorular yöneltildi. Uygun şekilde cevap verdim ve sonrasında Don Quijote de la Marisma ("Savanların Don Kişot'u" - savan, Guadalquivir nehrinin deltasında, El Rocío'nun bulunduğu yere atıfta bulunuyor. Rocío Bakiresi genellikle La Virgin de La Marisma ya da "Savanalar Bakiresi" olarak adlandırılır).

Bu isim tuhaf bir şekilde uygun ve hatta kehanet gibiydi. Don Kişot'u sık sık, sonunda akli başına gelen, kendini kandıran kahraman savaşçı olarak tanımlamıştım ve bu yüzden onun imgesi içsel imgeler repertuarımdaki tanıdık bir imgeydi.

Dahası, Quema Nehri'ne ulaştığımızda, tören alayları hakkında tamamen farklı şeyler hissetmeye başlamıştım. Çeşitli kasabaların sokaklarında ve ormanlardaki tozlu patikalarda *Rocieros*'un şarkılarını dinleyerek yürüdükten sonra, alaylarda militanca bir şey hissetmeyi bırakmıştım.

Baskın duygular açık ara sevinç ve kutlama ile hayranlık duygusunu birleştiren belirli bir ruh haliydi; tam olarak ne olduğunu bilmesem de bunun bir *şeye* hayranlık olduğunu hissedebiliyordum. Bu hissin kendisinin tüm hac yolculuğunun temel amacı olabileceği henüz aklıma gelmemiştir.

Deneyim 3 - "Kontrollü kaos" alayı: liminal kenarlarda detuning ile ayarlama

El Rocío 2003 ve 2004'ün dokuzuncu gününe ait günlüğümden:

Çanlar durmaksızın çalıyordu. Şarkılar kalabalığın bağırışlarıyla bastırılıyordu. Arada bir rahip, kalabalığın arasından yükselip başka bir adamın omuzlarına oturarak, neredeyse histerik bir yoğunlukla Bakire'ye bağırıyor ve el kol hareketleri yapıyordu. Her şey gürültüydü ama bütünlüğü içinde tutarsız değildi: Kaosun merkezinde, kargaşanın üzerinde tehlikeli bir şekilde süzölen güzel bir altın kadın vardı ve tüm kaos ona odaklanmıştı.

Birkaç iri adam insanlara geri çekilmelerini emrediyordu: "Fuera!" ("Dışarı!"). Bakire'nin yolundaki bizler hazırlıksız yakalanmıştık ve hepimiz birbirimize doğru geri geri gidiyorduk. Genç bir bayanın korktuğu belliydi ve hafif bir panik yaşıyordu. Bu noktada fotoğraf makinem (benim gibi) savrulmaya başladı ve kısa bir süreliğine odak dışı kaldı. Ardından, panik başladığı kadar hızlı bir şekilde azaldı ve Bakire uzaklaşmaya başladı.

Kısa bir süre sonra aynı temel olay tekrar yaşandı, ancak bu sefer daha da yoğun bir şekilde. Daha fazla bağırış çağırış vardı ve bazı kadınlar açıkça korkmuş ve bunu ifade etmeye başlamışlardı. Bazı insanlar devrildi ve ben de neredeyse yere düşüyordum. Ancak, bu kez Bakire'ye daha da yaklaşmıştım ve mavnaya uzanmış ve tutunmuş olan tüm kolları görebiliyordum ve bunların çoğunun genç erkeklere ait olduğunu, O'na tutunmak için zorlandıklarını ve birbirlerine sıkıca kenetlendiklerini görebiliyordum. Onun etrafında, piranaların ya da köpekbalığı sürüsünün bir teknenin etrafında oluşturduğu çalkantıya benzer bir çalkantı oluşturluyorlardı.

Bağlılık ve saldırı arasındaki ayrım yüzeyde net değildi. Eski bir dini müzikal dramada İsa'nın kendisine dokunmak ve şifa bulmak isteyen dilenci ve cüzamlılardan oluşan kalabalık tarafından neredeyse alt edildiği sahneyi hatırlamadan edemedim. Ancak bu sahne, görünüşte benzerlikler olsa bile, ton olarak o tasvirden kategorik olarak farklıydı. Bakire'nin ayaklarının dibindeki girdapta hiçbir düşmanlık ya da çaresizlik duygusu sezmedim. İnsanlar açıkça tamamen katılıyor ve tamamen dahil oluyorlardı ama çaresizlikten değil. İyileşmek istiyorlarsa, bunu kendi yöntemleriyle yapıyorlardı ve (bunu biraz tereddütle söylüyorum, ama o zaman bana öyle gelmişti ve şimdi de öyle geliyor, epeyce düşündükten sonra bile) bu insanlar neşeliydi. Tüm o gürültüye, neredeyse panik anlarına, terleyen insanlardan oluşan yoğun insan denizine, itişip kakışmaya ve Bakire'nin etrafında dönen mücadeleye rağmen, bu insanlar ne kurtarılmak ne de iyileştirilmek için yalvarıyorlardı. O'nu övüyorlardı! O'na ne kadar güzel olduğunu, O'na ne kadar taptıklarını söylüyorlardı.

Şarkı söyleyen kadın ve erkeklerden, şiirsel bir coşkuyla coşan rahiplerden, çınlayan çanlardan, gül yapraklarıyla dolu kovalardan ve merkezde terleyen, bağırان, inleyen erkeklerden oluşan bir kakofoni vardı; hepsi de üzerlerinde süzülen ve kutsal çocuğunu kucağında tutan güzel, altın bir kadına övgüler yağıdırıyordu. Bu insanlar sefil ve acınacak halde değillerdi. Sağlıklı, neşeli ve vahşiydiler ama histerik çocuklar ya da öfkeli hayvanlar gibi değil. Ne yaptıklarını tam olarak biliyorlardı. Karmakarışıklılar ama hassas ve mükemmel bir zamanlamaları vardı.

Bu insanlar, her şeyden önce, mükemmel bir sanatla duygusal olarak yapılandırılmışlardı. Bununla kastettiğim, sahne bir duygusal aşırılık ve terk edilmişlik gösterisi sunarken, Rocieros'un gerçek kaos durumlarının sınırını asla geçmeyecek kadar kendine hakim olduğudur.

Dahası, bu çılgınca estetik drama kendileri ve Virgen del Rocío dışında hiç kimse için tasarlanmamıştı. Bu bir gösteri değildi. Seyirci yoktu. Rocieros'lar kendileri ve Leydileri arasında bir drama gerçekleştirdiler. Bu onların dramasıydı. Başlangıçta içgüdüsel olarak orada olduğum için kendimi garip hissettim. O duygusal girdapta yerim olmadığını ve iç dramında seyircilere yer olmadığını hissettim. Garip bir şekilde, birkaç kez itilip kakıldıktan ve yere düşüp toz olduktan sonra kendimi daha rahat, hatta daha hoş karşılanmış hissetmeye başladım. Bu durum gecenin geri kalanında ve ertesi gün neredeyse öğlene kadar devam etti. Sabah 4 sularında eve döndüğümde bitkin ama aynı zamanda coşkuluydum.

Müzik alayı yoluyla duygusal ayarlamaya giriş

Prelüd'de sunulan olaylar dizisi iki yörünge ortaya çıkarmakta ve bunlar da bu tez boyunca geliştirilecek iki temayı oluşturmaktadır. İlk yörünge "duygusal ayarlama" olarak adlandırdığım deneyimsel bir sürecin izini sürmektedir. Özelde El Rocío törenleri, genelde ise Endülüs ritüellerindeki deneyimlerimden edindiğim en önemli farkındalık, bu ritüellerin duygusal modların dikkatli ve kasıtlı bir şekilde işlenmesi olduğu ve ritüel töreninin bu işlenmenin birincil aracı olduğudur. Duygusal ayarlama bu tezin gözlemlenebilir ve deneyimlenebilir "ne "sini oluşturmaktadır.

Prelüd'deki ikinci yörünge, benim "deneyimsel yer değiştirme" olarak adlandırdığım bir sürecin izini sürmektedir: ritüeller toplumsal bir işleve dönüştükçe ortaya çıkan sembolleştirme sürecine bir yanıttır ve bu da deneyimi sembolik biçimlere dönüştürme eğilimindedir. Yukarıdaki sıralama aslında az önce anlatılan sürecin tersine çevrilmiş halidir. Ayinle başlayan tören alayları, Nietzsche'nin ([1886] 1967, 49) bir ifadesini ödünç alırsak, "dünyanın kalbine" doğru hareket eden deneyimsel bir akım olarak El Rocío'ya doğru yola çıkar; burada yerinden edilmiş deneyim yeniden bütünleştirilir ve süreç içinde sürekli değişimin devam eden ritüel sarmalının bir parçası olarak değiştirilir.

Duygusal akort, bir bütün olarak bir ritüel sisteminin altında yatan deneyimsel bir uygulama olarak görüldüğünde, William James'in ([1902] 1982) ifadesiyle, "dini deneyimin birçok çeşidi" ile ayrılmaz bir şekilde iç içe geçen kasıtlı bir uygulama olduğu ortaya çıkar. Bu iç içe geçmenin merkezi bağlantı noktası, El Rocío'nun başlıca örneği olduğu duygusal müzikal ritüeldir.

Müzikal ritüelin işi olarak duygusal akort ve duygusal akortun dini deneyimle ilişkisinin, sahada gözlemlediğim ve deneyimlediğim şekliyle açıklanması, bu tezin I. ve II. bölümlerinin ana çalışmasını oluşturmaktadır.

Bölüm I, ritüel alayı ve ritüel istasyonu aracılığıyla duygusal ayarlama olgusunu destekleyen kanıtları sunmaktadır. Endülüs'ün müzikal formlarının duygusal ayarlama sürecinde oynadığı kilit rol -özellikle de ritüel yapı ve ritüel durumlarla doğrudan ilişkili olarak morfolojik değişimlere uğrama potansiyelleri ışığında- Bölüm I'in en temel iki kavrayışından biri olacaktır.

Hac, öncelikle duygusal formların içselleştirilmesi ve dışsallaştırılması yoluyla somutlaştırılmış davranış olarak kültürel estetiği üretmek.

Bölüm II, deneyimsel yer değiştirmenin, deneyim ve temsilin semiyotik sürecini ritüeldeki analogu - mit-ritüel dinamiği olarak adlandırdığım mit ve ritüel ilişkisi - aracılığıyla ortaya koyduğu kavramını destekleyen kanıtları sunmaktadır. Bölüm II'nin amacı, sembolizmin aynı ritüel sistemi içinde ritüelden ritüele oynadığı rol ve derecedeki farklılıkların izini sürmektir. Bu farklılıklar, deneyimsel yer değiştirmenin rolüyle doğrudan paralellik gösterir ve Endülüs ritüel sistemi içinde işleyen semiyotik bir süreci ortaya koyduklarını iddia edeceğim.

Bölüm III, Bölüm I ve II'deki gözlemlerin ritüel çalışmaları çerçevesindeki yönelimini sunmaktadır. Ayrıca saha çalışmasının sonuçlarını, müzik ve ritüele uygulandıklarında etnomüzikoloji ve ritüel çalışmaları arasındaki paralel konuları ele alan unsurları olan teorik bir çerçeveye entegre eder. Son olarak, Bölüm III her iki alanı "ritüel sarmalı" olarak adlandırdığım tek bir teorik çerçevede bütünleştirmektedir.

Teorinin iki temel amacı vardır. Bunlardan ilki, ritüel çalışmalarındaki mevcut çelişkili teorileri uzlaştırmaktır. İki uç nokta şu karşıt teorileri ortaya koymaktadır: (a) ritüelin gerekli, mitin ise gereksiz olduğu ya da (b) mitin gerekli, ritüelin ise gereksiz olduğu. Söz konusu olan, ritüelin en iyi şekilde söylem, sembol ve anlamın önemini (ve dolayısıyla mitin önemini) vurgulayan sosyal yorumlarla mı anlaşılabileceği yoksa ritüeli anlamak için insan bedenine, sinir sistemine ve davranışlarına mı bakmamız gerektiği ve bu bakış açısıyla ritüel deneyiminin kendisini araştırmanın odağı haline getirip getirmeyeceğimizdir. Bu iki uç nokta arasında, teorik pozisyonların spektrumu

pozitivizmden sosyal inşacılığa kadar beşeri bilimlerde mit-ritüel ilişkisi tohum halinde bulunur.

Ritüel teorimin ikinci amacı, saha araştırmacısının ilk etapta çelişkili teoriler bolluğuna yol açan ritüel pratikler bolluğuyla yüzleşebileceği faydalı bir teorik araç sağlamaktır.

Bu Giriş bölümünün geri kalanında tezin gelişimi bölüm bölüm özetlenmektedir.

Bölüm I'e genel bakış - El Rocío romería'sı: Popüler kültür olarak müzikal ve ritüel morfoloji

Bölüm 2, Endülüs romeriyası ile diğer hac ziyaretleri arasındaki farkları tanımlayarak başlar. En önemli ayrım, yani belirli bir duygusal modda uzmanlaşmış bir tören haccı olması, bu tez çalışmasının çoğunun temelini oluşturmaktadır. Bu bölüm, El Rocío'nun tören haccının tarihsel arka planını sunmakta ve başlı başına bir ritüel biçimi olarak tören alayını ele almaktadır. Bu bölüm aynı zamanda Victor ve Edith Turner ([1978] 1995, 1-39) tarafından önerilen hac liminalitesinin tören haccında oynadığı kilit rolü tanıtmakta ve bu kavramı sosyal uygulamalarının ötesinde bölgesel ve duygusal olanlara doğru genişletmektedir. Bu bölümde ayrıca, edebi bir araç olarak alegorik alay ve bunun ritüel alayın kökenleri ve amaçları hakkında nasıl ipuçları sağlayabileceği de tanıtılmaktadır.

Üçüncü Bölüm okuyucuya El Rocío törenlerinin benim deneyimlediğim ve gözlemlediğim şekliyle kendine özgü yapısını tanıtıyor: sesler, gösteriler, merkezi nesneler ve semboller ve en önemlisi de "karakterler kadrosu". Açıklıyorum

El Rocío alaylarının temelde hareket halindeki şarkı koroları olduğunu göstermektedir. Rocío alaylarının merkezi fenomenolojik özelliği, daha önce de belirtildiği gibi, sürekli olarak tek bir odaklanmış duygu sergilemeleridir. Alayı hareket halindeki bir koro ve özelleşmiş duygusal modaliteyi de onun tezahür etmiş amacı olarak belirlemek, benim "duygusal ayar" kavramımın ilk adımlarını oluşturmaktadır ve bu çalışmanın ritüel çalışmaları ve etnomüzikolojik saha araştırması açısından en önemli gerçekleşmesi olabilir.

Dahası, El Rocío alayları Turner'ın *communitas* kavramına ve genel olarak hac yolculuğuna ilişkin gözlemleriyle de tutarlıdır (a.g.e.). Ancak ben *communitas*'ın varlığını biraz daha farklı bir açıdan, yani dini deneyim arayışının bir sonucu olarak ortaya çıkan varsayılan bir durum olarak açıklıyorum. Dahası, *communitas*'ın varlığının, El Rocío haccının popüler kültürü dini kültür olarak üretmeyi nasıl başardığının temel bir bileşeni olarak işlev gördüğünü öne sürüyorum.

Dördüncü Bölüm, Virgen del Rocío'nun imgesinin veya sancağının önünde yürüyen gizemli davul ve flüt çalan Tamborilero figürünün müziği ve tarihi üzerine bir incelemedir. Tarihsel kanıtlar onu bir şekilde şaman ve/veya rahip rolünü anımsatan olası bir ritüel geçmişe bağlamaktadır. Bu gelenek ya da gelenekler bir zamanlar Batı Avrupa'nın tamamına yayılmış ve marjinal gezginlerden aristokrat ve kilise saraylarındaki önde gelen müzik figürlerine kadar tüm sosyal sınırları aşmış gibi görünmektedir. Tamborilero'nun olası önemini gün ışığına çıkarmak, bu çalışmanın tarihsel etnomüzikoloji açısından en önemli ikinci yönü olabilir.

Beşinci bölüm koronun müziğini, yani tören alayının müziğini sunmaktadır.

Günümüz Rocío'sunun müzikal formlarının her biri hem tarihsel hem de etnomüzikolojik bir yaklaşımla ele alınmaktadır. Bu bölümün en önemli yanı müzik, ritüel ve duygular arasında olası bir morfoloji yolunun incelenmesidir ki bu da ritüel ilişkiler teorimin müzikal bileşeninin geliştirilmesine yönelik kilit bir unsur sağlar.

"Biçimbilim" derken, yüzeysel olarak bir dil içinde (ya da dilden dile) değişikliklerin nasıl meydana geldiğine ilişkin dilbilim çalışmasına benzeyen, ancak daha çok organizmaların deneyime yanıt olarak geçirdiği temel yapısal değişikliklerin incelenmesi olarak terimin biyolojik kullanımına benzeyen bir şeyi kastediyorum. Bunu söylüyorum çünkü eski kullanım anlamdaki değişikliklere verilen dilsel yapısal tepkileri izlerken, biyolojik değişiklikler deneyime yanıt verir ve bu da bir adaptasyon aracı olarak yeni deneyimlere yol açar. Dilbilimdeki bir değişikliğin adaptasyonu artırdığı iddia edilebilirse de, dildeki değişiklik zaten gerçekleşmiş olan bir adaptasyona yanıt verirken, davranıştaki bir değişikliğin kendisi adaptif bir etkidir.

Fandangos müzik formunun iyi bilinen morfolojisini, günümüz Rocío'sunun başlıca müzik türü olan Sevillanas Rocieras'ta gözlemlediğim benzer bir süreçle karşılaştırıyorum.

Hac müziğinin Endülüs'te popüler bir müzik olduğu gözlemi, geçmişte yaygın olabilecek tarihsel bir miras olarak kısaca ele alınmaktadır. Ayrıca, günümüzde hac müziğinin dünya çapında popüler müzikte hala önemli bir rol oynuyor olabileceğini düşündüren belirli örneklerle de işaret ediyorum.

6. Bölüm'de, resmi ya da benim değişimle biçimsel alayların duygusal yapılanma sürecinde önemli bir bileşen olmasına rağmen, en azından el Rocío'da müzikal morfolojinin daha temel işinin gerçekleştiği yer olmadığını ortaya koyuyorum.

Bölüm 5 ve 6'da açıkladığım müzikal formdaki değişiklikler, ritüel uygulamalarına verilen müzikal davranışsal yanıtlardır. Ancak, söz konusu ritüeller başlangıçta büyük ölçüde müzikal ritüel uygulamaları olduğundan, biçimdeki bu değişiklikler aslında davranıştaki değişikliklerdir. Rocío ritüel uygulamalarındaki müzikal formların morfolojisinin duygusal "repertuarı" genişlettiğini ve bu süreçte hac deneyimini zenginleştirip genişlettiğini iddia edeceğim. Ancak belirteceğim gibi, El Rocío'da en temel değişikliklerin gerçekleştiği bu ritüellerin genel hac ziyaretinde gerçek bir resmi statüsü yoktur. Bu konuda önemli olan, bu ritüellerin hiçbir mitolojik içeriğe sahip olmamasıdır. Bunlar tamamen müzikal davranış pratikleridir.

Altıncı Bölüm'de *palos* ("sopa" ya da "asa") adı verilen Endülüs formları ailesini ve bunların gayriresmi ritüel temsilcisi *juerga*'yı (en yakın İngilizce karşılığı "jam session") tanıtıyorum. Duygusal ve müzikal morfolojinin büyük bir kısmı bu mekânlarda gerçekleşir ve daha sonra tören alaylarında resmileşir. Bu tezin sonuç bölümünde, bu uygulamaların erken dönem proto-müzik ve proto-ritüel faaliyetlerin torunları olarak görülebileceğini ve bu faaliyetlerin tamamen organize, komünal ses çıkarma olarak müzikal performansla karakterize edilebileceğini öne sürüyorum. Bu faaliyetin iki temel biçimi vardır: organize toplumsal hareket (alay ya da hac) ve istasyon (dinlenme ya da kamp yeri).

etolojik davranışlar (potansiyel olarak belirli hayvan ritüel davranışlarından evrildiği veya bunlara benzediği incelenen ritüel faaliyetler).

Bölüm 7'de üç kısa makale sunuyorum. "Juerga Üniversitesi" başlıklı ilk makalede, toplumsal ritmik sürüklenmeyle ilgili yaptığım kayıtlardan elde ettiğim bazı ön verileri sunuyorum. "Sürüklenme" derken Björn Merker'in bu terimi kullanımını göz önünde bulunduruyorum:

Tüm ölçülü müziklerde bulunan müzikal nabız, bir müzik parçasına dokunmamızı ya da el çırpmamızı sağlayan şeydir. Fraisse (1982: 154) bu davranıştaki bir özelliğe dikkat çekmiştir: çoğu davranışta bir tepki bir uyarıcıyı takip ederken, burada tepki uyarıcıyla aynı zamana denk getirilir... Bu olgu bir sürüklenmedir ve bu bağlamda eğer tempolu bir zaman vericinin işlevsel faydası hemen ortaya çıkar: bir sonraki vuruşun nereye düşeceğini tahmin etmemize ve böylece davranışımızı nabzınkiyle senkronize etmemize olanak tanır... müzikal nabız, bu bireylerin davranışlarını koordine etmek için temel bir araçtır (Merker 2000, 316).

Her ne kadar kelimenin bir birey ya da grup tarafından uyarıcıya verilen öngörülü tepki olarak onun belirttiği tanımını kullanıyor olsam da, Endülüslü Rocieros'un kanıtladığı gibi, bu tepkilerin bir hafıza gibi kesin bir dereceye kadar ulaşabilen davranışsal bir tepki oluşturacak şekilde içselleştirilebileceği gözlemini de vurgulayacağım.

"Palmas" başlıklı ikinci makale, Endülüs'teki müzik öğreniminin bir temsilcisi olarak Rocío'daki müzik öğrenimi konusunu ele alıyor ve bireyselliğin toplumsal pratiklerden nasıl ortaya çıkabileceğine dair temel bir örnek teşkil ediyor.

Üçüncü deneme olan "Mahrem Şarkı", ritüel bir ortam içinde gelişen duygusal ayarlama ve duygusal morfoloji teorim için bir metafor olarak düşünülebilir, ancak yine de sonunda deneyimsel şarkı için malzeme görevi görür.

Endülüs toplumunun geneline ve ötesine müstakil sembol aracılığıyla yer değiştirme.

Bölüm II'ye genel bakış-Duygusal kaosun göstergebilimi

Bu tezin ikinci yörüngesi, bir ritüel sistemi içerisinde deneyimsel olandan sembolik olana doğru gerçekleşen ve aynı olgu içerisinde iki akım olarak deneyim ve temsilin semiyotik bir süreci olarak görülebilecek olan istikrarlı hareketi tanımlamaktan ibarettir: deneyimsel yer değiştirme (ya da sembolleştirme süreci) ve deneyimsel yeniden bütünleşme. Açılış vinyetlerinde gösterildiği gibi bu süreç, Ayin de dahil olmak üzere her bir ritüelde tezahür eden sembol ve deneyim oranları arasında sürekli bir değişim oranı olarak görülebilir. İkinci Bölüm Ayin ritüeli ile başlar (8. Bölüm), vaftiz ve nehir geçişinin sadece bir örneği olduğu müzikli hac yolculuğuna geçer (7. Bölüm) ve El Rocío'nun son ritüeli olan *Salida* alayı ile sona erer (9. Bölüm).

Bölüm 8'de Ayini, derin sembolik anlamı olan ve yine de bu anlamın gerçekleşmesi için kendi dışına işaret etmesi gereken bir ritüel olarak inceliyorum. Bu bölümde ritüelin sembolik niyetinden bağımsız olarak bir ritüelde deneyimlenen şey olan ritüelin deneyimsel varsayılanı kavramımı tanıtıyorum.

Dokuzuncu Bölüm'de, ayinin yapısal sınırlarını terk edip liminal "ormana" doğru yolculuğuna başladığı andan itibaren hac alayında kendini gösteren sembolik yörüngeyi takip ediyorum. Alay sırasında, gösterge ve nesne arasındaki semiyotik uçurum, sembol ve nesne olarak dramatik bir şekilde kapanmaya başlar.

deneyim birleşmeye başlar. Bu yakınlaşmanın ilk adımı, özelleşmiş duygusal geçit törenidir - hareket halindeki koro.

Duyguların, müziğin ve ritüelin süregelen bir morfolojisi olarak gözlemlediğim şeyin kilit unsurlarından biri (en azından Endülüs sisteminde) duyguların kaotik olana bastırılmasıdır. Bu durumda, üçüncü olayda sunulduğu gibi, o zamana kadar El Rocío'nun hac törenini karakterize eden belirli duygusal yüceltme modu, gerçek anlamda hem fiziksel hem de duygusal olarak sanal bir kaos durumuna "yapısöküm" uğramıştır. Önceki gözlemciler bu kaotik anları fark etmişler ama geçiştirmek dışında pek dikkat etmemişlerdir. Bölüm 9'da sunulan kanıtlara ve daha sonra bu çalışmada geliştirilen teorik kavrayışlara dayanarak, kaotik unsurun Endülüs ritüel sisteminin bir bütün olarak devamı ve evriminde kritik öneme sahip olduğuna inanıyorum.

Bölüm III'e genel bakış - Bir ritüel ilişkiler teorisine doğru

Bölüm III'te saha çalışmasının deneyim ve gözlemlerini ritüel çalışmaları ve etnomüzikolojinin daha geniş bağlamına entegre ediyorum, ancak bu etnomüzikolojik değerlendirmeleri müzik, duygular ve ritüel arasındaki özel ilişkiyle sınırlandırıyorum. Bölüm, "ritüel sarmal teorisi" olarak adlandırdığım teorik bir ritüel ilişkiler modeliyle sona eriyor. Bölüm III, kültürler arası uygulanabilecek bir ritüel sistemleri teorisi geliştirmeye yönelik olarak Bölüm II'nin teorik yaklaşımını genişletmekte ve aynı zamanda ritüel çalışmalarını başından beri kuşatan aynı çelişkilerle karşılaşmadan bunun nasıl yapılabileceğine dair parametreleri belirlemektedir.

Tez boyunca geliştirdiğim kavramlardan biri de uyumluluktur.

Tam olarak ölçülebilir olmasa da, aşağıdaki hususlar arasında kesin bir uyum var gibi

görünmektedir

Bir ritüel sisteminin unsurları - ritüel, müzik ve fenomenolojik durumlar - özellikle de duygusal durumlar ritüelden ritüele birlikte ve doğru orantılı şekillerde değiştikçe. Bu unsurlar arasındaki oransal değişimin oranını belirleyen değişimin, deneyim ve temsil arasındaki oransal değişimin bir faktörü olduğunu öne sürüyorum -ben buna deneyimsel yer değiştirmenin sembolleştirmeye dönüşmesi diyorum- ve bunun tersi.

Kuşkusuz, deneyim ve temsil kavramları ile ritüel faaliyet ve duygusal durumlar arasındaki ilişki ölçülebilir değildir. Bununla birlikte, ölçülebilir olmasalar bile, orantılı etkilerin bir oranının *var olması gerektiğini* öne sürüyorum. Ritüel araştırmacısı, birbirleriyle ilişkili olarak işlemleri gereken genel parametreleri kabul ederek, alanda faydalı olabilecek bir sistem dahilinde birbirleriyle ilişkili ritüeller hakkında belirli tahminlerde bulunabilir. Bölüm III'ün görevi, Bölüm I ve II'de yapılan gözlemlere dayanarak bu temel ritüel uyumu hipotezini geçici olarak resmileştirmek ve sonuçta doğruluğunu ve kullanışlılığını önermek olacaktır.

11. Bölüm ritüel çalışmalarındaki mit/ritüel tartışmasını ele almakta (Bell 1997, 3) ve bu ilişkinin deneyim ve temsil sürecinin bir benzeri olduğunu öne sürmektedir. Ritüel çalışmaları tarihinde ortaya çıkan ekollerin kısa bir karşılaştırmasından sonra, alandaki kuramsal çelişkilerin temelinde yatan şeyin iki düşüncenin ürünü olarak görülebileceğini öne sürüyorum: (1) analistin deneyim ve temsil meselesinde felsefi olarak nasıl durduğu ve (2) analistin çalışmak için ne tür ritüeller seçtiği. Eleştirel bir bakış açısının

Ritüel çalışmalarını anlamada önemli olan, dini deneyimin rolüne nasıl yaklaşıldığı ya da bu rolün nasıl göz ardı edildiğidir.

Bölüm 12, etnomüzikoloji içerisinde, ritüel çalışmalarında müzik/dil tartışması olarak ortaya çıkan mit/ritüel ikileminin bir benzeri olduğuna işaret etmektedir. Ancak benim ilgilendiğim aslında müzik/dil meselesinin kendisi değil, daha ziyade bir ritüel sistemi içerisinde müziğin duygusal kapasitesine kıyasla sembolik bir araç olarak dilsel bir kapasitede ne derece işlev gördüğüdür. Bu anlamda benim odak noktam aslında mit ve ritüel ikileminin bir benzeri olarak müzik ve ritüel arasındaki ilişkidir. Araştırmayı yönlendiren şey, Bölüm I'de ritüel yapı, müzikal form ve duygusal ayar olarak analiz edilen ritüel, müzik ve duygu ilişkileridir. Bu amaçla, etnomüzikolojiyi ritüel deneyimi içerisinde trans ve müzik ilişkisini ele alan araştırmacılarla sınırlandırıyorum. Diğerlerinin yanı sıra, Judith Becker'in müzik, trans ve duygular arasındaki ilişkileri incelediği ve nörobiyolog ve psikolog Antonio Damasio'nun (1999) bazı görüşlerini uyguladığı çalışmasına (2005) atıfta bulunuyorum.

Nils Wallin'in çalışması yeni bir alan olan biyomüzikolojiyi ortaya çıkarmış ve tonal akışla mümkün kılınan nörobiyolojik bir fenomen olarak odaklanmış duygunun müzik, duygular ve artan insan bilincini evrimsel ortak unsurlar olarak birbirine bağladığını teorize etmiştir (Wallin 1991). Onların ve Steven Friedson (1996) gibi diğerlerinin çalışmalarına dayanarak, ritüel morfolojisinin bir bileşeni olarak müzikal form morfolojisinin, bilincin ayrı bir "modu" olarak düşünüldüğünde en azından bilincin bir modifikasyonu olan bir bilinç morfolojisini yansıttığını öneriyorum. Bilinç modları yalnızca üretilmekle kalmaz

ama aynı zamanda duygusal bir mod ve buna eşlik eden bir müzikal formdan oluşan ritüel alayı içinde resmileştirilmiştir.

Bu açıdan bakıldığında tören alayı, belirli bir duygusal mod ya da bilinç modunda uzmanlaşmış bir ritüel olarak görülebilir. Son bir geçici önerme olarak, müzikal modun (hem melodik hem de ritmik), ritüel ilişkisinden kopuk soyutlanmış bir teknoloji olarak ritüel alayından evrilmiş olabileceğini ve dahası, etolojik davranışların bir uyarlaması olarak ritüel alayının, insanların duygusal ve fenomenal durumları geliştirmesinde önemli bir rol oynamış olabileceğini öne sürüyorum.

13. Bölüm ritüel ilişkilere dair ritüel spiral teorimi tanıtmaktadır. Teori, dini deneyimi, kutsal ritüel sistemlerinin farklı deneyim ve temsil oranları aracılığıyla işlediği şeyin kalbine yerleştirerek başlar. Dini deneyim, sinir sisteminin tam kapasitesiyle harekete geçirilmesiyle ulaşılan bir öz-bilgi biçimi, benliğin benliğe bir tür liminalitesini sağlayan bir durum olarak sunulmakta ve 11. Bölümde sunulan nörofenomenolojinin bazı temel ilkelerinden yararlanmaktadır. Bu bölümde dini deneyime yaklaşmanın bir yolunun da onu bir tür yüksek bilinç olarak görmek olduğunu öne sürüyorum.

Duyguları bilinçle ilişkilendiren teorik ilişkiler (Bölüm 11 ve 12'de sunulmuştur) ve benim kendi görüşlerim (bu çalışmanın I. ve II. Bölümlerinde geliştirilmiştir) ışığında, dini deneyimlerin nörobiyolojik temeli, en uç durumlarında kaotik bir unsur içeren duygusal yoğunlaşma çeşitleri olarak düşünülebilir. Kaotik durum, nispeten nadir görülmesine rağmen, yine de önemli bir

ritüel sisteminin devamlılığını sağlayan bir unsurdur. İnsanın kendi kendini manipüle etmesinin bir biçimi olarak sinir sisteminin harekete geçirilmesinin kutsal ritüel sistemlerinin birincil hedefini oluşturduğunu iddia ediyorum.

Ayrıca, paradoksal bir şekilde, dini bir deneyimin harekete geçirilmesinin sistem içindeki ritüellerin çoğunun amacı olmadığını iddia ediyorum. Ritüel ilişkilere dair semiyotik teorim bu olguyu ele almaktadır: dini deneyimin değişen derecelerde sembolleştirmeye görece yer değiştirmesi. Sembolleştirme süreci ve sembolik olanın deneyimle yeniden bütünleşmesi, ritüel sistemlerin kültürü nasıl ürettiğinin önemli bir yönüdür.

Sonuç bölümü olan 14. Bölümde, biyogenetik yapısalcılık tarafından sunulan sinir sisteminin ritüel "ayarı" kavramının (11. Bölümde) ve bilinç ile duygular arasındaki ilişkinin, özellikle de müzik ve trans ile olan ilişkilerinin (12. Bölümde tanıtılmıştır), bu çalışmanın I. ve II. bölümlerinde sunulan gözlemlerime dayanarak, genel bir "duygusal ayar" sürecinin varyasyonları olarak düşünülebileceğini öneriyorum. Bu anlamda, dini deneyim çeşitlerinin yoğunlaştırılmış duygusal durumlar olarak düşünülebileceğini ve bu durumların en azından kısmen yüzyıllardır süregelen insan ritüellerinin bir sonucu olduğunu geçici olarak öne sürüyorum. Duygusal farklılaşma ya da evrim, bilinçte ya da bilincin "modlarında" bir artış olarak görülebilir.

Nils Wallin'in çalışması, bu duygusal durumların bir duygu repertuarı olarak geliştirilmesinin insan beyninin kapasitesindeki artışın arkasındaki kilit güç olabileceğini kuvvetle öne sürmektedir (Wallin 1991, xviii-xix, 483-485). Wallin'in görüşlerine ek olarak, müzik ritüelinin -belki de en eski insan ritüelinin

etolojik davranışlar, içselleştirilmiş müzikal yapılar aracılığıyla belirli duygusal durumları çağrıştıran bir müzikal ritüeller repertuarı olarak erken ritüel sistemlerini oluşturmuştur. Bu toplumsal ritüeller, insan kültürünün evriminde ve bireysel öz-bilincin toplumsal ritüel pratiği içinde ortaya çıkmasında kilit bir rol oynamış olabilir.

Bölüm 2: Hac Yolculuğunun Arka Planı

Dini tören alayının keşfi, bu araştırmacı için tezin saha çalışmasının en önemli sonuçlarından biriydi. Prelüd'ün de açıkça ortaya koyduğu gibi, tören alayları El Rocío'nun en önemli özelliğidir. Bunların bir ritüel olarak gücünü fark etmek, ilk törenime katıldığımda beni hemen etkileyen bir şeydi, ancak tarihsel geçmişlerini araştırmak da aydınlatıcı oldu.

Bununla birlikte, dini tören alayları artık Batı Avrupa'da ya da Amerika Birleşik Devletleri'nde önemli ölçüde uygulanmamaktadır. Dahası, başlı başına bir sosyal ritüel faaliyeti olarak alayları ele alan çok az literatür vardır. Aşağıda El Rocío'nun hac yolculuğu yönünü vurgulayan bir giriş yazısı yer almaktadır. Bazı temel tarihsel arka planı, tören alaylarının hem kültürel üretim hem de sosyal gösteri aracı olarak içeriden nasıl işlediğine dair bir incelemeyi ve son olarak da tören alayının olası etolojik kökenlerine ve bir ritüel biçimi olarak tören alayının kendisinin insan evriminde nasıl bir rol oynamış olabileceğine dair kısa bir bakışı içermektedir.¹ Özellikle El Rocío tören alaylarından etoloji ile olası teorik ilişkilerine kadar, araştırmanın her alanında, müzikal bileşenin çevresel değil merkezi olduğu kanıtlanmıştır.

Endülüs romeriyası: Belirli bir zaman, biçim ve duygusal modaliteye sahip hac yolculuğu

El Rocío gibi bir Endülüs romeriyası ile Batı Avrupa'daki diğer Katolik hacları arasında bir dizi önemli fark vardır. Öncelikle, romería hac nesnesi için önem taşıyan belirli bir takvim tarihine göre gerçekleştirilirken, Fatima, Santiago, Roma veya Kudüs gibi diğer hac ziyaretleri herhangi bir zamanda gerçekleştirilebilir (Coleman 2004; Turner [1978] 1995).

Ayrıca, en azından Endülüs'te, bir romería'ya katılmak için, *Hermandad* veya "kardeşlik" adı verilen ve tek amacı hac ziyaretini gerçekleştirmek olan tanınmış bir organizasyonun üyesi olmak gerekir. Hac yolu boyunca düzenlenen bazı törenler genellikle bu örgütler arasındaki ilişkilerin ifadesidir. Hermandadeler Endülüs'ün romeríaları için merkezi bir öneme sahiptir ve kendileri de antropolojik çalışmaların nesnesi olmuştur (Moreno Navarro 1974, Burgos 1977 ve Llorden ve Souvirón 1969). Romeríaların Hermandades'i, Kutsal Hafta alaylarının *cofradías*'ının ("konfederasyonlar") bir karşılığıdır. Okuyucunun bu tezle bağlantılı olarak Hermandades ve *cofradías* hakkında anlaması gereken en önemli şey, her ikisinin de Endülüs'te uzun ve önemli bir geçmişe sahip meslekten olmayan örgütler olduğudur. Ancak bu örgütler hiçbir zaman Kilise hiyerarşisi veya sivil otoriteler tarafından desteklenmemiş ve zaman içinde hem seküler hem de dini otoritelerle çatışmışlardır.² Yine de genel olarak, her iki kuruluş da yetkililer tarafından onaylanmış ve birçok farklı nedenden ötürü kendi başlarına son derece önemli sosyal varlıklar oluşturmuşlardır (bkz. A;

Trujillo Priego 1995, 283-285; G3nzales Cruz 2002, 17-28; ve Moreno Navarro1974, sadece Hermandades ile ilgilenir). Hac ziyaretlerinin çoğu bireyler ya da küçük gruplar tarafından gerçekleştirilir ve bu gruplar gidecekleri zamana karar verdikten sonra rotalarını, oraya ne kadar sürede varacaklarını ve oraya vardıklarında ne kadar kalacaklarını seçerler.

Romería ile diğer hac ziyaretleri arasındakinc bir fark da Endülüs romeríalarının uzun alaylar şeklinde gerçekleştirilmesidir. Hacılar başlangıç ayinlerini bitirdikleri anda başlarlar ve dönene kadar bulundukları şehir, kasaba, köy veya mahalleden yola çıkarlar. İster birkaç yüz kişilik küçük bir kardeşlik olsun, ister birkaç bin üyeden oluşan Huelva Hermandad'ı gibi büyük bir cemaat olsun, tüm Hermandad alay halinde yola çıkar. Açıkça görüldüğü üzere, romeríalar çoğu Batılı hac ziyaretinde olduğu gibi tek başına ya da sessiz sedasız yapılan etkinlikler değildir. Müzik, dans ve törenlerle dolu ayrıntılı ritüellerdir. Gördüğüm kadarıyla romerya, bir kasabanın koruyucu azizini kutladığı yerel romerya gibi sadece bir gün sürebildiği gibi, İşpanya'nın her yerinden ve ötesinden insanları çeken El Rocío gibi bölgesel romerya gibi birkaç haftayı da kapsayabiliyor.

Endülüs romeriyası ile diğer birçok hac yolculuğu arasındakirdnc önemli fark, duygusal dışavurum yoluyla duygusal bir kalıbın veya duygusal modalitenin kasıtlı olarak geliştirilmesidir.³ Endülüs romerasının özü "*de Gloria*" duygusal modalitesidir: Neşeli ifade ve ibadet yoluyla yüceltme. Bu nedenle, çeşitli romeriyalar için kendilerini organize eden Hermandadlar *de Gloria* ("yüceltme") olarak adlandırılır. şunları göz önünde bulundurmak önemlidir

romería'nın duygusal modalitesini, Endülüs Kutsal Hafta alaylarının hakim modalitesi olan *de Penitencia*'nın ("tövbe" veya "tövbe") duygusal modalitesiyle karşılaştırmak. Her iki durumda da, bu duygusal modalitelerin geliştirilmesinde birincil araç, tören ritüelleri içinde duygusal dışavurum uygulamasıdır. Her iki yöntem de yoğun müzikal ifadelerden, barok imgelerden ve yorucu ritüel uygulamalarından (süre ve dayanıklılık açısından) yararlanır. Sessiz, içe dönük dua, dışsallaştırılmış uygulamaların bir sonucu olarak ortaya çıkabilse de, bu özel etkinliklerin ritüel bir bileşeni değildir (yani, her iki tören moduna katılım, bir kişiyi meditasyona ve sessiz inzivaya zaman ayırmaya teşvik edebilir, ancak bunlar törenlerde yer alan uygulamalar değildir). Törenselle olmayan hac türünün özel bir duygusal yapısı yoktur ve hatta bir tür turizmle karıştırılabilir (Eade ve Sallnow 2000, xvi-xx). Doğası gereği tövbeci, yüceltici, mistik ya da hatta rogasyonel (bir yaşam krizine yanıt) olup olmadıkları, hacca giden birey ya da grup tarafından belirlenir. Ancak hac yolculuğunun kendisi, hac yolculuğuna çıkan herkes tarafından özel olarak geliştirilmiş duygusal bir yapıya sahip olmayacaktır (Turner [1978] 1995; Coleman ve Eade 2004; Eade ve Sallnow 2000).

Bu duygusal modalitelerin nasıl geliştirildiğine dair, bana göre antropologlar tarafından yeterince anlaşılmamış bir incelik vardır. Romeríalar sadece yüceltmenin bir yönü olarak "neşe" gibi duyguları geliştirip inşa etmekle kalmaz, aynı zamanda bu tür duyguları *yapıbozuma* uğratırlar (Giriş bölümünde sunulduğu ve Bölüm II'de daha da geliştirileceği üzere). *De Gloria* duygusal modu "kontrollü bir kaos" (*Rocieros* tarafından kullanılan bir terim) sınırları içinde sınırlarına kadar zorlanır.

kendileri) El Rocío'nun "*La Salida*" ("dışarı çıkma" veya "dışarı çıkma": bkz. Bölüm 9) adı verilen son geçit töreni sırasında. Duygusal sınırlara karşı bu sürekli baskının - aynı zamanda içsel duygusal içeriği geliştirip dışsallaştırırken- "olgun bir sevinç" (örneğin, asla "tokat mutluluğuna" ya da önemsizliğe indirgenmeyen bir duygu) yaratılmasıyla sonuçlanan bir duygusal gelişim sürecine katkıda bulunduğunu öne sürüyorum. Bu, "huşu" kelimesinin iki İngilizce varyantında ifade edildiği gibi her iki yönünü de kapsayan bir yüceltmedir: *müthiş* ve *korkunç*. Aralarındaki paradoksal ilişki, romería'nın "kontrollü kaosu" ve hatta kaotik neşesine uygun bir paralelliktir.

Aynı şekilde Kutsal Hafta'da da duygusal sınırların delinmesi ve genişletilmesi söz konusudur. Keder ve günah çıkarma duyguları, kasıtlı olarak kaotik olana doğru yönlendirilen yüksek yüklü duygusal dışavurumlar yoluyla basitçe suratsız ve acınası olmaktan kaçınır. Bu kaos Priego kasabasında "yüce vahşet" olarak adlandırılır (Briones Gómez 1999, 99-101) ve ben de hem Granada hem de Sevilla'daki Kutsal Hafta törenleri sırasında birçok kez benzer ifadelere tanık oldum.⁴ Bu uygulamayı geçici olarak *duygusal yapılandırma* olarak adlandırıyorum: yüksek düzeyde yüklü duyguların üretilmesini, bu duyguların dışa vurulmasını ve bunların ritüel ve müzikal davranışlar halinde yapılandırılmasını kullanan bir ritüel uygulaması. Ayrıca bu uygulamaların amacının katılımcılar arasında davranışsal estetiğe dönüşen bir tür *duygusal uyum sağlamak* olduğunu öne sürüyorum. Çalışma ilerledikçe bu kavramları daha fazla araştıracağım.

Rocío korusu ya da tören alayının kendisi, Dionysos törenleri ya da Nietzsche'nin deyimiyle "Satirlerin Alayı" anlatılarına çok benzemektedir ([1886]

1967, 56). Nietzsche'ye atıfta bulunuyorum çünkü ritüelin ve özellikle de müzik, ritüel ve insanın kendi kendini yönlendirdiği dönüşüm arasındaki ilişkinin öğrencisi olarak göz ardı edilmiştir. *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu'nda* ([1886] 1967) Dionysos ayinleri üzerine yaptığı analiz, alayların yarı hayvan yarı insan satirlerinin yalnızca hayvani benliklerine doğru ilerleyen insanlar değil, aynı zamanda sınırlarını aşmaya çabalayan hayvani insan olduğunu öne sürer.

El Rocío alayları ile Dionysos ayinleri arasındaki benzerlikler özellikle fiziksel yapılanma açısından belirgindir - alay halinde hareket eden ve genellikle kendine eşlik eden tek bir müzisyen tarafından yönetilen şarkı söyleyen bir koro (Stolba 1990, 11). Rocío korosunun kaosu bazı Dionysos alayları anlatılarındaki kadar abartılı olmasa da (Otto 1965, 103, 120, 189; Daniélou [1984] 1992, 37, 164-165), son kaotik eylemler de dikkate alınmalıdır. Rocieros sadece "yüceltme"nin son derece duygusal ifadesini değil, aynı zamanda Nietzsche'nin "dünyanın kalbinde yatan paradoksu" ([1886] 1967, 58) deneyimlemek isteyen dürtü olarak adlandırdığı şeye yakın bir şey aramaktadır. Rocío'da kaotik olana yönelik bu dürtünün yankılarını yukarıda bahsedilen "kontrollü kaos" ve "yüce vahşet" gibi ifadelerde görüyoruz. Lynn Matluck Brooks, *The Dances of the Processions of Seville in Spain's Golden Age* (1988) adlı kitabında, on altıncı yüzyıl Sevilla'sındaki alayların, en azından yetkililerin gözünde, bir şekilde kaotik olma eğilimlerine dikkat çeker (60-64, 122) ve Allen Josephs, *The White Walls of Spain* (1978, 101-131) adlı kitabında, tarihsel olarak yüzyıllar öncesine uzanan dış gözlemcilerin bu uygulamaya nasıl tanık olduklarını anlatır.

Ancak kaotik olanı da dolaysız bir şekilde *deneyimleyebiliriz*, *çünkü* el Rocío'nun ritüel uygulamalarında öne çıkan ve ayrılmaz bir unsurdur. Ritüellerdeki duygusal ayarlama (benim deyimimle) ve onun kaotik bileşeni, Nietzsche'nin de önerdiği gibi ([1886] 1967, 62-63), nüfusun içinden kaynaklanan, kendi kendini yönlendiren bir dürtüdür. Bölüm 9'da gösterileceği üzere, bu törenlerde meydana gelen kaotik durumlar hiçbir şekilde Kilise hiyerarşisi tarafından gözetilen hedefler değildir. Romería alayları, Kutsal Hafta alayları gibi, halkın genelinden kaynaklanan tabandan gelen fenomenlerdir. Araştırmalarım, sosyal yelpazenin her kesiminden orantılı üyeleri içerdiklerini ve Allen Josephs'in de belirttiği gibi (1978, 17-21) köklerinin Endülüs kültürel geçmişinin derinliklerine uzandığını göstermektedir.

Romería ile ilişkili olarak imgenin mitolojik arka planı

El Rocío, Meryem Ana'nın *La Virgen del Rocío* ("Çiyin Bakiresi") olarak adlandırılan belirli bir görüntüsüne adanmış bir hac ziyaretidir. Bu resim, Victor Turner'ın "Çoban Döngüsü" ([1978] 1995, 41-42) olarak tanımladığı, 711'de başlayan Mağribi ilerleyişinden yüzyıllar sonra İberya'da saklanan Meryem Ana heykellerinin mucizevi keşfini çevreleyen bir dizi efsanenin bir parçasıdır. Efsaneler genellikle uzak bir çöl, gezgin bir çoban (ya da daha az sıklıkla bir avcı) ve bir tür doğaüstü rehberlik içeriyordu - dolayısıyla "Çoban Döngüsü". Döngüden kasıt sadece bir grup efsane ya da genellikle adlandırıldıkları şekliyle *leyendalar* (efsaneler) değil, aynı zamanda her bir efsane içinde tekrar eden kalıplardır: (a) bir avcı ya da çoban uzak bir yerde Meryem Ana'nın bir görüntüsünü bulur (b) kişi

İmajı yanlarında götürmeye çalışırlar ancak şu ya da bu nedenle bunun imkansız olduğu ortaya çıkar (c) İmajın bulunduğu yerin, kalması gereken ve hürmetin gerçekleşeceği yer olduğu anlaşılır. (d) Tam olarak bulunduğu yerin ve çevresinin kutsal olduğu düşünülür.

El Rocío *Leyenda*'sı, en azından resmi yazılı haliyle, 1758 yılında Endülüs'ün en batısındaki Huelva eyaletinin küçük bir kasabası olan Almonte Hermandad'ı (bkz. Ek A'daki çeviri) tarafından sunulmuştur (bkz. Ek A'daki harita). B)-Virgen del Rocío'nun koruyucuları olduğunu iddia edenler (Trujillo Priego 1995, Cantero 1996, Tallefert 1997). Ancak o zamana kadar hac yolculuğu en az üç yüz yıllık bir geçmişe sahipti. Efsanenin ayrıntılarına ilişkin biraz farklı versiyonlar ortaya çıkmış olsa da, hikayenin genel özellikleri konusunda tüm versiyonlar örtüşmektedir (ibid).

Bu özel Bakire kutlaması, etkinliğin tarihi, giysileri, sembolleri ve hatta adı da dahil olmak üzere bir dizi değişikliğe uğramıştır ve günümüzde bile küçük değişiklikler olmaya devam etmektedir (efsanenin tam bir versiyonu Ek A'da ve ardından günümüze kadar olan ana olayların bir kronolojisi verilmiştir). Bugünkü haliyle *Virgen del Rocío* kutlamaları, Kilise takvimine göre Paskalya'dan 50 gün sonra Pentekost Pazartesi günü gerçekleşmektedir. Tarihler iki haftalık bir zaman dilimi içinde yıldan yıla değişebilir, ancak kutlama genellikle Mayıs ayının son haftası ile Haziran ayının ilk haftası arasında gerçekleşir. *Bakire-La Blanca Paloma* ("Beyaz Güvercin") ve *Virgen del Rocío* ("Çiy Bakiresi") isimleri son derece ezoteriktir ve Katoliklikteki yaygın metaforlar aracılığıyla onu doğrudan Kutsal Ruh'la ilişkilendirir. Bu özel Bakire'nin derin ikonografisi ve sembolizmi başlı başına bir çalışmaya değerdir. Bununla birlikte, belirginleşen şey

Ritüellerdeki katılımcı gözlemcinin bakış açısından, yüzyıllar boyunca biriken ezoterik sembollerin farklı zamanlarda farklı amaçlara hizmet ettiği (bkz. Ek A, Efsane ve Kronoloji) ancak ritüel uygulamasının ardından ortaya çıkma eğiliminde olduğu anlaşılmaktadır. Örneğin, Bakire'nin mantosunun üzerinde muhtemelen on altıncı yüzyılda eklenen dekoratif bir semender vardır (Ríos González 1978, 16). Bu semenderle ilgili herhangi bir ritüel uygulaması yoktur. Aynı şekilde, herhangi bir dua ya da şarkı sözünde de ona atıfta bulunulmamıştır. Bununla birlikte, Ortaçağ simya eserleri incelendiğinde sembolizm açıktır: semenderler Yeni Ahit'te Pentekost sırasında Kutsal Ruh'un inişiyle ilişkilendirilen "alev dilleri"ne atıfta bulunmaktadır (Roob 1997, 488). Bu ekleme çeşitli nedenlerle yapılmış olabilir, ancak açık olan şu ki, bugün romerya'nın gerçek ritüel uygulamalarında semender sembolü açık bir rol oynamamaktadır. *Virgen del Rocío* imgesini oluşturan bir dizi sembolden sadece biridir ve her biri kendi yorumunu haklı çıkarabilir.

Ancak bu açık semboller, pek çok sosyal antropoloğu meşgul eden sınıf, kimlik ve iktidarın günümüzdeki toplumsal işaretleri olan kasıtsız sembollerle aynı türden bir kafa karışıklığı yaratabilir. Ancak bu çalışmanın I. ve II. bölümlerinde gösterileceği üzere, toplumsal semboller daha da kolay karıştırılabilmekte ve yanlış yorumlanabilmektedir. Yine de semender ve benzeri sembol örnekleri bu çalışmanın altında yatan bir temayı desteklemektedir: Bir ritüeli deneyimlemeden önce ritüel içindeki sembollere anlam yüklerken dikkatli olmalıyız. Sembolleri ritüelden bağımsız olarak incelemek, ilişkili mitolojileri de içerecek şekilde, birçok hatalı sonuca yol açabilir. Romería'nın doruk noktasının *Lunes de Pentecostés'de* (Pentekost'un Pazartesi gecesi) gerçekleştiği, Bakire'nin *La*

Salida ve adlarından birinin *La Blanca Paloma* ("Beyaz Güvercin") olduğu düşünüldüğünde, *romería*, Meryem ve Kutsal Ruh arasındaki kasıtlı bağlantı açıkça ortaya çıkmaktadır. Bununla birlikte, ritüele katılan biri, *romería*'nın merkezi yönlerinin Meryem'e duygusal tapınma ve haccın toplam deneyimsel gücü olduğu da aynı derecede açık hale gelir. Bakire'nin doktrinel ya da ezoterik yorumları - sürekli gelişen sembollerde yansıtıldığı gibi - oldukça uzak bir ikinci plandadır. Rocío'nun kendisi bu tür hataların ne kadar kolay yapılabileceğinin bir örneğidir, çünkü semender gibi birçok sembol vardır ki, *romerayı* yorumlamak için bir nesne olarak odaklanıldığında, artık günümüz uygulamalarının bir parçası olmayan arkaik fikirlerin vurgulanmasına yol açacaktır. Daha da önemlisi, doktrinsel açıklamalar başka durumlarda (Rocío *hakkında* bir kitap yazılması gibi) önemli olsa da, Rocío'nun gerçek icrasında merkezi bir öneme sahip değildir. Bu nokta, ritüellerin analiz edildiği II. Bölümde açıklığa kavuşturulacaktır. Deneyim ve temsilin semiyotik sürecinin ifadeleri olarak mit ve ritüel arasındaki teorik ilişki, ritüel çalışmalarında merkezi bir konudur ve bu çalışmanın III. bölümünde daha ayrıntılı olarak incelenecektir.

Toprak ve mitolojisi: Duygusal yüceltme yoluyla iyileşme için liminal sınırlarda bir cennet

Resmin 1963-1969 yılları arasında tamamen yenilenen güzel bir inziva yerinde muhafaza edildiği günümüz El Rocí kasabası (Trujillo Priego 1995, 363; Taillefert 2002, 43-48)- batı açıklarında Atlas Okyanusu'na dökülen Guadalquivir Nehri'nin genel deltasını oluşturan savanlarda yer almaktadır.

Endülüs kıyıları (bkz. Ek B'deki haritalar). "*El Coto de la Doñana*" ("La Doñana Korusu") olarak adlandırılan bu bölge, uzun bir geçmişe sahip vahşi ve marjinal bir bölgedir (Taillefert 2002, 15-25; Trujillo Priego 1995, 31-34; Muñoz 2003, 23-27). Ortaçağda kralların avlanma alanı (Trujillo Priego 1995, 32; Taillefert 2002, 16; Muñoz 2003, 38) ve atların üreme alanı (Muñoz 2003, 23-43). Günümüzde koruma altındaki bir milli park (Muñoz 2003, 97-100; Trujillo Priego 1995, 59) ve bir hac objesidir.

Yerel halk *La Doñana* adının *Doña Ana'nın* ("Lady Ana") kısaltması olduğunu ve arazinin sahibi olan ve Bakire'ye saygı gösterilmesini destekleyen on beşinci yüzyıl Sidona Dükü'nün karısı olan bir düşese atfedildiğini söylemektedir (Taillefert 2002, 26; Trujillo Priego 1995, 35). Düşes görünüşe göre ormanda inşa edilmiş küçük bir sarayda münzevi bir şekilde ölmüştür (romería'nın camino'su boyunca; bkz. Ek B'deki "Perşembe"). Ancak bu isim ile özellikle hangi topraklara uygulandığı arasındaki ilişki tartışmalıdır ve belirsizliğini korumaktadır (Murphy 1997, 169-183).

Savanların içinden geçen bir nehir *La Madre de las Marismas* ("Savanların Anası") olarak adlandırılmıştır (Burgos 1974, i) El Rocío'nun yakın çevresi *Las Rocinas* ("Nag Ülkesi" veya "Nags") olarak adlandırılmıştır (Taillefert 2002, 21, 51; Trujillo Priego 1995, 33; Reales 2004, 9; vd). Ve bölgenin kendisi *de* on beşinci yüzyılda, belki *de* nehre atfen *Madre de las Marismas* veya sadece *Madre* ("Anavatan") olarak adlandırılmıştır (Taillefert 2002, 21).

Bir düşes ile El Rocío sırasında kutlanan toprakların adı arasındaki ilişkinin özellikle alakalı olduğundan emin değilim. Doña Ana'dan

La Doñana, toprakların kendisinin "La Doñana" olarak adlandırıldığı düşünüldüğünde yetersiz görünmektedir. Doña kelimesi "Hanımefendi" anlamına geldiğinden ve "ana" eki de Malaga şehrinden bir şarkı ya da kadın anlamına gelen *Malagueña* kelimesinde olduğu gibi kolayca "ait" ya da "gelen" anlamına gelebildiğinden daha iyi bir çeviri "Hanımefendinin Ülkesi" olabilir. "La Doñana" ismi kolaylıkla "Leydi'nin (ya da ona ait olan) Ülkesi" ya da "Leydi Ana'nın Ülkesi" anlamına gelebilir ki bu da Meryem'in annesi "Anne" ya da İbranice'de "Hannah" (Yeni Advent, "Aziz Anne") ile ilişkilendirilebilir. Özellikle Meryem'in "Lekesiz Gebeliği"nin aslında annesi Aziz Anne ile ilgili olduğu göz önünde bulundurulduğunda, bu çok daha olası bir referanstır (New Advent, "Immaculate Conception"). Bu resmi Kilise doktrini 1854'te yayınlanan yeni bir bildiridir (New Advent, "Doctrine"), ancak yine de Endülüs'te "gayri resmi" olarak 1653'ten çok daha öncesine dayanan bir uygulamaydı; bunu Almonte kasabası ile sonunda El Rocío Bakiresi olarak adlandırılacak olan Bakire arasındaki ilişkiyi kabul eden ilk resmi yayınlardan birinde buluyoruz: "*En el nombre de la Santa Trinidad...y de Gloriosa Virgen Santa María de las Rocinas, Madre de Dios conbida sin pecado original*" ("Kutsal Üçlü adına...Rocinas'ın Şanlı Bakire Meryem'i, Tanrı'nın annesi ilk günah olmadan gebe kaldı." İlk olarak, iki yüzyıl sonra resmi Katolik doktrini haline gelecek olan şeyin açık ifadesini ve ikinci olarak, Katolik Akdeniz çevresindeki birçok yerde "*Maries sur la Mer*" (Güney Fransa'da "Deniz Kenarındaki Maries") veya "*Triana*" ("Tri-Ana" veya Sevilla'da "Üç Annes") gibi dişil bir biçim alan Kutsal Üçlü fikrini not ediyoruz. "Üçlü Tanrıça" kavramı konusu merhum Robert Graves tarafından uzun uzadıya ele alınmıştır (1975, 383-408). Graves'in mitolojik çalışmaları Graves'in tarihsel çalışmaları tarafından büyük ölçüde desteklenmiştir.

Allen Josephs. Josephs'e (1983, 121-131) göre bu bölge, diğer pek çok Meryem Ana mabedi ve hac yerinde olduğu gibi, Hristiyanlık öncesi dönemde de pek çok saygı gösterisine sahne olmuştur (Josephs 1983, 123; Turner [1978] 1995; Begg 1985; Calamari 2002).⁵ Ancak, yukarıda da belirtildiği gibi, analist tarihsel sembolleri çok derinlemesine araştırırsa, bunlar kişiyi hac ziyaretinin günümüzdeki "işinden" kolayca uzaklaştırabilir. Bununla birlikte, yüzyıllar boyunca varlığını sürdürmüş gibi görünen pek çok kavramın bunu bir hikaye ya da mitin defalarca tekrarlanmasından değil, kavramların altında onları canlı tutan ritüeller olmasından kaynaklandığını da unutmamalıyız (11-13. Bölümlerde daha ayrıntılı olarak ele alınacaktır). Birçok Meryem Ana haccı, Teslis ve kutsal toprak kavramı arasındaki ilişkiler göz ardı edilemez. Hac ziyaretleri, El Rocío'nun örneklediği gibi, aslında bu tür fikirleri ve ilişkileri sağlam tutan ritüellerdir. Ancak hac ziyaretleri ve diğer ritüellerde Hristiyanlık öncesi unsurların bulunması onları daha az Katolik yapmaz. El Rocío haccı her yönden son derece Katoliktir ve insanlar kendilerini tamamen Katolik olarak hissetmektedir. Göreceğimiz şey, romeriyaların Katolik kültürünü nasıl koruduğu ve üretmeye devam ettiğidir, tersi değil.

Döngüdeki hac yerlerinin konumlarıyla ilgili olarak bu çalışma için ilgi çekici olan, bunların her zaman genellikle kolay erişilemeyen uzak yerlerde olduğunu tekrarlamaktır (Josephs 1983, 133; Turner [1978] 1995, 3-8). Bu yerler genellikle uygarlığın ya da bilinen bölgelerin sınırlarında yer alır. Yukarıda da belirtildiği gibi, Çoban Döngüsü efsaneleri Bakire'nin bir görüntüsünün keşfini içerir. Ve her efsanede, keşfin yapıldığı yer imgenin kendisi kadar önemli hale gelir. Bu sürekli bir motiftir ve sonraki uygulamaların temel bir yönüdür. Hac ziyaretleri

Bakire'nin, imgenin bulunduğu ya da görüldüğü yerin ve çevresinin (İspanyolca'da *aldea*) hürmet eylemlerinin gerçekleşeceği yer olması gerektiği yönündeki ısrarı tarafından yaratılmıştır (De la Fuente [1879], Turner [1978] 1995, 42). Bu ısrar çeşitli efsanelerde farklı şekillerde açıkça ortaya konmaktadır. Fakat aynı zamanda her efsanede kesin keşif alanının kutsal toprak olarak kabul edilmesi de tutarlıdır.

Örneğin, ilk olarak 1758 yılında Almonte Hermandad'ı tarafından "*Regla Directiba Del Rocío*" başlığı altında ve daha sonra 2003 yılında tıpkıbasım olarak yayınlanan versiyona dayanan El Rocío Efsanesi'nin anlatımında yer alan ana noktaların bir özetini burada bulabilirsiniz. Bu yazar tarafından Ek A'da çeşitli kaynaklardan ek yorumlarla birlikte tam olarak çevrilmiştir. Aşağıdaki alıntılar orijinal metinden alıntılardır:

1. Tanrı'nın takdiri, korkunç sekizinci yüzyılda toprakların Sarazenler tarafından fethedilmesine nasıl izin verdi (6).
2. İspanyollar, Sarazenlerin ani ilerleyişinden kaçarken, kutsal emanetlere ve heykellere saygısızlık edilmemesi için onları vahşi doğada sakladılar. Yüzyıllar boyunca unutuldular (6).
3. Hristiyanlar ilerledikçe, heykeller ve kutsal emanetler "bu topraklarda daha önce hiç bu kadar takdir edilmemiş çiçekler" gibi yeniden ortaya çıktı (6)
4. "Bu Kardeşliğin Bakiresi Almonte" (6) de dahil olmak üzere bu öğelerden sekizi isimlendirilmiştir.
5. Endülüs'ün "saf olmayan" Sarazenlerin zalim boyunduruğundan "temizlenmesinin" ardından İspanyollar artık "masum" bir özgürlüğün tadını çıkarıyordu (6-7).
6. Tanrı daha sonra yeni özgürlüğüne kavuşan İspanyolların ruh ve beden hastalıklarından arınabilecekleri bir "Sığınma Evi" ve bir "Mistik Havuz" yarattı. Ayrıca gölgesinde "dünyanın çekişmelerinden ve işlerinden soluklanabilecekleri" bereketli bir ağaç yarattı (7).

7. Bu "cennette" (o zamanlar *Las Rocinas* olarak adlandırılıyordu), bağılıklarının nesnesi olan ve "İsa Mesih'i memnun eden başka bir şey olmayan" Rocinaslı Kutsal Meryem'in mucizevi heykeli bulunuyordu (7).

Efsanenin giriş bölümünden de anlaşılacağı üzere, bugün El Rocío olan bölgenin çevresi "şifa veren bir yer", "ruhun hastalıklarının" iyileştirilebileceği bir "cennet"tir. Bu nitelikler "mucizevi" heykelle bağlantılı olarak toprağın kendisine atfedilmektedir. Hac yolculuğuna katılmak bir şifa yerine gitmekse, o zaman hac yolculuğunun kendisinin de bir tür iyileştirici, dönüştürücü ve tedavi edici amacı olduğu açıktır. Bu, "mucize" tedavilerin El Rocío'nun önemli bir bileşeni olduğu anlamına gelmez, ancak yine de kesin bir özelliktir (Trujillo Priego 1995, 21-27).

Kanımcı hac mekanlarının bölgesel sınırlılığı konusunda en önemli olan şey, genel olarak hac ziyaretleri ve özel ve dramatik yollarla romerya tarafından delinen diğer sınırlara nasıl fiziksel bir takviye işlevi gördükleridir. Romerianın duygusal yönü, performans ve deneyim açısından kesinlikle en belirgin özelliğidir.

Duygular arasındaki liminal sınırlar, panik, şiddet, korku, coşku, neşe ve huşu gibi duyguların (yukarıda bahsedilen her iki anlamda da) parçalanmaya başladığı ve birbirine benzediği yüksek duygusal üretim alanları olarak tanımlanabilir. Bu liminal duygusal bölgeler, sadece El Rocío'da değil, araştırmamın bana önerdiği gibi, genel olarak Endülüs ritüel pratiğinde duygusal durumların sürekli yapılandırılması ve yapı sökümü uğratılmasının odak noktasıdır. O halde Endülüs'teki "cennet" ile de huzurlu olmak zorunda değildir.

Bu duygusal yapılandırma, benim "duygusal ayarlama" olarak adlandırdığım bir süreç aracılığıyla zaman içinde davranışsal estetiği yaratan güçlü bir kültürel araçtır. Bu ayarlamamanın kendisi de "duygusal yapılandırma" (ve yeniden yapılandırma) adını verdiğim uygulamanın süregelen sonuçlarıdır. O halde çeşitli düzeylerde sınırlılık, romería'nın kilit bir bileşenidir ve şunları içerir: bölgenin sınırlılığı (fiziksel olarak bölgesel bir sınıra doğru yolculuğa çıkmak), sosyal engellerin sınırlılığı (communitas) ve kişinin içsel duygusal manzarasını kategorize eden bu sınırların kasıtlı olarak delinmesi ve genişletilmesi (duygusal yapılandırma ve ayarlama). O halde, çevresel, sosyal ve fiziksel bedenin liminalitesine sahibiz.

Van Gennep'in ritüel teorilerinin uzantısı olarak bölgesel sınırlılık ve tören alayı

Van Gennep'in liminalite ve geçiş ayinleri teorilerini bölgelerin fiziksel liminalitesine dayandırması ilginçtir. Etkili eseri *Rites of Passage'ın* (ya da bazı çevirmenlerin tercih ettiği şekliyle "geçiş") ikinci bölümü aslında "Bölgesel Geçiş" başlığını taşımaktadır (van Gennep 1960, 15). Bölgelerin işaretlenmesini ve bir bölgeden diğerine geçişi çevreleyen ritüelleri not eder. Bu sınırlar ya da *limina*, insan gruplarını ayırmaktan daha fazlasını yapar; aynı zamanda toprağın kendisini de kendi kutsal ve dini nitelikleri olan bölgelere ayırır. Bu gözlemler onun ritüel geçiş teorileri için ilk başlangıç noktasını oluşturur.

Van Gennep tarafsız bölgeleri genellikle sık ormanlar, bataklıklar, çorak araziler ya da izole tepelerden oluşacak şekilde tanımlamaktadır. Ancak bu tür manzaraların hac yerleri için de belirgin bir şekilde öne çıktığı görülebilir. El Rocío, örneğin

Örneğin, *Virgen de las Marismas* ("Bataklıkların Bakiresi" ya da "Savanlar") adı verilen bir bataklıkta yer almaktadır. Benzer şekilde, *Montserrat* ve *Virgen de la Cabeza* İspanya'daki en önemli hac yerlerinden ikisidir ve her ikisi de son derece yüksek, kayalık ve sarp burunların üzerinde yer almaktadır. Fransa'daki Lourdes vizyonu ise bir ormanın derinliklerindeki bir mağarada gerçekleşmiştir (kişisel gözlemler).

Militan ve dindarların liminal sınırlara "yürüyüşü"

Van Gennep ayrıca liminal sınırlardaki bölgelerin fallik nesneler, ölü hayvan başları, büyük taş işaretler ve basitçe soyutlanmış kapılar olan portallar gibi farklı türden nesneler ve mimari yapılarla işaretlenmesini de tartışır (van Gennep 1960, 15-16). Ancak van Gennep, "yürüyüşler", "işaretler" ve Fransızca *Marki* unvanı gibi kelimelerin hem sınırlara verilen isimler hem de bu sınırlara nasıl ulaşıldığına ve bu sınırların nasıl korunduğuna dair tanımlamalar olması arasındaki ilişkiden bahsetmesine rağmen, alayların sınırları talep etme, işaretleme, koruma ve aşma aracı olarak olası rolünü dikkate almamış gibi görünmektedir (a.g.e., 17-18). Sınırlar arasındaki liminal alanlar, tarafsız bölgeler, zaman zaman savaş alanları için ayrılmıştır (a.g.e., 16).

Bu kavramlar Endülüs'teki hac ibadeti için özel bir öneme sahiptir. Öncelikle, ayin alayını hacıların mevcut toplumsal düzeni sergileme ve pekiştirme eğiliminden (bkz. 8. Bölüm) romeríaların komünites'ına ve Semana Santa Alayları'nın anonimliğine doğru liminal sınırlar arasında geçiş yapabilecekleri resmileştirilmiş bir yapı olarak görüyoruz. Ancak romerías törenleri aynı zamanda bölgesel sınırları belirli tanrıların himayesi altında olarak *işaretlemeye* de hizmet etmiş olabilir; bu

durumda bölgeleri *La*

Tierra de Santa Maria ("Kutsal Meryem'in Toprakları"), *Reconquista* ("Yeniden Fetih") sırasında Mağribilerin elinde bulunan toprakların sınırında.

İspanyolların Müslümanlara karşı ilerlerken sınır boyunca kilit noktalara Meryem Ana resimleri yerleştirmesi, toprakların işaretlenmesi ve sahiplenilmesi anlamına gelen stratejik bir hamleydi (Taillefert 2002, 18-21; Pérez-Embid 2002, 233- 234, 323-336). Kral Alfonso'nun bugünkü El Rocío yakınlarında bir yerde içinde Bakire bulunan bir inziva yeri inşa edilmesini emrettiğine dair efsane tamamen doğru olsun ya da olmasın, toprakları işaretlemek ve alınan toprakları korumak için stratejik olarak Bakireler yerleştirme uygulaması yaygındı - tıpkı akıncı Müslümanların bu resimlere saldırması ve tahrip etmesi gibi (Trujillo Priego 1995, 32-36; Taillefert 2002, 2).

İlerleyen İspanyollar sadece bir kilise yerleştirmede, bir karakol kurmadı ya da bir garnizon konuşlandırmadı. On altıncı yüzyıla ait bir gravür *Virgen de la Cabeza*'ya ("Promontory'nin Bakiresi") yapılan bir ayini tasvir etmektedir; bu ayin El Rocío'nun onu geçtiği on dokuzuncu yüzyıla kadar Endülüs'teki en büyük ayindi. Bu gravürde, geçit törenleri bugünkü El Rocío'nun *Presentación* geçit törenine oldukça benzemektedir. Dahası, uzaktan geniş bir şekilde görülen tasvirin askeri bir alay olduğu da kolaylıkla düşünülebilir (bkz. Şekil 2-1).

Militan törenlerin, Hristiyan hükümdarlar tarafından ele geçirilen ya da hak iddia edilen toprakları elde tutmaya yönelik genel stratejinin bir parçasını oluşturmuş olabileceğini öne sürüyorum. Tören alayları, dini işaretleme (toprağın bir Bakire'nin koruması altına alınması) ve o toprakların elde tutulduğunu teyit etme (bu şekilde) gibi ikili bir amaca hizmet etmiş olabilir.

sınırların ötesindeki düşmanlarına askeri bir varlık yansıtmak). Özellikle teokratik ya da yarı-teokratik kültürlerde dini ve askeri olan kolayca birbirine karışabilir (Giriş bölümünde anlattığım kendi deneyimlerim buna bir örnektir). Bir romería aynı zamanda hangi bölgelerin Hristiyanlaştığının işaretlenmesine de hizmet etmiş olabilir. Bu amaçla, alayların Müslümanların elindeki bölgeleri çevreleyen sınırlar boyunca yürümesi gerekirdi. El Rocío'da tecrübe ettiğim üzere, militan alayı ile dini alayı, özellikle de yüzeysel görünümünden dolayı birbirine karıştırmak kolaydır. Görünüşte birbirine zıt iki amacı, dini deneyimi ve militan bir projeksiyonu gerçekleştirme stratejisi, ayin alayının esnekliğinin olası ilginç bir yönüdür. Bu ikili kullanımın bir mirası, Endülüs'ün tüm tören alaylarında kullanılan davul seçimiyle ortaya konur: askeri alan davulu (bkz. Bölüm 4, Şekil 4-5, 4-6 ve 4-16).

Dünyanın diğer bölgelerinde de benzer uygulamalara tanık olunabilmektedir. Örneğin Kuzey İrlanda'da bu dönem "geçit töreni mevsimi" olarak adlandırılmaktadır (Kirkland 2002, 12). Bu süre zarfında, yüzeysel olarak dini ve kesinlikle militan (ancak açıkça silah sergilemeyen) alaylar, tartışmalı mahallelerin kenarlarında, belirli "kimsenin olmadığı" alanlarda geçit töreni veya yürüyüş yapar ve çoğu zaman tartışmalı bir alana provokatif bir şekilde girer (a.g.e., 13-15).

Benzer şekilde, Hindistan'da hem Hindular hem de Müslümanlar dini tören alaylarını gözdağı vermek, topraklarını ve varlıklarını teyit etmek için kullanmaktadır. Bazen alaylar kasıtlı olarak sindirme stratejileri olarak kullanılırken, bazen de sadece organize ve önemli varlıkları nedeniyle kasıtsız olarak gerginliğe neden olurlar (van der Veer 1994, 1-17).



Şekil 2-1 La Virgen de la Cabeza Romería, on altıncı yüzyıl taş baskısı
"Promontory Bakiresi" (Fotoğraf Real Cofradía Matrice'in izniyle:
<http://www.virgen-de-la-cabeza.org>)

Bu fikrin daha fazla araştırılması bu makalenin sınırları dahilinde değildir,
ancak alayın esnekliğinin ve

Odaklanmış bir niyetin sergilenmesi ve yapılandırılmasının kökleri temel etolojiye dayanıyor gibi görünmektedir. Bazı primatların senkronize koro ve gösterileri (Mercker 2000, 315), primatların vokalizasyonlar eşliğinde bölgelerini işaretlemeleri (Ujhelyi 2000, 119) ve *niyetlilik ile* müzik yapımı arasındaki ilişki (Arom 2000, 27) gibi örneklerde niyet ve grup oluşumu arasında birçok paralel benzerlik görebiliriz. Oluşum halindeki hareket pratiği, dini deneyimin ritüellerinden (bu çalışmanın önerdiği gibi) Brooks'un (1998) önerdiği gibi sosyal düzenin en ayrıntılı gösterilerine ve günümüzde belki de en yaygın olan askeri geçit törenine kadar insan organizasyonunun her seviyesinde bulunabilir.

Alayın ikonik fizikselliği - fenomenolojik bir durum yaratma, içindekileri sürükleme ve duygusal olarak üretilen her şeyi tek bir yapılandırılmış akış içinde resmileştirme potansiyeli - inanılmaz bir basitlik ve biçim ve hareket ekonomisi sergiler. Alayın duygusal içeriği müzik üretimi ile daha da odaklandığında, tüm potansiyeller büyütülmüş olur. Duygusal niyetlilik, ritüel yapı ve müzikal yapı unsurları arasındaki uyum, alay içinde karşılıklı olarak birbirlerini yoğunlaştırır.

Sonuç olarak, bir bütün olarak alayın ritüel yapılarının *dışındakilere* (dost ya da düşman seyirci) yönelik güçlendirilmiş bir niyet yansıtması söz konusu olurken, aynı zamanda alay, alayın içindekilerin fenomenolojik, duygusal durumlarını yoğunlaştırmaya hizmet *eder*. Askeri bir oluşum örneğinde, oluşum kendisiyle karşı karşıya gelenler açısından korku yaratabilir ve bu korkuyu yoğunlaştırabilirken, aynı zamanda cesaretlendirir ve

oluşum içindeki kişilere güç verir. Bu ikili potansiyel, ortaçağdaki tövbe alaylarının neden sıklıkla "militan hac alayları" olarak adlandırıldığını açıklayabilir (Groves Cilt 9, 631-632; Cohen 1970, 64). Katılımcılara göre alaylar dini ve tövbeye yönelikti; gözlemcilerle göre ise militan ve potansiyel olarak tehditkâr görünüyor olmalıydılar.

Tören alayının iç ve dış fenomenolojisi

Militan alayı - bölgeyi işgal ederek, konumun sınırlarını işaretleyerek ve bu sınırlara nüfuz ederek - özellikle bir izleyici tarafından gözlemlendiği şekliyle dış alayı oluşturur. Toplumsal sınırların *communitas* aracılığıyla delinmesi, romería alayının ve genel olarak haccın içsel bir fenomenolojisidir (Turner [1978] 1995, 1-39), duygusal bir modalite içindeki duygusal ayarlama ise katılımcıların kendi bakış açılarından değerlendirildiğinde romería alayının bir "işini" oluşturur ve Endülüs alayında genellikle daha önce belirtildiği gibi içsel duygusal sınırların delinmesiyle karakterize edilir. Katılımcılar için içsel, gözlemciler içinse dışsal bir alay olgusu, alayın gerçek bir askeri alay, sosyal/sivil bir alay ya da dini bir alay olup olmadığına bakılmaksızın geçerlidir.

Herhangi bir alayın içsel niyetleri, yalnızca mekânı işgal eden ve zaman içinde hareket eden biçimlendirilmiş bir insan bedeni olarak varlığına dayanan dışa dönük bir niyetlilik yansıtma potansiyelinden farklı olabilir, hatta çelişebilir. Bu iki yön, içsel fenomenolojik ve dışsal yansıtma, tören ritüelinin doğasında var olan özelliklerdir. Her iki özelliğe de erişilebilir ve

Alandaki katılımcı gözlemci tarafından gözlemlenebilir, ancak içsel alay gözlemci veya seyirci için her zaman mevcut değildir. Alayın bu ikili içsel ve dışsal yönünü gün ışığına çıkarmak Prelüd'ün amacıydı. İçsel alayı "ayarlama" konusundaki kendi deneyimim, Salida'nın son alayı sırasında etrafımdaki kaotik duyguları tam olarak anlamasam da deneyimleyebilmem için geçmem gereken önemli bir adımdı. El Rocío'da uygulandığı şekliyle içsel alay çalışmasının nasıl gerçekleştiği, Bölüm I ve Bölüm II boyunca anlatılacakların çoğunu oluşturacaktır.

Hac Yolculuğu: Sosyal Düzen, Dini Deneyim ve Communitas

"Communitas" kavramı ilk kez antropolog Victor Turner tarafından *Ritüel Süreci* (1969, 94) adlı eserinde ortaya atılmış ve Turner bu kavramı özellikle hac olgusuna uygulamıştır ([1978] 1995, 13, 250). Turner'ın gözlemleri, hac deneyimi içerisinde insanların hac ritüel süreci için elzem olan geçici bir eşitlik durumunda bir araya geldikleri sonucuna varmasına yol açmıştır (1978, Giriş). Sallnow (2000, 197-203) gibi yazarlar tarafından onun communitas fikirlerine karşı çıkmış olsa da, benim gözlemlerim -özelde Granada Hermandad'ına üyeliğim ve genelde El Rocío romería'sına katılımım sonucunda- Endülüs toplumsal düzeninin tam bir kesitinin romería'ya katıldığını ve bir communitas olarak tüm etkinliklere iştirak ettiklerini açıkça ortaya koymuştur.

Bununla birlikte, Turner'ın gözlemlerine ekleyebileceğim iki görüş var. Birincisi, El Rocío'nun komünites'ini sadece geçici değil, aynı zamanda kasıtlı da bulmadım. İnsanların, toplumsal düzeni yeniden yapılandıran bir ritüel sürecin parçası olarak, ritüel sürecin sonunda bu toplumsal düzeni pekiştirmek amacıyla bir araya geldiklerine inanmıyorum. Geçici *communitas*'ın, El Rocío gibi kutsal bir ritüel dışında başka hiçbir yolla bulamayacakları bir şeyi aramak için sosyal yelpazenin dört bir yanından insanların bir araya gelmesinin sonucu olduğuna inanıyorum.

William Christian Jr.'ın sosyo-tarihsel çalışması, *Local Religion in Sixteenth-Century Spain* (1989), dindarlığın tüm sosyal sınırları nispeten eşit oranlarda aştığını güçlü bir şekilde öne sürmektedir. Ancak bu aynı zamanda tam tersini de akla getirmektedir: dinsizliğin de eşit dağılmış olması gerekir. Christian'ın tarihsel ve sosyolojik temelli çalışması, Charles Laughlin, Eugene d'Aquili ve John McManus (1990) tarafından ortaya atılan ve D'Aquili ve Newberg (1999) tarafından daha da geliştirilen bir çalışma alanı olan nörofenomenoloji tarafından da desteklenmektedir.

Nörofenomenoloji, ilk kez Laughlin ve d'Aquili tarafından *The Spectrum of Ritual* (1979) adlı eserde tanıtılan biyogenetik yapısalcılığın kurucu ilkelerine dayanır. Nörobiyoloji ve ritüel çalışmalarına dayanan bu teorik duruş, insan sinir sisteminin hem dini deneyimleri aramaya hem de bunlara ulaşmaya yatkın olduğunu öne sürer (Laughlin 1990, 144-156; d'Aquili 1999, 21-47). Dahası, alayın amacı toplumsal düzeni sergilemek olduğunda, alayın içindeki insanlar *communitas* ile toplumsal gösteri arasında bir ayrım yapabilecek yetkinliktedir. Brooks'ta, on altıncı yüzyılda düzenlenen ve amacı bir kutlamayı kutlamanın yanı sıra

belirli bir kilise etkinliği, toplumsal düzenin sergilenmesi ve kutlanması. Günümüze ulaşan belgelerden anlaşıldığı kadarıyla talimatlar, toplumun çeşitli üyelerinin ve tarikatlarının geçit töreninde nasıl sunulacağı konusunda açıktı (Brooks 1988, 121-126, 165).

Daha derin dini deneyimlere ulaşmanın kendileri için önemli olduğu bu insanların, bu deneyimlerin peşinde bir araya geleceklerine ve sosyal kimliklerinin sunabileceği her türlü direnci aşacaklarına inanıyorum. Bu amaçla, herhangi bir sosyal tabakanın üyeleriyle geçici de olsa ortak bir çaba içine girmek için büyük çaba sarf edeceklerdir. El Rocío, ileride de görüleceği üzere, böyle bir arayış için harcanan büyük enerji ve kaynakların bir örneğidir. Ancak, ileride de görüleceği üzere, kültürel ürünlerin üretilmesiyle elde edilen kazanımlar da muazzamdır. El Rocío'daki deneyimlerime ve genel olarak literatürün ve özellikle de yukarıda bahsettiğim örneklerin en azından güçlü bir şekilde ima ettiğine inandığım şeye dayanarak, communitas'ın dini deneyimlerin peşinde koşmaktan kaynaklanan varsayılan bir durum olduğunu iddia ediyorum. Bu deneyimlerin ve kolektif arayışların büyük kültürel faydaları vardır ve bu faydalar El Rocío ile ilişkili olarak bu tez ilerledikçe ele alınacaktır.

Hac gibi ritüeller aracılığıyla dini deneyimlerin peşinde koşarken toplumsal düzeni örten varsayılan communitas, daha derin dini deneyimlerin sembolizm aracılığıyla ertelendiği veya yerinden edildiği ritüeller içinde meydana gelen toplumsal düzenin varsayılan deneyimine zıt bir şekilde hareket eder. Sosyologların teorileri

E. Durkheim, dinin sosyal yorumlarını büyük ölçüde etkilemiştir (bkz. Bölüm 11) ve diğeri önemli kavramların yanı sıra dini ritüel

toplumsal düzenin bilinçdışı psikolojik bir "izdüşümü" olarak işlev görür (Durkheim [1912] 1968, 208; Bell 1997, 24). Bölüm III'te toplumsal düzenin sergilenmesinin psikolojik bir ürün olmadığını, yalnızca hac gibi ritüellerden kategorik olarak farklı ritüeller içinde sembolik amaçlarla bir araya gelen toplumsal düzenin öngörülebilir gerçek deneyimi olduğunu iddia edeceğim. Bu kavramı Bölüm II ve III'te daha da geliştireceğim, ancak burada Rocío romería ile ilgili olarak, gözlemlerimin beni Turner tarafından tanımlanan *communitas*'ın gerçek bir olay olduğu sonucuna götürdüğünü söylemek yeterli. Ancak bu kasıtlı değil, daha ziyade başka bir şeyin peşinde koşmanın sonucu olarak varsayılan bir deneyimdir. Dahası, her tür ritüelin bir özelliği değildir (ve Turner hiçbir zaman öyle olduğunu iddia etmemiştir). Tersine, Durkheim'ın toplumsal düzeni bilinçsizce kutlamasının, başka bir tür ritüelin varsayılan deneyimi olduğunu iddia edeceğim. Toplumsal düzenin herhangi bir "izdüşümü", öncelikle bu gözlemi yapmaya teorik olarak yatkın olan sosyal analistlerin bilinçdışından kaynaklanır.

Ayrıca, *communitas* içinde meydana gelen her şeyin, *communitas*'ın tanımı gereği toplumsal yelpazenin her yerinden gelen üyelerden oluşması nedeniyle toplumsal düzen boyunca kolayca iletilebileceğini iddia edeceğim. Bu şekilde *communitas*, kültürel ürünlerin, özellikle de estetik ya da fenomenolojik nitelikteki ürünlerin hem yaratılması hem de yayılması için hayati bir alan olarak hizmet eder. Doğal olarak, bu çalışmada müzik yapımı alanındaki kültürel yaratımlar ve bunların ritüel ile ilişkisi üzerinde durulmaktadır. Bu çalışma özellikle (yukarıda duygusal ayarlama genel başlığı altında bahsedilen) bedenlenmiş estetiğin geliştirilmesini inceleyecektir. Bununla birlikte, bu çalışma kültürel üretimin şu şekilde gerçekleştiğini öne sürecektir

ritüel uygulamalarının sınırlarının çok ötesinde, geniş bir sosyokültürel alan yelpazesine yayılmıştır.

El Rocío, communitas ve popüler kültür üretimi

Profesör Michael Dean Murphy, El Rocío haccı konusunda Amerikalı bir otoritedir. Sosyolojik gözlemleri bu çalışmaya bir dizi içgörü katmıştır. Murphy genel olarak romería hakkında şunları söylemektedir: "El Rocío, genellikle hacca atfedilen sosyal aşkınlıktan çok kültürel yoğunlaşma ile karakterize edilen kutsal bir yer olarak ortaya çıkmıştır. Gerçekten de, yaklaşık kırk yıl önce başlayan patlayıcı büyüme sürecinden çok önce fark edildiği gibi, La Romería del Rocío'nun cazibesi tam olarak dini bağlılık ile Endülüs'e özgü kültürel ve estetik bir tarzın şenlikli kutlamasının mükemmel karışımıdır" (Murphy ve Faraco 2002, 2).

Murphy "kültürel yoğunlaşma" ile "toplumsal aşkınlığı" karşılaştırdığında, Turner'ın communitas'ının El Rocío'de gerçek bir durum olduğundan -ya da bazı antropologların söyleyecek kadar ileri gittikleri gibi, herhangi bir hac yolculuğunda- şüphe duyan bir dizi antropoloğun (yukarıda işaret ettiklerim de dahil olmak üzere) görüşlerine katılmaktadır.

El Rocío romería'sındaki deneyimlerimi Batı'daki (Turner [1978] 1995; Nolan ve Nolan 1989) ve dünya çapındaki (Coleman ve Elsner 1995; Barnhill ve Gottlieb 2001) modern hac tanımlarıyla karşılaştırdığımda, hacların kültürel üretiminin her zaman hacların başlıca yönlerinden biri olduğunu gözlemledim. Ayrıca, tek başına yapılan "toplumsal aşkınlık" haccı da gerçekten başka bir

ritüel sınıfıdır. Yalnız hac genellikle mistiklerin gezintileri ve dini münzevilerin yaşam tarzıyla ilişkilendirilir ve sıklıkla dini hac ile karıştırılır, ancak bu ikisi farklı ritüel sınıflarını temsil eder.

Murphy, on dokuzuncu yüzyıl haclarının El Rocío'dakilerden önemli ölçüde farklı özelliklere sahip olduğunu gözlemler. Özellikle kültürel üretkenlik ve Kardeşliklerin yerel kontrolünü El Rocío'nun farklı özellikleri olarak gösterir (Murphy ve Faraco 2000, 2-7). Ancak, on dokuzuncu yüzyıl hac ziyaretleri Batı Katolikliği tarihi açısından geç bir dönemdir (Turner [1978] 1995, 18-19) ve El Rocío gerçekte bu hac kategorisine ait değildir.

Ortaçağ literatüründe hac güzergahları neredeyse mekanlar kadar önemlidir. Santiago de Compostela haccının rotaları özellikle iyi belgelenmiştir ve büyük sosyal, kültürel ve siyasi öneme sahiptir (Turner [1978] 1995, 168-169; Coleman ve Elsner 1995, 104-106). Yine de Kuzey İspanya'daki modern Santiago haccı, Endülüs'teki muadili olan romería'dan çok farklıdır. Turner'ın Batı Avrupa ve Orta Amerika hacları üzerine yaptığı çalışmada belirttiği gibi, on dokuzuncu yüzyıldaki "görünme" yerleri Batı Avrupa toplumunda sekülerleşmenin arttığı bir dönemde ortaya çıkmıştır ([1978] 1995, 203-230). O dönemde, kültür olarak Katoliklik, tüm yoğun amaçlar için, Batı Avrupa'nın çoğu için geçmişte kalmıştı. Ortaçağ haccının kültürel üretici özellikleri, seküler egemenlik altındaki yeni toplum tarafından kabul edilmeyecekti. Sokaklardan geçen büyük alaylar, hac güzergahları boyunca açılan işyerleri, alayların kasabalardan geçebilmesi için yerel yetkililer tarafından durdurulan trafik, yerel kardeşlikler ve yerel yönetimler tarafından desteklenen kamp alanları

Hac ziyaretlerini karşılayacak yetkililer ve yol boyunca özellikle hac ziyaretlerine ayrılmış otel ve hanlar, yeni seküler "aydınlanma" ruhunun şiddetle karşı çıkacağı birçok kültürel ve sivil ilişkiden sadece birkaçını temsil etmektedir. Yeni on dokuzuncu yüzyıl hac yolculukları, geçmişte sıradan insanlar tarafından değil, münzeviler ve mistikler tarafından üstlenilen mistik, tek başına yapılan bir yolculuk görünümünü almıştır. Modern hac ziyaretleri her türlü sivil/dinsel işbirliğinden ya da en azından hac ziyaretinin kamusal olarak onaylanması olarak yorumlanabilecek herhangi bir işbirliğinden tamamen yoksundur.

Sonuç olarak, bu yeni hac ziyaretleri eski hac ziyaretlerinin güzergâhları boyunca gerçekleşen şenlik, tören ve halka açık gösterilerden tamamen yoksundur. Aksine çok daha özel meseleler haline gelmişlerdir. Hac ziyaretleri sessiz ve yalnızdır. Eğer hacılar gruplar halinde geliyorsa, geçişlerini kamuya açık bir şekilde göstermezler ve bu nedenle yol boyunca yerel halk söz konusu olduğunda, kolayca turist olabilirler. Bu durum, hacılar bir köy ya da kasabadan geçerken trafiğin durduğu, kamuya açık törenlerin her düzeydeki yetkililerin tam işbirliği ile gerçekleştirildiği ve televizyon ekiplerinin tören alaylarını takip ederek Endülüs ve daha az ölçüde de olsa tüm İspanyol toplumuna aktardığı Endülüs ve özellikle de El Rocío'daki hac ziyaretlerine tamamen zıttır. Batı Avrupa'nın geri kalanı ve Amerika Birleşik Devletleri'nin yeni laik hükümetleri, dini bir etkinlik için bu türden tam bir toplumsal işbirliğine müsamaha göstermeyecektir.

Murphy'nin yukarıdaki pasajda tanımladığı "kültürel yoğunlaşma" (Murphy ve Faraco 2002, 2) aslında Ortaçağ'ın tipik bir özelliği idi.

El Rocío'nun yaşayan bir mirası olduğu hac ziyaretleri. Hac ziyaretlerinin genişletilmiş alaylar olarak bu şekilde formüle edilmesi Ortaçağ hacının tipik bir özelliği olabilir, ancak İspanya'nın, özellikle de Endülüs'ün romeriaları hariç, modern Avrupa hac ziyaretlerinde belirgin bir şekilde eksiktir. Bu konfigürasyon, yani tören haccı, Güney ve Orta Amerika'daki birçok hac ziyaretinde hâlâ uygulanmaktadır; Turner dikkatini hac *yollarından* ziyade hac *mekânlarına* yoğunlaştırdığı için bu gerçeği fark etmemiş olabilir. Amerika kıtasının en önemli hac ziyareti açık ara Meksika'daki Guadalupe Bakiresi'dir. Bu hac, Turner'ın da işaret ettiği gibi, Virgen del Rocío'nun da ait olduğu Yeni Dünya'ya ithal edilen Çoban Döngüsü efsanelerinin bir devamı ve çeşitlemesidir (Turner [1978] 1995, 41-42).

Bu bağlamda, Murphy'nin El Rocío hakkındaki yorumunun ilk cümlesine odaklanmak istiyorum, çünkü bu cümle Turner'ın *communitas* kavramına önemli bir gönderme yapıyor: "El Rocío, genellikle hacca atfedilen toplumsal aşkınlıktan çok kültürel yoğunlaşma ile karakterize edilen bir kutsal alan olarak ortaya çıkmıştır" (Murphy 2002, 2). Murphy'nin atıfta bulunduğu "patlayıcı büyüme", inkar edilemez bir şekilde güçlü bir ekonomik bileşen taşısa da, çoğu zaman bariz sonuçlar arasında doğrudan bir neden-sonuç ilişkisi varmış gibi gösterilmektedir: daha fazla insan, daha fazla ekonomik kalkınma potansiyeli. Ancak ben, "büyüme" sadece ekonomik değil kültürel terimlerle anlaşıldığında, doğal ekonomik sonucun, itici gücü ekonomik çıkarlar olmayan, daha ziyade kültür üreten potansiyelin ortaya çıkmasının bir sonucu olarak ekonomik potansiyeli harekete geçiren güçlü, tabandan gelen, kültürel üretime bir tepki olarak görülebileceğini savunacağım. Risk

Ekonomik faktörlerin haccın kültür üretme eğiliminin önüne geçmesi, Ortaçağ hac pratiklerinde zaten yaşanan bir sorundur. Bu sorun Victor Turner ([1978] 1995, 175-200) tarafından Batı Hristiyan haccıyla ilgili olarak incelenmiştir. Bununla birlikte, ekonomik kuyruk hac köpeklerini sallamaz.

Daha önce de belirttiğim gibi, *romería* çoğu Avrupalı muadilinin temsil ettiği türden bir hac yolculuğu değildir. Bununla birlikte, toplumsal aşkınlık yönü, *romería*'nın kutlama yönleri tarafından (*de Gloria'nın* duygusal modalitesine uygun olarak) sıklıkla gizlense *de*, yine *de* önemli bir özelliktir. Tek başına yapılan hac yolculuklarında olduğu gibi, görece anonimlik içinde seyahat eden küçük insan grupları arasında komünitas olduğunu varsaymak kolaydır. Ancak, Gırnata Hermandad'ının sosyal yapısının ve birbirleriyle olan ilişkilerinin (*romería*'da gözlemlediğim kadarıyla) gösterdiği gibi, komünitas El Rocío'nun alay haccının da hayati bir unsurudur. Ancak daha önce de belirttiğim gibi, *communitas*'ın *romería*'nın bir amacı olmadığını, daha ziyade dini deneyim arayışının bir yan ürünü olduğunu da iddia edeceğim. Dini deneyimin toplumsal olarak aşkın niteliklerinin varsayılan olarak *communitas* yarattığını ve bunun da tam olarak El Rocío'daki kültürel yoğunlaşmayı mümkün kılan şey olduğunu iddia edeceğim: *communitas* olgusu. Tüm toplumsal düzenin temsillerinin bir *communitas* içinde gizlenmiş olarak bulunması, *romería* içinde gerçekleşen her türlü kültürel üretimin hızla toplumsal düzene yayılmasını sağlayan şeydir. Dahası, Endülüs kültürünün yoğunlaşması sadece *romería*'nın Juan Carlos'un dediği gibi büyük bir parti ya da *fiesta total* ("total parti") niteliği kazanmasının sonucu değildir.

González Faraco'nun deyimiyle (özel görüşme). Bölüm I ve II'de açıklığa kavuşturacağım gibi, romería ritüelleri davranış estetiği biçiminde kültür yaratır. Ancak bu kültürel estetiğin Endülüs kültürüne ve toplumun geneline hızla yayılmasını kolaylaştıran şey, geçici bir komünitas içinde gerçekleştirilmeleridir.

Bu nedenle El Rocío romería'sı popüler kültürü ve -özellikle ve bu çalışmayla ilgili olarak- etkileyici bir ölçekte popüler müziği yaratmıştır. Romería, kültürü ritüellerinin kalbinden yaratmıştır ve bu şekilde sadece sayısal yoğunluğundan kaynaklanan bir kültürel yoğunlaşmanın pasif aracı olarak düşünülemez. Romería aktif olarak popüler kültür yaratır ve bu kültürel ürünler, yani Sevillanas Rocieras gibi son derece popüler müzik türü, doğrudan hac ziyaretlerinin ritüel pratiklerine atfedilebilir.

Ancak ilerleyen bölümlerde göstereceğim gibi, Sevillanas Rocieras, El Rocío hakkındaki şiir ve edebiyat ciltleri gibi kültürel ürünlerin yaratılmasından en çok sorumlu olan ritüel pratikler ve en önemlisi, bedenlenmiş estetiğin üretildiği mekânlar, hac ziyaretinin izleyicinin erişemeyeceği alt ritüelleri ve destekleyici faaliyetleri içinde yaratılır. Popüler kültürün üretimi, giderek daha fazla insanı romería'ya çeken yoğunlaşmayı yaratan şeydir. Bununla birlikte, günümüz Endülüs'ü gibi birçok kültürde dini kültür ile popüler kültürün çoğu zaman yüksek derecede örtüştüğünü ve bazı durumlarda neredeyse aynı şey olabileceklerini ve olduklarını belirtmeye devam edeceğim.

Tartışma noktası, romería'nın altında yatan itici gücün ne olduğunun belirlenmesinde yatmaktadır. Ben itici gücün kesinlikle dini deneyim olduğunu savunacağım.

Bölüm II ve Bölüm III'te, hem şifa arama dürtüsünün hem de şifa sürecinin (El Rocío örneğinde ağırlıklı olarak duygusal uyum süreci olan) köklerinin dini deneyimlerin içinde yer aldığını ileri süreceğim. Ancak, romería'larda peşine düşülen birincil "şifa" kavramının, belirli bir hastalığa veya eksikliğe çare bulmak için terapötik bir arayıştan ziyade, iyi olma deneyimi ve benlik ve gerçeklikle ilgili daha derin bir deneyim arayışıyla çok daha fazla ilgisi olduğunu da şiddetle önereceğim. Daha sonra da görüleceği üzere, romería her şeyden önce sağlıklı, dinç bir yaşam kutlamasıdır. Bu açıdan bakıldığında sınırların aşılması, daha derin bir deneyim arayışının kaçınılmaz bir sonucu olarak görülebilir. Ve bu arayış, kendi içinde, artan bir benlik duygusuna ve artan bir farkındalık duygusuna veya kendini bilmeye doğru yol almaktan başka bir şey yapamaz.

Alay (yapılandırılmış hareket) ve müziğin (yapılandırılmış ses) etolojik yönleri

Nils Wallin'in biyomüzikoloji alanındaki çalışmaları, etolojik bir yaklaşımla müzik ve ritüel arasında birçok ilginç ilişki ortaya koymuştur (Wallin 1991; Wallin, Merker ve Brown 2000). Maria Ujhelyi'nin şu gözlemi mevcut tartışmayla özellikle ilgilidir: "Hem yapı hem de işlev bakımından en temel dil benzeri özellikler, günümüz türleri arasında en sofistike biçimine küçük maymunların (gibonlar) solo ve düet şarkılarında ulaşan vokal bölgesel işaretleme bağlamında ortaya çıkar" (2000, 125).

Bu gözlem, militan yönüyle müzik alayına başka bir boyut katarak, yukarıda "etmek" gibi fiiller arasında belirtilen imaları güçlendirir.

yürümek" ve sınır oluşturma ve kimlik projeksiyonu ile ilgili olarak "işaretlemek". Birçok canlı, bölgelerini yalnızca varlıklarını belli edecek şekilde değil, aynı zamanda potansiyel bir rakibe büyüklük ve kararlılık (vahşet) göstergeleri (ikonik indeksler) şeklinde başka bilgiler de iletecek şekilde "işaretler". Ses çıkarma, özellikle potansiyel bir rakiple temasın yakın görüldüğü durumlarda, özellikle yararlı bir araç olarak görülebilir. Ses ve görüntü bir araya gelerek gözdağı verme, kimliğin yeniden teyit edilmesi ve çiftleşme gibi çeşitli kullanım alanlarında güçlü stratejiler haline gelebilir.

Organize ya da koreografisi yapılmış ses, sadece hareket halinde olma niteliğinden dolayı herhangi bir alayın kaçınılmaz bir sonucudur. "Zamanı işaretleme" (veya zamanda *yürüme*) terimi dansda da kullanılır (örneğin flamenkoda "*marcar*" terimi şarkıcı şarkı söylerken dansçının ritmi işaretlemesini ifade eder).⁶ Kimlik, cinsiyet gösterimi, hakimiyet ve sindirme ritüellerinde (koreografisi yapılmış biçimsel hareket olarak) düzen içinde yürürken veya dans ederken müzik veya ses çıkarmak, daha önce de belirtildiği gibi, etolojide kök salmış insan davranışının temel düzeyleriyle derinden ilişkili olarak anlaşılabilir. Yine de bu davranışlar, Rocío'da gösterildiği ve Bölüm III'te daha ayrıntılı olarak tartışıldığı gibi, insan alayı ve müzik yapımı yoluyla başka bir organize faaliyet düzeyine dönüştürülür.

Bu açıdan bakıldığında tören alayı bir ritüel *türü olarak* değil, birçok farklı ritüel amaca hizmet edebilen bir ritüel *biçimi olarak* görülebilir. İnsan davranışının gizli bir biçimi olarak alayın esnekliği, kullanım alanlarını pratikte tükenmez kılar. Alay bir niyet içerdiğinden ve duygularla çok yakından ilişkili olduğundan, niyetler kadar farklı türde alaylar da olabilir

ve duygular. El Rocío'nun ritüel alaylarının, aynı genel hac ritüeli içinde ve *de Gloria'nın* aynı temel duygusal modalitesine uyarken bile nasıl geniş bir işlev yelpazesine yayılabildiğini göreceğiz. Dahası, El Rocío'da duygusal modalite, onun fenomenal yönleri ve tören formları olarak tören alayları, ritüel alaylarında kullanılan müzikal formlardan bağımsız olarak anlaşılamaz. El Rocío'daki ayin alaylarının, müzik ve ayin alayları arasındaki etkileşimin oluşturduğu özel *de Gloria* duygusal moduna ilişkin olgusal yönleri, bu tez ilerledikçe geliştirilmeye devam edecektir.

Wallin ayrıca insan bilincinin evriminin, duyguların odaklanması ve duygusal modların ya da "repertuarın" proto-müzikal bir süreç yoluyla geliştirilmesiyle doğrudan bağlantılı olduğuna dair ilginç bir hipotez ortaya atmaktadır (Wallin 1991, 481-482). Bu hipotez 12. Bölümde daha ayrıntılı olarak incelenecektir, ancak müzikal alayın etolojik ve evrimsel temeline ilişkin çıkarımları kısıktır.

Avrupa alegorik gizem alayları

Tören alayını içeren kültürel etkinliklerin tarihi ve literatürü çok geniştir ve antik çağın başlangıcına kadar uzanır. Yine de bir insan faaliyeti biçimi olarak tören alayı, kendi başına doğal kabul edilmiştir. Bildiğim kadarıyla alayın insanlık tarihindeki rolünü araştırmayı amaçlayan kapsamlı bir çalışma yok. Sadece şu basit soruyu düşünmemiz yeterlidir: askeri geçit törenleri, taç giyme törenleri, düğün törenleri, dini tören alayları ne kadar yaygındır?

Sivil tören alayları ve cenaze törenleri gibi birkaç temel kategorinin aynı temel ilkeyi paylaştığını söyleyebilir miyiz? Tören alayının tam da etolojik kökleri nedeniyle her yerde bulunduğunu iddia ediyorum. İçgüdüye o kadar yakındır ki, her temel duygu ve saldırganlık, cinsellik, sosyal ilişkiler ve ölüm gibi her temel eğilim için alaylar olduğunu görürüz. O halde edebiyat ve sanattaki temsiller de çok geniştir.

Sanatta alegorik alay ilginçtir. Bu sanatsal ve edebi temsillerin konusu, gerçekte bulunmayan, ancak önemi tuhaf olmayan nesnelerden oluşan alaylardır. Alegorik alay, sanatsal ve didaktik ifadeler için oldukça sembolik bir araçtır. Bazı yazarlar, geç ortaçağdan bize kadar gelen günümüz Tarot kartlarının "*kozlarının*", kendileri de antik çağın gerçek askeri Zafer alaylarından ve zamanın karnaval alaylarından modellenmiş olan alegorik "Zafer" alaylarından sonra modellendiğine inanmaktadır (Moakley 1966). Törenlerin bu yönü de burada derinlemesine ele alınamayacak kadar geniş bir konudur. Ben sadece ortaçağ alegorik tören alaylarında, Yunan ve Roma edebi öncüllerinden modellenmiş gibi görünen (Cauliano 1987, 3-10) ve alegori olarak bile antik Yunan'daki Dionysos tören alayları (Danliélou 1992, 117-118) gibi gerçek ritüel uygulamalarında ve belki de daha arkaik inisiyasyon tören ritüellerinde (1992, 184) bazı temeller olduğunu düşündüren iki ilginç ve ilgili özelliğe dikkat çekeceğim. Kısaca dikkat çekmek istediğim dört madde şunlardır: (1) Merkezi bir savaş arabasının varlığı, (2) alayı bir tören olarak karakterize eden müzikal bir sonuç bileşeniyle paralel tek bir duygusal modalite.

şarkı söyleme, bazen dans etme, koro ve (3) hayvanların ve/veya hayvan-insanların varlığı.

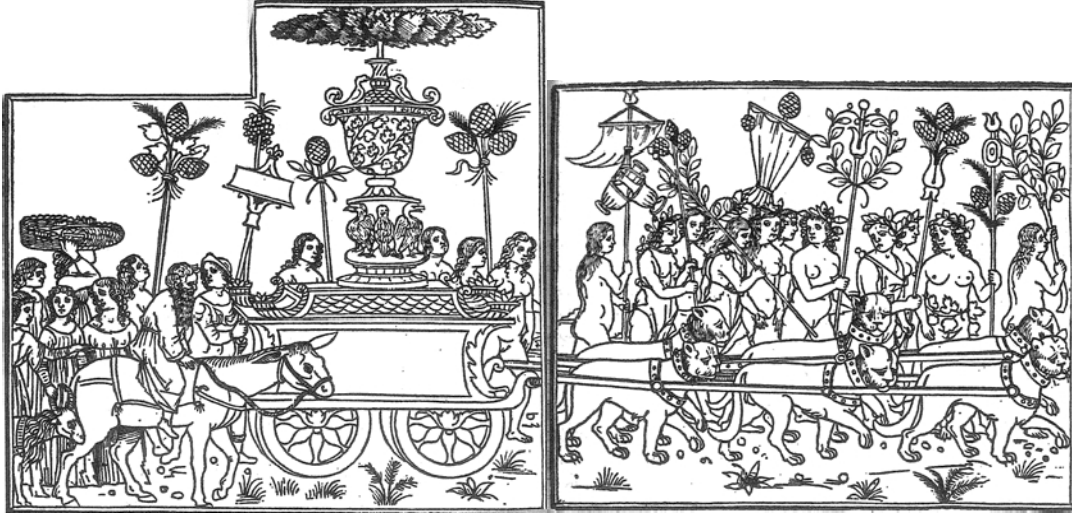
İlk olarak 1499 yılında basılan (J. Godwin 1999 tarafından çevrilmiştir) Francesco Colona adlı bir keşişe atfedilen *Hyperotomachia Poliphili (Rüyada Aşk Kavgası)* adlı eserden örnekler vereceğim. Kitap, çoğu tören içerikli bir dizi alegorik gravürü anlatan bir anlatıdan oluşmaktadır (bkz. Şekil 2-2 ila 2-5).

İlk olarak, her zaman alayın amacını ve tarzını ortaya koyan merkezi bir "savaş arabası", at arabası veya "Zafer" vardır. Arabanın içinde, alayın odağına bağlı olarak ya oturan bir figür ya da gözle görülür bir şekilde sergilenen bir nesne bulunur. Her alayın tek bir ana teması vardır. Alayın özel modu ya da alegorisi ne olursa olsun, örneğin "Baküs'ün Zaferi" ya da "Aşkın Zaferi"- bu tema alayın merkezi odağıdır ve ona çalışma modunu, ilk etapta ortaya çıkma nedenini verir. Merkezi savaş arabası bu modu sembolize eder.

Okuyucunun dikkatini çekmek istediğim ikinci nokta ise, bu illüstrasyonların alındığı eserin ötesinde, incelediğim hemen hemen her tören resminde müziğin açıkça yer almasıdır. En yaygın enstrümanlar vurmalı ve üflemeli çalgılardır ve şarkı söyleyen koro sadece yaygın değil, neredeyse kuraldır. Günümüzün hemen hemen her töreninde müziğin varlığının hala bir kural olduğu düşünülürse bu pek de şaşırtıcı değildir. Aynı şekilde, daha önce de belirtildiği gibi, müzik alayın tarzının doğrudan bir sonucu ve ortak yaratıcısıdır. Müzik isteğe bağlı bir unsur değildir; en azından alegorinin yazarları için isteğe bağlı değil, alayın amacı ve amacı için gerekli görünmektedir.

sembolik "çalışma". Bu tek duygusal modalite ve onun müzikal bileşeni, bu tez boyunca tekrar eden bir tema oluşturacak ve nihai ifadesini benim müzik ve ritüel semiyotik uyum kavramımda bulacaktır; bu kavram 13. Bölüm'de geçici bir önerme olarak resmileştirilecektir. Bu önerme, temelde, sadece ritüel alayları için geçerli olan basit bir sağduyu gerçeğinden yola çıkmaktadır: "mutlu" bir törende "hüzünlü" müzik çalmayız, örneğin bir düğün töreninde cenaze tören müziği çalmayız.⁷ Düğün, cenaze, karnaval, taç giyme töreni vs. olsun, her tören alayı özel bir duygusal veya kasıtlı moddur.

Alegorik alaydaki üçüncü kritik öge, alayda yer alan ya da merkezi arabayı çeken bir tür hayvanın ya da hayvan-insanın varlığıdır. Bu hayvanlar genellikle ya masal hayvanlarıdır (Şekil 2-4'teki tek boynuzlu atlar ve Şekil 2-2, 2-5 ve 2-6'daki yarı insan sentorlar ve satirler gibi) ya da evcilleştirilmemiş hayvanlardır (Şekil 2-2 ve 2-5'teki kaplanlar ve panterler gibi). Ancak, bu "vahşi hayvanlar" alaylarda hiçbir zaman evcilleştirilmiş olarak tasvir edilmemektedir. Gerçekten de, bu vahşi hayvanlar alay içindeki görevlerini yerine getirirler ve bazı resimlerde hayvanların kontrollerini göstermek için üzerlerine bağlanmış sarmaşıklardan başka bir şey yoktur, ancak diğer zamanlarda evcilleştirilmiş hayvanlarda olduğu gibi tamamen boyunduruk altına alınmış olabilirler. Benzer şekilde, bu alegorik alaylarda sıklıkla sentorlar ve satirler gibi yarı insan yarı canavar yaratıklar bulunur ve bunlar kimi zaman merkezdeki arabayı çekerken kimi zaman da alayın korosunu oluştururlar. Bu alaylarda temsil edilen hayvan-insan ilişkileri ne anlama gelebilir ve neden bu kadar yaygın olarak temsil edilirler?



Şekil 2-2 Dördüncü Zafer



Şekil 2-3 İlk Zafer



Şekil 2-4 Üçüncü Zafer



Şekil 2-5 Beşinci Triumph



Şekil 2-6 "Bacchus'un Zaferi," Annubrale Carraci'nin freski, 1599
(FMR Magazine'deki Farness Gallery'den, 2003) Bu, "zafer alayının" geç Ortaçağ ve Rönesans dönemlerinde sanatta ne kadar yaygın bir konu olduğunu gösteren bir örnektir. Şekil 2-1'in de aynı döneme ait bir hac alayını tasvir ettiğini hatırlayın. Brooks (1988) şehirlerde alayların ne kadar yaygın olduğunu açıkça ortaya koymaktadır. Bununla birlikte, sanatsal ve alegorik temsillerde hayvanların, özellikle de evcil olmayan hayvanların ve insan-hayvanların istikrarlı varlığı neden?

Bu ilginçlikleri şu anda okuyucunun dikkatine sunmaktaki tek amacım, temel tören uygulamasının kullanıldığı bir başka geniş tören ritüeli kategorisine işaret etmektir: mistik alegorik tören alayı. Her ne kadar bunları tamamen alegorik ve hayal gücünün ürünü olarak görüp reddedebilseniz de, bu tezin sonunda bu alegorik temsillerin bir zamanlar gerçek uygulamalara işaret ettiğini ve bu uygulamaların El Rocío gibi romeríalarda bugün hâlâ gerçekleşmekte olanlarla derin bir ortak noktası olabileceğini öne sürmek için yeterli kanıt sunmuş olacağım. Basitçe, bu alayların müzik alayı aracılığıyla duygusal modalitelerin (çeşitli hayvanlar ve yarı hayvanlar tarafından temsil edilen) üretilmesi, yapılandırılması, tanımlanması ve geliştirilmesine yönelik uzun bir geleneği temsil ettiğini öne sürüyorum. Gerçek anlamda duygusal insanın, duygusal "canavarın" kasıtlı ve bilinçli bir ritüel süreç içerisinde "ehlileştirilmesini", "yapılandırılmasını" ve "ayarlanmasını" temsil etmektedirler. Ancak bununla, itaatkâr kılmak anlamında "evcilleştirmeyi" kastetmiyorum. Aksine, bu ritüeller, eğer el Rocío güncel bir örnek ise, bireyin öz-bilincini güçlendirir ve benliğin içsel içeriğini uyandırarak ve onu kasıtlı olarak geliştirerek bireyselliği geliştirir. Dahası, bu alegorik tasvirler ve onların tarihsel öncülleri (Daniélou 1992, 196-198, 201-208; Otto 1965, 79-85) dinsel ve mistik olanla ve dolayısıyla bir şekilde dinsel deneyimle doğrudan ilişki içindedir.

Ayrıca, duygusal alayın, zaman içinde bir şekilde kökleşmiş bir insan davranışı olarak "alay" haline gelen biçimlendirilmiş hareket olarak sergileme ve oluşumun etolojik dürtüsüne en yakın bağlantı olduğunu öne süreceğim.

davranış. Bu temel davranış "Macy's Geçit Töreni "nden "Mezuniyet Geçit Töreni "ne, "Askeri Geçit Töreni "ne, "Kutsal Hafta Alayı "na, düğün alayına, cenaze alayına, vb. her türlü biçime bürünebilir. Biyomüzikolog Nils Wallin'in çalışmalarını tanıttığım 12. Bölümde, müzikal yapı, duygusal yapı ve yapılandırılmış hareket - ya da müzikal biçim, duygusal biçim ve biçimsel hareket - arasındaki ilişkiyi ortaya koyacağım, Wallin'in insan evriminde avcıdan çobana geçişle ilgili çalışmasını destekleyebilir; Wallin'in varsayımına göre bu geçiş, insan bilincindeki bir değişimle eşzamanlı olarak gerçekleşmiştir ve bu değişimin kendisi de duyguları yapılandırılmış ses çıkarma yoluyla odaklayabilme becerisiyle hızlandırılmıştır (Wallin 1991, xviii, 482-485, 509). Kuşkusuz bir sürünün hareketi bir alayın hareketine benzemez. Ancak, alayın kendisini daha yapılandırılmış bir sürü hareketi olarak görürsek, daha çok kuşların formasyon uçuşu ya da bazı sürü hayvanlarının savunma formasyonları gibi, insan alayına insanlardan oluşan, ancak temel konfigürasyonun doğasında farklı amaçlar bulunan bir formasyon olarak bakabiliriz. Gördüğümüz şey, insanın sadece hayvanları gütmeyi öğrenmesi değil, aynı zamanda insanı gütmeyi öğrenmesi ya da insanın kendi kendini gütmesidir -yani, insanın kendi kendini yönlendiren evrimsel bir süreç olarak, yapılandırılmış hareket, yapılandırılmış ses ve bu odağa ulaşmak için bir araç olarak merkezi bir görüntü kullanarak duygusal uyarılma ve duygusal odaklanmadan oluşan bir tür kültürel "teknoloji" kullanmasıdır. Wallin, modern insanlarda beyin kapasitesinin ve dolayısıyla bilincin artmasına yol açan şeyin odaklanmış bir duygu yaratma yeteneği olduğuna inanmaktadır. Çobanların çağrıları onun teorisinde önemli bir yer tutmaktadır (bu konu 12. Bölümde daha ayrıntılı olarak ele alınacaktır). Tarafından

Onun teorisini tören alayına genişleterek, müzik modu ve hareket modu gibi belirli bir duygusal modun geliştirilmesinin, belirli bir bilinç modunu veya "ruh halini" yapılandırdığımızı öne sürebiliriz. O halde, alegorik alayda temsil edilen şeyin, güdülen ya da manipüle edilen şeyin "insan canavarı" olduğunu ve bir dereceye kadar hala da öyle olduğunu söyleyebiliriz. Alegorilerin temsil ettiği şey, uygulayıcıların deneyimledikleri ya da deneyimlemeye çalıştıkları, sembolik izdüşümler aracılığıyla illüstrasyonların izleyicisi için ortaya çıkan içsel alaydır.

Özet

Öncelikle, alayların tarihsel olarak önemli bulduğum üç potansiyel kullanımını özetlemem gerekiyor: Toplumsal kimliği ortaya koyan alaylar, militan bir potansiyeli ortaya koyan alaylar ve insanın kendi kendini yönlendirdiği evrimin devam eden bir sürecinin mirası olduğunu öne sürmeme rağmen tam amacı belirsiz görünen dini nitelikteki alaylar. Bu noktaya kadar El Rocío alayları hakkında ortaya koyduğum şey, her üç kapasitede de işlev görebildikleri ve her üçüyle de örtüşmeye devam ettikleridir.

İkinci olarak, ritüel uygulayıcıları açısından herhangi bir niyetlilik tespit etmeye çalışırken göz önünde bulundurulması gereken içsel duygusal ruh hali ya da moddur. Açıkçası, El Rocío törenlerinin en azından şenlikli, muhtemelen dini ve/veya sosyal olduğunu ve - en azından yakından bakıldığında ortaya çıktığı gibi - özellikle militan olmadığını gösteren birçok dış işaret vardır. Ancak bu gerçekten de bir izleyiciye/analiste pek bir şey anlatmıyor. Çünkü El Rocío alegorik bir tören alayı değildir.

hac değil, gerçek bir tören haccıdır. El Rocío alaylarının içsel "işini" ve bu uygulamaların sonucu olan müteakip kültürel ürünleri keşfetmek, Giriş bölümünde sunulduğu üzere bu araştırmanın ana odağını oluşturacaktır.

Bu bölümün üçüncü düşüncesi, tören alayının sınırlara yaklaşmak ve nüfuz etmek için güçlü bir ritüel araç olduğu gerçeğini ortaya koymaktı. şu ana kadar El Rocío'nun hac yolculuğunda dikkate alınması gereken üç liminal eřik olduğu ortaya konmuştur. Bunlar (1) bölgesel, (2) sosyal ve (3) duygusal. Bu eşikler sırasıyla mekan, kimlik ve bilinç olarak daha da soyutlanabilir. Sınırların zorlanması, Wallin'in duygusal odaklanmayı beyin kapasitesiyle ilişkilendiren teorilerini destekleyen temel kavramdır (1991, xvi-xx). Sınırlar her düzeyde zorlandıkça, merkezi sinir sistemini oluşturan yapılarda da eşzamanlı bir zorlanma olması gerekir. Bu konu Bölüm III'te daha ayrıntılı olarak incelenecektir.

Alay işinin, tüm üyelerinin artık bu alaylara katılmadığı bir topluma nasıl aktarıldığını ortaya koymak için hayati önem taşıyan dördüncü kavram, *communitas* olgusu ve bunun popüler kültürle olan ilişkisidir. İlerleyen bölümlerde tartışılacağı üzere, bu davranış estetiğinin popüler kültür olarak toplumun geneline yayılması, dini hac alayının doğasında var olan komünitas sayesinde büyük ölçüde kolaylaşmaktadır.

Son olarak, dini ve sosyal liderliklere verilen pek çok unvanın çobanlığa atıflar içermesi sadece mecazi bir anlam taşımıyor olabilir. Virgen del Rocío'nun unvanlarından biri de "*Divina Pastora* "dır ("İlahi oban"). Her yedi yılda bir

Çoban kızı gibi giyinir ve "*Translada*" (Taşıma) adı verilen ritüel bir törenle o yıl ikamet ettiği Almonte köyüne götürülür (Taillefert 1996) Bu olay "*Roci Chico*" ("Küçük Rocío") olarak da anılır (Trujillo Priego 1995, 287; Espina 2004, 74). ve Rocieros için önemlidir.

Aynı şekilde, daha önce de belirtildiği gibi, tüm romería sistemini yansıtan efsaneler döngüsünün "Çobanlar Döngüsü" ve Tamborilero'nun flütünün de "çoban flütü" olarak adlandırılması ilginçtir (Bölüm 4'te ele alınacaktır). Bu tezin ilerleyen bölümlerinde Nils Wallin gibi yazarların çalışmalarıyla ortaya konacak olan, bir ritüel biçimi olarak alay ile çobanlık uygulamalarıyla ilgili olası proto-ritüelistik davranışlar arasındaki teorik bağlantıya dair başka pek çok olası tesadüf ya da olası ipucu bulunmaktadır.

Bölüm 3: Tören Korolarının Temel Unsurları of El Rocío

"Bütün bunlar hakkında ne düşünüyorsun?" diye sordu tozlu Raya'nın kenarında duran adam. Bir eliyle ayaklarının dibindeki soğutucudan bana bir bira uzattı, diğer eliyle de hareket halindeki insan, hayvan, vagon ve makine dalgasını işaret etti. "Muhteşem," diye cevap verdim. "Kontrollü kaos" dedi yüksek sesle.

Ses

Eğer bir kişi Endülüs'te bir sokak köşesinde durup uzaktan yaklaşımakta olan bir Rocío alayını izleyecek olsa, bu kişi ilk olarak sabit bir davul sesi üzerine tiz bir flüt sesi duyacaktır. Alay yaklaştıkça, tek bir kişinin hem flüt hem de davul çaldığı anlaşılırdı. Seyirci ayrıca, çiçeklerle süslü büyük ve özenle hazırlanmış gümüş bir arabayı çeken iki öküzün çan seslerini de duyar ve bir adam bağırarak ve tahta bir sırıkla hayvanlara vurarak arabayı yönlendirirdi. Araba, her birinin çapı sekiz fitten fazla olan ahşap tekerlekleri üzerinde ilerlerken insanların başlarının üzerinde yükselir. Gümüş arabanın arkasında, flüt ve davul çalan adamın çaldıklarıyla hiçbir müzikal ilişkisi olmayan şarkılar söyleyen ve tempo tutan karışık bir koronun sesleri duyulurdu. Yine de her üçü de, davulcunun müziği, öküzlerin çanları ve şarkı söyleyen koro, birbirlerine karşı net bir şekilde duyulabilir ve garip bir şekilde tüm sesler *neşeli bir gürültü* yaratmak için birleşir.

Flüt ve davul seslerinin, ritmik alkışların ve tören alayını oluşturan koronun şarkılarının yanı sıra, birçok kişi arasında sık sık şu sesler duyulurdu

Hernandades, atların sesleri: kasabaların sokaklarında takırtıları ve yüksek sesle kışnemeleri. *Cascabells* (kızak çanlarına benzer bir ses) katırları ya da bazı Hernandades'lerin vagon katarlarını çeken inekleri süsler. Mevsim ilkbaharın sonları olduğu için bazı inekler buzağılarıyla birlikte gelirler. Ancak Granada'da gezici carretalar, çiçeklerle kaplı balkonları olan ve traktörler tarafından çekilen, özenle dekore edilmiş mobil evler gibi yapılmıştır. Traktörler de farklı bir şekilde olsa da gürültülüdür.

Tüm bunlar -pankartlar, öküzlerin çektiği gösterişli arabalar, ineklerin ya da katırların çektiği vagon katarları, atlı arabalar, at sırtında erkekler, kadınlar, çocuklar, şarkı söyleyen ve ritim tutan insanlar, gürültülü traktörler, davullar ve flütler- El Rocío Romería'sı sırasında Endülüs'ün herhangi bir kasabasında dolaşırken görülebilir ve duyulabilir. Bu bir kakofonidir, ama mutlu, neşeli bir kakofoni.

Eğer bir gözlemci tören alayını şehirdeki bir tören durağına varana kadar takip ederse, mutlaka *Salve Maria* adı verilen bir dua ve ardından bağırarak söylenen ve aşağıdaki gibi devam eden bir dizi çağrı ve yanıt duyacaktır:

Solo: "Viva la Virgen del Rocío!" ("Hayat" veya "El Rocío Bakiresi'ne uzun ömür!")

Herkes: "Viva!"

Solo: "Viva esa Blanca Paloma!" ("Yaşasın Beyaz Güvercin!"- Bakire'nin birçok unvanından bir diğeri)

Herkes: "Viva!"

Solo: "Viva el Tamborilero!" ("Çok yaşa flüt ve davulcu," "...öküz bakıcısı," . kardeşliğin başı," "...arabacı," ve benzeri)

Herkes, her maddeden sonra: "Yaşa!" "Viva!" "Viva!" ve böyle devam eder.

Büyük olasılıkla, eğer bu kişi gerçekten bir Endülüslüyse, alayın şarkılarının çoğuna zaten aşinadır, çünkü birçoğu geçmiş yıllarda popüler olmuştur ve büyük olasılıkla söz konusu Hermandad'ın özel "Salve Maria "sını bile biliyor olabilirler. Bu müzikal dualardan biri de popüler bir şarkı haline gelmişti ve diğerlerinin çoğu da iyi biliniyordu. Aslında, ortalama bir Endülüslü olan bir kişi, Rocío'ya hiç katılmamış olsa bile, büyük olasılıkla tüm geçit törenini -müziği, duaları, farklı karakterleri ve geçit törenindeki nesneleri- bilirdi. Bunun nedeni El Rocío'nun müziğinin o kadar popüler hale gelmesidir ki Endülüs'teki hemen herkes şarkıların çoğuna aşinadır (HS. Cilt 4, i-x). Ayrıca, kayıtlarla birlikte basılan şarkıların sözleri aracılığıyla veya şarkıların televizyonda icra edildiğini görerek, radyoda duyarak ya da dergilerde ve kitaplarda okuyarak alayların içeriğine ve romería ritüeline aşina olmuşlardır. Endülüs'ten olup da El Rocío'ya aşina *olmayan biriyle* hiç karşılaşmadım. Endülüs'te El Rocío haccı sadece dini bir hac değil, aynı zamanda popüler kültürün de önemli bir parçasıdır. (Cantero 2002, 17-19; Murphy 2000, 1-3, 10-11; 2002, 64-66; Gil Buiza 1991, Cilt 4.)

Giriş).

Geçit törenindeki insanlar

Hermandad ve görevlileri

Giriş bölümünde de belirtildiği gibi, El Rocío romerasının temel özelliği bir hac alayı olmasıdır. Alaylar şu kişilerden oluşan gruplardan oluşur

romería'yı gerçekleştirmek amacıyla farklı coğrafi bölgelerden gelen *Hermandades* (veya Kardeşlikler) halinde örgütlenmişlerdir. Bu Hermandadlar hac yolculuğunun arkasındaki örgütleyici güçtür. Her tören alayı, El Rocío'ya giderken, dönerken ya da El Rocío kasabası içinde resmi bir törende bir Hermandad'ın alayını oluşturur.

Resmi bir alay olduğunda -yani törensel bir amacı olan bir alay- tüm üyeler bu bölümde anlatılana benzer bir oluşum içine girerler. *Camino* ya da "yol" boyunca bu oluşum daha gevşektir ve daha küçük gruplara yayılma eğilimindedir ve bu süreçte biraz daha az uyumlu hale gelir. Sadece *presentación* (bkz. Ek B'de "Cumartesi") gibi en resmi alaylarda subaylar daha resmi kıyafetler, genellikle Endülüs "traje corto" (kısa takım elbise) giyer ve Kardeşliklerin asalarını taşırlar.

Ancak bu asalar herhangi bir resmi pozisyonun göstergesi değildir; hatta belirli bir Hermandad'ın bile göstergesi değildir. Kardeşliklerin taşıdığı tek çarmıha gerilme esasının yanı sıra sadece iki tür asa vardır: (1) tepesinde Virgen del Rocío amblemi bulunan asalar ve (2) işlevsiz bir *farolden* (fener) oluşan asalar. Sonuncular, geçmiş yüzyıllarda gece bekçilerinin bir şehrin duvarları boyunca tur atarken kullandıkları veya aynı amaçla bir kasaba, köy veya şehrin sokaklarında taşıdıkları asalardan esinlenerek tasarlanmıştır. Bir önceki bölümdeki tartışmanın ışığında, bu asaların uyanıklık ve sınırların korunması kavramlarıyla ilgili olabilecek önemi açıkça görülmelidir.

Örgüt "Kardeşlik" olarak adlandırılrsa da görevliler kadın ya da erkek olabilir. Görevliler üyeler arasından seçilir ve her Hermandad'ın sürecin ayrıntılarına ilişkin kendi düzenlemeleri vardır. Virgen del Rocío'ya adanmış Kardeşliklerin daha büyük birliğine kabul edilmek ve ritüellere katılmaya izin almak için her Hermandad'ın Hermandad *Matrice* ("orijinal" veya "kurucu" Kardeşlik): El Rocío'nun gerçekleştiği kasaba olan Almonte'deki Kardeşlik tarafından belirlenen şartları yerine getirmesi büyük önem taşımaktadır. *Her Hermandad* içindeki en yüksek otorite pozisyonu *Hermano Mayor'dur* ("Büyük Kardeş"). Granada Hermandad'ında sadece bir Hermano Mayor olmuştur, o da kardeşliğin kurucu babası olan ve "El Compadre" olarak bilinen Francisco Sanchez Ramirez'dir.⁸

Hac yolculuğunun gerçekleştirilmesi amacıyla aralarında "Alcalde de Carretas" ("vagon başkanı" ya da "vagon ustabaşı") gibi, on dokuzuncu yüzyılda bizim "Eski Batı "mızdaki vagon treni liderine benzeyen başka pozisyonlar da oluşturulmuştur.⁹ Aslında, vagon treni ile giden Kardeşlikler için durum hemen hemen aynen böyledir (bkz. Şekil 3-1). Bu çabanın lojistiği oldukça zordur ve bu lojistik onun sorumluluğundadır. Yaklaşık beş yüz kişilik bir bölüğü Endülüs'ün büyük bir bölümüne taşımak onların görevidir (ve Granada sadece orta büyüklükte bir Hermandad'dır). Olağanüstü miktarda çalışma ve hazırlık gerektirir, "de Gloria"nın duygusal modalitesine katkıda bulunacak estetiğe dikkat etmekten bahsetmiyorum bile (ve bu da kritiktir).

Granada örneğinde, carretalar traktörler tarafından çekilen mobil evler gibidir. Hepsi benzersiz bir şekilde tasarlanmış, dekore edilmiş ve isimlendirilmiştir. İlk yolculuklarında

"vaftiz" edilirler, tıpkı hac yolculuğundaki neofitlerin vaftiz edildiği gibi (ama farklı törenlerle). Burada Hermandad'ın görünürdeki hiyerarşik yapısının aslında eşitlikçi bir topluluk olarak işlediğini belirtmek gerekir. Hermandad içinde sınıf ya da zenginlik ayrıcalıkları yoktur. Tüm pozisyonlar herkese açıktır, gönüllülük esasına dayanır ve seçimle belirlenir. Hiçbir yaptırım gücü yoktur ve tüm faaliyetler uzlaşmayla yürütülür. Görevlilerin gerçek bir gücü yoktur; sorumlulukları ve bu sorumlulukları üstlenmenin getirdiği saygı ve yetkileri vardır ve gözlemlediğim kadarıyla bu sorumluluklar son derece ciddiye alınmaktadır.

Katılımım, gözlemim ve araştırmam Granada'nın tüm sosyal yelpazesinin Hermandad içinde aşağı yukarı eşit oranlarda temsil edildiğini doğruluyor. Alay halinde hareket ederken, gerçek bir hareketli komünite oluşturuyorlar.¹⁰



Şekil 3-1 Sevilla Sur vagon treni Quema Nehri'ni geçmeye başlar. Sevilla Sur (Güney Sevilla) Hermandad'ına ait bu araba katarı, öküz takımları tarafından çekilen yaklaşık 20 arabadan oluşuyordu. Diğer vagon katarlarında inekler ve bazılarında da altı katırdan oluşan ekipler kullanılıyordu. (Fotoğraf W. Gerard Poole)



Şekil 3-2 Granada Simpecado'su Raya boyunca hareket eder. Hermandades'in birleştiği noktada yol traktörlerle çekilen carretalar, bazı otomobiller ve çok sayıda at, araba ve at arabasıyla tıkanır. Ön planda, Granada 2004'ün *Alcalde de Carreta'sı* ("vagon ustabaşı") Simpecado'nun önünde güzel bir Endülüs atına biniyor.

Leydi'nin arabası ve sancağı

Romería'daki tüm törenlerin kalbi *Simpecado'dur*. Simpecado, Virgen del Rocío'yu temsil eden özenle hazırlanmış bir pankarttır. 101 Hermandades'in her birinin özel olarak tasarlanmış kendi sancağı vardır. Çoğunlukla aşağı doğru bakan çift sivri uçlu bir flama ya da bunun bir çeşidi şeklindedir ve bir çapraz çubuğa asılır (bkz. Şekil 3-3). Flama iki şekilde taşınır. Birincisi, yaklaşık 8 metrelik bir direğe bağlanır ve bir alayın yakınında ya da başında bir kişi tarafından taşınır. Genellikle diğer birkaç üye flamayı taşıyan kişinin her iki yanında yürür ve geri kalanlar da genellikle sıkı sütunlar ve sıralar halinde düzenlenmeyen ancak duruma ve Hermandad'a göre değişebilen bir düzende arkada yürür (ya da ata biner).



Şekil 3-3 Granada'nın Simpecado bayrağı
Vatikan, *El Compadre* ve Hermandad'dan bir grubun Papa John Paul II'nin kısa bir görüşme yaptığı Roma'ya gitmesinin ardından beyaz ve sarı kurdeleleri verdi.
(Fotoğraf Granada Hermandad del Rocío'nun izniyle)

"Simpecado", "*Concebida sin Pecado*" ("Günahsız Doğdu") sloganının kısaltmasıdır ve İsa'nın annesi Meryem'in asli günahı olmadan doğduğunu ilan eden Meryem'in Günahsız Doğuşu doktriniyle ilgilidir (Yeni Advent, "Günahsız Doğuş"). Afişin ortasında genellikle hac ziyaretinin nesnesi olan Virgen del Rocío'nun işlemeli bir minyatürü yer alır. "Concebida Sin Pecado" sloganı genellikle Bakire'nin ambleminin etrafındaki pankartın içine dikilir. Sancağın ve çapraz çubuğun üzerinde genellikle küçük bir güvercinin üzerinde küçük bir haç bulunur. Şu anda 101 Hermandades romería'ya katıldığından, bu kadar çok pankart vardır. Hepsi aşağı yukarı aynı şekil ve boyutta olsa da, renk ve tasarımlarda birçok varyasyon vardır.

Sancak genellikle çok daha kısa bir direğe monte edildiği *carreta* (ya da "araba") içinde yer alır. Bu, sancağın taşınabileceği ikinci yoldur.

alayıdır; hatta en yaygın olanıdır. Simpecado'nun carretaları yapısal olarak vagondan ziyade savaş arabasının simgelediği araç tipiyle ilişkilidir, çünkü sadece bir dingilleri ve iki tekerlekleri vardır.

Her bir Hermandad'ın Simpecado'sunun carretası özenle hazırlanmıştır. Tasarım ve dekor genellikle bölgesel semboller ve dekorlar içerir. Örneğin Granada Hermandad'ı Mağribi mirasıyla gurur duyar ve carreta'sında Arap motifleri ve mimari kemerler kullanır (bkz. Şekil 3-4). Her carreta iki öküz tarafından çekilir ve onları cesaretlendirmek için uzun bir sıruk taşıyan bir *boyero* ("öküzçü" veya "öküz bakıcısı") tarafından yönetilir (Şekil 3-6). Öküz takımı başlıklar ve çanlarla süslenmiştir. Carretaların hepsinde olmasa da birçoğunda her öküzün başlığına iliştilirilmiş sancağın üzerindeki küçük güvercinden çıkan bir dizi sarı flama bulunur. Tüm carreta ve öküzleri *Simpecado* olarak adlandırılır ve Rocío alayları içindeki yeri bir önceki bölümdeki alegorik alaylardaki zaferlere benzer.



Şekil 3-4 Simpecado ve öküzler "resmi kıyafetleriyle" tören alayında
Bu durumda, romería'nın ilk gününde Hermandad'ın memleketi Granada sokaklarındaki geçit törenidir. Ön plandaki boyero ("öküzçü") da Endülüs'ün "traje corto" sunu (kısa takım elbise) giymiş.



Şekil 3-5 Simpecado arabası La Doñana'da ("Hanımefendinin Ülkesi") ilerliyor
La Doñana, vahşi, marjinal bir bölge, kralların ortaçağdaki avlanma alanı ve atların yetiştirildiği bir yer olma geçmişine sahip bir orman ve doğal koruma alanıdır. Bugün *Parque Nacional de Doñana*, Avrupa'nın en önemli sulak alan rezervlerinden biri ve aynı zamanda bir hac objesidir. (Fotoğraf: W. Gerard Poole)



Şekil 3-6 La Raya boyunca boyero tarafından yönetilen Granada Simpecado'su
La Raya, La Doñana ormanı boyunca uzanan ve hem yol hem de yangın molası işlevi gören kumlu bir şerittir. Resmi bir tören alayı ile camino arasındaki kıyafet farkı öküzler için bile dramatik olabilir.

*Promesas*ı olanlar

Endülüs'te romerialar ve diğer tören uygulamaları sırasında Bakire'ye, bir azize veya Mesih'e söz vermek (veya rehin almak) yaygın bir uygulamadır. Francisco Aguilera (1978, 58-59), Kutsal Hafta'da imgeleri *costaleros* (imgelerin altında bulunan ve onları bazen kilometrelerce taşıyan kişiler) olarak taşımanın erkekler için bir sözü yerine getirmenin önemli ve yaygın bir yolu olduğunu belirtmektedir. Ancak, Küba'daki ailem arasında ve Endülüs'teki seyahatlerimde tanık olduğum gibi, bir sözün sabit bir ritüel ortamı dışında verilebileceği ve yerine getirilebileceği sayısız yol vardır.

Söz vermek Katolik kültüründe yaygın bir uygulamadır. El Rocío örneğinde, en yaygın söz Simpecado'nun arkasında yürümek ve El Rocío'ya kadar yol boyunca ona tutunmaktır (bu amaçla bir çubuk yerleştirilmiştir; bkz. Şekil 3-7 ve 3-8) (elbette yemek ve uyumak için durmak). Anladığım kadarıyla vakaların büyük çoğunluğunda *promesa* ile hacca gitmek nadiren gerçek bir yakarış ya da dua eylemidir, yani kişi belirli bir sonuç beklemez (örneğin bir hastalığın iyileşmesi, sevilen birinin iyileşmesi ya da önemli bir hayat krizinin çözülmesi). Bunlar genellikle adanmışlık içeren inanç eylemleri, adanmışlık içeren bir ilişkiye tanıklık

Bununla birlikte, iyileşmenin ve mucizevi olanın merkezi konu haline geldiği durumlar da vardır. José Trujillo Priego'nun 1995 tarihli çalışması *En Honor de la Blanca Paloma*, Bakire'yi Salida'da taşımanın kendisini nasıl kanserden kurtardığını anlatır (21-27). Çocukların Bakire'ye dokunmaları ve ondan bir kutsama almaları için yoğun kalabalığın başlarının üzerinden geçirilmesi, El Rocío'nun tarihinde her zaman rol oynamış olan, tamamen adanmışlık, dinsel ve mucizevi olan arasındaki belirsiz bölgenin bir başka örneğidir. Kuraklığı sona erdirme törenleri,

Kıtlık, doğal afetler ve savaş zamanları El Rocío'nun tarihinde yer almıştır (Taillefert 1996; Flores Cala 2005; ve Ek A).

Ancak, benzer bir şekilde Ayin'deki transubstantiation mucizesi konusunda da tartışılacağı üzere, ne Kilise ne de Rocieros promesaların adanmışlık ritüelleri ile öngörülen herhangi bir sonuç arasında yapısal bir ilişki tanımamaktadır. Meryem Ana ritüel yoluyla iyileştirilemez ya da olayları değiştiremez.

Uygulayıcılar bunun tamamen farkındadırlar ve başka bir şey de beklememektedirler. Bu bir neden-sonuç meselesi değil, adanmışlık ve lütuf meselesidir.

Çalışma ve kendine güven, görünüşte uyumsuz bir şekilde, sergilenen erdemlerdir. Ruhani, herhangi bir nedenle, belirli bir durumda işbirliği yapmayı seçmezse, Endülüslü ne yapacağını şaşırılmaz. Söz verme eylemlerinin ayrılmaz bir parçası olan çaba ve metanet, kendi başlarına adanmışlık eylemleridir ve kendi ödülleri oluştururlar. Bu uygulamalar kamuya açık olarak yapılır, böylece kamunun dikkatini çeker, ama aynı zamanda onları Meryem'e yaklaştıran özel inanç eylemleridir (vaadin ne hakkında olduğu kamuya açık olarak ilan edilmez, ancak herhangi bir nedenle bazı kişilere açıklanabilir). Vaat edilen şey yerine getirilmelidir ve vaatler fedakârlık gerektiren özel eylemler olarak, yine de halkın gözü önünde yerine getirilir. İlginç bir şekilde, Bakire'nin iradesine bağlı bir eylem gibi görünen şey aslında eylemi gerçekleştiren kişinin karakterine ve iradesine bir tanıklıktır.

İnce ama önemli bir şekilde, bu tür bir sosyal faaliyet *formalidad* olarak genel davranışa aktarılır ve resmileştirilir. Sonuç olarak, kişinin verdiği söz son derece önemlidir, hatta belki de "kutsaldır" ve kişinin sözünü yerine getirme becerisi

vaadi kamuya açık bir kayıt meselesidir. Sonunda, dış güce özensiz bir bağımlılıktan ziyade teşvik edilen aslında kendine güvendir. Özgüven olarak inanç ve karşılıklı destek dikkatle dengelenir. Bu dengeyi anlamak için ritüellerin bütününe katılmak gerekir, hatta keşfedeceğim gibi uygulamalar araştırmacıyı da kapsıyor olsa bile.

Örneğin, bana şarkılar söylendi, dans etmeyi öğrenmem söylendi ve bana ders verildi, Rocieros'un birçoğundan büyük bir cömertlik gördüm ve ayrıca yaşadıklarımı daha iyi anlamam için bana doğru yönler gösterildi. Ama aynı zamanda yabancı olduğum gerçeğinden hareketle her davranışından tamamen sorumlu tutuluyordum. Formalidad benden hemen bir davranışsal estetik norm olarak bekleniyordu.

Bu uygulamalar sadece duygusal, fiziksel ve mali olmak üzere her düzeyde karşılıklı destek sağlayan bir topluluğu desteklemekle kalmıyor, aynı zamanda bir başka önemli hususu da pekiştiriyor: bağımsızlık. Bireyin kendine güveni ve hacıların karşılıklı bağımlılığı eşit derecede vurgulanmaktadır. Rocío, dikkatle düzenlenmiş, toplumsal öz-örgütlenmenin bir örneğidir ve yine de son derece gelişmiş bir bireysellik duygusuna dayanır.

Toplumsal etkileşim ve bireysel ifade arasındaki bu ilişki, müzikal ilişkiler gözlemlendiğinde tamamen ortaya çıkmaktadır. Her bireyin geleneksel formları iyi bir şekilde söylemesi ve dans etmesi beklenir, ancak sadece bu da değil, aynı zamanda bunu kendilerine ait kişisel bir yetenek ve *zarafetle* - geleneğe kendi katkılarıyla - yapmaları beklenir. El Rocío'nun Virgen'ine kişisel inanç eylemini gerçekleştiren kişi ile halka açık performans arasındaki bu ilişki

Bu eylemlerin bir dizi ilginç sonucu vardır ve müzik pratiklerine yansıdığı görülebilir.

Her şeyden önce, bu inanç eylemleri birey ile ruhani nesne arasında nasıl kişisel ilişkiler kurulduğunun bir başka örneğini sunar. Birçok Rocieros için bu, Meryem'e yakınlaşmak için sadece dua etmekten daha cazip bir yoldur. Şarkı söylemek, dans etmek ve söz vermek yüceltmenin ritüel çeşitleridir ve gerçek anlamda duanın çeşitleridir.

İkinci olarak, Rocío ritüellerinin daha görkemli, daha gösterişli ve kutlamaya yönelik yönleri, Rociero ile Bakire arasındaki, aynı gösterişli ritüellerin özünde yatan ve bu ritüellerin içinde işleyen derin bireysel ilişkileri maskeleyen eğilimindedir. Dahası, ritüelleri asıl yönlendiren de bu aynı bireysel ve mahrem ilişkilerdir. İlerleyen bölümlerde açıkça görüleceği üzere, bu bireysel ilişkilerin Rocío'nun genel gücü açısından, Rocío'ya izleyici gözüyle bakıldığında görüldüğünden çok daha önemli olduğu ortaya çıkmaktadır. Bu önemli ve kilit öneme sahip ilişkileri, romería ritüellerine samimi bir katılım olmadan fark etmek imkânsız olmasa bile zor olurdu.

Endülüslülerin, görünüşte ne kadar önemsiz olursa olsun, sözünde durmamayı ciddi bir hata olarak gördüklerini de belirtmek gerekir. Formalidad'ın bir yönü olarak bu ciddi bir meseledir ve Endülüs'teki seyahatlerim boyunca birçok kez karşılaştım. O halde promesalar, formalidad'ın doğrudan sosyal davranış olarak tercüme edilen bir başka yönüdür. Kişinin Bakire'ye verdiği sözü tutması, kendisine ve başkalarına verdiği sözü tutması anlamına gelir. Promesa'yı başlatan ve devam ettiren özgüven, Rosyalılar ve Endülüslüler arasında saygı duyulan bir özelliktir.

Genel olarak. Bununla birlikte, nasıl Bakire'den yardım isteniyor ama talep edilmiyorsa, Rocieros arasındaki karşılıklı işbirliği de resmileşmiş ilişkiler içinde nadiren talep edilen ama teklif edildiğinde de çıkar gözetilmeden sunulan güçlü bir bağlayıcı güçtür. Rocieroslar arasındaki karşılıklı işbirliği konusunun, Sevillanas Rocieros'un şarkı sözlerinde Bakire'ye duyulan sevgi ve Rocío'nun kendisine duyulan sevgiden sonra en çok öne çıkan üçüncü konu olduğunu gördüm.

En başından itibaren, promesa fenomeninde, bireysel ve toplumsal olan arasında ritüel bir ortamda yürütülen ve "ruhani" olanın (okuyucu bu terimi nasıl tanımlamayı seçerse seçsin) merkezi bir rol oynadığı bir ilişkinin ortaya çıktığını görmeye başlarız. Yüceltme törenlerinde birey kabul edilir ama özel bir vaatte bulunulmaz. Kutsal Hafta'nın tövbe törenlerinde ise, bireyin kimliği maskelenir, böylece kendi tövbe eylemleri (vaatleri) aracılığıyla kendini yüceltmesi engellenir. Bu nedenle Kutsal Hafta törenlerinde "*Nazarenos*" ("Nasıralı" ya da Nasıralı'yı taklit edenler) olarak adlandırılan kukuletalı figürleri görürüz. Endülüs'teki ritüel uygulamalarının önemli bir yönü de bireysel olanla toplumsal olan arasındaki ilişkidir; bireysel olan, Rocío "yüceltme" ritüellerinde olduğu gibi toplumsal bir ritüelin içinde gün ışığına çıkarılır ya da tam tersine toplumsal bir ritüelin içinde maskelenir ("tövbe" ritüellerindeki kukuleta ve cüppelerle).



Şekil 3-7 Granada'da *promesalı* insanlar tören alayına başlıyor. Simpecado'nun arkasına tutunmaktadırlar.



Şekil 3-8 *Promesası* olanlar La Raya'nın tozları arasında yürüyor. Bazen *promesalı* insanlara caminoda yanlarında yürüyecek, bir tekerleğe dokunacak başkaları da katılır. (Fotoğraf: W. Gerard Poole)

Dışa dönüklük ve içe dönüklük: Tören haccının iki yüzü, iç fenomenolojinin bir örneği ve ritüel alayının dışa yansımaları

Santiago de Compostela'nın daha içe dönük, yalnız hac yolculuğunun aksine, El Rocío hac yolculuğunun gerçek *camino* ("yürüyüş") bölümleri Rocieros tarafından nadiren bir meditasyon veya "hareket halinde dua" aracı olarak kullanılır. Daha çok konuşuyor, gülüyor ya da şarkı söylüyorlar. Okuyucu, insanların saatlerce yürüdüğü (veya ata bindiği) herhangi bir camino görüntüsüne bakarsa, sessiz meditasyonun düzen olmadığı açıktır. Derin bir iç gözlem düzen değildir.

Bira veya *manzanilla* (sek bir şeri) hacılara cömertçe dağıtılır (su da). Herkesin keyfi yerinde ve sıcak bir yaz gününde *la Raya*'nın kumlarında yürüyor olsalar da hanımların çoğu yine de en son Rocío modasına uygun, genellikle başlarının tepesinde geleneksel çiçek bulunan güzel kıyafetler giymişler (bkz. Şekil 3-9). Derin bir iç gözlem veya meditasyon olmadığını söyleyecek kadar ileri gitmeyeceğim, ancak çok fazla olmadığını ve bu tür bir ifadeye ne tanık olduğumu ne de deneyimlediğimi söylemekten eminim. Yine, bu dindarlık eksikliğinin bir işareti değil (açıkça görüleceği gibi); daha ziyade, başka bir yönden gelen bir dindarlık. Bu "de penitencia "dan ziyade "de Gloria "dır. İçe dönüklükten kaçınır ve dışa dönüklüğü ustaca geliştirir, üzüntü azalır ve neşe artar.

O halde, dualar çoğunlukla önemli bir rol oynamıyorsa ve iç gözlem daha da az önemli bir rol oynuyorsa, caminonun "dindarlığı" nerededir?

Ritüel dindarlık, El Rocío'nun doğası anlaşıldığında tam da bekleneceği yerde bulunur: şarkılarda, danslarda ve tören alaylarında. Aynı zamanda zamanın ve mekânın sınırlarında da bulunur: gecenin geç saatlerinde camino üzerinde

Resmi ritüeller ve yürüyüşün kendisi, gerçek ve mecazi "ormanın" derinliklerinde (her iki yön de 4-6. Bölümlerde ele alınacaktır).

İki özel dua sürekli olarak kullanılmaktadır. Birincisi, Meryem'e adanmışlık duası olan (yukarıda anlatıldığı gibi) ve hemen hemen her durakta tüm Hermandad tarafından söylenen "Salve Maria "dır. İkincisi ise (bunun da başlı başına bir dua olduğunu anlamam biraz zaman aldı) her zaman Salve Maria duasının ardından söylenen "Viva!" litanyasıdır.

Rocío'da dua öncelikle toplumsal bir eylemdir. Bakire'ye tek başına söylenen bir dua bile kamusal ya da yarı kamusal alanlarda yapılır. Bu şarkı anları ilerleyen bölümlerde ele alınacaktır ve burada alay ritüel bir amaçla durduğunda (örneğin bir nehri geçmek gibi), bir bireyin grupça söylenen *Salve'nin* ardından spontane bir eylem olarak Bakire'ye bir şarkı söyleyebileceğini söylemek yeterlidir.



Şekil 3-9 Camino boyunca şık Rocío kıyafetleri içinde üç kız kardeş Endülüslülerin başın en tepesine çiçek koyma geleneği, bu yazarın bildiği kadarıyla, sadece Hindu kültürleri arasında başka bir yerde bulunmuyor. (Fotoğraf: W. Gerard Poole)

Davulcusu ve borazancısı: Leydi'nin habercisi

Tamborilero tören alayında

Simpecado carreta, iki öküz ve boyero'nun önünde Tamborilero yürür.

Tamborilero aynı anda hem flüt hem de davul çalan ve alayları yöneten kişidir. Bir Tamborilero'nun varlığı isteğe bağlı değildir. Her zaman en az bir Tamborilero, bazen daha fazla ama genellikle sadece bir Tamborilero bulunur. Tamborilero, *La Reina de Andalusia* ("Endülüs Kraliçesi"), *La Blanca Paloma* ("Beyaz Güvercin"), *La Virgen del Rocío* ("Çiy Bakiresi") Simpecado'nun gelişini melodisi ve ritmiyle duyurmadan resmi alaylar hareket etmez.



Şekil 3-10 Rociero Tamborilero, resmi "traje corto" giymiş Huelva eyaletinin geleneksel Rocío flütünü ve davulunu çalıyor, 1955 civarı. (Fotoğraf Juanma Sánchez'in izniyle)



Şekil 3-11 Quema Nehri'nde bir Simpecado için oynayan Tamborilero (Fotoğraf c. 1965, Juanma Sánchez'in izniyle)

Tamborilero kelimesi kelimenin tam anlamıyla "davulcu" anlamına gelir ve bu durumda eril formunu alır. Tamborilero sol eliyle "pipa de tres agujetas" ("üç delikli boru") çalarken aynı sol koldan bir çeşit davul sarkar. Bugün Endülüs'te, hangi romerya için çaldıklarına bakılmaksızın tüm Tamborilerolar, Şekil 2-10 ve 2-12'de gösterildiği gibi Avrupa askeri saha davulundan modellenmiş bir davul kullanırlar. Tamborilero, sol eliyle üç delikli flütü çalarken sağ eliyle davuldaki ritim kalıplarını seslendirir.

Tamborilero, Simpecado sancağı ve carreta gibi Rocío'nun isteğe bağlı bir özelliği değildir. Tamborilero alaya yalnızca eşlik etmekle kalmaz; alaya *önderlik eder*. Tamborilero, "Meryem Ana"nın gelişini işaret eden sesli bir sancak işlevi görür ve bunu yaparak sadece Meryem Ana'nın alayının devam etmekte olduğunu değil, aynı zamanda, 2. Bölüm'de öne sürüldüğü gibi, Meryem Ana'nın dünya üzerindeki hâkimiyetini ve korumasını da işaret eder.

kara. Bu benim açımdan hayali bir yorum değil. Almonte halkı için o, bu toprakların koruyucu azizesi ve koruyucusudur. Geçmişte Almonte'liler, aşırı ihtiyaç zamanlarında "*Transladas*" (Aktarımlar) adı verilen özel törenlerle onu ortaya çıkarırlardı ve şimdi bunu her yedi yılda bir gelenek olarak yapıyorlar (Taillefert 1996; Flores Cala 2005)¹¹. Dahası, Endülüs genelinde "La Reina de Andalusia" ("Endülüs Kraliçesi") unvanını kazanmıştır (Murphy; Trujillo Priego; Flores; Taillefert, vd.) ve çoğu olmasa da birçok Endülüslü tarafından koruyucuları olarak kabul edilmektedir. Endülüs'ün dört bir yanından gelen Rocieroslar onu kesinlikle böyle görürler. Aynı şekilde, La Doñana toprakları da kutsal kabul edilir ve bu yazının kaleme alındığı sırada Sevilla'yı Atlantik kıyısındaki Almonte yakınlarındaki plajlara bağlayacak bir otoyolun inşasıyla ilgili ciddi bir tartışma sürmektedir. Otoyol sadece La Doñana'yı kesmekle kalmayacak, aynı zamanda El Rocío'ya giden Almonte alayının yolunu da doğrudan kesecektir (Juan Carlos González Faraco ile Almonte'de yapılan görüşmeler, Doktora, Huelva Üniversitesi).

Tamborilero, 4. Bölüm'de ele alınacak olan kadim bir geleneğin yaşayan mirasıdır. Bu noktada belirtilmesi gereken önemli bir husus, Tamborilero'nun tören alayıyla olan ilişkisinin, Endülüs ve İber Yarımadası'ndaki ve belki de genel olarak Batı Avrupa'daki tüm ritüel tören alaylarına şu ya da bu zamanda yayılmış olan samimi bir ilişki olduğudur. Alay ile olan ilişkisi aynı zamanda toprakla olan ikili bir ilişkidir: mistik bir şifa ve dönüşüm mekânı olarak toprak ("orman") ve mülkiyetin ve sosyokültürel kimliğin zemini olarak toprak. Dini ve militan arasında bir yerde yer alan bu ikili rolün dolaysız bir v e ç h e s i , onun müziğinin

alayının kendisi. Her ne kadar müziği kendi başına güzel bir müzik olarak kabul edilse de, yukarıda da belirtildiği gibi, müziği ağırlıklı olarak başka bir şeye, müzikal içeriğin dışında bir şeye işaret eden bir "ses bayrağı" ya da habercisi olarak işlev görür. Bu nedenle Tamborilero'nun müziği bazı açılardan müzik olarak değil, bir ses sinyali olarak ele alınır. Endülüslülerin, Tamborilero yakınlarında ve açıkça duyulabilir olsa bile şarkı söyleyip ritim tutmalarının nedeni budur. Onun müziği önemli, vazgeçilmez bir şeyi temsil eder, ancak tam olarak kendi başına müzik değildir. Tamborilero'nun zengin mirasını keşfetmek 4. Bölümün konusu olacaktır.

Coro Rociero: Hareket halindeki koro ve şarkı söyleyen cmmunitas

1970'lerde El Rocío romería'sının tören uygulamalarının dışında "Coro Rocieros" (Rocío Koroları) adı verilen ve Rocío törenleri dışında performans sergilemeye başlayan özel oluşumlar ortaya çıktı (Gil Buiza 1991, 4: 64-72). Ancak, bilinçli ya da resmi olarak tanınmış olsun ya da olmasın, romería alayında her zaman bir "Coro Rociero" (Rocío Korosu) vardı. Bu sadece hac alayının doğal bir sonucuydu. İnsanlar alay halindeyse ve şarkı söylüyorsa, adı bu olsun ya da olmasın bir koro vardır, çünkü El Rocío'ya giderken şarkı söylemeyen bir Rocío alayı diye bir şey yoktur.

Bu "hareket halindeki koro" bir romería'nın ritüel gücünün temel unsurudur. Şarkı söylemek, camino ve tören alayları soyut bir ritüel formülü içindeki potansiyel unsurlar değildir. El Rocío'nun evrimleştiği şekliyle şarkı söylemek hac yolculuğu için elzemdir çünkü büyük ölçüde romería'nın bir bileşeni değildir; romería'nın kendisidir. Şarkı söylemek, tıpkı Tamborilero'nun varlığı gibi, bir

isteğe bağlıdır. Bu tezin de açıkça ortaya koyacağı gibi, ritüel durumunu yaratan temel unsurlardan biridir.

El Rocío'nun hareket halindeki korolarının ya da şarkı söyleme alaylarının son derece önemli bir rolü, Victor Turner'ın tanımladığı şekliyle *communitas*'ın hac durumunu ortaya koymalarıdır (Turner [1978] 1995, 1-40; 1995, 97, 141-145). Koro şefleri, söylenecek parçalar ve şarkı sırası yoktur. Herkes bir şarkıyı başlatarak şarkı söylemeye öncülük edebilir. Alayın müzikal komünites'i *romería*'nın diğer tüm müzikal yönlerinde de devam eder (bkz. Bölüm 5 ve 6).

Camino boyunca bir gözlemci için açık olan şey, Coro Rociero'nun Rocío'da deneyimin kendisinin bir parçası olarak geliştiğidir: ritüel deneyimini geliştirmek ve güçlendirmek için insanların birlikte şarkı söylemesi gibi basit bir eylem. Geçen yüzyıla ait tüm yazılı belgeler ve fotoğraflar, şarkı söylemenin ve yürümenin (ya da ata binmenin) *romería*'nın iki değişmezi olduğunu göstermektedir (Burgos 1974; Flores Cala 2005). Yine de bir Rocío alayı sırasında bir *Hermandad* içinde resmi bir "Coro Rociero" nun şarkı söyleyip söylemediğini bilmenin bir yolu yoktur çünkü daha önce de belirtildiği gibi, Rocío üzerinde şarkı söyleyen insanlardan oluşan alaylar, alayları oluşturur. Koro ve tören alayı aynı *şeydir*: Tören alayı bir korodur.

Ayrıca, *romería* hacılarının, hepsinin ve her sıfatla, ve tören korosunun aslında aynı varlık olduğu sonucuna varmalıyız: *Hermandades*, bir bütün olarak, ritüel olarak koro işlevi görmektedir. Bu gerçek, El Rocío'nun *romería*'sına Nietzsche'nin ünlü *The Birth of Tragedy* ([1886] 1967) adlı eserinde benimsediği Dionysosçu ve Apolloncu diyalektiği açısından bakıldığında ilgi çekicidir. Nietzscheci perspektiften bakıldığında, Rocío töreni

Koro, eylemin kendisi olarak anlaşılabilir - Dionysosçu dürtüyü oluşturan bir deneyim arayışı olarak bir eylem; ritüel sınırlarının dışındaki sonraki temsiller, Apolloncu yansımali sonucu oluşturan eksik yansımalar olarak düşünülmelidir (Nietzsche [1886] 1967, 33, 41, 73).

Koro bir deneyim korosudur. Başka bir şey hakkında, kendi faaliyetlerinin dışında bir şey hakkında şarkı söylemiyorlar. Kendileri ve o anda ne yaptıkları hakkında şarkı söylüyorlar: El Rocío'ya hac yolculuğundalar. Alay korosu, romería ile diğer hac türleri arasındaki temel farkı oluşturan şeydir.

Bu bölümü açan, yol kenarında duran ve bira dağıtan anonim bir kişi tarafından söylenen söz, Endülüslülerin kendilerini ne kadar iyi anladıklarının iyi bir göstergesidir ve tiyatronun ve ritüelin doğasına dair şaşırtıcı derecede derin bir anlayışı ortaya koymaktadır.

"Varoluşun kalbinde yatan paradoksla" (Nietzsche [1886] 1967, 55) karşılaşmak için "ormana" doğru yol alan tören korosunun rolü, bu çalışma ilerledikçe okuyucuya Rocieros'un sofistike ve kasıtlı bir ritüel eylemi olduğu kadar genel olarak Endülüs ritüelinde ortak olduğunu tespit ettiğim bir eylem olduğu ortaya çıkacaktır. O halde Hermandad'ın tamamı, daha derin bir deneyime doğru ilerleyen ritüel bir koro olarak görülebilir.

Endülüs'te kültürel üretime önemli ölçüde katkıda bulunan "ayrık" bir müzik pratiği olarak koro

Coro Rociero'nun ritüel sisteminden ayrılarak kendi sosyokültürel ürünü haline gelmesi, başta halk arasında popülaritesinin artması olmak üzere bir dizi faktörün sonucu olarak ortaya çıkmıştır.

Koroların popülaritesi Sevillanas Rocieras'ın popülaritesinin yükselişine eşlik etti (Gil Buiza 1991, Giriş, 3-25). İlk başlarda korolar, Los Amigos de Ginés ("Ginés'li Dostlar") gibi gruplar ya da şarkıcı/piyanist/besteci/şair Manuel Pareja Obregón gibi bireylerden oluşan Sevillanas kayıt sanatçılarına müzikal destek olarak ortaya çıktı.

Bu yarı-profesyonel koroların ulaştığı yüksek sanat düzeyi 6. ve 7. parçalarda açıkça görülmektedir. Parça 6'da yer alan *Triana* korosu en prestijli Rocío korolarından biridir, tıpkı Triana barrio'sunun kendi başına tüm Endülüs için ünlü bir müzik alanı olması gibi. Bununla birlikte, ister solist ister grup olsun, tüm ünlü şarkıcıların kendilerinin de Rocieros ve Hermandades üyesi olmaları ve bu nedenle de varsayılan olarak koroların üyesi olmaları nedeniyle Sevillanas Rocieras'ın yükselişinin aslında koroların kendileri olduğu da iddia edilebilir (Sevillanas şarkıcılarının geçmişleri üzerine kişisel araştırma).

Her iki durumda da Sevillanas Rocieras türü ve icracıları -ister korolar, ister müzik grupları, ister solistler olsun- romería'nın kendi içinde eşzamanlı olarak gelişmiştir; hepsi aynı ritüel pratiklerin ürünüdür. Bununla birlikte

Kültürel ürünler olan korolar, tıpkı şarkıcılar ve şarkı grupları gibi ritüellerin dışında da kendi hayatlarına sahip oldular. Korolar (solistler ve grupların yanı sıra) düğünlerde, vaftiz törenlerinde, panayırarda ve bugün hala gözlemlenebilen diğer etkinliklerde sahne almaya başladı.¹² Bu süreçte giderek profesyonelleştiler (flamenko sanatçılarının izlediği yolun aynısı).

Koroların kendilerine özgü performans alanları da gelişti. İlk olarak, "Sala Rocieras" (Gil Buiza 1991, 4: 58) adı verilen yerler Endülüs'ün ve İspanya'nın diğer bölgelerinde ortaya çıkmaya başladı. Bu kulüpler gelişmekte olan Sevillanas Rocieras türünün icrasına adanmıştı. Başlangıçta bu toplantılar Hermandades'in evlerinde (var olduklarında) ya da belirlenmiş barlarda veya diskoteklerde gerçekleşiyordu. Sonunda özellikle Sevillanas Rocieras'a adanmış mekanlar ortaya çıktı. (Yine, flamenko topluluğu içinde "Peñas Flamencas"ın -özellikle flamenkonun icrası ve geliştirilmesine adanmış toplantı yerleri- bir emsali vardır). Buna ek olarak, bağımsız konser alanlarından oluşan bir ağ ortaya çıktı. Çoğu durumda korolar hala ortaya çıktıkları Hermandad ile bağlantılı olarak faturalandırılıyordu - örneğin "Triana Hermandad'ının Coro Rociero'su". Nihayetinde bu Sala Rocieras ve konser ağları, Endülüs televizyonlarında izlenebilen bölgesel ve ulusal yarışmalarla sonuçlandı.

Coro Rociero hem ayın korolarıyla hem de birçok yerel romerinin, özellikle de Huelva eyaletinin korolarıyla ortak unsurlara sahiptir. Bununla birlikte, Coro Rociero bazı önemli yönlerden her ikisinden de farklıdır. Örneğin, Katolik Kilisesi'nin koroları, en azından son birkaç yüzyılda,

Rociero koroları gibi genellikle karışıktır. Ancak Kilise, topraklarının çoğunda dansı ayinden çıkarmıştır. (Ayinde dansın son kalıntısı, ilginç bir şekilde, Sevilla Katedrali'nde yılda bir kez altı oğlan tarafından icra edilen ünlü *Los Seis* ("Altılı") dansıyla Sevilla'nın kendisindeydi (Brooks 1988, 122). El Rocío'nun Rocieros'ları, günlüğün de ortaya koyduğu gibi, tüm önemli etkinliklerde dans ederler ama tören alayı hareket halindeyken değil. Tören duraklarında dans ederler - bu duraklar ister ritüel durakları olsun, ister Coria'da olduğu gibi trafikte sıkışıp kalmanın bir sonucu olsun (bkz. Salı, Üçüncü Gün, Günlük, Ek B).

Huelva eyaletindeki korolar, cinsiyete özgü olan Fandangos müzik türünü (bkz. Bölüm 5) söyler ve dans eder. Erkekler erkek azizler ve güneş için savaş dansları yaparken, kadınlar Meryem için danslar, yani doğurganlık, şifa ve koruma dansları ve alayları yaparlar. İki cinsiyet birlikte dans ettiğinde, bu her zaman gruplar halinde, erkeklerin bir sırada ve kadınların başka bir sırada olduğu ortak sıra dansları şeklinde olur. Ancak bunlar ayrı danslar kadar yaygın değildir (Merchante 1999, 169-191; yazarın gözlemleri).

Endülüs'teki erkek grup dansları hâlâ erkek azizlere adanmıştır ve birçok kılıç dansında da görüldüğü gibi açıkça savaşçıdırlar (Merchante 1999, 191; Brooks 1988, 190). Aynı şekilde, Merchante'nin tanımladığı gibi, kadın dansları da özel olarak eğitilmiş "bakireler" koroları tarafından gerçekleştirilir (Merchante 1999, 189, 170). Dahası, Francisco Aguilera'nın (1990) çalışmasının kapağında Huelva'nın Almonaster bölgesindeki yerel bir alayın fotoğrafını görüyoruz; burada tef çalan kadınlardan oluşan küçük bir koro aslında alaya öncülük ederken, Tamborilero onların hemen *arkasında* yürürken görülüyor, ancak o hala önemli konumunda - doğrudan

Alay sancağından önce. El Rocío alaylarında durum böyle olmasa da, bazı alayların, tıpkı erkek dansçıların erkek azizler için savaş dansları yapması gibi, belirli ritüeller için şarkı söylemek ve dans etmek üzere eğitilmiş özel bir kadın korusu tarafından yönetildiğini belirtmek ilginçtir. Daha önce de belirtildiği gibi, Rönesans döneminden kalma ünlü bir dans, genç erkeklerin Sevilla Katedrali'ndeki özel bir geçit töreninde yaptıkları "Los Seis" dansı günümüze ulaşmıştır (Brooks 1988, 122).

Bu açıdan bakıldığında, cinsiyete özgü koro dansları olarak ifade edilen duygusal ve işlevsel modalitelerin en az beş yüzyıl boyunca Endülüs kültürünün bir parçası olduğu görülmektedir. Başta Santiago (Aziz James) olmak üzere erkek azizler, Hristiyanlıkta "Savaş Tanrısı"na eşdeğerdi, zira *Reconquista*'nın (Yeniden Fetih) tüm savaş faaliyetleri bu erkek azizin sancağı altında gerçekleştirilmişti, dolayısıyla "*Matamoras*" ("Moorslayer") unvanı da buradan geliyordu.

Korodan koroya, cinsiyetten cinsiyete dans ve cinsiyete özgü danslar, fandango müzik ve ritüel kültürünün önemli özellikleridir. Ancak hiçbiri Rocío müzik kültürünün bir özelliği değildir. Sevillanas Rociero kültürünün karakteristik özelliği olan daha romantik, bire bir dans ilişkisi ve bununla birlikte bire bir şarkı söyleme ilişkisi 5. Bölümde daha ayrıntılı olarak incelenecektir, ancak hem Fandangos hem de Rociero korolarının birincil işlevi, alaylarda şarkı söylemek ve dans etmektir. Ancak, Vatikan II'den bu yana her ikisi de ayinin bir parçası olarak şarkı söylemek (dans etmemekle birlikte) için görevlendirilmiştir. Dolayısıyla, *Fandango Ayinleri*, *Misas de Romeros* (Hacı Ayinleri), *Misas Rocieros* (Rocío Ayinleri) ve hatta *Misa flamenco* (flamenko Ayini) vardır. Buradan da görebiliyoruz ki üretilen şey

Popüler kültür sadece toplumsal üstyapıya değil, aynı zamanda ritüel sisteminin geri kalanına da yayıldıkça romería içinde.



Şekil 3-12 Huelva, İspanya'da geleneksel kadın korusu, 1965-1975 civarı (Fotoğraf Juanma Sánchez'in izniyle) Bu, Hristiyanlık öncesi Avrupa ve/veya Hristiyanlık/İslam öncesi Endülüs kadınısı geleneğinin bir devamı mı?¹³

Rocío Korusu ister ayin korosundan, ister fandangos tören korosundan, isterse de bu ikisinin bir kombinasyonundan esinlenmiş olsun, günümüz Rociero Korusu El Rocío'nun romería'sının ve "de Gloria" duygusal modalitesi içinde tapınan ile tanrı arasındaki bire bir samimi ilişkinin bir ürünü olmadan anlaşılamaz.

Coro Rociero aynı zamanda ibadet ve kişisel ilişkilere daha bireysel bir yaklaşımla karakterize edilir. Birey ve topluluk olarak koro arasındaki ilişki El Rocío'nun genel karakteristiğidir: Rocío koroları

cinsiyete özgü değildir. Benzer şekilde, Sevillanas dansı Endülüs'te karışık cinsiyetli çiftler halinde dans edilmesi amaçlanan tek geleneksel dansdır. Koronun temel bileşeni olduğu ritüel yapılar ile bunların müzikal karşılıkları arasındaki ilişkiler 5. ve 6. Bölümlerde daha da geliştirilecektir.

Bölüm 3'ün Özeti

Hac alayının bir tür düzenli kaos olduğu yönündeki ilk izlenim, bu çalışma ilerledikçe daha da belirginleşecek olan derin bir operasyonel gerçeğin yalnızca ilk yüzeysel tezahürüdür: Hac alayları, yüksek derecede beceri, öngörü, adanmışlık, motivasyon ve bireyin sanatsal bir şekilde yetiştirilmesinin, ortak bir çabanın parçası olarak bir araya gelmesinin tezahürleridir.

Bir bütün olarak romería haccı, hareket halindeki geniş bir koro, *biçimlendirilmiş hareket halindeki bir koro* olarak görülebilir; davul ve flüt çalan Tamborilero tarafından müjdelenen ve merkezinde Bakire Simpecado'nun yer aldığı bir müzik alayı. Simpecado'nun arabası ya da arabası, El Rocío alaylarının tematik ve bununla birlikte duygusal odağını oluşturur. Bir bütün olarak ele alındığında, El Rocío'daki tören alaylarının yapısı, Bölüm 2'de anlatılan alegorik tören alaylarının özel örnekleri gibi görünmektedir: (1) Tören kipi Simpecado'nun odağı olarak merkezi bir savaş arabasının ya da Triumph'un varlığı; (2) şarkı söyleyen bir koro ve neredeyse her zaman üflemeli ve vurmali çalgıların varlığı olarak müzikal bir sonuç bileşeniyle paralel tek bir duygusal kip, "de Gloria" duygusal kipinde Sevillanas Rocieras'ı söyleyen koro olarak Hermandad ve Tamborilero'da davul ve flütün varlığı; ve (3) hayvanların ve/veya hayvan

insanlar, Simpecado'yu çeken öküzler ve at binicileri. Elbette göze çarpan fark, Rocío korosunda efsanevi yaratıkların ya da vahşi hayvanların bulunmamasıdır. Ancak, resimler açıkça alegorik olduğu için, bu resimlerin neyi temsil ettiğini bilmeden, efsanevi yaratıkların ve vahşi hayvanların gerçekten Rocío korosunda olup olmadığından emin olamayız.

Şarkı söyleme alayının müzikal ve duygusal odağı onun temel özelliği olmaya devam etmektedir. Müzik, ritüel ve belirli bir duygusal modalitenin, yani "de Gloria" modalitesinin geliştirilmesi arasındaki ilişkiler ilk olarak Rocío'da ortaya çıkar ve tüm romería boyunca temel ilişkiler kümesi olarak ortaya çıkmaya devam eder. Belirli bir duygusal kalıbın oluşturulması ve yapılandırılması, bu çalışma boyunca dikkatin merkezi bir odağı olmaya devam edecektir. Bu bağlamda, El Rocío'nun romerasının incelenmesi büyük ölçüde tören korosunun incelenmesidir.

Endülüs'ün toplumsal yelpazesini yansıtan bir singing communitas olarak, romería'yı gerçekleştirmek için kendi kendine örgütlenen sosyal varlıklar olarak ortaya çıkan Kardeşlikler, Endülüs toplumunda kültürel estetik ve değerlerin aktarımı için önemli ağırlar haline gelir. Estetiğin (bu çalışmanın ilerleyen bölümlerinde geliştirilecek bir nokta olan haccın kendisi tarafından yaratılan) sosyokültürel bedenin geneline bu aktarımı, ilk olarak tören korosunda ortaya çıkan bir communitas'ın varlığı sayesinde büyük ölçüde hızlanır. Dahası, romería estetiği, Coro Rociero gibi yan kültürel ürünlerin yanı sıra şarkı, dans, şiir, resim, film ve benzerlerinin yaratılması ve yaygınlaştırılması yoluyla Endülüs toplumunun geri kalanına da yayılır.

Bölüm 4: Tamborilero'nun Müziği

Tamborilero'nun keşfi, bu yazar için saha araştırmasının en ilgi çekici sonuçlarından biri olmuştur. Konuyla ilgili literatürün azlığı nedeniyle, internet iki cephede önemli bir kaynak olduğunu kanıtlamıştır. Bunlardan ilki çağdaş cephedir. Araştırmacı için internet, *meraklılar* (belirli bir konunun ya da disiplinin k e n d i n i a d a m ı ş öğrencileri; meraklılar hakkında daha fazla bilgi için 6. Bölüme bakınız) ve yaşayan Tamborileros tarafından temsil edilen yaşayan gelenekle teması mümkün kılmıştır, aksi takdirde saha araştırması için aylar, hatta yıllar gerekebilirdi. Özellikle Luis Payno, Juanma Sánchez ve Chris Brady'nin web siteleri, yalnızca muazzam kişisel katkıları için değil, aynı zamanda diğer ilgili meraklıların öğrendiklerine katkıda bulunmaları için odak noktaları olarak da paha biçilmez olduklarını kanıtladılar.

İkinci olarak, tarihsel cephe var. Tamborilero konusunda çok az şey yazıldığından ve bunların çoğunun baskısı tükendiğinden, Payno ve Sánchez gibi bu eserlere erişimi olan az sayıda kişi, bu eserlerin içeriğini diğer araştırmacılarla paylaşabilmiş ve bu süreçte kendi başlarına çok değerli tarihsel ikincil kaynaklar haline gelirken, aynı zamanda daha büyük tarihsel geleneklerin yaşayan uygulayıcıları olarak günümüz gelenekleri için birincil kaynaklar olarak işlev görmüşlerdir. Tek bir Tamborilero geleneği olduğunu söyleyemeyiz, ancak bu bölümün aydınlatmaya başlayacağı gibi, coğrafya ve yüzyıllar boyunca son derece kısıktıcı ortaklıklar paylaşan birçok gelenek var gibi görünüyor.

Leydi'nin habercisi

Rocío'da Tamborilero üç ezgi çalar: *El Camino* ("The Walk" ya da "The Way") geçit törenleri ve hac yolları boyunca; *El Romerito* ("The Little Pilgrim") aynı amaçlar için ama neredeyse o kadar değil; ve *Al Alba* ("At Dawn," "Going at Dawn," ya da "Toward the Dawn") El Rocío'ya giden yol boyunca sabahları yapılan eğlenceler için. El Rocío'nun Tamborilero ezgilerinin açık ara en ünlüsü "El Camino" dur. Tamboriler bu ezgiyi Rocío alaylarında çalarlar ve belki de tüm Endülüs'te en iyi bilinen Tamborilero ezgisidir. Ezginin her çalınışında küçük varyasyonları olduğundan, Şekil 4-1'de ezgiyi daha önce duymuş olan herkese standart gelecek bir varyasyon yarattım.

Üç melodik bölüm her zaman aynı sırada yer alır ve bunlar transkripsiyonda parantezli harflerle belirtilmiştir. Akılda tutulması gereken önemli unsur, bu melodinin Tamborilero topluluğu tarafından tanımlanan *sin fin* ("sonsuz") melodiler kategorisine karşılık geldiğidir.¹⁴ Bu melodiler, güçlü sonlandırıcı kadanslardan yoksun oldukları için sonsuz varyasyonlar içinde döndürülebilir.

Genellikle paradoksal bir şekilde Arap ya da Kuzey İber etkisine atfedilirler ve Endülüs melodilerinin atipik olduğu düşünülür (Sánchez 2006). Arap kökenini destekleyen bir ipucu, Avrupalılar tarafından mimari dekorda (A.C.D. sözlüğü) iç içe geçmiş motiflerin sonsuz dönüşünü veya edebiyatta, klasik *1001 Binbir Gece Masalları'nda* (Burton [1821] 2001) gösterildiği gibi "hikaye içinde hikaye" veya "rüya içinde rüya" olarak iç içe geçmiş hikayelerin dönüşünü ifade etmek için kullanılan "arabesk" kelimesinde yatıyor olabilir. Merchante (1999, 56), bazı Ortaçağ Endülüs melodilerine Arap kökenleri atfeden ve sık sık tekrarlanan bir düşünceye sahiptir.

Ribera'nın "*Cantigas de Santa Maria*"¹⁵ (1922) adlı ünlü ve tartışmalı analizinde ve Arap müziğinin Batı müziğindeki etkisini teorileştiren çalışmasında (1927). Bununla birlikte, daha sonra yapılan araştırmalar, Ortaçağ'a ait Cantigas ezgilerinin çoğunun, Mağribiler arasında kullanılmayan ve kullanılmayan makamları kullandıkları için Batı Avrupa kökenli olduğunu göstermiştir (Cunningham 2000). Camino ezgisi, bu bölümün ilerleyen kısımlarında ele alınacak olan ikinci ezgi "Al Alaba" gibi kesinlikle bu kategoriye girmektedir.

Bu iki ezginin modu, Cunningham'ın da belirttiği gibi (2000, Giriş), Kuzey Afrika'nın *Nauba* geleneklerinde nadir görülen (hatta hiç bulunmayan) Dorian ve Mixolydian modları olan Cantigas'ın baskın modaliteleri ile uyumludur -Endülüs kökenli Ortaçağ Mağribi müzik geleneklerini temsil eden ve Cantigas'ınkiyle yaklaşık olarak çağdaş olan gelenekler (Ribera 1922 ve 1927; Proché 1995; D'Langer). Şu ana kadar, günümüz Tamborilero ezgilerini Cantigas'ın ezgileriyle doğrudan özdeşleştiremedim, ancak Cantigas minyatürlerinde iki Tamborilero tasvirinin bulunması (bkz. Şekil 4-7), ne derece olduğu belirsiz olsa da, bu eserlerle bir ilişkileri olduğunu göstermektedir. Bununla birlikte, Tamborileros'un günümüz romeríalarının hepsinin Marian olduğu hac yolculuğuyla bağlantılı olması ve Cantigas'ın hepsinin Marianizme adanmış olması, tek bir minyatürün varlığının ortaya koyduğundan daha derin bir bağlantı olabileceğini düşündürmektedir.

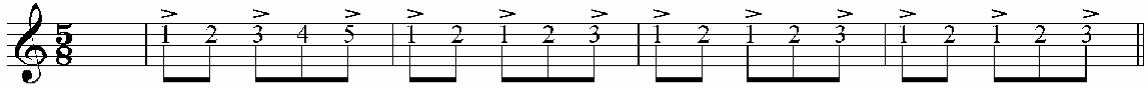
Günümüzdeki iki ezginin "sonsuz" karakteristiği muhtemelen Tamborilero'nun ritüelin gerekliliklerine göre herhangi bir anda alayı başlatmasına ve kapatmasına izin vermek için kasıtlı bir müzik aygıtıydı.

"El Camino" Üzerine Yorumlar

El Camino

Tamborilero tune

Transcription: W. Gerard Poole



Note: The third accent on the 5th beat, though it is much lighter than the ones on 1 and 2, is nonetheless extremely important to the feel of the rhythm, and to melodic phrasing.



Şekil 4-1 Tamborilero ezgisi "El Camino "nun transkripsiyonu
(Transkripsiyon W. Gerard Poole tarafından yapılmıştır)

Bu ezginin ilginç bir özelliği, bir ikilinin hemen ardından gelen üçlü sayımdan oluşan 5/8'lik ölçüdür: 12 123 (ya da 12 345), aksanlar 1 ve 3'te sayılır. Bir ölçü içindeki vurgular Endülüslülerin *compás* dedikleri şeydir.

İspanya'da ve özellikle Endülüs flamenkosunda üçlü ve ikili ölçü kombinasyonları yaygın olsa da, bunlar genellikle belirli ritmik kalıbı veya *compás'ı* tanımlayan farklı vurgulara sahip iki üçlü grup ve üç ikili gruptan oluşur. Üçlü ve ikili ölçülerin bu kombinasyonları genellikle flamenkodaki *Soleares* formunda (123 123 12 12 12) veya *Seguiriyalarda* (12 12 123 123 12) olduğu gibi 12 sayılık bir ölçü içinde bulunur. Ancak "El Camino "nun asimetrik 5/8'lik ölçüsü İspanya'da "cojo" ya da "topal" ölçü olarak adlandırılır ve Tamborileros'un yarımada genelinde kullandığı birkaç ölçüden biridir (Sanchez www 2006).

"El Camino" için iki güçlü vurgu 1 ve 3'te olmasına rağmen, beşinci sayımda daha hafif olan üçüncü bir vurgu melodik ifadeyi işaret eder. Bu, sayının bu üçüncü aksanla - aslında ilk değil son vuruşla - başladığı izlenimini verir. Ritmik kalıpla doğrudan uyuşmayan bir cümle kalıbı Endülüs müziğinde, özellikle de flamenkoda yaygın bir olgudur.

Bu ritim kalıbını denemeye başladığımda, yürürken çalmak için garip bir ölçü olduğunu düşündüm. Bir süre yürüdükten sonra, kompasları alkışladım ve melodinin doğaçlamalarını söyledim, ancak aşağı vuruşun ayak adımlarımla sürekli yer değiştirmesinin, bir denge görevi gören kendi karşı ritmini yarattığını fark ettim. His sürekli olarak (benim hissettiğim gibi) bir yandan diğer yana hareket ediyor, ileri adımlarımı çaprazlıyordu. Bu etki, melodinin "sonsuz" dönme etkisinin ilginç bir ritmik sonucuydu.

Ezgi, genellikle Dorian modu olarak adlandırılan moddardır (son zamanlarda caz müzisyenleri bu Yunanca isimleri majör gamın belirli gam derecelerinde başlayan yükselen melodik gamlara atfetmişlerdir), bu da Rociero flütünün modudur (bir sonraki bölümde daha ayrıntılı olarak ele alınacaktır). Dört temel olay gerçekleşmelidir. (1a)'da, modun 5th adresindeki giriş her zaman söz konusudur. (1a) ve (1b) arasında olanlar, her zaman aynı temel melodik konturu takip etse de, Tamborilero'nun tonik "re" "ye karar vermeden önce 5th derecesi etrafında kaç süsleme yaptığına bağlı olarak daha uzun veya daha kısa olabilir. İkinci olay, modun 7th derecesi olan tiz "c" "ye doğru olan harekettir. Çalıcının teknik hızına ve stiline bağlı olarak bu hareket gam b a z ı n d a olabilir ya da yolda birkaç ton atlayabilir. Örneğin, aynı icracının aynı performansta notaya her iki şekilde de yaklaştığını duydum. 7th derecesine ve süslemesine ilerlemeler, ardından 5th derecesindeki (olay 3) geçici kadanslar ve süslemeleri, belirli sınırlamalar olmaksızın devam edebilir. 7'deki süslemelerth genellikle en uzun süreli olanlardır. Genellikle 7th 'ye iki ilerleme ve 5th 'deki kadansından sonra, 5th civarında, genellikle 7th 'deki süslemenin yaklaşık yarısı kadar uzun olan başka bir süslemeli bölüm olacak, ardından tonikteki son çözüme kadar 2nd derecesini süsleyen daha da kısa bir bölüm (olay 4) gelecektir. Tamborilero buradan 7th derecesine kadar ilerleyebilir ve alayın durduğu her an son toniğe doğru alçalan döngüye devam edebilir. Doğrudan 5th derecesine döndüklerini nadiren duydum (olay 1a). (1a)'daki ilk başlangıçtan sonraki dizi daha sonra (1b) ve (4)'ün çözümlülüğü arasında dönecektir.

"Al Alba" veya "La Diurna" Üzerine Yorumlar

"Al Alba" melodisi (bkz. Şekil 4-2, aşağıda) "The Camino" ile aynı "sonsuz" niteliği gösterir. Bunu, melodinin açıkça diyatonik anahtar tonalitesinde olması nedeniyle kolayca güçlü bir sona getirilebilecek motifler olan belirli motifleri süresiz olarak uzatarak yapar. Bu durumda "sonsuz" motif, merkezi melodik temanın ikinci yarısına dayanır. 4-14. ölçüler tanınabilir melodinin ilk yarısını sunar. 14-20. ölçüler tanınabilir melodinin ikinci yarısını sunar. (Duyduğum orkestrasyonlu versiyonlar melodinin bu kısmının altına majör bir akor yerleştiriyor ve gamda dördüncü yerine üçüncü basamağı kullanarak saf flüt melodisinde önerilmeyen bir V/V yaratıyor). 20-26. ölçüler ikinci yarıyı motif olarak sonsuza dek uzatır. 26-32. ölçüler melodinin ikinci yarısını tekrarlar. 30-45. ölçüler motif uzantılarını daha da geliştirir. 45-50. ölçüler melodinin ikinci yarısını yeniden sunar. Üçüncü, bağımsız bir melodik varyasyona kısa bir giriş yapılır (47-58. ölçüler). Bundan sonra, tipik olarak ters sırayla temel melodiye geri dönülür - ikinci melodik yarı (59-77), sonra da sonuna kadar ilk melodi (79-95). Motif varyasyonlarında Tamborilero en büyük özgürlüğü kullanabilir ve motifleri uygun gördüğü şekilde döndürebilir, yeter ki temel melodiye geri dönsün, önce ikinci yarı, sonra da bitiş için ilk yarı.

Şekil 4-2 Tamborilero Juanma Sánchez'in "Al Alba" Transkripsiyonu
Yakın zamanda, tanınmış Tamborilero Antonio de Huelva ile yaptığı görüşmelerin ardından, varyasyonunu revize etmeye karar verdi ve ben de bu revizyonu bekliyorum. Tartışmalı unsur aşağıdaki metinde belirtilmiştir.

Al Alba

Drum beat throughout

The musical score for 'Al Alba' is written in 4/4 time. It begins with a drum beat, indicated by 'x' marks on a staff. The flute part starts at measure 1, marked with a '1' and the word 'Flute'. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. The score is divided into measures 1 through 35, with measure numbers 1, 6, 11, 16, 21, 26, 31, and 35 explicitly labeled at the start of their respective staves. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 35.

1 Flute

6

11

16

21

26

31

35

39

44

49

54

59

64

69

74

79

The musical score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 8/8. The score consists of nine measures, each labeled with a measure number in the top left corner. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and slurs. The melody is primarily composed of eighth and quarter notes, with some measures featuring sixteenth notes. The piece concludes with a final measure containing a half note and a quarter rest.



Ölçü 35'ten başlayarak, Ölçü 75'te bu bölümlerin, genellikle herhangi bir icrada olduğu gibi, birçok varyasyonla nasıl sonsuza kadar uzatılabileceği görülebilir. Alayın sona ermesi gerektiğinde, temel iki cümle motifinin varyasyonları başlangıçta ezginin çoğunu oluşturduğundan, son bitiş cümlesine (90-95. Ölçüler) ezginin herhangi bir yerinden kolayca atlanabilir.

"Romerito" ("Küçük Hacı") melodisi

İnternet üzerinden iki tanınmış Tamborileros'a (Juanma Sánchez ve Antonio de Huelva) danıştıktan sonra, "Romerito" adlı ezginin aslında Huelva eyaletinden başka bir tören ezgisinin melodik bir parçası olduğu ve "Al Alba"ya dahil edildiği ortaya çıkmıştır. 47 ila 58. ölçüler bu ezginin parçalarıdır ve bu nedenle, bazı kaynaklar öyle olduğunu iddia etse de, gerçekte El Rocío'nun ayrı bir tören ezgisi değildir (Martinez 1989, 2). Bu ezgiyi hiç duymadım

Rocío boyunca kendi başına çalınan bir melodiydi ve bu yüzden Granada Tamborilero'sunun bunu çalmamayı tercih etmiş olabileceğini düşündüm. Ancak durum böyle değildi ve bu durum yukarıdaki iki Tamborilero tarafından açıklığa kavuşturuldu. Dahası bu çözüm mantıklı. Camino ezgisinde ortaya çıkan üç bölüm daha sonra Alba'da yansıtılır: İlk melodik yarı, ikinci melodik yarı, ardından motif varyasyonlarının dönüşü ve zaman varsa ters sırada veya gerekirse doğrudan başa dönüş.

Etnomüzikologlar için bu tartışmanın ilgi çekici yanı, Juanma Sánchez'in şahsında meraklıların ve Antonio de Huelva'nın şahsında profesyonellerin, herhangi bir resmi kuruma ihtiyaç duymadan gelenek içinde standartları sağlamak için işbirliği yapmalarındaki rolüdür. Aynı zamanda geleneğin hala nasıl canlı ve iyi durumda olduğunu da göstermektedir.

Üç delikli (veya tonlu) "çoban" flütü

"*Chiflo, Chifla, Gaita, Pito, Txistu, Silbo, Chirula*", enstrüman yapımcısı Luis A. Payno'nun dönem enstrümanlarının tarihi ve yapımı ile ilgili web sitesinde üç delikli flüt ailesi için verdiği çeşitli isimlerdir. Rociero flütü genellikle *Gaita Rociera* olarak adlandırılır ve *Pito Rociero* ("Rocío Düdüğü") olarak da bilinir:

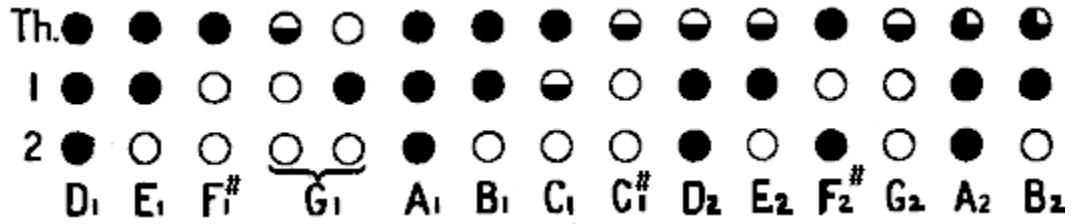
"Tablacının borusu bir düdüktür; tahtadan yapılmıştır, ancak müzikal yapısı tam olarak penny düdüğüne benzer, tek bir önemli özelliği vardır, o da altı yerine sadece üç deliğe sahip olmasıdır. Söylediğim gibi, kavalın sadece üç deliği vardır (işaret, orta parmak ve başparmak tarafından durdurulur); bunlar dört temel tonu verir, ancak bunlar enstrümanın çalışma skalasında yer almaz" (Darwin 1914).



Şekil 4-3 "Üç Delikli Flüt" ya da "Çoban Flütü"
(Fotoğraf Luis Payno'nun izniyle, <http://www.es-aqui.com/payno/arti/flauta3.htm>)

Dört temel ton da günümüz Gaita Rociero'sunda kullanılmamaktadır (Payno; Sánchez 2006; Juanma Sánchez ile kişisel yazışmalar ve kişisel gözlemler). Bununla birlikte, temel perdeler yakın zamanda standart hale gelmiştir ve enstrüman ve varyantları açıkça solistler tarafından çalınmak üzere tasarlanmış olsa da, modern Gaita Rociero bazı alaylarda zaman zaman bir topluluk olarak çalınmaya başlamıştır. Bazen sekiz ya da daha fazla Tamborilero bir arada çalabilmektedir. Almonte Hermandad'ı, Bakire'yi Hermitage'den çıkarmak için alay halinde geldiklerinde bunlardan birkaçını kullanır (bkz. Itinerary, Sunday 2003, App. B). Aynı şekilde, şahit olduğum Tamborilero Ayini'nde de (bkz. Seyahatname, Cumartesi 2004, Ek B) en az otuz kişi birlikte çalıyordu.

Rocío flütünün normal çalışma skalası, yedi oktavlık bir piyanonun en üstteki 12 veya 13 notasına karşılık gelir. Galoubet'in skalası taborer'in borusunun üçte bir altındaki Si bemolde başlar. Aşağıda Sir Francis Darwin'in üç delikli flütün tonlarını gösteren çizimi yer almaktadır (ilk dört temel nota olan D, E, F#, G hariç).



Şekil 4-4 Üç delikli flüt için parmak kalıpları, Francis Darwin tarafından gösterilmiştir Parmaklar D ve G anahtarları için verilmiştir. Her nota için üstteki daire başparmak deliğini temsil eder; 1 ve 2 sırasıyla birinci ve ikinci parmaklar içindir. Siyah dairelerin kapalı, beyazların ise açık olması gerekir. Yarı açık olan delikler yarı beyaz, yarı siyah dairelerle temsil edilir. A2 ve B2 durumunda dairelerin dörtte üçü siyahtır; bu da küçük bir çatlağın açık bırakıldığı anlamına gelir. Her borunun kendine has bir özelliği olduğunu unutmamak önemlidir. Örneğin, enstrümanlarımdan birinde G'nin başparmak deliği tamamen açık olmalıdır ve alternatif parmak (işaret deliği kapalıyken) oldukça akortsuzdur (Darwin 1914).

○ Agujero abierto

● Agujero tapado

Dedo pulgar

Dedo índice

Dedo medio

FUNDAMENTALES

Şekil 4-5 Luis Payno tarafından verilen üç delikli flüt için parmak kalıpları (Luis Payno'nun izniyle, <http://www.es-aqui.com/payno/arti/flauta3.htm>)

Görünüşe göre Darwin'in flütünün boyutlarında, ilk işleyen oktavda mükemmel bir dörtlü ile sonuçlanması gereken tamamen kapalı ve tamamen açık pozisyon arasındaki temel ilişkide kendini gösteren bir tutarsızlık vardı. Bununla birlikte, açık pozisyon bazı ayarlamalar olmaksızın mükemmel bir oktav vermiyor gibi görünüyordu (Şekil 4-5'teki D1'in parmaklandırılmasıyla karşılaştırıldığında Şekil 4-4'teki G1 için iki alternatif parmaklandırmaya bakın. Ayrıca temel D1'in aşırı şişirilmiş ikinci oktavında da D2'de mükemmel bir oktav elde etmek için telafi gerektiren bir kusur var gibi görünmektedir. Yine de Darwin minör 6th, ikinci derecenin üzerindeki C1, üçüncü derecenin üzerinde üç tonla sonuçlanan E1 ve oktav içinde fazladan bir yarım adım daha fazla üfleyebilmiştir. Ayrıca, birinci oktavın üzerinde bir minör 6th, B2 gösterirken, Payno faydacı aralığın yalnızca ikinci oktavdaki mükemmel 4'e kadar uzanmasını önermektedir. O halde Darwin, ekstra kromatik C1 de dahil olmak üzere on dört ton elde ettiğini iddia ederken, Payno yalnızca on bir kullanılabilir ton olduğunu öne sürer.

Payno'nun aşağıdaki ton-adım-flüt çizelgesine göre (Şekil 4-4), Darwin aslında bir İngiliz flütü çalıyordu. Darwin makalesinde Fransız Galuobet'inin Bb'de başladığından bahseder ki bu da Payno'nun çizelgesiyle örtüşür:

GAITAS CHARRA Y EXTREMEÑA Y CHIFLA LEONESA	TXISTU, SILBOTE, TXIRULA, CHIFLO ARAGONES Y PITO ROCIERO	TABOR PIPE INGLES Y FLAUTAS EUROPEAS RENACENTISTAS	GALOUBET FRANCES
STT	TST	TTS	TTT

Şekil 4-6 Ölçek basamaklarına göre üç delikli flütlerin bölgesel versiyonları (Luis Payno'nun izniyle, <http://www.es-aqui.com/payno/arti/flauta3.htm>)

Carlos Martinez, *El Tamborilero: Método de Flauta Rociera* (1989) ("Rocío Flütü için Yöntem") adlı kitabında Rocío flütünün yirmi kullanılabilir tonu olduğunu öne sürer. Bununla birlikte, sadece ilk dört temel kullanılabilir olduğunu değil (diğer tüm otoriteler olmadığını iddia ederken), aynı zamanda ek bir üst ton perdesinin de kullanılabileceğini varsayar. Rocío'da hiçbir Tamborilero'nun bir oktav ve dörtte bir aralığının ötesinde çaldığını duymadım ve duyduğum birçok kaydın hiçbirini de başka bir şey yakalayamadı. Eğer mümkün olsaydı, 2003 gezisinde Granada için çalan Tamborilero bunu yapabilirdi, çünkü kendisi dinlediğim en başarılı çalgıcılardan biriydi. Sevilanas danslarının birçoğunda çalıyordu, sadece geçit törenlerindeki tören melodilerinde değil. Bu da onun flüt için geleneksel olmayan parçaları çalmasını gerektiriyordu; bunların çoğu moderndi, hatta bazıları sadece birkaç yıllıktı. Juanma Sánchez ve tanınmış Tamborilero Antonio de Huelva ile yapılan kişisel yazışmalarda, flüt kapasitesine son zamanlarda üst oktavın eklendiği teyit edilmiştir.

Kuzeyden gelen davul

Belki de Tamborilero İspanya'da askeri alay ile dini alay arasındaki yakın ilişkinin soyundan gelmektedir (Chico 1999, 22-25). Sir Francis Darwin (ünlü Charles Darwin'in oğlu) 12 Şubat 1914'te İngiltere'nin Oxford kentinde "Morris Dansçıları Topluluğu"na bu çalgılara verilen ad olan "Boru ve Tabor" hakkında ilginç bir tebliğ sunmuştur: "Askeri davul ve zurna grubundan 'davulcular' olarak bahsedilir; zurnacı diye bir kişi yoktur, o davulcu olarak tanımlanır" (Darwin 1914).

Merchante'nin *La Historia Antol3gica del Fandango de Huelva* adlı eserinde yaptığı ilginç bir açıklama, "dağ Tamborileros'u" ya da "*serranos'un*" kendi seslerine sahip olduğundan bahsetmektedir. (Merchante 1999, 186). Endülüs Tamborileros'unun davulu askeri bir saha davuludur ve aslen Huelva'nın dağ Tamborileros'u tarafından kullanılmış, onlar da bunu Kuzey İspanya'dan getirmişlerdir (a.g.e., 186). Bu, Ortaçağ davulu ve taborunun daha küçük davulu yerine askeri bir davul kullanmaları bakımından Rocío Tamborileros'unun prototipidir (aşağıdaki Şekil 4-7 ila 4- 15'i karşılaştırın). Merchante dansların, flüt ve tamborun ve kastanyet kullanımının İspanya'nın hem kuzeyinde hem de güneyinde bu kadar öne çıkmasının nedeninin İspanyolların Yeniden Fetih'i yavaş yavaş gerçekleştirirken ilerleyişlerine eşlik etmeleri olabileceğini ileri sürer (a.g.e., 187).



Şekil 4-7 Kuzeybatı İspanya'dan askeri tip tarla tamburu
(Fotoğraf Juanma Sánchez'in izniyle, <http://www.Tamborileros.com/tamboril.htm>)



Şekil 4-8 Askeri beşli ve davulcu gravürü, on yedinci yüzyıl
Bu örnekte, flüt günümüzde kullanılanlardan çok daha uzundur ve davul sol koldan sarmak yerine bele bağlanmış olabilir.

Merchante, Huelva'nın dağlık bölgelerinden gelen bu özel Tamborilero'dan bahsederken *zonas marginales*, yani "marjinal bölgeler" ifadesini de kullanır (a.g.e., 186). "*Venían a Andévalo pastores castellanos*" ("Andévalo'ya [Huelva'da bir kasaba] Kastilya'dan [Kuzey İspanya'da bir bölge] çobanlar geldi") yazan 1269 tarihli bir belgeden bahseder. İnsan merak etmeden duramıyor, bir çoban neden askeri bir davul taşır ki?

Tamborilero geleneklerinin tarihsel arka planı

Şekil 4-8 ila 4-13, iki enstrüman kombinasyonunun yüzyıllar boyunca çalma amacıyla bir araya getirilme şeklindeki varyasyonları göstermektedir. Bu resimler her durumda aynı temel flüte baktığımızı göstermektedir,

ancak farklı eşlik eden enstrümanlarla. Bununla birlikte, Şekil 4-9 ve 4-10'da gösterildiği gibi, flüt içinde de varyasyonlar vardır. Temel süreklilik iki ayrı enstrümanın birleşiminde ve birlikte çalınma tarzında yatar. Tamborilero örneğinde, drone ve ritim işlevi, ritim lehine bir uzlaşma olsa da davul tarafından taşınır (Rocío'da dinlediğim davullar her zaman temele yaklaşacak şekilde ayarlanmıştı).

Toplumsal marjların sakini olarak Tamborilero, aynı zamanda alayların ve hac yolculuğunun ses bayrağı ve rehberi

"Ortaçağda tabor ve kaval, at arabacılarının ve atlıların gösterileriyle büyük ölçüde ilişkiliydi. Öte yandan, her zaman bu rolü üstlenmemişlerdir. Lincoln Katedrali'nin Melek Korosu'nda 1270 yılından kalma, kaval ve tabor çalan güzel bir oyma figür vardır" (Darwin 1914).

Francisco Herreros Estebanez'in *Historia de Guaza'sı* (Fernández 1997'de), Kuzey İspanya'da Tamborileros'un bir "çağrı" işlevi gördüğünü ve halkı dini bir göreve çağırmak için bir köyün sokaklarından iki kez geçtiklerini öne sürmektedir. Doğru, bu referanslar kuzeye aittir, ancak çalgılar da kuzeydendir ve *Reconquista*'yı güneye, Endülüs'e taşıyanlar da kuzeyliler olmuştur (Durant 1950, Cilt 4, 697) Bugün Rocío'da Tamborilero her sabah Hermandad'ı şenliğe çağırmaktadır.

El Rocío Hermandades görevlilerinin taşıdıkları makam asalarının önemli bir kısmının işlevsiz *faroller* (geçmişte gece bekçileri tarafından taşınan fenerler) olduğunu akılda tutmak ilginçtir. Bu asalar neden savunma ve uyanıklığı sembolize ediyordu? Bunun El Rocío Hermandades'inin

Endülüs'teki hac yerleri, daha önce Bölüm 2'de tartışıldığı gibi, bir zamanlar X. Alfonso gibi İspanyol krallarının Mağribi topraklarının sınırında yeniden fethedilen bölgeyi sınırlandırmak için Bakire'ye "kale tapınakları" kurdukları bölgesel sınırlardı. Bu şekilde, karşıt kültürler arasında "kimsenin olmadığı topraklar" yaratıldığını görebiliriz. Bekçilerin ve istila durumunda alarm verenlerin rolü, Hermandades'in bir zamanlar Mağribi istilacılara (ve ondan önce köyün ya da kasabanın savaştığı herhangi birine) karşı uyanık kalmada oynadığı rollerle bağlantılı olabilir.

Bu uygulamalar - koruyucu bir tanrı adına toprak talep etmek ve bölgeleri kutsal ilan etmek - açıkça Yeni Ahit'in unsurları değildir ve Batı Avrupa'nın Hristiyanlığın gelişinden önceki uygulamalarına atfedilmelidir. Bu da bana Tamborilero'nun Hristiyanlık öncesi geleneklerin bir kalıntısı olduğunu düşündürmektedir. İberya'nın Tamborilerosu ile Britanya Adaları'nın Morris Dansçıları arasında doğrudan bir tarihsel bağlantı ortaya çıkmaya başlamıştır. Şekil 4-17'de on yedinci yüzyıl İngiltere'sinden bir tabor ve kaval sanatçısı ile bir Morris dansçısı görülmektedir. Morris danslarının Batı Avrupa'da Hristiyanlıktan önceye dayandığı söylenmektedir. Bu danslar yalnızca toprağın ve meyvelerinin kutsanması ve kutsallaştırılmasıyla değil, ki bu da bereket geleneklerini akla getirmektedir, aynı zamanda toprağın korunması ve dolayısıyla sahiplenilmesiyle de ilişkilendirilmektedir.

Garland Encyclopedia of World Music, Cilt 8'in ilk sayfasında sol eliyle üç delikli bir flüt çalarken sağ eliyle davula benzeyen bir şey tutan ve telli bir davul enstrümanına vuran bir adamın fotoğrafı yer almaktadır. Adam davul çalmıyor; Carlos A. Porro Fernández'in "Antigua presencia de la flauta de tres agujeros en Castilla" (Porro Fernández 1994,

8) *Salterio, bordón* , *bordón perucusiva* , *bordón de cuerdas* veya hatta "*ttun ttun*" (Şekil 4-10) olarak adlandırılan on yedinci yüzyıl Kastilya'sından eski davul ve flüt kombinasyonuna alternatif olarak son bir icat olduğunu anlatır. Üzerinde bir dizi drone telinin gerildiği, oktavlara ve beşlilere ayarlandığı ve bir davul çubuğuyla vurulduğu uzun bir tınlama odasından oluşur.

Hem Rocio'da hem de kayıtları dinlerken, Tamborileros'un davullarını oldukça alçak ve flütün en düşük temeline yakın bir şekilde "akort etme" eğiliminde olduğunu fark ettim. Bazı durumlarda bu ses belirginleşir ve trampet yarı drone etkisine doku katar. Garland'a göre, tek başına, kendine eşlik eden Çoban flütü ya da "üç delikli flüt" çalanların geleneği Batı Avrupa'da yaygındır ve ayrıca İngiliz adalarının Bardic, Morris ya da Mummers dans gelenekleri gibi çeşitli ritüel gelenekleriyle bağlantılıdır (Brady 2006; Groves Cilt 14, 762-764: Garland 1998-2002, 8: 2-4).

On üçüncü yüzyıla ait bir Marian şarkıları koleksiyonu olan "*Cantigas de Santa Maria*" minyatürlerinde *Cantiga* (şarkı) 120 minyatüründe iki flüt ve tabor çalan kişi tasvir edilmiştir (400 *Cantiga'nın tamamının* analizi için Anglé 1943'e ve her onuncu şarkıyı oluşturan "*Loor*" ya da övgü şarkılarının analizi için Cunningham 2000'e bakınız). Ortaçağ sanatçısının el konumlandırmasını doğru bir şekilde tasvir edip edemediği ya da aynı boru ve tabor kombinasyonunda farklı bir flüt türünün çalınıp çalınmadığı net değildir. Kesinlikle ellerin konumu üç delikli ya da başka bir flüt türü için doğru görünmemektedir ve flüt çok daha kısa görünmektedir. Aynı şekilde davulun askıya alınma şekli de tuhaf görünüyor. Boynun etrafındaki kayış davulu iterek gergin tutuluyor olabilir.

Boyunla direnirken flüt eliyle ileri doğru itmek pratik görünmese de yine de mümkündür. Şekil 4-15'teki şaman tipi figür de davulu benzer bir yöntemle tutuyor gibi görünmektedir (geyiğin göğüs kürkü içinde bir insan yüzü ve belki de insan arka ayakları olduğuna dikkat edin).

Egidio de Samora'nın 1260 tarihli *Ars Musicales*'i (Payno) iki enstrümanı birlikte çalarken göz önünde bulundurulması gereken ses dengesine atıfta bulunur ve San Esteban Salamanca kilisesinin cephesinde on altıncı yüzyıldan kalma flüt ve tambor çalan bir melek vardır (Sanchez). Higinio Anglés, 1539 tarihli *La musica en la corte de Juan Carlos V adlı eserinde*, orada *tamburino* olarak adlandırıldıklarından bahsetmektedir. Ancak Anglés'e göre bunlar dans ustalarıyla ilişkiliydi ve bazen de onlardı (Anglés 1944, 46). E. Garci Chico, 1631'de "Habria de ser una danza de zapateado y toqueado de ocho personas y su tamboril y flauta." ("Zapateado ve toqueado dansında ocho kişi ve onun tamboril ve flautası vardı.") tespitinde bulunduğu "*Las Danzas del Corpus*" alaylarında onlara atıfta bulunur. ("Sekiz kişi ve onların flüt ve taboruyla bir dans yapıldı.") (Garci Chico "Papeletas de Historia y Arte," 1951 içinde Brooks 1988, 16) Bu durumda, "flüt ve tabor "un bir alay içindeki dansa eşlik ettiğini görüyoruz. Lynn Matluck Brooks, *Dances and Processions of Seville in Spain's Golden* (1988) adlı kitabında, alayların hem geçit törenlerinde hem de durduklarında dans ettiklerine değinir (161, 175, 186).

Tamborileros'un dini törenlerle ilişkilendirilmesi, bugün hala İspanya'nın her yerinde, bandoların ancak yakın zamanda onların yerini aldığı Semana Santa törenleri de dahil olmak üzere kanıtlanmaktadır (Chica 1999, 30-33). Ancak Endülüs'ün El Rocío gibi romeríalarında geleneksel demirbaşlar olarak kalmaya devam etmektedirler,

alayları yönetir ve danslar için çalarlar. Rocío'da dansa sadece duraklarda rastlarız, asıl geçit törenlerinde değil. Tamborilero her zaman alayı yönetir ancak duraklarda dans için her zaman çalmaz. Bununla birlikte, duraklarda dansçılar için çalan Tamborilerolar daha başarılı oyuncular olma eğilimindedir.

Merchante'nin, büyük, askeri tip sahra davulunun Huelva'ya, Huelva'nın dağlık bölgelerine yerleşen Kastilyalı (Aragón'un yanında ve bir zamanlar onunla birleşmiş olan) Tamborileros tarafından getirildiğini iddia ettiğini belirtmiştim (Merchante 1999, 186).

Bununla birlikte, Payno'nun Leon ve Extremadura'ya (Huelva'nın hemen bitişiğinde ve kuzeyinde yer alan eyalet) atfettiği mod (flamenko ve caz müzisyenleri arasında) yaygın olarak "Frig" dizisi olarak adlandırılan, Mi'den başlayan ve flamencolar tarafından "Endülüs kadansı" olarak adlandırılan, toniğe (genellikle Mi) TTS inen dört akorlu bir kadans ile karakterize edilen bir dizidir. Ancak bu isimlendirme kafa karıştırıcıdır. Yunan modları çıkıştan ziyade inişte tanımlandığından (Stolba 1990; 62-63; Groves Cilt 14, 663-664), modları Ton Semiton dizilerine göre adlandırmak yanıltıcı olabilir.

Bununla birlikte, Endülüs kadansı daha çok inici La minör, Sol Majör, Fa Majör, E-Majör ilerleyişiyle karakterize edilir. Bir mod olarak işlevsel bir akor yoktur, ancak Endülüs kadansı içinde, bir anahtar olarak görüldüğünde, son akor Majördür, bu da dizinin beşinci adım (E) etrafında bir tonal merkez ile A-harmonik minör olarak görülmesine neden olur, F ile yarım adım ilişkisi ile vurgulanır, bu da işlevsel armoni açısından bir yedek V/V ilişkisi olarak görülebilir. Yunan modları gibi Endülüs kadansı da toniğe doğru bir iniş ile karakterize edilir,

Bununla birlikte, tonikten bir yükselişten ziyade, tonağın La mı yoksa Mi mi olduğu her zaman net değıldir. Endölüs dizisi, armonik bağılama bağılı olarak yükseltilmiş veya doğıal üçüncü "g" kullanır ve bu bağılama bağılı olarak Endölüs kadansına bir mod veya bir anahtar olarak bakılabilir.

Bu belirsizliğin kökleri, hem modal hem de fonksiyonel armoni sistemlerinin bir arada var olduğu, fonksiyonel armoni anahtar sisteminin ilk kez formüle edildiğı geç Rönesans ve Barok dönemlerine dayanır (Stolba 1990, 283). El Rocío'nunkiler de dâhil olmak üzere, Huelva'nın birçok romería tören ezgisinin ne zaman bestelendiğı bilinmemektedir. Ancak, 5. Bölüm'de daha ayrıntılı olarak göstereceğim gibi, gitar sert bir çalgı olduğundan Endölüs ezgileriyle sık sık çatışır ve bu nedenle bazı eski şarkı formlarıyla birlikte çalınmaz. Bazı Tamborilero ezgileri, Endölüs kadansı ve majör-minör akorları kullanılarak gitar eşliğıyle iyi gider, ancak diğerkileri gitmez.

Endölüs kadansının (inici) TTS formülü olan bu gam/mod, Rocío'nun geçtiğı Endölüs eyaleti Huelva'da (Merchante 1999, 15-17) ortaya çıkan müzikal şarkı ailesi olan fandangoların temel modudur. Ancak Gaita (ya da pito) Rociero, Dorian ya da Aolian modunun ton, semiton ve ton düzenini gösterir (yine, temel majör anahtar içinde yükselen modlar için Kilise modu isimlendirmelerini değıl, yaygın kullanım isimlendirmelerini kullanıyorum). Gaita Rociero'nun tonalitesi aslında fandango ailesine hiç uygun değıldir, bu da Tamborileros'un neden sadece tören alaylarında kullanıldığını ve Endölüs müziğı dışında pek bir role sahip olmadığını açıklayabilir.

bu rolün. Flamenkoda insans için kullanılan üç delikli flütlerin hiçbirini duymadım.

Huelva'da, Rocío'nun Romería'sı sırasında, büyük tamburların eşlik ettiği, çok ince borudan yapılmış, agudas rocieras gaitaları çoğalır, törenleri abren eder ve şenlikleri ve romeríaları sürdürür. Suelen tener la boquilla protegida por una pieza de cuerno. İşin ilginç yanı, Endülüs'ün bu bölgesinin folklorunda her geçen gün daha da önemli bir enstrüman haline gelmesine rağmen, yılın geri kalanında hiç görülmemesi. (Payno)

(Huelva'da [El Rocío'nun düzenlendiği eyalet; bkz. Ek B], El Rocío romeriyası sırasında gaita rociera popülerdir, [bunlar] yüksek perdeli, ince boruludur, büyük davullar eşlik eder, [bunlar] alayları açar ve kutlamaları [yerel koruyucu azizlerin ve Bakirelerin kutlamaları olduğu anlaşılmaktadır] ve romeriyaları [sadece El Rocío değil, diğer romeriyalar] takip eder. Ağız kısımları hayvan boynuzundan yapılmış bir parça ile korunur. İlginç olan, Endülüs'ün bu bölgesinin folklorunda giderek daha fazla ana enstrüman konumunu almalarına rağmen, yılın geri kalanında duyulmamalarıdır) (benim çevirim).

Flütlerin romeríalar ve fiestalar dışında hiçbir yerde duyulmadığına yapılan bu atıf ilginç çünkü gözlemlediğim ve CD koleksiyonlarında duyduğum kadarıyla bu flütler sadece törenlerde kullanılıyor, Payno'nun muğlak "folklor" kelimesini kullanarak tam olarak söylemediği şey, Tamborilero'nun sadece dini törenlerde çaldığı. Dahası, doğrudan Kilise hiyerarşisi tarafından desteklenen alaylar dışındaki tüm "halk" veya dini alaylar için bir simge haline gelmiştir. Tamborilero'nun, yukarıda da belirtildiği gibi, on dokuzuncu yüzyılın sonlarında yerini büyük askeri bandolara bırakana kadar bir zamanlar tüm Kutsal Hafta alaylarının lideri olduğunu biliyoruz (Chica 1999: 30-33).



Şekil 4-9 "Boru ve tabor" çalanların minyatürü, on üçüncü yüzyıl
(X. Alfonso'nun "Cantigas de Santa Maria" adlı Marian adanmışlık şarkıları
koleksiyonundan)



Şekil 4-10 Üç delikli flüt ve on yedinci yüzyıl *bordonu*
Bordón, Bask bölgesinden bir drone enstrümanıdır.



Şekil 4-11 Melek Tamborilero, on altıncı yüzyıl Pedro de Berruguete'nin bir tablosundan detay



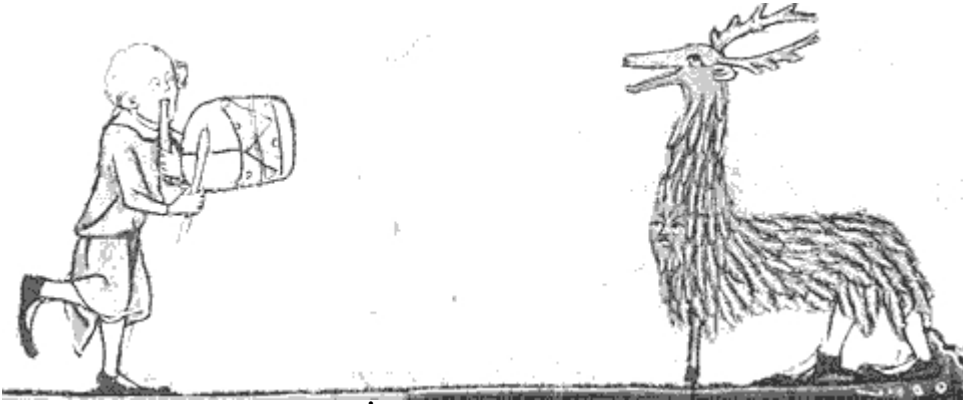
Şekil 4-12 "La Boda" ("Evlilik") tablosundan detay, on dördüncü yüzyıl Nicolo de Bologna, İtalya



**Şekil 4-13 Flüt ve çan çalan kral, on üçüncü yüzyıl
Burada, Leon Katedrali'nin doğu cephesinde gösterilen kombinasyon, Sevilla eyaletindeki Sevillanas Correler'as'a eşlik etmek için (aynı kişi tarafından çalınmasa da) hala kullanılmaktadır.**



Şekil 4-14 Luttrell Psalter'den detay, British Museum, on altıncı yüzyıl Bir savaş illüstrasyonu mu?



Şekil 4-15 Şamanistik çizim, *İskender'in Romani*, on dördüncü yüzyıl Hayvanın göğsünde bir insan yüzü görüldüğüne ve arka ayakların insan ayakları olduğuna dikkat edin.



Şekil 4-16 Hayvan terbiyecisi, *İskender'in Romani*, on dördüncü yüzyıl



Şekil 4-17 Morris Dansçısıyla birlikte boru ve davul çalan kişinin tahta baskısı, 1600 civarı William Kemp'in *Nine Daies Wonder* adlı kitabından, Londra, 1600.¹⁶

Şekil 4-13, flüt ve çan çalan bir kralı tasvir etmesi bakımından ilginçtir. Çan birçok farklı düzeyde önemlidir: evcil sürü hayvanlarını kontrol etmek için kullanılan bir enstrüman, Katolik Kilisesi'nin bir çağrı aracı ve birçok sosyal kullanım için bir uyarı cihazı. Çan, Sevilla bölgesinin bir halk müziği olan Sevillanas Correleleras'ta vurmali bir enstrüman olarak kullanılır. Bu ilişkilerin -alarm, çağrı, öncülük ve sürü-hepsi, bu çalışmanın da ortaya koyacağı gibi, Tamborilero'nun çeşitli tarihsel işlevleridir.

Ayrıca, Şekil 4-15 ve 4-17'nin ortaya koyduğu gibi, Hristiyanlık öncesi ritüel ile olan ilişki, ne ölçüde olduğu hala net olmasa da, açıktır. Şekiller aynı zamanda saray, ordu, din adamları ve "halk" arasındaki sosyal katmanların işlevlerini de ortaya koymaktadır. Bu kısa tarihsel incelemeden ortaya çıkan sonuç, Tamborilero geleneğinin bir zamanlar Ortaçağ'ın sosyal katmanlarında yaygın olduğu ve köklerinin çok daha eski geleneklere işaret ettiğiidir. Ancak Ortaçağ'ın sonları ile günümüz arasında bir yerde gelenekler sadece kırsal ve "folklorik" uygulamalarla

sınırlı hale gelmiştir ki bu da İberya'da dini olanla yakından bağlantılıdır.

Günümüz Tamborilero

Tamborilero geleneklerinin, Endülüs'ün romeríaları ile bağlantılı olanlar hariç, yirminci yüzyıla gelindiğinde İspanya genelinde neredeyse tamamen yok olduğu daha önce tartışılmıştı. Aynı şekilde, Jorge de la Chica'nın (199, 23-24) aktardığı üzere, Tamborilerolar on dokuzuncu yüzyılın sonlarına kadar Endülüs'teki Kutsal Hafta alaylarına bile müzikle eşlik ederlerdi; bu tarihten sonra ise yerlerini askeri bandoları örnek alan bandolara bıraktılar - çoğu zaman, bugün bile olduğu gibi, bunlar çeşitli askeri akademilerin bandolarıydı. Batı Avrupa'nın geri kalanında bu gelenekler neredeyse tamamen ortadan kalkmıştır.



Şekil 4-18 Modern Rociero Tamborilero, resmi olmayan bir şekilde giydirilmiş Madalyon onun bir Hermandad'a ait olduğunu gösteriyor. (Fotoğraf Juanma Sánchez'in izniyle)



**Şekil 4-19 *La Curra* ("The Urchin") kadınları tarafından kullanılan modern Rocío davulu
Görüldüğü üzere, davul oldukça büyüktür ve şarkı için kullanılmadığı zamanlarda
genellikle bir sehpa olarak hizmet vermiştir. (Fotoğraf Lisa Rossini Johnson tarafından
çekilmiştir)**

Britanya Adalarının günümüz Mummers Dansçıları ya da Morris Dansçıları, bu dansların orijinal müzisyeninin aslında Darwin'in bahsettiği "boru ve tabor" çalan kişi olduğunu ancak yakın zamanda fark etmişlerdir. Bu durum İspanyol Tamborileros ve Tamborileros ile İngiliz Morris Dans grupları arasında yakın zamanda kurulan iletişimle kanıtlanmıştır (Sánchez 2006 ve Brady [Darwin 1914]), ancak 1912 gibi geç bir tarihte İngiltere'de hala bir kaval ve tabor çalgıcısı bulunmaktaydı: "George Butterworth 1912'de Morris Dansçıları için bölgeyi taradığında [oxfordshire] sadece bir kaval ve tabor buldu, Bicster'lı yaşlı bir adamın elindeydi ve onunla Maid of the Mill ve *Shepherd's Hey* çalabiliyordu" (Grove Cilt 14, 762).

1970'lerde İspanya genelinde Tamborilero geleneklerinde bir rönesans yaşanmıştır. Ne Payno ne de Merchante bu yeniden canlanmayı doğrudan El Rocío'ya atfetmektedir, ancak Tamborilero'nun El Rocío'da sahip olduğu yüksek

itibar göz önüne alındığında (El Rocío kasabasında

Hermitage) ve o dönemde romería'nın öne çıkmasının bir etkisi olmuş olmalıdır.

Endülüs'te Tamborilero için iki büyük okul Villamanrique ve tahmin edilebileceği gibi Almonte kasabalarında bulunmaktadır. Villamanrique en prestijli ve hatta en eskisi gibi görünmektedir (Payno).¹⁷ Üçüncü bir önemli okul ise Rocío'nun kendi içinde faaliyet göstermektedir. Bu okul, Sevillanas Rocieras'ın ünlü şarkıcısı/şairi/bestecisi, kendisi de Sevilla'lı olan Manuel Pareja Obregón tarafından kurulmuştur. Obregón klasik eğitim almış bir piyanist ve besteciydi. Obregón, 1970'lerde El Rocío kasabasının merkezinde satın aldığı ve şu anda torunu tarafından işletilen küçük bir otel olarak faaliyet gösteren ve uygun bir şekilde Rocío olarak adlandırılan bir evde okulu kurdu (2005 yılında oteli ziyaret ettim). Şu anda bunu kanıtlayacak yeterli kanıt olmamasına rağmen, bana öyle geliyor ki Obregón'un Tamborileros için bir okul açmasındaki amaçlarından biri perdeleri ve aralıkları standartlaştırmak olabilir. Bunu söylüyorum çünkü bildiğim kadarıyla sadece Rocío'da İspanya'nın farklı bölgelerinden (hatta Kanarya Adaları'ndan) gelen ve birlikte çalan büyük Tamborileros gruplarına rastlıyoruz. Elbette bu yenilik, yukarıda anlatılan tarih göz önüne alındığında, kendi kendine eşlik eden, gezgin solistler olarak geleneksel rollerine tamamen aykırıdır.

Obregón bir piyanist olduğu için, okulunda kendisiyle birlikte çalabilmeleri için Tamborileros'a temperli akortu bile tanıtmış olabilir (bu da daha fazla araştırma gerektirecektir) (otelin büyük resepsiyon odasında hala bir baby grand bulunmaktadır). Romería'nın son Pazar günü otuz ya da daha fazla Tamborileros'un birlikte çaldığı "Tamborileros Ayini" düzenlendiğine tanık olun. Şahsen ben etkinliği biraz korkunç buldum. Tamborileros korusu

ya da tam tersi. Önemli olayları vurgulamak için ayrılan her zamanda aynı melodiyi çaldılar, başka bir şey yapmadılar. Bu bana Camino'da katıldığım "Roket Ayini "ni hatırlattı (Bkz. Bölüm 8). Bu kadar çok Tamborileros'un bir arada çalmasının yeniliğinin, 70'lerdeki rönesans sırasında elde edilen akort standardizasyonu sayesinde yakın zamanda mümkün olmuş olabileceğinden şüpheleniyorum. Obregón, standardizasyona doğru ilerlemenin önemli bir destekçisi olabilir.

Obregón ayrıca bir *Misa de Romero*s ("Hacıların Ayini") yazmış ve burada El Rocío romería'sının üç Tamborilero ezgisinden birini kullanmıştır: "El Alba", bu bölümde daha önce ele alınan ikinci ezgi, Meryem'e *Salve Maria* adı verilen bir dua için. Bu ezgi Endülüs'te ve genel olarak İspanya'da popüler bir şarkı olarak büyük başarı kazanmıştır. El Rocío'da en yaygın olarak söylenen dua budur ve bir sonraki bölümde daha ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

O halde Tamborilero geleneği, aslında tören lideri olmasa da, en azından Bakire için gerekli ses "müjdecisi" geleneğidir. Bu şekilde Tamborilero, Endülüs'ün (ve muhtemelen bir zamanlar tüm Batı Avrupa'nın) ritüel sistemine temel düzeyde yerleşmiştir: Kutsal Hafta, hac ziyaretleri, düğünler, aziz günleri vb. Bir zaman veya yerde "Törenlerin Efendisi" olup olmadığı bu noktada net değildir, ancak her ne sebeple olursa olsun, yüzyıllar boyunca görünüşte vazgeçilmez olmuştur. Bu nedenle müziği, tıpkı bugün Endülüs'te yukarıda anlatılan "El Romerito" ve "El Camino" ezgilerinde olduğu gibi, geçmişin popüler müziği içinde önemli bir unsur olmuş olabilir. Bize romerya ritüel müziğinin popüler müziğe dönüşmesinin ilk örneğini sunuyor. Aynı zamanda bize geçmişten gelen bir muamma da sunuyor: neden o, tıpkı

Koro, sürü hayvanlarıyla ve efsanevi ya da vahşi hayvanlarla ilişkili olarak sıklıkla bulunur, müzik ve/veya törenle bir tür evcil ilişki içinde midir?

Bölüm 4 için Sonuçlar

Tamborilero ile ilgili ilk bariz gözlem, El Rocío'daki işlevinin Simpecado arabası ve sancağı, yani Bakire'nin kendisi ve romería için müzikal bir haberci olduğudur. Tekrar vurgulamak gerekir ki, onun varlığı ne çevresel ne de dekoratiftir, aksine merkezidir. Dahası, tören ritüelindeki bu merkezi rol açıkça yüzyıllar öncesine dayanmaktadır. Bu bölümde sunulan materyal, alay korosuyla ilişkisinde, onun koroya girdiği bir an bulmadığımızı, daha ziyade koroyu nerede bulursak, onu da orada, şu ya da bu kılıkta bulduğumuzu göstermektedir. Bu gerçek, onun tören ezgilerinin doğasına da yansımış gibi görünmektedir. Ezgilerin "sonu olmayan" yapısı, her an durabilecek hareketli bir alayı yönetmek için işlevsel olarak çok uygundur. Aynı şekilde, Sevillanas Rocieras'a yaptığı uyarılama da onun tören duraklarında "dans ustası" olarak işlev görmesini sağlar. Tarihsel kanıtlardan da açıkça anlaşıldığı üzere, her zaman başka işlevleri de olmuştur ve bunlar onu, marjinalleşmiş gezginler de dahil olmak üzere, sosyoekonomik yelpazenin mümkün olan her katmanıya şu ya da bu zamanda ilişkilendirmiştir. Müziğinin popüler kültürün bir parçası olduğu, en azından Endülüs'te bugün hala tanık olunabilecek şekilde popüler kültürü dini kültüre bağlayan ritüel ve törensel işlevlerinin yanı sıra, ilerleyenlerin ışığında kesin gibi görünüyor.

"Çobanların" flütü ya da düdüğünün varlığı, müzik korosuyla ilişkisi bağlamında ilginç çağrışımlara sahiptir ve askeri bir sahra davulunun varlığı, en azından geçmişte dini ve militan arasında köprü kuran bir işlevin ikili amacına açıkça işaret etmektedir. Tamborilero'nun bakirenin gelişi ve sabahları hacıların uyandırılması gibi ritüel operasyonları işaret eden kişi rolüyle bağlantılı olarak, Hermadades'in uyanıklık ve uyanışı çağrıştıran asaları, çanları ve diğer gereçleri de kışkırtıcıdır. Wallin'in çalışması ışığında bakıldığında bu işlevlerin bazı ilginç yönleri de vardır. Avlanma ve çobanlığı içeren duygusal modaliteler olarak teyakkuz ve alarmin zihinsel/duygusal durumu, Wallin'in ortaya çıkan bilinç teorisinde belirgin bir şekilde yer almaktadır ve 12. Bölümde kısaca ele alınacaktır.

Flüt ve davulun ilginç bir şekilde bir arada çalınması, tarihsel olarak solo, kendine eşlik eden müzisyen, belki de şair/ ozan temasının yaygın bir varyasyonu gibi görünmektedir ve hayal gücümüzü zorlarsak, bu bölümdeki bazı resimlerin de açıkça gösterdiği gibi, geçmişinde şamanistik, rahip benzeri bir işlevle muhtemelen bir ilişki olduğunu varsayabiliriz. Tamborilero'nun sadece bölgesel sınırlarda değil, aynı zamanda sosyal sınırlarda da yaşayan biri olarak ünü, Eliade'ye göre şamanın kültürler arası sosyal statüsünün tipik bir özelliği olan, net olmasa bile belirli bir tarihsel tutarlılık gösteren bir rol ya da roller dizisini de düşündürmektedir (Eliade 1964, 508-511).

"Çoban döngüsü" efsanesine göre, Virgen del Rocí'ye dönüşen mucizevi görüntüyü keşfettiği söylenen çoban/avcı gerçeğini düşünmek, başka hiçbir şey olmasa bile, kesinlikle ilginçtir

romería'nın en eski iki Hermandades'inin ortaya çıktığı ve Tamborileros'un en eski ve en prestijli iki okuluna ev sahipliği yapan Almonte ya da Villamanrique kasabasından (Bölüm 2'de tartışıldığı gibi) kaynaklandığı düşünülmektedir.

Tamborilero'nun mirası olduğu gelenek ya da gelenekler neler olabilir? Bu soruya ilişkin kapsamlı bir araştırma bu tezin kapsamı dışındadır ve şu an için tartışmalı bir şekilde biraz fazla spekülatiftir, yine de El Rocío'nun müziği ve ritüeline ilişkin bu araştırmanın ardından ortaya çıkan, yeri geldiğinde bahsedilecek ve sorunun spekülatif alanlarını daha somut bir zemine oturtuyor gibi görünen bazı ilginç ipuçları vardır.

Bölüm 5: Korosunun Müziği

Bölüm 2 ve 3'te tartışıldığı üzere, şarkı söyleyen, dans eden, tören korosunun ve Bölüm 4'te ortaya konulduğu üzere, tek müzisyen eşlikçiyle ilişkisinin uzun bir geçmişi var gibi görünmektedir. Aynı şekilde, özelleşmiş müzik alaylarının da uzun bir geçmişi var gibi görünmektedir - günümüz Endülüs'ü bir örnek teşkil ederse, bilinçli olarak geliştirilmiş gibi görünen, özünde tek bir duygusal mod bulunan alaylar.

Bu bölümde El Rocío'nun tören korolarının müziği iki yaklaşımla ele alınacaktır. Ana yaklaşım, müziğin hac yolculuğunda oynadığı role odaklanan performatif ve ritüel bir perspektiften olacaktır. Endülüs'ün müzikal formlarının ve bunların ritüel süreç içerisindeki morfolojisinin nihai tezahürünü davranışsal estetikte bulduğunu öne sürüyorum; bu estetiğin, birçok yönden müzikal pratiklerden ayrılmaz bir süreç olan ritüel süreç içerisinde yaratıldığını iddia edeceğim. Koronun rolünü ve El Rocío ile ilişkisini anlamaya çalışmak aynı zamanda toplumsal bir çabanın içinden bireyselliğin ortaya çıkmasına katkıda bulunan bir müzikal ve ritüel davranışlar sürecine de işaret etmektedir. Bireysellik ve davranış estetiği birbiriyle yakından ilişkili görünmektedir.

İkinci yaklaşım ise tarihseldir ve ikincildir. Koroyla ilgili olarak yalnızca El Rocío'daki mevcut uygulamayla ilgili olduğunu düşündüğüm kadar tarihsel malzeme sundum. Ancak, şarkı söylemenin tarihsel mirası

Sadece Endülüs'te değil, aynı zamanda kültürler arası bir koro, daha ileri etnomüzikolojik ve tarihsel müzikolojik çalışmalar için başlı başına zengin bir konu olacaktır.

Salve Maria

Müjde'de Başmelek Cebrail'in sözlerinden esinlenen bir dua olan *Salve Maria* ile başlıyoruz. "Hail Mary" (İngilizce'de bilindiği gibi), Elizabeth'in Meryem'i selamlaması da dahil olmak üzere diğer İncil sahnelerinden unsurlar içeren bir duadır: "Rahminin meyvesi kutsanmıştır." (N.A.C.E www 2006.). Bu dua aynı zamanda "Melek Selamlaması" ya da Rocío duası olarak da adlandırılmaktadır (bkz. Ek B): "*Rezo del Angelus*" (Melek Duası).

İlk yıldan sonra, El Rocío hakkında yazmaya başladığımda, Hermand'ın "*Granada Rociero*" dergisinde yayınladığı güzergahı gözden geçiriyordum ve "*Rezo Angelus*" girişleri beni hep şaşırtıyordu çünkü caminoda düzenli olarak okunan bir dua hatırlamıyordum. Kimsenin dua ettiğini duymamamın nedeni kimsenin dua etmemesiydi - en azından benim "dua" kelimesinden anladığım bu değildi. Ama tabii ki Angelus duasının "*Salve*" *olduğunu fark ettiğimde, duayı* sadece her gün duymakla kalmadığımı, koroyla birlikte hep "dua ettiğimi" fark ettim.

Ancak söylenen duayı sözlerinden bile tanıyamamamın nedeni, bazen "*Salve Rocieras*" ya da kısaca "*Salves*" olarak adlandırılan bir dizi farklı "*Salve Marias*" olması ve her Hermandad'ın bir tanesini seçmesi ya da kendi yaratması ve sonra onu özel olarak söylemesidir. Aşağıdaki *Salve*, Sevillanas ve Sevillanas Rocieras'ın ünlü yazarı Manuel Pareja Obregón tarafından kaleme alınmıştır ve

bir *Misa Rociera* (Rocío hacılarının ayini). Salve tüm Endülüs'te popüler olmuş ve radyoda ya da hemen hemen her yerde duyulmuştur. Bu Salve'yi transkribe etmeyi seçtim çünkü tüm Salve'ler arasında açık ara en çok bilineni ve birçok Hermandade tarafından söyleniyor.

"Dios te salve Señora" "God Save You Lady" (Selam Sana Lady)

I (ayet)

Dios te Salve	MaríaTanrı seni korusun Meryem (Hail Mary)
del rocío Señora.	Lady of the Rocío
Luna, Sol, Norte y Guía	Ay,Güneş ve Rehber (Kuzey
Yıldız) y Pastora celestial.	Göksel Çoban

estribillo (nakarat)

Olé, olé, olé,	
Al rocío yo quiero volver	Rocío'ya dönmek istiyorum
a cantarle a la Virgen	con fe Bakire 'ye inançla şarkı
söylemek con un Olé, olé, olé, olé,	With an Olé

Dios te Salve	MaríaYüce Meryem
todo el pueblo te adora	İnsanlar sana tapıyor
y repite a porfía	and repeat without end
Como tu no hay otra igual.	Senin gibibaşkısı yok

estribillo (nakarat)

III

Dios te Salve	MaríaYüce Meryem
manantial de dulzura.	Tatlı şafak
A tus pies noche y	díaAt your feet night and day
te venimos a rezar. Sana dua	etmeye geldik.

estribillo (nakarat)

R. de León, M. Clavero, y M. Pareja Obregón y G. Valle

Şekil 5-1 "Dios te salve Señora" Transkripsiyonu

R. de León, M. Clavero, y M. Pareja Obregón y G. Valle (Transkripsiyon W. Gerard Poole)

Dios te salve Señora

Drum $\text{♩} = 160$ $\frac{2}{4}$ $\text{♩} \text{ } \text{7} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩}$ etc

Voice $\text{♩} = 160$ $\frac{2}{4}$ C G F G⁷

Dios___ te sal - ve Ma - ri - a, del___

12 F C
___ roc - i - o Señ - o - ra. Lu - na, Sol, Norte y

23 G F C G C
Gu - ia y Pas - tor - a cel - les - ti - al. ___

34 C G F G⁷
Dios te Sal - ve Ma - ri - a, to - do el pue - blo te

46 F C G
a - dor - a. Y___ re - pite a por - fi -

56 F C G C
- a, Co - mo tu no hay___ o - tra i gual. ___

65 **estribillo** C G C G C G C

O - lé, o - lé, o - lé. O - lé, o - lé, o - lé. O - lé, o - lé, o - lé, o - lé, o

75 G C

lé, o - lé, o - lé, o - lé, o - lé, o - lé. O - lé, o - lé, o - lé. Al ro

84 G⁷ F C C

ci-o yo quier-o vol - ver, a cant - ar - le a la Vir-gen con fe. Con un o - lé, o -

93 G C G C G C

o - lé. O - lé, o - lé, o - lé. O - lé, o - lé, o - lé, o - lé, o -

101 G C

lé, o - lé, o - lé, o - lé, o - lé, o - lé. O - lé, o - lé, o - lé.

Açıkçası açılış melodisi son derece naif ve yapmacık bir tınıya sahip.

Asıl ilgi çekici olan ikinci melodidir - nakaratın melodisi olan "Olé y Olé" bölümü,

Ölçü 65'in son vuruşundan Ölçü 107'ye kadardır. Bu elbette "Al Alba" melodisinin ikinci cümle motifidir (Şekil 4-2, Ölçü 1-15) .

Besteci Manuel Pareja Obregón bu motifi "kaldırmış" ve duanın nakaratı için etkili bir müzik cümlesine dönüştürmüştür. Orijinal Tamborilero ezgisinden gerçekte ne kadarını aldığını söylemek zordur. Şekil 4-2'de verilen versiyonda benzerlik barizken, benzerliğin zayıf olduğu bir dizi versiyon duydum. Bazı Tamborileros'un popüler versiyonla daha fazla özdeşleşmek için melodiyi biraz değiştirip değiştirmedigini ya da onunla özdeşleşmekten kaçınmak için kasıtlı olarak değiştirip değiştirmedigini söyleyemem. Ancak ilginçtir ki, bu şarkı bir dua olmasına rağmen, 1970'lerde Endülüs'te popüler bir şarkı haline gelmiştir ve bu makalenin yazıldığı tarih itibariyle hala o bölgede iyi bilinen bir şarkıdır.

Sevillanas Rocieras

Bunlar Rocío'da en çok söylenen şarkılardır ve 1970'ler boyunca ve 80'lerin büyük bölümünde Endülüs'ün baskın popüler müziği olmuşlardır. "Los Amigos de Ginés" grubunun "*El Amigo*" ("Arkadaş") adlı bir şarkısı, dünyanın İspanyolca konuşulan ülkelerinde uluslararası bir başarı kazandı (Gil Buiza 1991, 4: 65).

Tarihsel arka plan

Çeşitli kaynaklar günümüzdeki Sevillanaları on yedinci yüzyıl *seguidillalarına dayandırmaktadır. Seguidilla* bu yüzyılın ilk yarısına kadar "*...el cante rociero por excelencia*" ("Rocío'nun mükemmel şarkısı") olarak kullanılıyordu (Trujillo Priego 1995, 339). "Birçok popüler dans formunun tipik özelliği olarak

'seguidilla' bir dansı, bir şiir türünü ve bir şarkı formunu tanımlayabilir" (Brooks 1988, 201).

Seguidilla (seh-gee-dee-ya olarak telaffuz edilir), temel modeli Endülüs'e ait olmayan şarkılı bir danstı. Seguidilla aslen Kuzey İspanya'ya aitti ve Cádiz-Sevilla bölgesinde daha Endülüs'e özgü bir hale dönüştürülmüştü. Kuzey Jota'nın (Kuzey'in bölgesel dansı) fizikselliği duysal ya da hipnotik olmak için değildir; tam tersine, savaşı ve biraz akrobatiktir. Bu savaşı nitelik kuzey danslarının bir özelliğiydi ve Endülüs'te bile alay danslarının kroniklerinde sıkça bahsedilirdi (Brook 1988, 194-196). Jota'nın örneklediği gibi daha akrobatik ve savaşı kuzey danslarının, fandanguillos'un örneklediği gibi Endülüs'ün daha lirik ve şehvetli dansıyla harmanlanması, seguidillas'a ve ardından günümüz Sevillanas'ına zarif, görkemli ama bir o kadar da duygulu formunu kazandırmıştır. Bu tezin temel temaları açısından özellikle ilginç olan, dansın/şarkının ilk referanslarının alaylardaki varlığıyla ilgili olmasıdır.

1625 yılına kadar uzanan bir geçmişte, Sevilla'daki Corpus Christi alaylarında "*coplas Seguidillas* "ın ara duraklar olarak kullanıldığını duyuyoruz. Bu "aralar", El Rocío alaylarında deneyimlediğim duraklara benzer görünüyor. Brooks (1988, 162), Endülüs'ün tüm popüler dansları arasında, Endülüs dansının saray versiyonlarından en güçlü etkileri alanın Féria Sevillanas (Sevilla eyaletinin geri kalanındaki Sevillanas varyasyonlarının aksine, asıl Sevilla şehrinden gelen Sevillanas) olduğunu öne sürer. Bu durum, Endülüs dansının

Sevilla şehrinin İspanya'nın Altın Çağı boyunca oynadığı, ritüel üretimindeki belirgin ve abartılı rol de dahil olmak üzere merkezi idari rol.

Sevillanas dans yapısı

(Aşağıdaki yazı, yazarın izni ile orijinalinden uyarlanarak yeniden üretilmiştir: Simón el Rubio.)

Tanımlar

Paso: Kullanılan basamak türü (aşağıya bakınız)

Tekrarlama: Bu adımın kaç kez yürütüleceği

Açıklama: Adımın açıklaması. Açıklamalar için normal İspanyolca kullanımını takip ettim. Böylece hepinizin ilk öğrendiği temel veya standart sevillana adımı *paso de sevillana'dır*.

Çeşitli paso türlerinin tanımı

- 1= paso de sevillana / standart sevillana adımı
- 2= pasada / standart geçiş adımı
- 3= esquinas / köşeler
- 4= vuelta izquierda / sola doğru tek bir dönüş
- 5= cierre / yakın
- 6= pasos arrastraos / fırça adımları (buz patenini düşünün)
- 7= pasos cruzados / çapraz adımlar (aslında "pas de basque": "Bask adımı")
- 8= vuelta izquierda punteando con pie derecho / sola dönün ve sağ ayağınızı gösterin (partnerinize doğru)
- 9= vuelta derecha punteando con pie izquierdo / sağa dönün ve sol ayağınızı (partnerinize doğru) doğrultun
- 10= zapateado / ayak çalışması (üçüncü sevillanadaki ağır şeyler)
- 11= pasada, tiempo de espera / geçiş adımı ve işaretleme zamanı (koreografinize bağlı olarak)
- 12= vuelta izquierda y paso montado pie derecho / sola dönüş ve sağ ayağı kaldırma (koreografinize bağlı olarak)
- 13= vuelta derecha y paso montado pie izquierdo / sağa dönüş ve sol ayağı kaldırma (koreografinize bağlı olarak)
- 14= careos / dördüncü sevillanın sonunda kullanılan geçiş adımı türü

Şekil 5-2 Sevillanas dans tablosu

Primera Sevillana

1	5	paso de se villana	1	1	paso de se villana	1	1	paso de se villana
2	1	pasada	3	4	esquinas	2	4	pasadas
			2	1	pasada	4	1	vuelta izquierda
						5		cierre

Segunda Sevillana

1	1	paso de se villana	1	1	paso de se villana	1	1	paso de se villana
6	3	pasos arrastraos	7	6	pasos cruzados	7	8	pasos cruzados (círculo)
4	1	vuelta izquierda	4	1	vuelta izquierda	4	1	vuelta izquierda
2	1	pasada	2	1	pasada	5		cierre

Tercera Sevillana

1	1	paso de se villana	1	1	paso de se villana	1	1	paso de se villana
8	1	vuelta izquierda punteando con pie derecho	10	3	zapateado	11	1	pasada tiempo de espera
9	1	vuelta derecha punteando con pie izquierdo	4	1	vuelta izquierda	11	1	pasada tiempo de espera
2	1	pasada	2	1	pasada	4	1	vuelta izquierda
						5		cierre

Cuarta Sevillana

1	1	paso de sevilla	1	1	paso de sevilla	1	1	paso de sevilla
12	1	vuelta izquierda paso montado con pie derecho	14	1	careo	14	4	careos
13	1	vuelta derecha paso montado con pie izquierdo	7	1	pasos cruzados	4	1	vuelta izquierda
2	1	pasada	14	1	careo			
			4	1	vuelta izquierda			
			2	1	pasada	5		cierre

Bu çizelge iyi yapılmış olmasına rağmen Rubio bir ögeyi atlamıştır. Dört Sevillanas'ın her biri, şarkıcı ya da baş melodik enstrüman tarafından altı ölçülük (6/8 yerine 3/8 kullanılıyorsa) melodik bir girişle başlar. Bu giriş sırasında dansçılar hareketsiz durabilir veya tanıtılan melodinin ifadesine bağlı olarak şarkıcıya/enstrümana bir şekilde yanıt verebilirler.

Sevillanas aslında başkalarının dansını izlerken görüldüğünden çok daha zordur. Bölümler oldukça karmaşık olabilen ezberlenmiş adımlar gerektirir ve ayrıca dansçının partnerinin dansına uyum sağlayabilmesi için yeterince içselleştirilmesi gerekir. Her bölümün kendi dans kalıpları olduğundan, koplalar birbiri ardına sonsuza kadar dizilse bile, her iki dansçı da her zaman hangi koplada olduklarının bilincinde olmalıdır. Şarkıcı için bu bir sorun değildir çünkü istediği zaman herhangi bir mısrayı seçebilir. Ancak dansçıların koplaların sırasını takip etmeleri gerekir.

yoksa dönüşleri ve pasları birbirine karışacaktır. En önemlisi, donmuş duruşlarla sonlanan koplalar arasındaki duruşlar kesindir ve her iki dansçı tarafından uyum içinde gerçekleştirilmelidir. Ancak, arkadaşlardan ve aileden oluşan küçük samimi gruplarda, Sevillanas'ın dört resmi setine her zaman uyulmaz. Çoğu zaman şarkıcının her koplası yeni bir Sevillanas olarak tek başına durur ve dansçılar yine de temel ölçülü yapılara uyan basitleştirilmiş bir dans hareketi gerçekleştirir. Üçüncü kopa, zapateado (kısa bir ayak vurma bölümü) içeren kopa, en sık dışarıda bırakılan kopladır.

Rubio farklı pasoların mükemmel ve özlü bir tanımını yapmasına rağmen, her bir pasonun kaç ölçü sürdüğünü belirtmez ve bu nedenle tekrar sayılarını topladıktan sonra dört Sevillanas'ın eşit uzunlukta olmadığı sonucuna varmak kolaydır; öyle değildir. Her Sevillanas tam olarak aynı uzunluktadır - toplam 40 ölçü 3/8'lik (veya 20 ölçü 6/8'lik):

Giriş: 6
Birinci Tercio: 12
İkinci Tercio: 12
Üçüncü Tercio: 10

10. ölçü aslında üçüncü tercio'da tamamlanmamıştır. Bu son ölçünün ilk vuruşundaki dramatik *cerre ya* da "kapanış" iki vuruşluk bir sessizlik bırakır. Son iki vuruşun dinlenme ya da cümle sonu veya parçanın son bitişi olarak kabul edildiği 12 ölçülük bir ölçünün 10. vuruşundaki kapanış, flamenko bileşik ritimlerinde yaygındır. $2 \times 3 + 3 \times 2$ 'lik 12'lik ölçülerde, 10. vuruş son sonlandırma vuruşu veya melodik ifadenin dönme eğiliminde olduğu vuruştur. Sevillanas'ta da aynı kalıbı görürüz ancak 12 ölçülük cümlenin onuncu *ölçüsüne* (10. sayım yerine) uygulanır.

Bir de compás meselesi vardır. Compás ne ölçü ne de sayıdır, daha ziyade forma özel karakterini veren ritmik vurgulardır. Bu özellikle aynı ölçüyü ve sayıyı paylaşan formlar arasında ayırım yaparken önemlidir. Sevillanas söz konusu olduğunda, iki önemli aksan kalıbı vardır. İlki, Sevillanas'ın tamamının temelini oluşturan itici aksan:

Desen A

> >> > >>
123 123 123 123...

Aksanlar palmas ya da varsa tambor tarafından sağlanır. Yukarıdaki, giriş bölümlerinin ve terciolar arasındaki ve koplalar arasındaki geçişlerin temel vurgusudur.

Ancak farklı *pasadalar* ve ayrıca dansçıların daha uzun süreli yakınlık içinde olduğu *cruzadalar* sırasında vurgular hafifçe ama kesin olarak bu yöne kayar:

Desen B

> > >
123 123 123

Bütünsel estetik olarak gözler ve vücut gerilimi

İlk vuruştaki ağır vurgu, iki dansçının birbirinin gözlerinin içine baktığı bir anda gelir. Ani, daha sabit bir sürüş, daha sonra geçiş adımlarıyla rahatlatılan bir gerilim yaratır; burada vuruş A kalıbı aksanına geri döner ve bir sonraki koplâ başlar. Güçlü başlangıç vurgusuna sahip bu aynı üçüncül vuruşlar, Bakire ile etkileşimin yoğun olduğu anlarda da alkışlanır.

Salida, hatta Simpecado ile yüksek duygusal coşku anlarında resmi geçit törenleri içinde. Ancak üçüncü tercio'da, paso Sevillanas'ın sonundaki gerilimi azaltmak yerine, iki dansçı yüz yüze birbirlerinin gözlerinin içine bakarak (etkileşimlerine bağlı olarak) aniden sona erer veya daha koreografik bazı versiyonlarda dans, iki dansçı arasında samimi bir duruşla sona erer: bazen bir tür okşama, diğer zamanlarda neredeyse bir meydan okuma.

Bu uygulama bazı dansçıların taklidi değildir; dansın kendisinin önemli bir yönüdür. Gözlerin rolü genellikle Sevillanas derslerinde öğretilir ancak adımlar ve formlar analiz edilirken nadiren bahsedilir. Dahası, Carretero seguidillas *pasosunun* (Sevillanas'ın günümüzdeki *pasosu*) İspanyol dans hareketlerinin "en eskisi ve en az değişmiş olanı" olduğunu iddia eder (1980, 108). Dansın bu bölümü için çok önemli olan göz teması da bir o kadar eskidir ve Endülüs dansının içsel doğasına dair çok şey anlatır.

Pellisco

Pellisco (kelimenin tam anlamıyla "çimdik"), gerginliği depolamaya ve dansa hızla bırakmaya yarayan ani ve kısa bir fiziksel harekettir. Bunu en belirgin şekilde her copla'nın ilk anında görebilirsiniz, çünkü dans devam etmek üzeredir. Bununla birlikte, dans boyunca az ya da çok gerçekleşen bir harekettir ve daha dramatik flamenko danslarında belirginleşebilir.

Pellisco, bir dereceye kadar Sevillanas'ın ve daha büyük bir dereceye kadar flamenkonun iç itici gücünü karakterize eden gerilim ve serbest bırakma arasındaki sürekli mücadelenin minyatür bir anıdır. Bu hareketler şunu gösterir

Ritim, duygular ve hareketle ilgili olarak gerilime ve serbest bırakmaya karşı dakik bir duyarlılık.

Sevillanas dansçıları gözlemlendiğinde, bu kısa, hatta zaman zaman incelikli hareketlerin aslında Endülüs dansının içselleştirilmiş estetiği hakkında çok şey ortaya koyduğu görülür. *Pellisco*, bedenin dinamikleri ile oynanan bu oyunun sadece bir tezahürüdür; fiziksel gerilimin içeriden ani bir şekilde çekilmesi ve serbest bırakılmasıdır. Bu, şarkının karakteristiği olan duygusal gerilimin çekilmesi ve serbest bırakılmasına (dışsallaştırılmasına) bir analogdur.

Sevillanas ve teknik yeterlilik

"El Sevillano" dansını izlerken, bir dansçının dansa hakim olması ve dansın olanaklarını keşfetmek istemesi halinde Sevillanas dansının ne kadar virtüöz bir hale gelebileceğini fark ettim. Temel Sevillanas formunda çalışılabilecek detaylandırma ve karmaşıklık seviyeleri şaşırtıcı olabilir. Bununla birlikte, bu flamenkoda da yaygın bir gözlemdir, artan karmaşıklık ve teknik hiç de daha iyi veya daha kötü performansın bir göstergesi değildir. Önemli olan genel estetik ve bu da çok az karmaşıklıkla elde edilebilir. Rocieros'un Quema nehrini geçtikten sonra rengue'de dans ederken ve şarkı söylerken çektiğim görüntüler, hem gözlerin oynadığı role hem de dansın en basit varyasyonlarında ne kadar estetik olabileceğine dair mükemmel bir örnektir.

Sevillanas dansında tanrı, grup ve birey

İmgeye dans etmek, tıpkı imgeye şarkı söylemek gibi, dans etmeye ve birbirlerine şarkı söylemeye aktarılır. Aynı şey *promesa* uygulaması için de söylenebilir. Bakire'yi kutlamak için dans, Rocío'yu kutlamak için dans ve birbirimizi kutlamak için dans vardır. Dans her üç temayı da içerir ve bu özellikle Sevillanas dansının eşleştirme veya çiftleşme yönü nedeniyle doğrudur. Aslında bu, Sevillanas ile Endülüs'ün diğer tüm dansları arasındaki en ayırt edici özelliktir; Sevillanas özellikle bir çift dansıdır. En yakın akrabası olan fandanguillos dans ailesi bile, genellikle cinsiyete göre ayrılmış grup dansları olarak icra edilir (daha fazlası aşağıda).

Merchante (1999, 16-21) tarafından daha önce tanımlandığı gibi, Endülüs'te fandangolarla bağlantılı olarak ortaya çıkan dans ailesi, yani Granada eyaletindeki *Granainas dansı*, temelde birbirine benzer. Dikkatimi çeken en önemli özellik, flamenko dışındaki Endülüs danslarının grup dansı olma eğiliminde olmasıdır. Bu danslar erkekler tarafından genellikle savaş ve/veya güneş dansı olarak ya da kadınlar tarafından Bakire'ye dans olarak icra edilebilir (Merchante 1999, 58). Eğer her iki cinsiyet tarafından da dans ediliyorsa, bunlar kişisel danslar olmaktan çok genel gösteri danslarıdır: erkeklik, güzellik, zarafet vb. gösterileri, ancak toplumsal bir ortamda.

Sevillanas, daha önce de belirtildiği gibi, erotik olması gerekmeyen ama ister oğul ve anne, ister kız ve erkek kardeş, ister baba ve anne ya da genç aşıklar arasında dans edilsin, her zaman bir şekilde samimi olan birebir bir danstır. Dansın bu yönünün Sevillanas Rocieras'ın gelişimine büyük katkı sağladığına inanıyorum

bir müzik türü olarak. Şarkının gelişiminde göreceğimiz gibi, bireysel ifadeye doğru hareket belirli yapısal deđiőikliklerle kendini gösterir.

 zelliklerin  zeti

Okuyucu bu dansın üç temel unsurunu zaten fark etmiş olabilir:

(1) Dans, fiziksel olarak ne kadar i selleőtirilmif olursa olsun, dansı gerçekleştirmek için bir dereceye kadar işlev görmeye devam etmesi gereken entelektüel bir unsura sahiptir. Bu durum, dansın dört kopl  ile iliőekli dur/kalk yapısıyla birleőtinde, trans indüksiyonu için gerekli olan tekrarlama türüne, en azından şimdiye kadar gözlemlenen türden bir tekrara elverişli değildir.

(2) Dans daha çok bir çift dansıdır. Bu ve dansın doğasında var olan göz teması unsuru, dansçılar tarafından k   msenebilecek ya da vurgulanabilecek ancak tamamen göz ardı edilemeyecek bir kur yapma unsurunu, romantik ya da erotik bir potansiyeli teşvik eder. Bununla birlikte, erotik olan aynı zamanda genelleőtirilmif bir samimiyetin içine de yerleőtirilebilir; öyle ki aile  yeleri, farklı yaőlardaki insanlar ve hatta kutsal olanın unsurları, koşullara ve farklı duygusal modalitelere ve resmiyet derecelerine göre bir araya getirilebilir. Sevillanas resmi ya da samimi, duygusal ya da nötr ve bunların arasındaki her derece olabilir.

(3) Dans, yapısal olarak iyi tanımlanmif olsa da, dansçılar arasında bire bir etkileşim veya daha kişisel bir yetenek ve stil gösterisi de dahil olmak üzere bireysel doğ  lamaya yer bırakır.

Dansın bu temel unsurları, yüksek derecede öz-bilinç ve zihinsel/duygusal mevcudiyet gerektirecek kadar karmaőıktır. Dans talepleri

Entelektüel dikkat ve fiziksel koordinasyon, aynı zamanda duygusal ve kişisel etkileşimi teşvik etmeye hizmet edebilir. Hem kolay grup senkronizasyonu için resmi olarak yapılandırılmıştır hem de bireysel özgünlükleri teşvik edecek kadar esnektir.

Bu oldukça açık gözlemlere dayanarak, Sevillanas, duygusal yapılanmaya ve *formalidadın* davranışsal yapılarının somutlaşmasına katkıda bulunurken, trans indüksiyonunu teşvik etmemektedir. Dahası, içsel özellikler aslında böyle bir hareketi engellemek için hareket eder. Bu durum, genel olarak El Rocío ritüellerindeki uygulamalarla benzerlik gösterir; burada transa geçme, Salida (10. Bölümde ele alınacak) hariç, bir özellik değildir ve Sevillanas dansının burada bir rolü yoktur.

Endülüs'te ritüel ve dans arasındaki yakın ilişkinin sembolik düzeyde yansıması olarak paso, paseo, salida

Paso kelimesi, dans adımında olduğu gibi adım veya geçitte olduğu gibi geçiş anlamına gelir (El Paso, Teksas'ın Meksika'dan Teksas'a bir geçit veya geçit anlamına gelmesi gibi). *Paso aynı* zamanda hareket anlamına da gelebilir. *Paso* bölümlerinin Sevillanas dansı içinde ne kadar önemli olduğundan daha önce bahsetmiştim. Bununla birlikte, bu terimlerin genel olarak Endülüs ritüeliyle ne kadar yakından ilişkili olduğunu not etmek öğreticidir.

Kutsal Hafta boyunca tahtirevanlarda taşınan resimlere *paso adı* verilir. Bir cofradía'da bir ya da iki paso bulunabilir - yani bir Bakire ve bir İsa'dan oluşan iki paso ya da sadece Bakire veya sadece İsa. Pasolar, yani resimler, onları aşağıdan taşıyan genç erkekler (*costaleros*) tarafından "dans ettirilir". Bunu, ilerlerken hafifçe bir yandan diğer yana hareket ederek yaparlar

Ritmik bir akış yaratmak için zincir zırh ve kumaş ritimle sallanırken şingırdama ve çınlama sesleri duyulur. Bazen *costalerolar* bando eşliğinde geri adımlar ve ileri hamleler yaparak *pasonun* ileri ve geri dans adımları atmasını sağlarlar. Geri adımlar Endülüs'te ve Avrupa'nın başka yerlerinde hem saray hem de tören danslarında kullanılmıştır (Brooks 1988, 199- 203).

Salida kelimesi de belirtme anlamındadır. Bu kelime İngilizcede "exit" kelimesini kullandığımız şekilde kullanılır, ancak "dışarı çıkmak" veya "dışarı çıkmak" anlamına gelir, bu nedenle bir görüntünün bulunduğu yerden ayrılmasını ifade edebilir veya bir dansçının dansına başlamak için sahneye girmesini veya dansı bitirmek için sahneden (veya sadece çemberden) ayrılmasını da ifade edebilir. Huelva eyaletinde (El Rocío'nun bulunduğu yer), yukarıda da belirtildiği gibi, *fandanguilloların* erkek dansçılar tarafından Vaftizci Aziz John gibi bir erkek azizin onuruna dans edildiği birçok dans vardır. Bu danslar doğası gereği biraz savaşı olma eğilimindedir ve Hristiyanlık öncesi Gündönümü ritüelleriyle yakından ilişkilidir. Danslar genellikle dansçıların güneşin doğuşuna ya da *salida*'ya daha iyi bakabilecekleri tepelerde yapılır (Merchante 1999, 80-81, 191). Danslar genellikle toplu olarak yapılan grup gösterileri şeklindedir.

Çingene Endülüs kültüründe *Salida* dansı çok daha önemli ve samimi bir ilişkiye bürünebilir. Genç bir kız reşit olduğunda, kabul töreninin bir parçası da ailesine ve arkadaşlarına dans yoluyla sunulmasıdır. Bu *Salida*, orada bulunan herkes için önemli ve duygusal bir andır. *Salida* kelimesinin konuyla ilgili bir başka kullanımı da *romería*'nın kendisiyle ilgilidir. Hermandad tam bir resmi geçit töreniyle hac yolculuğuna başladığında, buna da *salida* denir. Bu kelime ilişkileri, aynı zamanda

Günlük olarak deneyimlenebilen şeylerle birlikte ele alındığında, kendileri gerçek bir bağlantı önemi ortaya koymayabilir, sadece zaten aşikâr olanı destekler: Endülüs kültürü, kutsal ritüele dayanan dans ve şarkı uygulamalarıyla aşılannıştır.

Şarkı söylenen dans

Sevillanas'ın sözleri *koplas* adı verilen bölümlere ayrılır. Üç ila dört sekiz heceli dizeden oluşan bu kısa dizeler, müzikal form veya vezin ne olursa olsun neredeyse tüm Endülüs şarkıları için kullanılan temel lirik ölçüyü oluşturur. (Doğal olarak sekiz heceli mısra dizisinin birçok istisnası vardır, ancak genel olarak uygulamaları tutarlıdır). Her Sevillanas dört (ya da bazen sadece üç) kopladan oluşur ve her kopla, koplanın melodik temasını ve konusunu tanıtan iki mısra ile başlar. Ancak konuyu karıştırmak için, Bay Rubio'nun dans coplalarını tanımlarken yaptığı gibi, bazen her copla bir Sevillanas olarak adlandırılır.

Bu durum dans terminolojisinin biraz farklı olduğunu gösterebilir, ancak aynı zamanda çoğu zaman bir şarkıcının farklı bir Sevillanas'tan bir kopla seçebileceği gerçeğinden de kaynaklanıyor olabilir (tam dört kopla Sevillanas şarkısında olduğu gibi), bu durumda ilk iki ölçü ortaya çıkan dört kopla "Sevillanas "ın her kopla'sı için tamamen farklı melodiler sunacaktır. Tematik ifadenin kendisi sadece üç ölçüdür ve bunu üç ölçü saf ritim takip eder. Eğer bir gitar varsa, Sevillanas için kullanılan tıngırtı, girişlerin son üç ölçüsünü doldurmak için kullanılacaktır. Koplalar arasında şarkıcı ya da enstrümantalist bir sonraki temayı (bir sonraki kopla) sunmaya hazır değilse, tema sunulana kadar ritmik kalıp devam edebilir.

Ancak, yukarıda dansla ilgili bölümde belirtildiği gibi, melodi ve armonide ne olursa olsun, dans dizileri her copla içindeki her tercio için ve her tam Sevillanas içindeki dört coplanın her biri için sabit kalır. ("Salida" teriminin şarkıcının ya da gitaristin girişi için kullanılmadığına dikkat ediniz. Bu kesinlikle dansa atıfta bulunmak için kullanılan bir terimdir. Bir şarkıcının şarkı söylemeye başlamak için "içeri girmesi" bir salida oluşturmaz ve gitarist tarafından tematik materyalin sunulması da salida olarak adlandırılmaz).

Armonik diziler ve melodiler, dans ve dizeler arasındaki ritmik ilişkiye göre ikincildir. Dans ve dizeler birbirine tam olarak uymalıdır ve bu, çok eski bir Sevillanas türü olan ve melodi olmadan ritmik olarak bağırılan "Sevillanas Correlerias" örneğinde olduğu gibi, hiçbir melodik düşünce olmadan da yapılabilir (Gil Buiza 1991, 1: 167). Her Sevillanas copla içindeki üç tercio'yu oluşturan dizeler, elbette sözcüklerin değişmesi dışında, tercio'dan tercio'ya yapısal olarak farklı değildir. Her kopladaki üç tercio'nun şiirsel vezninde, dans edilen koplaları karakterize eden dans adımlarındaki değişikliklere benzer yapısal değişiklikler yoktur. Bununla birlikte, birçok Sevillanas'ın üçüncü tercio'su genellikle onuncu ölçüdeki durağı vurgulayan bir karşı melodi sunar, ancak daha sıklıkla üçüncü tercio melodiyi son melodik çizgide biraz daha yukarı doğru yönlendirir. Soundtrack 4 ve 5'te de görüldüğü gibi, karşılaştığım tüm erken dönem Sevillanas şarkıları bu varyasyonu göstermez, bu da bunun yeni bir yenilik olduğunu gösterir. Ayrıca, şarkıcının dört (veya üç) koplanın her biri için tamamen farklı bir Sevillanas'tan bir kopa söylemesi de nadir değildir. Bu durumda melodiler koplardan koplara tamamen değişir. Bir kez daha,

İlk Sevillanalar'da üç ya da dört koplusun hepsi söylendiğinde melodik içeriğin tek tip olması ve genellikle tüm setin söylenmesi nedeniyle bu da yeni bir yenilik gibi görünmektedir.

Aşağıda, öncelikle şiirsel yapıyı dans yapılarıyla ilişkili olarak netleştirmek amacıyla, lirik yapının dans vezniyle ilişkili olarak şematik bir dökümü yer almaktadır. Temel müzikal transkripsiyon daha sonra Şekil 5-3'te verilmiştir. Bu teze eşlik eden CD kaydında, bu Sevillanas koplusu üç koplalı bir Sevillanas'ta ikinci kopla olarak yer alır (CD Soundtrack 5). Şiirsel vezin sekiz heceli formüle bağlıdır, öyle ki okuyucu kayıtları dinlerken kelimeleri fonetik olarak telaffuz ederse ve/veya $\frac{3}{4}$ sayısını içsel olarak korursa, kelimelerin vezne uymak için nasıl yapıldığını görebilir ve aynı zamanda bu kararı verirken büyük bir esneklik olabileceğini görebilir. Bu nedenle koro şarkıcıları, herkesin Sevillanas sözlerini aynı şekilde söyleyebilmesi için oldukça fazla prova yapmak zorundadır. Aynı nedenle, Coro Rociero'nun ortaya çıkışından önce, bu araştırmacının karşılaştığı ilk Sevillanas'ların çoğunun, kayıttaki ilk iki Sevillanas gibi solistler tarafından söylenmiş olması da muhtemeldir. Bu koplada üçüncü tercio için bir karşı melodi yoktur ve bu nedenle her üç tercio da aynı melodiyle söylenir.

La Vuelta del Camino ("Loran los Pinos del Coto")

Aşağıdaki şarkı Rocío'nun sonundaki dönüş yolculuğu hakkındadır ("The Return" ve "The Pines of the Reservation [forest of la Doñana] Cry," söz ve müzik Alfredo Santiago ve J. A. Hurtado, 1970).

LLORAN LOS PINOS DEL COTO
DESPIDIENDO A LAS CARRETA

[Dörtölçü melodik ifade]

[İki ölçü ritim veya enstrümantal ve
ritmik hazırlık]

DESPIDIENDO A LAS CARRETAS
iki ölçü] LLORAN LOS PINOS DEL
DESPIDIENDO A LAS CARRETAS
QUE YA SE VAN POCO A POCO
POR EL CAMINO DE

1-2[3/8 'lik ilk
COTO3-4
5-6
7-8
VUELTA9-10 [melodi 10'un ilk vuruşunda durur]
11-12 [enstrümantal veya ritmik alkış]

[İkinci Tercio]

SÓLO SE QUEDA'1 PALACIO,
QUEDA '1 PALACIO
SOLA LA RAYA Y EL QUEMA
LOS CARRILES CON LOS
SURCOS QUE DEJARON LAS
CARRETAS.

[ilk tercio'da olduğu gibi SÓLO SE
ifade ilişkisi için aynıölçü]

[Üçüncü Tercio]

TODO SE VA TERMINANDO
aynı] TODO SE VA TERMINANDO
COMO UN SUEÑO QUE SE ALEJA
PERO LA BLANCA PALOMA
EN MI CORAZON SE QUEDA

[yukarıdaki ile

[Onuncu ölçünün ilk vuruşunda
Üçüncü tercio'nun dördüncü copla'sında
müzik, melodi, ritim ve dans aniden
durur. Bu bir Sevillanas Copla'nın
sonunu işaret eder]

Aşağıdaki Şekil 5-3, aynı Sevillanas'ın melodi ve akor şemasıyla birlikte
transkripsiyonudur. Parçayı 6/8'lik olarak transkribe ettim çünkü bu şekilde notaya
almak daha kolay (3/8'likte çubuklar çok müdahaleci oluyor). Bazı Sevillanalar
kesinlikle daha çok 3/8'lik gibi hissettiriyor ve diğerleri, eğer daha rahat ve
durgunlarsa, 6/8'lik olarak daha iyi hissediyorlar.

Sevillanas II: Lloran los Pinos del coto

25  Llor - an los pi-nos del co - to des pi-dien - do a las car-ret-a.____ Des-pi

29  dien-do a las car-ret - as,____ llo-ran los pi - nos del co to,des - pi-dien-do a las car-ret - as, Que yase

32  van_ po-co a po-co por el cam-in - o de vuel - ta.____ Só-lo

35  se qued a'l pal-a - cio,____ só-lo se qued a el cam-in-o____sol - la ra ya y el que - ma, Los car ril

38  les____ con los sur - cos que de - jar-on las car-ret - as.____ To-do

41  se va ter-min - an - do,____ To-do se va term-in - an - do____ co - mo un sue-ño

43  que se al - eja, Pe-ro la Blanc-a pal o - ma en mi cor-a - zon se-que - da.

Şekil 5-3 "La Vuelta del Camino" ("Loran los Pinos del Coto")

Söz ve müzik Alfredo Santiago ve J. A. Hurtado, 1970 (CD Soundtrack 5, ikinci Sevillanas) (Transkripsiyon W. Gerard Poole)

Sevillanas'ın armonik temeli: Büyük tonal esnekliğe sahip melez bir müzik formu

Önsöz notları

Bu bölümde yaptığım transkripsiyonlar, bu çalışma boyunca olduğu gibi, ritim, melodi ve armoninin temel ana hatlarıdır. Yalnızca melodinin temel hatlarını ve ilgili yerlerde armonik temelleri ortaya çıkarmaya hizmet ederler. Transkripsiyonların amacı belirli müzikal kaygıları aydınlatmaktır ve bu ışık altında nasıl değerlendirilmeleri gerektiğidir. Her transkripsiyona bir film müziği eşlik etmektedir. Ayrıca, okuyucunun Soundtrack 6-9'da bulunan ve Endülüs müzik formlarının Fandangos ailesine ait üç kaydı dinlemesi faydalı olacaktır. Bu aile bölümün ilerleyen kısımlarına kadar resmi olarak ele alınmayacak olsa da, bu bölümde zaman zaman onlara atıfta bulunulacak ve bu atıfların önemi kayıtlarla daha açık hale getirilecektir.

Endülüs'teki şarkı formları "*palos*" ("çubuklar", "dallar "da olduğu gibi ya da "tür" veya "tip "te olduğu gibi, hatta destek yapısının "direk" olarak çağrışımında olduğu gibi) olarak adlandırılır, bunların sayısı çoktur ve bütünlüğü içinde belirli bir adı olmayan Endülüs geleneksel müzik sistemini oluştururlar (Formların sınıflandırılmasıyla ilgili sorunlar üzerine bir tartışma için Molina 1963¹⁸ , 15-44'e bakınız. Molina tarafından ortaya atılan sorunlar göz önüne alındığında mükemmel olmasa da, formların ve soyağaçlarının mükemmel bir tanımı için Pohren 1990, 101-162'ye bakınız).

Sevillanas Rocieras, Huelva eyaletinden bir başka Endülüs müzik formu olan melodik olarak daha duygusal ve aritmik *Fandango de Huelva*'nın (bkz. Ek B) daha hafif dans edilen formuyla harmanlanmasıyla ortaya çıkmıştır

"*Feria Sevillanas*" ("fuar," "festival" Sevillanas), *Sevilla* şehrinde her yıl düzenlenen fuarda icra edilen popüler bir Sevillanas¹⁹ (bkz. El Rocío'ya göre konum için B ve Sevilla şehriyle ilişki için *Encyclopedia de Sevillanas* (4: 23)). Sevillanas, Endülüs formlarının çoğundan çok daha fazla diyatonik modaliteye sahiptir ve bu nedenle, genel olarak, fonksiyonel armoni tonalitelerine ve I/V (veya i/V) armonik ilişkisine daha derinlemesine dayanırlar. Eğer belirli bir Sevillanas Endülüs modunda söylenecekse, açılış akorları (eğer eşlik varsa) tonaliteyi belirlemek için (eğer gitarist şarkıcının ne söyleyeceğini önceden biliyorsa) fonksiyonel armoni açısından V/i ilişkisinin yerine geçecek şekilde sadece iki akoru, V ve VI, kullanacaktır. Endülüs modal sesini kilitleyen, alçalan Frig yarım adım kadansıdır. Eğer şarkı Endülüs modunda söylenmeyecekse, ki çoğu öyle değildir, o zaman açılış akorları ya V/I ya da V/i açılış dizisi olacaktır. V/i açılış akor ilişkisi genellikle Frigyen inici modunun Endülüs varyasyonuna bağlı olmayan bir armonik minör tonalitesi önerir ve bu da armonik minör anahtarındaki birçok Avrupa şarkısı gibi tınlayacaktır. Elbette, son yıllarda açılıştaki giriş bölümleri bazı durumlarda detaylandırıldı ancak bu detaylandırmalar neredeyse sadece kayıtlarla sınırlı. Rocío'da, kayıtlı versiyonları daha ayrıntılı bir girişle açılan şarkılarda bile yalnızca geleneksel iki akorlu açılışları duydum.

Sevillanalarda hakim olan majör-minör tonalitenin bir sonucu olarak, melodik olarak temperli akort skalasının aralıklarına daha fazla bağlı hale gelmişlerdir - daha önceki Endülüs şarkılarının çoğunun, özellikle de en erken

flamenko *cante jondo'nun* formları ve tören *saeta'sının* varyasyonları hala direnmektedir. Bildiğim kadarıyla etnomüzikologlar bu noktaya dikkat çekmemiş olsalar da, yine de geçmişte şarkıcıların eski şarkıların modalitesi ile gitarın temsil ettiği yeni modalite arasındaki çelişkili tonalitelerin farkında oldukları tahmin edilebilir. Geçtiğimiz yüzyıl boyunca, yakın zamana kadar, bu eski formlar gitar eşliğinde söylenmemiş ve şarkıcılar gitarın bu şarkılara girmesine kararlı ve bilinçli bir şekilde direnmişlerdir (Molina 1963, 140- 141; Pohren, 1962, 154; Gómez 2001; Soundtracks 1-9; Arrebola 1995, 5-7; vd.).

Sevillanas'ın diyatonik bağıllığı, on yedinci yüzyıldan kalma Seguidillas aracılığıyla Sevillanas üzerinde daha güçlü bir saray etkisine işaret edebilir ve gelişimlerinin erken dönemlerinde armonik yapılarını etkilemiş olabilir (Carretero 1980, 43; *Encyclopedia de Sevillanas* 1: 25). Ne olursa olsun, diyatonik bağıllık Sevillanas'ın armonik "gama-ut "u (tabiri caizse) güçlü bir ritmik Sevillanas'a haykırılan ve sonuç olarak hiçbir armonik ya da melodik niteliği olmayan *korreleradan ayırmasına olanak tanıyan* daha fazla armonik olasılığın önünü açar, I/V veya i/V armonilerine dayanan armonik olarak daha basit Sevillanalara, Endülüs modunu takip eden Sevillanalara ve son olarak Manuel Pareja Obregón ve diğerleri tarafından yazılanlar gibi diyatonik işlevsel armoniden tam olarak yararlanan piyano ve orkestra tabanlı Sevillanalara. (Ekteki CD'de "Sevillanaların İlerleyişi" başlığı altındaki 4-9 numaralı müzikler ve aşağıdaki Şekil 5-4 ila 5-9). Aşağıdaki transkripsiyonlardaki akor çizelgelerinin de gösterdiği gibi, Sevillanas Rocieras'ın dönüşümünün temel yapısal özelliği, doğasında var olan diyatonik armonik potansiyellere dayanmaktadır İlk akor çizelgesi (Şekil 5-4)

Sevillanas antolojisi Sevillanas *Históricas Vol. II'den* (EFE 2002) aktardığım, ünlü şarkıcı "Nina de Los Peines "in (1890-1969) 1916 yılında kaydettiği erken dönem *Sevillanas* türünün bir örneği. Frig yarım adım akor ilişkisinin şarkının gövdesinde sadece merkez dahil üç noktada ortaya çıktığına, başlangıç ve bitişin ise V/I tonaliteleri olduğuna dikkat edin. Aynı antolojiden alınan bir sonraki Sevillanas'ta (Şekil 5-5), Fa Majörden Mi Majöre akor hareketi tüm şarkıya hakimdir. Daha önce de belirtildiği gibi bir Sevillanas Rocieras olan "Lloran los Pinos "ta (Şekil 5-3) yarım adım hareketi şarkıyı başlangıçta ve sonda paranteze alır, ancak şarkının gövdesinin çoğu aslında açık bir V/I tonalitesindedir. Diyatonic majör kadansların, Sevillanas'ın yakın akrabası olan Fandangos de Huelas'ta olduğu gibi melodilerin sadece ortasında değil, başında ve sonunda da ortaya çıkabilmesi; Fandangos de Huelva (bu bölümde daha ayrıntılı olarak ele alınacaktır) ya da diyatonic kadansların tek işlevsel kadansı oluşturabilmesi, iki form arasındaki en önemli iki farktan biri olduğunu kanıtlayacak ve Sevillanas'ın El Rocío'da adanmış bir Endülüs şarkı formuna dönüşürken izleyeceği evrimsel yörüngeyi sağlayacaktır. İlkinin bir sonucu olarak düşünülebilecek ikinci önemli ayrım, Sevillanas'ın belirli bir melodik kontura bağlı olmamasıdır. Melodi, yukarıda Şekil 5-2'deki dans tablosunda tarif edildiği gibi dansın ölçüsüne uyduğu sürece herhangi bir şekil alabilir.

Şekil 5-4 "Ronda Mi Calle" Transkripsiyonu
Niño Escacena tarafından *Historia de Las Sevillanas Vol. II'de* (CD Soundtrack 1) söylenmiştir (Transkripsiyon W. Gerard Poole tarafından yapılmıştır)

Track 2

♩=210

The musical score for Track 2 consists of six staves of music in 6/8 time, with a tempo of 210 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat). The notes E and F are indicated above the staff in measures 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, and 22. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests or ties. The score ends with a double bar line in measure 22.

6

10

15

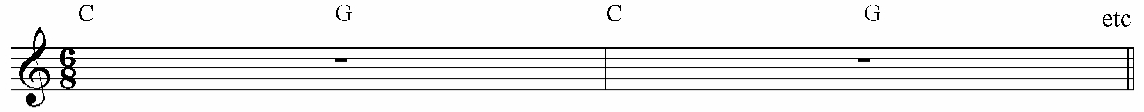
20

22

Track 1

Niña de Los Peines

♩=225



Şekil 5-5 "En el Suelo Que Pisa la Sevillana "nın Transkripsiyonu
Niña de la Lafalfa tarafından *Historia de Las Sevillanas Vol. II*'de söylenmiştir (CD
Soundtrack 2) (Transkripsiyon W. Gerard Poole tarafından yapılmıştır)

Track 3

The musical score for Track 3 is written in 6/8 time with a tempo of 200. It consists of six staves of music. The first staff shows the beginning of the piece with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The notes are: C4, G4, C5, G4, C5, etc. The second staff starts at measure 3 and contains the notes: G4, C5, G4, C5, C7, F. The third staff starts at measure 9 and contains the notes: G7, C, A7, Dm, G7, C, G, C. The fourth staff starts at measure 14 and contains the notes: C7, F, G7, C, A7, Dm, G7, C, G, C. The fifth staff starts at measure 19 and contains the notes: C7, F. The sixth staff starts at measure 21 and contains the notes: G7, C, A7, Dm, G7, C.

Şekil 5-6 "Nació En La Cava"nın Transkripsiyonu

Nuestra Señora del Rocío de Triana'nın Rocío Korosu. *Pareja Obregón: Tributo* RCA 74321 35802 2. ("Cigüeñas del Palacio" ve "La Luna Tiene a Gala" dahil olmak üzere CD Soundtrack 3'teki üç Sevillanas'tan sadece bu transkripsiyonludur; armonik yapılar benzerdir). (Şekil 5-6, 5-7 ve 5-8'deki transkripsiyonlar W. Gerard Poole tarafından yapılmıştır)

Şekil 5-7 "Entre Sevilla Y Triana" ve "Sevillanas de La Reina"nın Transkripsiyonu

Jarcha, *Manuel Pareja Obregón: Tributo*, RCA 74321 35802 2. (CD Soundtrack 4)

Şekil 5-8 "Solano De Las Marismas," "Lloran Los Pinos del Coto," ve "El Ultimo Adiós" Transkripsiyonları

Una Noche del Camino CD 2 parça 10'da çeşitli sanatçılara ait üç ayrı Sevillanas'tan üç Sevillanas terciosu. DDD CDP 4/600. (CD Soundtrack 5)

Track 4

$\text{♩} = 190$

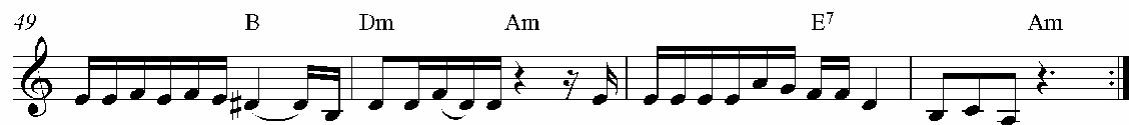
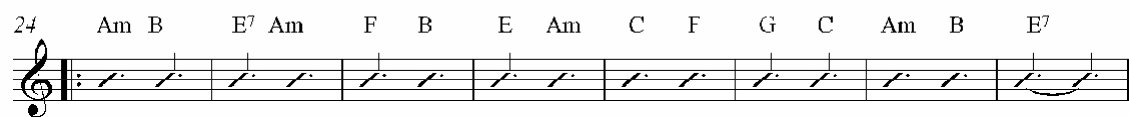
5

9

13

17

21



Track 5

♩=150

Sevillanas I

The musical score for 'Sevillanas I' is written in 6/8 time with a tempo of 150 beats per minute. The key signature is one flat (B-flat). The score consists of five staves of music, each with a specific chord progression indicated above the notes.

Staff 1: Chords: E, F, E, F, E, F, E, Dm. The melody consists of eighth notes and quarter notes.

Staff 2: Chords: E, F, E, G, C, G, Csus⁴, G⁷. The melody includes eighth notes, quarter notes, and a half note.

Staff 3: Chords: F, E, F, E, G, C, G, Csus⁴, G⁷. The melody includes eighth notes, quarter notes, and a half note.

Staff 4: Chords: F, E, F, E, G, C, G. The melody includes eighth notes, quarter notes, and a half note.

Staff 5: Chords: Csus⁴, G⁷, F, E. The melody includes eighth notes, quarter notes, and a half note.

Sevillanas II: Lloran los Pinos del coto

25  Llor - an los pi-nos del co - to des pi-dien - do a las car-ret-a. — Des-pi

29  dien-do a las car-ret as, llo-ran los pi - nos del co to, des-pi-dien-do a las car-ret-as, — Que ya se

32  van — po-co a po-co por el cam-in - o de vuel - ta. — Só-lo

35  se qued a'l pal a - cio, só lo se qued a el cam-in-o — sol-la ra ya y el que ma, Los car ril

38  les — con los sur - cos que de - jar-on las car-ret - as. — To-do

41  se va ter-min an - do, To-do se va term-in-an do — co-mo un sue-ño que se al- eja, — Pe-ro la

44  Blanc - a pal o - ma en mi cor-a - zon se-que- da. —

The image displays a musical score for the piece "La Flor del Romero". It consists of five staves of music, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The staves are numbered 47, 52, 57, 62, and 67. Above the staves, various chords are indicated: E, F, E, F, E, F, E, F, E on staff 47; Dm7, F, E, F, E, Am, E7, Am, D on staff 52; G, F, E, F, E, Am, E7 on staff 57; Am, D, G, F, E, F, E on staff 62; and Am, E, Am, D, G, F, E on staff 67. The melody is written in a continuous line across the staves, featuring a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and accidentals.

Şekil 5-9 "La Flor del Romero "nun Transkripsiyonu
Manuel Pareja Obregón'da José Manuel Soto tarafından söylenmiştir: Tributo, RCA
74321 35802 2. (CD Soundtrack 6)

Sevillanas'taki en göze çarpan dönüşüm -artan armonik karmaşıklıkları- sadece 1-6 arası müzikleri ve bunların transkripsiyonlardaki soyut yansımalarını (Şekil 5-4'ten 5-9'a) dinleyerek bile anlaşılabilir. Karmaşıklığa giden bu özel yol, yukarıda da belirtildiği gibi, Sevillanas'ın diyatonik armonik sistemi geliştirme seçeneğine sahip olması ve melodik konturuna ilişkin herhangi bir yapısal gereklilikle kısıtlanmamış olması nedeniyle mümkün olmuştur (yine, bu iki husus karşılıklı olarak kapsayıcı olarak görülebilir). İki açılış Sevillanası'nda açıkça görüldüğü gibi (Şek.

5-4 [Soundtrack 1] ve Şekil 5-5 [Soundtrack 2]), bu iki erken Sevillanas, bu özel formun, akrabası Fandangos'a benzemekle birlikte, bu kritik yönlerden de farklı olduğunu göstermektedir.

Son Sevillanas'a geldiğimizde, Endülüs kadansının her zaman bestecinin istediği yere sığdırılabilmesine rağmen, Obregón gibi bestecilerin tam olarak yararlandığı bir potansiyel olan diğer armonik olasılıkların da tamamen mevcut olduğunu ve hatta aynı parça içinde olduğunu görebiliriz (Şekil 5-9, Soundtrack 6). Şekil 5-9'daki 30-36. ölçülerde bulunan modülasyon pasajları, temelde Endülüs kadansının detaylandırılması olsa da, Fandangos'un modal tonalitesini ve melodik konturunu, yani belirli bir müzik formu olarak kimliğini belirleyen iki özelliğini zayıflatmadan mümkün değildir. Parça 5'teki (Şekil 5-8) üç Sevillanas Rocieras'a yakından bakılırsa, hepsinin aynı Frigyen inici kadans tarafından paranteze alındığı ve bu bölümde daha sonra göreceğimiz gibi, Fandangolarda yer alan yapısal formülün hemen hemen aynısını izleyerek V/I armonilerinin varyasyonları içinde içlerini geliştirdikleri açıktır. Ancak 4. Parçada (Şekil 5-7) durum tam tersidir: bu iki Sevillanas koplası diatonik armonik ilişkiler içinde sıkı bir şekilde paranteze alınmıştır ancak yine de ister armonik minör, ister Frigyen inici Endülüs modu, ister majör mod olsun, daha modal tonalitelere girip çıkmakta özgürdürler. Sevillanas'ın aynı modal bağlılığı kullanırken bile Fandango gibi tınlamasını engelleyen şey (Parça 4'te olduğu gibi) melodinin herhangi bir kontur alabilmesidir. "Sevillanas melodisi" veya hatta türü tanımlayacak herhangi bir imza motifi yoktur. Herhangi bir

Sevillanalar, dansın ritmik ve metrik yapılarına uyduğu sürece herhangi bir melodik kontura ve herhangi bir moda bürünebilir.

Yine de Sevillanas'ı armonik gelişimine dayanarak Fandangos'tan daha "sofistike" ya da karmaşık bir müzik formu olarak değerlendirmek hata olur. Kayıtların açıkça ortaya koyduğu ve analizin bir sonraki bölümünün geliştireceği gibi, Fandangos modal tonalitesini ve melodik konturunu korurken, solo melodik yorumu ve gitar ile vokal arasındaki etkileşimi, Sevillanas'ın biçimsel kimliğini kaybetmeden takip edemeyeceği şekillerde karmaşık bir dereceye kadar geliştirir - en azından şu anda. Sevillanas dans yönünden tamamen koparsa çok şey kaybeder. Ancak bu, gelecekte tamamen aritmik bir versiyonun gelişmeyeceği anlamına gelmez. Bunun pekala gerçekleşebileceğini düşündüren birkaç müzikal olaya tanık oldum ve bunları 6. Bölüm'de tartışıyorum.

Bugünkü haliyle Sevillanas Rocieras, Sevillanas'ın ritmik ve melodik yapısını korumakla birlikte, şarkıcıya ve şarkının icrasının özel koşullarına bağlı olarak neredeyse "*libre*" (aritmik) bir potansiyele yavaşlatılmıştır. Eski Sevillanas de Feria'nın gevşetilmiş ritmik yapıları içinde Fandangoların yoğun aritmik melodik sunumunu özümseyerek, yeni melez şarkı etkileyici ancak esnek hale geldi. Herhangi bir Sevillanas Rocieras'ın ritmi dans edilen bir ortamda yeniden vurgulanabilir veya daha samimi bir ortamda vurgulanmayabilir. Bu şekilde Sevillanas Rocieras, ortama ve şarkıcının eğilimine ve ilham anına göre birçok farklı ritim ve melodik ifade derecesinde icra edilebilir. Özel ve samimi ortamlarda

Bölüm 6 ve 7'de anlatılacak olan gayri resmi ritüel ortamlarında, duygusal çağrışımlarıyla Fandangos Grande'ye çok daha yakın dururken, daha şenlikli ortamlarda aynı şarkı tambor ve palmas eşliğinde bütün bir koro tarafından yüksek tempoda söylenebilir ve bir oda dolusu Rocieros tarafından dans edilebilir.

Benzer bir yol, neredeyse bir asır önce Fandanguillos tarafından izlenmiş ve sonunda yeni bir türe yol açmış gibi görünüyor: Fandangos ya da Fandangos *Grandes* ("Büyük Fandangolar"). *Historia Antológica de los Fandangos de Huelva* (Merchante 1999) adlı kitapta ve ona eşlik eden 12 CD'lik antolojide, *Fandanguillos'un* ("Küçük Fandangolar") koro halinde, toplu danslı şarkılarından, daha kişisel olan ve yalnızca solistler tarafından söylenen neredeyse aritmik Fandangos *Personales'e* ("Kişisel Fandangolar") kadar uzanan tüm yelpaze sunulmaktadır. Bununla birlikte, bu tür Fandangoların önemli bir özelliği, ritmin esnek olabilmesine ve hatta zaman zaman gitar eşlikçisi ritim dışı bir varyasyon çalarken (Soundtrack 9'da olduğu gibi) ritmin düşmesine rağmen, şarkıcının tempo ne kadar yavaş olursa olsun her zaman ritmik kadansa geri dönmesidir. Yelpazenin en ucunda yer alan Sevillanas Rocieras (4-6. Müzikler) duygusal yoğunluk açısından daha yakın olmakla birlikte Fandangos Grandes'ten çok farklıdır. Peki Fandangos de Huelva tam olarak nedir?

Ara: Fandangos de Huelva ve Fandanguillos: Ritüel ve müzikal dönüşüm döngüsünün olası bir örneği

Fandangos de Huelva ve ilk olarak Huelva eyaletinin birçok romeríası ve ikinci olarak Sevillanas Rocieras ile olan ilişkisiyle, Sevillanas Rocieras'ın sadece en son ya da belki de en son tezahürlerinden sadece biri olduğu Endülüs müziğinde devam eden bir modele işaret edebilecek bazı paralel müzikal dönüşümleri ortaya çıkarmaya başlıyoruz.

İlk olarak kısaca *Fandanguillos'u* tartışmalıyız. Öncelikle, bu çalışma için en önemli olan şey, Fandanguillos'un birçok seküler çeşidi olmasına rağmen, temelde Huelva'nın ritüel alaylarının müziği olduğudur²⁰. Fandanguillos'un birçok çeşidi esas olarak bölge veya köye göre belirlenmiştir (Merchante 1999, 15-17) ve onun çalışmalarını takip ederek ve kendi araştırmalarımla farkına vardığım şey, Fandanguillos'un büyük çoğunluğunun birçok bölgesel alayın koro şarkıları olduğudur. Bu tür bazılarınca, kuzey İspanya'da bulunan ve bu bölgelerde de çoğunlukla tören müziği olarak benzer işlevler gören bir müzik türü olan *Jota ile* ilişkili kabul edilmektedir (Ribera 1928). Ancak ben Merchante'ye (1999, 15-17) katılarak, Fandangos ailesinin çoğunun, özellikle modal yapılarında, Endülüs'e özgü görüldüğünü düşünüyorum, çünkü daha belirgin bir "kuzey" tınısına sahip olan birkaç Fandanguillo, yani daha majör tonaliteye sahip olanlar, Jota ailesine en yakın tınlayanlardır ve Endülüs moduna belirgin zıtlıklarıyla dikkat çekerler. Bununla birlikte, her iki durumda da Tamborilero'nun müzikal figürü, İspanya'nın her yerinde olduğu gibi hem Huelva'nın hem de kuzey eyaletlerinin alaylarına öncülük eder.

Geleneklerin, sadece büyük coğrafi mesafelerdeki değil, belki de zaman içindeki mesafelerdeki bölgesel farklılıkları da ortaya çıkaracak kadar esnek olan ortak bir formda birleşmesi.²¹

Fandanguillos aslında sadece aynı orijinal formun iki varyasyonunu, günümüzde bir flamenko formu olan *Fandangos Grandes* (Pohren 1990, 118-121; Molina 1963, 279-284) ve daha eski olan Fandanguillos'u birbirinden ayıran bir kültülmeye terimidir. Her ikisi de El Rocío'nun bulunduğu Huelva eyaletinde ortaya çıkmıştır (Ek B). Huelva eyaletinde *Fandangos* kelimesi hem orijinal fandangoları hem de "Fandangos Grandes "i kapsayacak şekilde kullanılmaya devam etmektedir. On sekizinci yüzyılın sonunda fandanguillos tüm Endülüs'te popüler olmuş ve birçok çeşidi ortaya çıkmıştır (Merchante 1999, Giriş; Pohren 1990, 120; Manfredi 1955, Bölüm 3). Ancak, Huelva dışında Fandanguillos olarak adlandırılan ikinci form, fandangos veya Fandangos Grande'nin geliştiği ve Fandangos de Huelva genel adını aldığı formdur. Fandanguillos aynı zamanda Sevillanas'ın yakından ilişkili olduğu genel Endülüs müziği sınıfıdır (Carretero 1980, 23-28).

Fandanguillos, Sevillanas ile aynı üçüncül ritmin yanı sıra aynı dört koplalı şarkı ve dans ilişkisine sahiptir. Sevillanas gibi her copla'nın da kendi dans koreografisi vardır ve festivallerde dans edildiğinde her iki form da aynı temel tempoda dans edilir. Mısraların düzeni ve sekiz heceli yapısı da aynıdır.

Farklılıklar şunlardır: Öncelikle, fandanguillos durmaz ve her copla'nın sonunda yeniden başlar. Müzik ve dans devam eder

eşdeğer bir ara bölüm olmasına rağmen kesintisizdir. Ritmik olarak ikisi incelikle tersine çevrilmiştir. Sevillanas'ın vurgusu ilk vuruştayken, gitar ve zil (eğer kullanılıyorsa) sonraki iki vuruşa geçerken bile, fandanguillos ritmik vurguyu ikinci iki vuruşa yerleştirir, ancak ilk vuruş güçlüdür ve çoğu analistin Sevillanas'ı 3/8 yerine 6/8 olarak görmesine neden olan birinci ve ikinci ölçü kümeleri arasındaki ince ritmik farklılaşmaya sahip değildir.

. >> .>> .>>
123 123 123

Fandanguillos melodik yapısı

Sevillanas gibi tüm Fandanguillo'lar da temel makamı sunan bir açılış müzik motifine dayanır (eğer eşlik varsa; aksi takdirde makam şarkıcı tarafından şarkı söylerken tanıtılır). Ancak Fandanguillos'ta çok önemli bir fark vardır. Aşağıda Şekil 5-10'da gösterilen açılış motifi, belirli bir varyasyonun tüm Fandanguillo'ları için aynıdır ve tüm varyasyonlar Endülüs modal kadansını özetleyen tematik bir modeli takip eder. Endülüs kadansı, Yunan modları gibi, mevcut diyatonik dizilerin yaptığı gibi yükselmek yerine iner (Stolba 1990, 16) ve bunu tam bir dizi yerine bir tetra-akor şeklinde yapar.

The Andalusian Ddescending cadence

The 'Rock' section of the score is presented in three staves. The first staff is a single melodic line in treble clef, featuring a sequence of chords: Am, Gm, F#m, Em, Em, F#m, and Em. The second staff is in 3/4 time, showing a complex accompaniment with triplets and various note values. The third staff continues the accompaniment, marked with a '3' for a triplet and ending with the word 'etc'.

Belirtildiği üzere, Fandanguillos'un birçok bölgesel varyasyonu vardır, ancak Sevilanas'tan farklı olarak, bu varyasyonun bir kısmı yukarıdaki dizi içinde bir imza melodik konturdur. Her bir bölgesel Fandangonun belirli bir melodik konturu varken, varyasyonlar altta yatan modal dizi ile sınırlıdır ve bölgesel kimliklerini korumak istiyorlarsa yalnızca dar bir sınırlama kümesi içinde çeşitlendirilebilirler. Örneğin, Alosno kasabasından Fandanguillos'un melodisi, Sevilanas'ın tematik girişine benzer bir işlev gören imza niteliğinde bir açılışa sahiptir, ancak Alosno Fandanguillos'unda giriş motifi her zaman aynıdır.

Alosno Fandango Signature Motif



Alosno Processional Melody



Şekil 5-11 Alosno Fandangos imzalı tanıtım motifi
Huelva, Endülüs'teki Alosno'dan tören melodisi (W. Gerard Poole tarafından
transkripsiyon)

Motifi takip eden melodi, Alosno kasabasının şarkıları için karakteristik melodidir ve alaylarında kullanılan melodi ile aynıdır. Fandangoların bu melodileri, tartışılan genel konturların parametreleri içinde ve belirli bir bölgesel konturla daha da sınırlandırılmış olsa da, modlar arasında zaman zaman onlara neredeyse anahtar değişimi türü bir etki verecek şekilde değişebilirler, özellikle de modal değişiklikler genellikle çoğu Batı müziğinin benimsediği daha yumuşak armonik geçişlere kıyasla oldukça ani olduğu için.

Fandangolar (özellikle Fandangos Personales ve Fandangos Grandes) ile Sevilanas arasındaki bir diğer önemli fark - ki bence bu fark onların antikliğini daha da göstermektedir - Fandangolarda sesin aslında modal kadanslar veya mod değişiklikleri olan armonik değişikliklere öncülük etmesidir. Şarkıcı, tek bir ton aracılığıyla aralıkları değiştiren çekimlerle moddaki bir değişikliği belirtir. Bu ton, bu tür modlar arası modülasyonları duymaya alışık olmayan biri tarafından ilk duyulduğunda genellikle akortsuz gelebilir.

Fandangolar aynı zamanda melodilerin akut olabilen ve diyatonik bir enstrüman olan gitarın her zaman takip edemeyeceği intervallik ve melismatik manipülasyonlarına daha fazla vurgu yapar. Bunun nedeni, daha önce de belirtildiği gibi, melodinin Endülüs modu içinde belirlenmiş bir modal tema ile sınırlandırılmış olmasıdır. Bu şekilde, modal tema neredeyse altta yatan bir ostinato gibi davrandığından, yalnızca minör ve majör ses modalitelerine ani giriş ve çıkışlar mümkündür. Fandangoların farklı versiyonlarının merkezindeki melodik konturlar her zaman açık V/I kadansları arasında, ya göreceli majörde ya da paralel armonik minörde hareket etse de, yine de Endülüs kadansının güçlü aşağı doğru yarım adım hareketi içinde başlamalı ve bitmelidir (bkz. Şekil 5-10).

Şekil 5-12 bir Fandangos (ya da Fandanguillos) törenine aittir. Kaydın ilk bölümünü (Soundtrack 8) takip etmek için temel bir şematik taslaktır. Bir Tamborilero olduğuna dikkat edin, ancak Rocío alaylarında gördüğümüz gibi, kadın korosunun tefleri ile birlikte güçlü üç sayılık ölçüyü korurken farklı bir melodi çalmaktadır.

Bu tören şarkısında gitar eşliği yoktur (Soundtrack 7'deki önceki tören şarkısı Fandanguillos'ta olduğu gibi). Flüt kısmı Rocío Tamborileros'un tören melodileriyle aynı "sonsuz" dönüşe sahiptir. Ayrıca Endülüs kadansını (am/GM/FM/EM) ana hatlarıyla belirtir. Ancak, CD Soundtrack 7'deki Fandanguillos'taki flüt, gitarda La majör kullanımını gerektiren paralel bir majör modal ses arasında geçiş yapması ve ardından gitarın La minöre ve ardından Fa Majör ve Mi Majöre dönmesini gerektiren bitiş cümleleri için Endülüs kadansına geçmesi açısından koronun melodisinin ilginç bir varyasyonunu çalar.

Şekil 5-12 Bir Fandangos veya Fandanguillos töreninin transkripsiyonu (CD Soundtrack 8) (Transkripsiyon W. Gerard Poole tarafından yapılmıştır)

Processional Fandangos (Almonaster)

165 Drums

tenor drum

snare-like drum

etc

Flute

6

10

13

Voice

16 G C

The musical score is written for three parts: Drums, Flute, and Voice. The time signature is 3/4. The Drums part at the top uses a single staff with notes for 'tenor drum' and 'snare-like drum', and an 'etc' marking. The Flute part, starting at measure 165, is in treble clef and includes several triplet markings (indicated by a '3' under a bracket). The Voice part, starting at measure 16, is in treble clef and includes a key signature change to G major (indicated by a 'G' and a natural sign on the first note) and a 'C' marking above a note. Measure numbers 6, 10, and 13 are indicated at the start of their respective staves.



Bir sonraki transkripsiyon, gitar eşliğinde Fandango söyleyen bir soliste ait.

Gitarın şarkıcı söylemeden önce ve şarkı arasında nasıl büyük bir hareket alanına sahip olduğunu görebiliriz. Gitaristin bazen fandango melodisinden tamamen uzaklaşan ama yine de Endülüs kadansına çok uygun olan Mağribi tınlı aralar çalması yaygındır. Bu enstrümantal araların aritmik olduğuna ve durmak için belirli bir zamanı olmadığına da dikkat edin. Ancak gitarist geri döndüğünde, şarkıcının içeri girebilmesi için her zaman fandangos motifini tıngırdadır. O zaman ritim kendini yeniden ortaya koyar.

Şekil 5-13 Solo Fandangoların Transkripsiyonu (Personales)
Juan Manuel de Soto tarafından *Valiente* ("Valient") tarzında söylenmiştir. Alosno:
***Historia Antológica del Fandango de Huelva* CDPM-HAFF-12 içinde *Cilt II*. (CD**
Soundtrack 9) (Transkripsiyon W. Gerard Poole tarafından yapılmıştır)

Fandangos Solo

♩=70-90

Voice

Guitar

6

13

19

E

E

E

E⁷

Am

C

Rhythm continues sim.

G

Am

G F E

Am

G F E

E F C

25

F

30

C G

37

G^b C F E

44

$\text{♩} = 160$

Am G F E

3 3 3

50

55

60

The Fandangos Grande: Ayrılkçı bir müzik türü

Bu Fandangos her şeyden önce aritmik bir şarkıdır. Flamenko ya da en azından *aflamancado*, yani "alevlendirilmiş" olarak kabul edilir. Bunun ne anlama geldiği her zaman açık değildir. Tüm flamenkonun Çingene değil Endülüs şarkısı olduğunu düşünen bir Endülüslü için bu sadece daha dramatik veya sanatsal ve sofistike bir Endülüs şarkısı anlamına gelir (bu görüş için bkz. Barrios 1989, 7-19).

Bir Çingene ya da Çingeneliği destekleyen bir kişi için

Çingene pozisyonu, fandangonun Endülüs olduğu ve flamenko *cante jondo* olamayacağı anlamına gelir çünkü *cante jondo* Çingenedir (bu pozisyon için bkz. Molino 1979, 24-34; Pohren 1962, 39-47; ve Infante 1980, Bölüm 1). Ancak herkes Fandangos Grande'nin Fandanguillos'tan evrimleşerek²² ritmik yapısını kaybedip büyük bir duygusal potansiyele sahip ve söylenmesi büyük beceri gerektiren "libre" bir form haline gelene kadar yavaşlatılıp uzatıldığı konusunda hemfikirdir. Ortaçağ kilise bestecilerinin Gregoryen ilahisini ya da başka bir melodiyi alıp daha uzun bir polifonik kompozisyonun yapısal temelini oluşturmak için her bir tonun değerini uzatmaları gevşek bir benzetme olabilir. Besteci daha sonra aradaki boşlukları daha karmaşık melodiler veya kontrapuntal seslerle doldurmuştur.

Fandangolarda, Fandanguilloların melodik ana hatları korunur, ancak tonal kadanslar yayılır ve şarkıcının önceden belirlenmiş ana hat boyunca yolunu seçerken etkileyici ve doğaçlama olmasına izin verilir. Gitarist, eğer varsa, şarkıcıyı takip eder ve şarkıcının ona uygun akorla açıkça işaretleyeceği ve kendi doğaçlama süslemesini ekleyeceği kadans tonunu vermesini bekler. Bununla birlikte, ikisi hiç de eşit değildir ve bir ikili veya iki parçalı bir form olarak kabul edilemez. Fandangos tamamen şarkıcı tarafından domine edilir, isteğe bağlı gitarist ise kesinlikle destekleyici, süsleyici bir rol oynar.

Aşağıdaki Fandangos Grandes transkripsiyonu, Granada'da birlikte flamenko çalıştığım Alfredo Arrebola'nın bir kaydına dayanmaktadır. Yine, Fandangos ailesi içindeki diğer Fandangos'larla ilişkisini göstermek için melodik kontur ve kadansları sadece temel terimlerle çiziyorum.

Şekil 5-14 Fandangos Grandes'in Transkripsiyonu
Alfredo Arrebola, *Homenaje flamenco Al Poeta José Sánchez Rodríguez (1875-1940)*, AMC Records Cd-032-M. (CD Soundtrack 10) (Transkripsiyon W. Gerard Poole tarafından yapılmıştır)

Fandangos Grandes

Rubato (timing is indicative only)

Voice

Guitar

6

Rhythm continues sim.

14

Guitar continues sim.

22

28

35

41

47

Am E7 Am

Guitar

52

Ben Sul-ta - na de mien- can - to

E7

E7

59

a mor par-a ti pos-e - o

Fandangos Grandes (Continued)

3

66

Ben Sul-tan-a de mi en-can - to

71

77

83

89

95

95

F7 Am G F E

Bir "dönüşümün" analizi

Fandangoların her üç çeşidindeki anahtar kadansları gözlemlediğimizde, bunların aynı temel melodik konturu takip ettiğini kolayca görebiliriz. Transkripsiyonlarda, üç şarkının kadansları arasındaki ilişkiler belirginleşir.

Transkripsiyon Modal Analizi

[Parantez içindeki sayılar ölçü sayılarıdır]

Tören Fandanguilloları

G (16) C (19) F (23) G (25)/C (27) G (31) C (35) F (37) E (38) [Tamb.Tune]

Fandangos Personales (Solo)

E (22) C (23) F (27) C (31) G (35) C (39) F (41) E (43) [Am/G/F/E]

Fandangos Grandes

E (52) C (59) F (66) G7 (81) C (84) G (91) F(94) E (95) [Am/G/F/E]

Şekil 5-15 Fandangos karşılaştırmalı akor tablosu

Fandangoların armonik özelliklerine ilişkin ilk önemli gözlem, bu bölümde daha önce belirtildiği gibi başlangıç ve bitiş akorlarına dikkat etmektir

Bölüm; müzikal form, yarım adım inen Endülüs kadanslarından oluşan bir parantez içinde kilitlenmiştir. Tören alayı bir V/I ile başlıyor gibi görünse de aslında Endülüs kadansının ana hatlarını çizen Tamborilero ezgisi melodiyi tanıtan şeydir. Formun merkezini karakterize eden majör V/I ilişkileri yine de sonunda en güçlü armonik özellik olan bu belirgin modal kadansa çözülmelidir. Şekil 5-4 ve 5-5'te Sevillanas'ın bir seçeneği olduğunu gördük: Şekil 5-5'te olduğu gibi Endülüs, Frigya tınlı kadans ile başlayıp bitebilir ya da diyatonik V/I kadans ile başlayıp bitebilir. Bu farklılık her iki formun morfolojisi için de çok önemlidir.

Tören Fandanguillo'larında (Soundtrack 10), özellikle de yukarıdaki parçada, gitarın eşlik eden bir enstrüman olarak iyi hizmet vermeyeceğini belirtmek de önemlidir. Am/G/F/E ilerleyişi ya da bunun bir varyasyonu olan E/F, akorların içindeki üçlüklerin varlığı nedeniyle iyi çalışmaz, aynı şekilde 36-38. ölçülerde, melodi Endülüs kadansı boyunca net bir şekilde ilerlese de, akorlar şarkının müzikalitesine gerçekten bir şey katmak için F ve G boyunca çok hızlı hareket etmek zorunda kalacaktır.

Üçü arasında şu farklar vardır:

(1) Kadans noktaları arasında harcanan zaman açısından **müzikal mesafe**, **tören** fandanguillolarından (orijinal prototip) fandangolara ve Fandangos Grandes'e doğru ilerledikçe artar. Bu uzatılmış müzikal bölümleri kaplayan şey, melodik konturun varyasyonları ya da melodik konturdan sapmalar değil, daha ziyade konturlarda meydana gelmeyen mellizmatik uzantılardır.

Fandanguillos, ancak giderek karmaşıklılaşan ve Fandangos Personales'ten Fandangos Grandes'e kadar genişleyen bir yapıya sahiptir.

(2) **Ritim**, yani yaklaşık olarak öngörülebilir bir tempoda sabit bir 3/4 zaman: noktalı dörtlük nota, tören Fandanguillo'ları için 58 BPM'ye eşittir, Fandangos Personales'de (gitarist tarafından tamamen aritmik aralarla) yavaşlar ve 42 BPM'ye kadar daha az belirginleşir ve ardından ritim Fandangos Grande'de tamamen kaybolur.

(3) Tören müziği olarak sadece Tamborilero'nun kullanılmasına ihtiyaç duyulan ve yukarıda seçilen örnekte olduğu gibi ritmik alkışlar eşliğinde a capella söylenmeyen Fandanguillo'larda gitar **tamamen gereksizdir**. Gitar Fandanguillo'larda kullanıldığında (Soundtrack 7'de olduğu gibi), ritmik olarak tıngırdatılan akorlar şarkıların çoğunun altında yatan melodik konturun ana hatlarını çizerken (daha önce tartışıldığı gibi), ritmik olarak el çırpmanın (*palmas*) daha staccato kalıpları üzerinde kastanyetlerin inişli çıkışlı 3/4 kalıplarını taklit eder. Gitar daha sonra Tamborilero'nun her copla'ya geçişi sırasında Endülüs kadansı (her iki varyasyon) boyunca hareket eder. Fandangos Medias'ta (veya Solo'da) gitar, dizeler arasındaki vokal melodik kadanslara "cevap vermede" daha belirgin bir rol üstlenir. Ancak Soundtrack 9 örneğinin de gösterdiği gibi, bu enstrümantal ara bölümler melodik konturdan tamamen uzaklaşabilir ve aynı temel modda olmak dışında onlarla hiçbir ilgisi yokmuş gibi görünebilir. Bu nedenle gitarist, ara bölümünü tamamladıktan sonra Endülüs kadansının ritmik tıngırdatmasına geri döner. Bununla birlikte, çoğu zaman gitar interlüdleri daha çok

vokal bölümlerine eşlik etmeye devam etmelidir; bu konuda kesin kurallar yoktur.

Daha yavaş ve uzun olsa da şarkıcı tarafından hala bağlı kalınan ritim ve tempo, hiçbir ritmik yapıya sahip olmayan gitar interlödleri tarafından tamamen kesintiye uğratılır. Fandangos Grandes'de (Şekil 5-14, Soundtrack 10) gitar benzer bir rol üstlenir; ancak, ara sözler genellikle şarkıcının söylediklerine daha uyumludur ve sadece kopa sonunda değil, uzatılmış koplaların (mısraların) satır aralarında da gelebilirler. Bununla birlikte, gitarist şarkıcının ritmini takip etmeye ve uygun destekleyici akoru vermeye dikkat eder. Gitarist, Fandangos Grande'de şarkıcıyla doğrudan, Fandangos Personales'de ise sadece dolaylı olarak etkileşim halindedir, Fandanguillos'da ise hiç etkileşim halinde değildir.

(4) Gerçekleştirilen coplas sayısı: Bir dans/şiir olarak Fandanguillos üç ila dört kopa olarak icra edilir (Gil Buiza 1991, 1: 18; Merchante 1999, 140). Fandangos Personales ise nadiren üçten fazla, genellikle daha az olur. Fandangos Grande bazen sadece iki kopa olarak icra edilir ve bu iki kopa, formu karakterize eden mellizmatik bölümler boyunca uzatıldıkları için, dans edilen bir Fandanguillos alayının dört kopolası kadar uzun sürebilir.

Bununla birlikte, gitarın bu kadans noktalarında belirli bir akora geçebileceği gerçeği, günümüzde "işlevsel armoni" olarak anlaşılan anlamda bir "akor ilerlemesi" oluşturduğu şeklinde yorumlanmamalıdır; daha ziyade, gitarist için bir rehber olarak şarkıdan bir akor ilerlemesi soyutlanabilir. Bu nokta, Fandangos Medias'ın (Şekil 5-13, Ölçü 12-22, Soundtrack 9) "Arap" tınlı ara bölümlerinin herhangi bir akorla hiçbir ilişkisi olmadığında açıkça ortaya çıkar.

ilerliyor ve bilinçli olarak Arap *Ud*'unun çalma stilini taklit ediyor gibi görünüyor: telli, perdesiz, modal ve melodik bir enstrüman.

Akor ilerlemeleri Fandangos ailesi içinde hiçbir zaman kök salmadı. Melodik kadansları işlevsel armoniyi ima eden bir akor ilerlemesi olarak görmek yerine -ki bu aslında Fandangoların bir özelliği değildir- daha yakın bir paralel dönüşüm süreci olarak on ikinci yüzyıl Akitanya'sında ve kuzey İberya'da başlayan ve "organum" (Stolba 1990, 75) olarak adlandırılan Gregoryen monodi ilahisinden erken polifoniye geçişe bakabiliriz.

Dönemin bestecileri eski bir erken Ortaçağ ilahisi seçer ve bu ilahinin melodik kontrpuanını uzun zaman değerleri atayarak altta yatan armonik hareketi sağlamak için kullanırlardı. Bu uzun notalar alt sesler tarafından tutulurken, üst sesler ya da bir solist, birbirleriyle çatışmamaya ve tutulan ilahinin temel bas notasıyla uyumlu kalmaya dikkat ederek melizmatik bir şekilde aralarında hareket ederdi (75-76). Her ne kadar tutulan notalar (*cantus firmus* ve daha sonra "tenor" olarak adlandırılan) gelişen çoksesliliğin altında bir tür hareketli drone işlevi gören armonik bir temel sağlasa da. Bu, gitarın gerçekte nasıl işlediğine benzer, ancak tenor notaları dikte etmek yerine, şarkıcı açıkça onlara dayanana kadar bekler ve ardından tonal merkezi uygun akorla güçlendirir. Fandangos Personales'de tonal merkezlere varış çok daha belirgindir çünkü ölçü hala yerindedir ve büyük ölçüde tonal değişiklikler hala altta yatan yavaş bir melodi gibi işlev görür. Ancak Fandangos Grandes'de gitarist, şarkıcının aslında altta yatan melodinin tonlarından birine ne zaman geldiğini anlamak için şarkıcıya çok dikkat etmek zorundadır. Dahası

Ritmik bir zorunluluk olmadığı için şarkıcı istediği zaman geri dönebilir. Gitarist zamanı doldurmalı ancak şarkıcının bir sonraki girişinin farkında olmalıdır. Belirli bir Fandango stiline ve şarkıcıya göre V/I bölümlerinin gerçekte nasıl oynanacağı konusunda da belirsizlik vardır.

Bir diğer önemli nokta da, gitaristin Fandangos Grande'nin şarkıcısının arkasında çalarken, gitarın katı diatonik tonalitesini şarkıcıya empoze etmemeye dikkat etmesi gerektiğidir. Şarkıcının melodileri genellikle temperli akort sisteminin dışındadır ve bu kasıtlıdır. Flamenkonun en eski şarkılarının, *Tonás* ailesinin şarkılarının ve tören şarkısı *Saeta'nın* geleneksel olarak gitar eşliği olmadan söylenmesinin bir nedeni bu olabilir (Arrebola 1995, 87; Pohren 1999, 138; Molina 1963, 255; vd.).

Dönüşüm sürecine ilişkin dört husus: müzikal bir formun morfolojisi

İlk husus, dönüşümün daha derin kişisel, duygusal ifadeye doğru kesin bir harekete işaret ediyor gibi görünmesidir. Bireysellik ve derin duygular iki belirgin özelliktir; Fandanguillos korodur ve Fandangos solo. Bir sonraki bariz özellik ise açıkça belirgin bir ritimden uzaklaşarak ritmin tamamen yokluğuna doğru bir harekettir. Bu, ritim ve melodi açısından kolektif ve bireysel arasındaki ilişki hakkında neye işaret ediyor olabilir? Bireyleşme ve kolektif arasındaki herhangi bir ilişki açısından ritim ve melodi arasında ne gibi bir ilişki olabileceğine dair kesin ifadelerde bulunmak için henüz erken; ancak bu olasılığı 6. ve 7. Bölümlerde tekrar ele alacağım.

İkinci husus, dönüşüm sürecinin, morfolojinin, müzikal formun temel bir özelliği olabileceği, dalların aynı gövdeye bağlı kalması gibi, yine de aynı "gövde" içinde kalan "ayrık" formlara yol açabilecek bir özellik olabileceğidir. Fandanguillos hiçbir zaman sabit bir şarkı değil, her zaman birçok farklı varyasyonu olan bir şarkı "formu" -ya da Endülüs'te dedikleri gibi *palo- olmuştur*. Dikkat çekmek istediğim nokta, sabit bir şarkı ya da diğer sabit müzik parçalarının aksine, hem dönüşüm için bir araç hem de zaman içinde istikrarlı bir varlık olabilen müzikal formun doğasında var olan esnekliktir. Fandanguillos, Fandangos'a dönüşüp sonra da varlığını sona erdirmemiştir. Aksine, Fandanguillos -hem münferit şarkı hem de tören şarkısı olarak- gelişmeye devam etmektedir. Fandanguillos, Fandangos'u (her iki versiyonu da) doğurmuştur; Fandanguillos yaşamına devam ederken, Fandangos da kendi dönüşümleriyle ayrı bir yaşama adım atmıştır.

Üçüncü husus ise, müzikal morfolojinin yanı sıra, bu morfolojinin temel bir yönü olan fenomenal bir unsurun da var olduğunu iddia edeceğim. Eğer müzikal "formun" bedenlenmiş bir estetik olarak fenomenal bir unsuru olduğunu geçici olarak varsayarsak, o zaman çoğalan şey sadece müzikal yapı değil, aynı zamanda davranışsal yapılar ve estetikdir. "Bedenleşmiş estetik" terimiyle neyi kastettiğim 6. Bölüm'de daha ayrıntılı olarak incelenecektir.

Bununla birlikte, temelde estetik olarak ifade edilen ve genellikle toplumun geneli tarafından ifade edilmeyen, ancak yine de bir gözlemci için belirgin olan ve o toplum için önemli olan davranış biçimlerine atıfta bulunuyorum. Bununla birlikte, bu estetik kurallarla belirlenmez, aksine davranış normları olarak

performansla birlikte değişir ve 6. Bölüm'de okuyucuların dikkatine sunmaya çalışacağım şey de tam olarak budur. Dahası, bu estetiğın büyük ölçüde ritüel pratikleri içerisinde, ritüellerin temel unsurları ve sonuçları olarak geliştirildiğini iddia edeceğim. Bu durum etnomüzikologlar için özellikle ilgi çekicidir çünkü El Rocío ritüelleri (ve Endülüs'teki çoğu ritüel) sadece müzik unsurunu yüksek derecede vurgulama eğiliminde olmakla kalmaz, bazı ritüeller bütünüyle müzikal ritüellerdir, örneğın bu bölümde anlatılan şarkı alayları ve 6. Bölüm'ün konusu olan *juerga*.

Dördüncü husus, Endülüs'ün müzik formlarının ve bunların dönüşümlerinin, alaylar gibi dini ritüellere derinlemesine kök salmış olmalarına rağmen popüler müzik haline gelmesidir. Fandangos de Huelva on sekizinci yüzyılın sonlarında tüm Endülüs'e yayılmış ve kendi formlarını oluşturacak kadar önemli olan bir dizi varyasyonla sonuçlanmıştır: Malaga'dan *Malagueñas*, Murcia'dan *Tarantas*²³ ve Granada'dan *Granainas başlıca* alt formlardır (Merchante 1999, Giriş; Molina 1963, 279-310; Pohren 1999, 118, 125, 151). Aynı şekilde Sevillanas Rocieras da Endülüs genelinde son derece popüler bir müzik olmaya devam etmektedir. Bu, etnomüzikologların henüz tam olarak takdir edemediğı çok daha yaygın bir müzik olgusuna işaret ediyor olabilir: Hac alayının veya diğeri dini tören müziklerinin popüler müzik haline gelmesi ve yeni müzik türlerine ve formlarına yol açması.

Sevillanas Rocieras'a geri dönün: Dönüşüm ve popüler müzik

Bu noktada, Sevillanas Rocieras ile ilgili olarak amacım sadece aşağıdakilere dikkat çekmektir: (a) Rocío ve Sevillanas Rocieras örneğinde, Fandanguillos'ta gerçekleşen dönüşümün bir benzeri kolektiften bireye doğru gerçekleşmiştir. (b) Sevillanas Rocieras'ın morfolojisinin (6. ve 7. Bölümlerde daha ayrıntılı olarak ele alınacağı üzere) ritüel bir sürecin ayrılmaz bir parçası olarak gerçekleştiğine inanıyorum. Huelva'daki diğer romeríaların bir sonucu olarak fandanguillos'ta da benzer bir sürecin yaşandığından şüphelenmeme rağmen, şu anda bu teoriyi geliştirme imkânım yok. Ancak Sevillanas Rocieras örneğinde, etnografin hala gözlemleyebileceği bir şekilde üç potansiyelin de aktif olarak gerçekleştiğini görüyoruz: (1) Fandangolardakine benzer bir dönüşüm, ritmik olandan aritmik olana doğru (ya da ritmik olarak daha az sınırlandırılmış), ancak melodik olmaktan ziyade armonik çizgiler boyunca kendi yapısal yolunu izleyerek; (2) Sevillanas'ın ritüel faaliyetinin bir sonucu olarak ritüel alanı içinde meydana geldiğine hala tanık olunabilen devam eden bir dönüşümü; ve (3) özellikle popüler müzik üretimi yoluyla geniş bir kültürel etkiye sahip bir hac alanının güçlü bir örneği.

Sevillanas ilerleyişinin CD parçaları (1-6. Parçalar) Fandanguillos'tan Fandangos Grande'ye ilerleyiş (7-10. Parçalar) ile karşılaştırıldığında, paralellikler açıktır: artan kişisel duygusallık, şarkıcıdan artan talepler ve buna karşılık gelen tempo düşüşü ve genel şarkının uzaması (tempo söz konusu olduğunda, Sevillanas morfolojisinde şu anda çok daha az olsa da).

Ancak farklılıklar da belirgindir: Sevillanas kaydedildiği zaman zaten solo bir şarkıdır. Sevillanas Rocío'ya solo olarak söylenen bir müzikal şarkı olarak girer, dans eden bir koro eşliğinde söylenir, alaylarda koro şarkısı haline gelir, sonra ayrıntılı bir koro şarkısı haline gelir ve sonra yeni bir solo, kişisel şarkıya dönüşür.

Ancak en çarpıcı fark, Şekil 5-4'ten 5-9'a kadar olan basit akor şemalarında özetlenen müzikal dönüşümlerdedir. Fandangos, armonik olarak Frigyen inici modu tarafından paranteze alınmış modal konturunun sınırları içinde kalırken ve melodik yoğunlaşma, daha yavaş ritim ve uzatılmış süslemeli melodi yoluyla bu duygusal modalitenin daha da derinlerine inerken, Sevillanas giderek daha karmaşık diyatonik armoniler geliştirirken, ritmik nabızı daha kişisel, samimi bir ifadeye doğru yavaşlatır, ancak morfolojisinin bu aşamasında ritmik kalıbı tamamen bozmaz.

Sevillanas'ta da Fandangos'takine benzer bir müzikal değişim sürecine tanıklık ediyor olabileceğimizi öne sürüyorum. Günümüz Fandangos ailesini karakterize eden toplumsal ve şenlikli olandan daha kişisel ve derin duygusal olana uzanan aynı yelpaze artık Sevillanas ailesinin de karakteristiği haline gelmiştir. Ancak bu dönüşüm, yukarıdaki Ara Bölüm'de tartışıldığı üzere, erken Sevillanas ve erken Fandangos (veya Fandanguillos) arasındaki armonik tabandaki yapısal farklılıklar nedeniyle biraz farklı bir yörüngeye oturmuştur.

Fandanguillos, Huelva romeríaları ve Fandangos Grandes arasındaki olası herhangi bir doğrudan ilişkinin sadece

Bu noktada, El Rocío'nun ritüel uygulamaları arasındaki ilişki, şu ana kadar anlatıldığı ve geliştirilmeye devam edileceği gibi, doğrudan doğruya ortaya çıkmaktadır: Sevillanas Rocieras, El Rocío'nun bir ürünüdür ve 6. Bölümde sunacağım gibi, Sevillanas de Féria ile aralarındaki farkların El Rocío'nun ritüel uygulamalarıyla doğrudan bir sonucu olduğu görülebilir. Bu ilişkinin keyfi olması mümkün değildir ve etkileşimli bir sonuç şeklinde doğrudan bir neden-sonuç ilişkisi olarak anlaşılması gerekir: Ritüeller müziği etkiler ve müzik de ritüelleri etkiler. Bu içsel karşılıklı ilişki 6. ve 7. Bölümlerde daha da geliştirilecektir.

Ancak 6. Bölüm'ün de ortaya koyacağı gibi, bu ritüeller halkın daha aşına olabileceği resmi ritüeller değildi. Toplumsal tören alayından bireysel ve mahrem olana geçişin gerçekleştiği ritüeller, tahmin edilebileceği gibi, romería'nın ve onun hareketli, duygusal communitas'ının liminal adalarının derinliklerinde, buna uygun olarak daha mahrem ve kişisel olan ritüellerde gerçekleşti.

Bu, Sevillanas Rocieras'ın sadece kendi türü olmakla kalmayıp, aynı zamanda halkın Sevillanas formuna bakışını da tamamen değiştirdiği gerçeğiyle uyumludur (H.S, Cilt 4, Giriş). Yüzlerce popüler Sevillanas şarkı sözüne baktıktan ve son 30 yıldaki yazar ve icracıların biyografik bilgilerini inceledikten sonra, tüm Sevillanas şarkılarının yüzde 70'inden fazlasının artık Sevillanas Rocieras olduğunu ve tüm Sevillanas türlerinin icracılarının yüzde 80'ine kadarının Rocieros olduğunu buldum. Rocieros Sevillanas piyasasına tamamen hakim oldu ve bir süre için en azından Endülüs'te genel olarak popüler müzik piyasasının çoğuna hakim oldu (Gil Buiza 1991, 3: 8-12)

Sevillanas Rocieras sadece İspanya genelinde son derece popüler olmakla kalmamış, aynı zamanda "Los Amigos de Gines" ("Ginesli Dostlar") grubunun "El Amigo" ("Dost") gibi şarkıları sayesinde belli bir uluslararası üne de ulaşmıştır. Bu şarkı grubunun üyeleri sadece Gines Hermandad'ının üyeleri değil, aynı zamanda hepsi bir zamanlar ağabeylik yapmış kişilerdir (kişisel yazışmalar). Ancak şarkıları İspanya'yı terk ettikten sonra çoğu insan şarkının Rocío'nun bir ürünü olduğunu bilmiyordu. Şarkının kökeninin farkına varmadan önce yıllardır bu şarkıya aşinaydım. Sadece bu da değil, şarkıyı iyi biliyordum ama Rocío'nun varlığından bile haberim yoktu: yabancı flamenko müzisyenleri arasında yaygın bir durum.

Hac, tören alayları ve popüler müzik arasındaki ilişki, akademinin dikkatle incelemmediği bir ilişkidir. Günümüz İspanya'sında bu ilişkiyi yansıtan en az üç müzik formu vardır: Sevillanas Rocieras, Fandangos ve Saeta. Bu müzik formlarının her biri sadece Endülüs müzik kültürü üzerinde değil, genel olarak Endülüs kültürü üzerinde de ritüel faaliyetlerin parametrelerinin çok ötesinde muazzam etkilere sahiptir (Merchante 1999; Molina 254-256, 279-309; Gómez 2001; T-14; Gil Buiza, Cilt 4). Ancak bu örneklerin hiçbirinde otoriteler ritüel olarak tören alayı ile ritüel müzik olarak müzik arasındaki ilişkiyi araştırmamıştır. İlişkinin çok açık olduğu Saeta konusunda bile, şarkının sadece Kutsal Hafta törenlerinde söylendiği gerçeği geçirtilmiştir. Bununla birlikte, Saeta'nın ritüelin evrimine doğrudan bir yanıt olarak evrimini ve bunun tersini araştıran hiçbir çalışma yapılmamıştır. Aynı şekilde, Merchante'nin kitabında sürekli ileri geri gidilse de

Fandangoları birçok kasaba ve köyün tören müziğiyle ilişkilendiren ve çeşitli korolardan bahsederek epey zaman harcayan yazar, aslında bariz müzik/ritüel ilişkisine girmiyor. Okuyucuya, belirli formların belirli bölgelere ve köylere özgü versiyonlar olduğu ve alaylarda söylendiği izlenimini bırakıyor. Ancak şarkıların alaylara doğrudan bir yanıt olduğunu ve Saeta gibi fandanguilloların da tören müziği olarak ortaya çıkmış olabileceğini öne sürmüyor.

Tören müziğinin hala popüler müzik yarattığı yerlerin bir katalogunu çıkarmak bu çalışmanın kapsamını aşar, ancak İspanya dışındaki birkaç örnekten bahsetmek yeterli olacaktır: Brezilya *samba'sı* ile Karnaval alayları arasındaki ilişki (Shaw 1999); E. McAlister'ın *Rara!* (2002) adlı kitabı Haiti'deki önemli bir sosyopolitik popüler müzik pratiğine adanmıştır ki bu da tören müziğinden başka bir şey değildir. Ayrıca "Gipsy Kings" grubu aracılığıyla popüler dünya müzik piyasasında büyük bir etki yaratan popüler *rumba* üzerine de bir ön çalışma yaptım. Bu grubun üyeleri Fransa'nın Maries-Sur-la-Mere kasabasında yaşayan İspanyol Çingenelerinin torunlarıdır ve burada Çingenelerin koruyucu azizleri *Sara la Kali*'ye ("Karanlık Sara") yaptıkları hac törenleri ve juergalar yer almaktadır. Bu noktada, Sevilanas ve Fandangos ile ilgili olarak dikkat çektiğim müzikal yapısal değişikliklerin çoğu, eski Rumba *Catalán* (Katalonya, İspanya rumbası) ile hem Rumba *Lenta* (yavaş rumba) hem de Rumba *Moderna* (benim gözlemlerim) olarak adlandırılan daha yeni rumba arasındaki farklılıklara da yansıyor gibi görünüyor. Yukarıda anlatılanlar sadece yüzeyseldir; müzik ve ayin konusu, ayin ve hac konuları kadar geniştir. Ancak benim söylemek istediğim

Bu müzik alayları, ritüel uygulamaların çok ötesine geçen popüler müzikler üretir ve mziğın kendisi de bu tören uygulamalarının bir ürünüdür.

Pek çok tarihsel kanıt, günümüzdeki bu örneklerin hiç de yeni olmadığını göstermektedir. Sadece Katolik dünyasında, on üçüncü yüzyılın *Cantigas de Santa Maria*'sına (Tamborilero ile ilgili olarak daha önce bahsedilmişti); Montserrat'ın *Llibre Vermell'inde yer alan on dördüncü yüzyıl hac şarkılarına* (Wighart 1994, 1); ve on üçüncü ve on dördüncü yüzyılların tövbe hac alaylarının *Geisslerlieder*'ine (Groves 9: 631) işaret edebiliriz. Her iki durumda da hac müziği popüler müzik haline gelmiştir. Günümüzde dünya sahnesinde İslami Pakistan'ın Qawwali gelenekleri, İslami Hacc'ın hac şarkıları, Hindistan'ın Hindu hac gelenekleri ve Maries-sur-la-Mer'e yapılan ingene haccının müziği bunlardan birkaçıdır.

Bu bölümdeki müzikal dönüşümü inceledikten sonra ortaya çıkan son mesele, şarkı söyleyen koro konusuyla başlayan tartışmanın, korodan solo şarkıcıya bireysel ifadeye yol açan bir morfolojinin izini sürerek sona ermesidir. 6. ve 7. Bölümler, El Rocío romerasının hem resmi hem de gayriresmi ritüelleri içinde yer alan ve kolektif bir girişimin içinden bireyselliğın ortaya çıkmasını teşvik eden verimli bir zemin işlevi gören ritüel bileşenlerini daha derinlemesine inceleyecektir. Bu ilişki - ritüelin ve ortaya çıkan bireyin bir bileşeni olarak müzikal formun morfolojisi - 12. Bölüm'de Nils Wallin'in (1991) erken insanlarda bilincin ortaya çıkışını, tonal akış olarak odaklanmış, yoğunlaşmış duygu ile öz farkındalığı genişletmeye ve genişletmeye hizmet eden duygusal bir "repertuar" kavramı arasındaki etkileşimli bir sonuca bağlayan teorileriyle karşılaştırılacaktır (Wallin 1991).

Bölüm 6: Juerga

"Aquí no hay espectadores, solo participantes." ("Burada [Rocío'da] seyirci yok, sadece katılımcılar var.")

-Bir aile toplantısında bir kadın bana davulu uzatırken

"Rocío, özellikle Rocíeras olan Sevillanas için gerçek bir üretim ve gösteri fabrikası ve bunları stil ve zarafetle dans etmeyi öğrenmek için gerçek bir okuldur" (Murphy 2002, 65).

El Rocío'da koronun rolünü ve müzik pratiklerini anlamaya çalışmak, aynı zamanda, toplumsal bir çabanın içinden bireyselliğin ortaya çıkmasına katkıda bulunan bir müzik ve ritüel davranışlar sürecini de ortaya çıkarmıştır. İspanya'yı, özellikle de Endülüs'ü ziyaret edenlerin en çok dikkatini çeken gözlemlerden biri, buradaki insanların bireyselliği ve ifade gücüdür. Bu gözlem, daha önce de yeterince değindiğim gibi, yüzyıllar boyunca pek çok farklı kaynak tarafından tekrar tekrar dile getirilmiştir. Bu davranışsal tezahürlerin ardında yatan şeyin, ritüel sistemi ve flamenko gibi yan ürünlerinde bulunan "estetik bedenlenme" olarak adlandırdığım şeyin tutarlı bir şekilde geliştirilmesi olduğunu öne sürebilirim. Müzik ve ritüel yoluyla bireysel ifadeyi geliştirmeye yönelik bu uygulama elbette Endülüs'e özgü olamaz, ancak öte yandan orada yüksek derecede geliştirildiği de şüphesizdir. Bu gözlemle ilgili önemli olan şey, davranış ve ritüel pratiği arasındaki derin ilişkiye odaklanmaya başlamasıdır ki bu da genel bir ritüel fenomenolojisi teorisine yönelik önemli bir destekleyici unsur sağlayacaktır.

Juerga, alayda başlayan bu süreci devam ettirir ya da belki de tam tersidir: Durağan alayda hangisinin önce geldiğini kim söyleyebilir - istasyon mu yoksa alay mı? Hatta temkinli de olsa başka bir analogi önerebiliriz: Göçebe ve çoban en çok ne zaman şarkı söyler - arazide hareket halindeyken mi yoksa gece kamp ateşinin etrafında mı?

Juerga ve formalidad hakkında ön açıklamalar

Bir Endülüs *juergası*, Amerikan "jam session" ı ile ilişkilendirilebilir, ancak sadece gevşek bir şekilde. Her ikisi de müzik yapmanın temel amaç olduğu gayri resmi toplantılardan oluşur. Amerikan versiyonunda, müzisyenler aynı müziği çalabilir ya da çalmayabilir ve deney yapmak için bir araya gelmişlerdir ya da aynı repertuarı çalarlar ve standart şarkıları ya da kalıpları yeniden yaratmak ve doğaçlamak için bir araya gelmişlerdir. Endülüs *juergası* ile benzerlikler burada sona erer.

Juerga aynı zamanda resmi ve gayri resmi ritüeller arasında yer alan gayri resmi bir müzik buluşmasıdır. *Juerga*, her şeyden önce, müzisyenlerin bir araya geldiği bir toplantı değil, müzik yapmanın amaç olduğu bir topluluk toplantısıdır. Aradaki fark, topluluğun kendisinin müzikal olmasıdır ve bu açıdan bakıldığında özellikle "müzisyenlerin" bir araya geldiği bir toplantı olması gerekmez. İkinci önemli fark ise *juerganın* özel bir etkinlik değil, topluluğun yaşamında sık sık meydana gelen normal bir etkinlik olmasıdır.

Bir diğer önemli fark da *juerganın* jam session'dan daha akıcı olmasıdır. Bir jam session sadece yetenekli müzisyenler arasında bir performansa dönüşür ve daha az yetenekli olanlar arasında bir öğrenme ve eğlence etkinliğidir. Jam session net bir

şekilde

Performans sergilemek için orada bulunanlar ile gözlemlemek için orada bulunanlar arasında ayırım yapılmalıdır. Gözlemciler, eğer varsa, jam session'ın bir parçası değildir. Sahnede gerçekleşen bir jam session, müzisyenlerin bireysel becerilerini prova etmek için tek başlarına geçirdikleri büyük bir zaman sayesinde gerçekleşir. Bu bölümün ilerleyen kısımlarında tartışılacak olan yalnız öğrenme süreci Amerikan jam session'ının bir gerekliliğidir, ancak Endülüs juerga'sının hiçbir özelliği değildir.

Juerga aynı anda hem bir eğlence, hem bir öğrenme, hem de bir performans alanıdır. Juergada seyirci yoktur. Çocuklar erken yaşta katılır ve müzik eğitimleri burada gerçekleşir. Juerga yalnızca profesyonel müzisyenlerin ya da sanatçıların ("*artistas*") alanı değildir, daha ziyade toplumun genelinin alanıdır. Bir juerga bir mahallenin sokaklarında, düğün gibi halka açık bir törende, bir panayırdaki ya da bir ailenin oturma odasında gerçekleşebilir; yine de juergadır ve herhangi biri eşit kalibrede olabilir. El Rocío'nun müzik pratikleriyle ilişkili olarak aile birimi ile toplumun geneli arasında var olan sürekliliği işaretlemek için bir model olarak, juerganın üç kademesi olduğunu öneriyorum: (1) aile ve bireyler; (2) aile ve arkadaşlar; ve (3) bu bağlamda Hermandad seviyesi olarak El Rocío'ya atıfta bulunacağım topluluk.

Örneğin Endülüs'te bir panayırdaki sahneye çıkan bir juerga ile birinin oturma odasındaki bir juerga arasındaki fark niteliksel değil, sadece niceliksel. Panayırdaki icracıların asgari düzeyde yüksek kalibreli olması beklenir ve onlara para ödenebilir ya da ödenmeyebilir - ancak yine de yüksek kalibreli bir juerga'nın Endülüs'teki bir oturma odasında gerçekleşmesi de aynı derecede olasıdır. Ve birçok

Yüksek kaliteli sanatçılar ev ortamını hiç terk etmezler. Endülüs'teki bir oturma odasından sahneye çıkmak büyük bir sıçrama değildir ve dahası her zaman ileriye doğru bir sıçrama da değildir. "Sahnelenen juerga" basitçe oturma odasında başlayan aynı sürecin devamıdır. Bu bölümün de ortaya koyacağı gibi, bu süreç Rocío'da açıkça görülebilir. Birçok geleneksel juerganın merkezinde hâlâ aile ya da arkadaşlar ve özel konuklar da dâhil olmak üzere geniş aile yer almaktadır.

Tamborilero müziğinin yaratılış koşulları zaman içinde kaybolmuş olabilir - ya da en azından El Rocío'nun bir özelliği değildir - Sevilanas Rocías'ın gelişimi, Bölüm 5'te ele alındığı gibi, bugün bildiğimiz şekliyle Rocío'nun tamamen yeni eseridir. Onun koşulları hala gözlemlenebilir ve diğer yeni hac müziklerinin hangi koşullar altında ortaya çıkabileceği de katılımcı gözlemci için mevcuttur. Dahası, aktarım sürecinde değiştirilen icra estetiği gözlemlenebilir ve gösterileceği gibi hac yolculuğuna yeni icra estetiğinin ne zaman dahil edildiği de gözlemlenebilir.

Rocío, önceki bölümlerde ortaya konduğu üzere, yeni müzikler (yani Sevilanas Rocías) için bir üretim alanıdır. Bu bölümde geliştirileceği üzere, bu müzikal yaratımla birlikte, biçimlendirilmiş ve somutlaştırılmış müzikal davranış olarak estetiğin de yaratımı söz konusudur. Davranışsal estetiğin, bu davranışsal estetiğin daha sonra Endülüs kültürünün geneline yayılabileceği geçici bir komünitenin pelerini altında formüle edilmesinin devam eden sürecini de gözlemleyebiliriz. Endülüslüler için El Rocío, sadece müzik değil, birçok sosyokültürel alanda kültürel estetik üreten bir kaynaktır (Murphy 2002, 64-66, 93-95). Ve Endülüslüler için

antropolog El Rocío, kültürel üretim sürecinin gözlemlenebildiği canlı bir laboratuvardır.

Törenlerin yeni müzik estetiğinin geliştirildiği yerler olmadığını iddia edeceğim. Müzik törende sunulduğunda, benim "estetik rezonans" adını verdiğim bir süreçle başka bir yerde değerlendirilmiş ve geliştirilmiştir; bu süreç, Endülüs müzikal üretiminin genel sürecinin ayrılmaz bir parçası olan duygusal akortlamaya yol açan duygusal yapılanmayı dikkate alan bir süreçtir. Müzikal gelişim için bu alanlar juergalardır. Juergalarda müzikal üretim ve bununla birlikte estetik üretim gerçekleşir.

Müzikal kültürlenme sürecini beş aşamaya ayırdım:

1. Öğrenme ve aktarım
2. Performans
3. Yenilik ve değişiklik
4. Formalizasyon
5. Saha dışı söylemsel eleştiri

Bu kategoriler daha da soyutlanarak sadece üç temel unsura indirgenebilir: aktarım, değişiklik ve biçimlendirme. Sunacağım ana nokta, saha dışı eleştiri hariç, hepsinin performansta neredeyse eşzamanlı olarak gerçekleştiğidir. "Estetik rezonans" kavramını yalnızca aktif katılım ve yansıtma yoluyla gözlemlenebilecek olana bir isim vermek için kullanıyorum.

Estetik rezonans, performanslar içinde katılımcılar arasında izlenim bırakan zirve anların sonucudur. Bu izlenimler şunları içerebilir

değişim veya modifikasyon unsurları olabilir ya da halihazırda baskın olan estetiği yeniden teyit edebilirler. Her iki durumda da, bu duygu yüklü anlar süregelen müzikal kültürlenme ve evrim süreci için elzemdir.

Dahası, estetik rezonans, müzikal yaratım süreci sadece katılımcılar arasında müzikal akort yaratmakla kalmayıp (ki bu performansın gerçekleşmesi için verili bir durumdur), aynı zamanda akortun "akort" ile sonuçlandığı durumlarda ortaya çıkar - *estetik* bir akort, aşağıda gösterileceği üzere duygusal dışa vurumu ve/veya uzun süreli ritmik yoğunlaşmayı içeren bir akort.²⁴ Giriş bölümünde de belirtildiği gibi, bu duygusal akortlama bir duygusal dışsallaştırma sürecinin sonucu olarak gerçekleşir ve Rocieros'un adanmışlık yüceltmesi - Bölüm 2'de açıklandığı üzere "de Gloria" - olarak adlandırdığı şeyle karakterize edilen duygusal bir modalite içinde belirli bir müzikal formda yapılandırılır. Bir dışsallaştırma ve yapılandırma sürecinde ortaya çıkan bu duygusal ayarın keşfi, ritüel pratikleri ile bedenlenmiş estetik arasındaki ilişkinin araştırılmasına yönelik ilk adımdır. Bu durumda fenomenoloji, temelinde güçlü bir duygusal bileşen bulunan performatif davranışlar yoluyla estetik tezahürler açısından en iyi şekilde anlaşılabilir.

Ayrıca edimsel alanları "sosyal katmanlar" olarak adlandırdığım ancak gerçekte her zaman bu kadar ayrı unsurlar olmayan üç kategoriye ayırdım. **İlk katman**, Batı toplumunda yaygın olarak anlaşıldığı şekliyle aile birimidir. **İkinci kademe**, üç ila dört aile ve arkadaşlarından oluşan aile gruplarından oluşur. **Üçüncü katman** ise toplumsal katman olarak adlandırıyorum; bu katman, hac ziyareti söz konusu olduğunda, tüm Hermandad'ın ya da büyük bir kısmının bir araya geldiği Hermandad'ın kendisinden oluşur.

bir topluluk. Her ne kadar aile haricindeki bu üç kategori katı kategoriler olmasa da, yine de gerçeği yeterince doğru yansıttıklarını ve okuyucu bu edimsel birimlerin bir konfigürasyondan diğerine kolayca akan akışkan örnekler olduğunu akılda tuttuğu sürece analiz amaçlarına hizmet edeceklerini düşünüyorum. Bir aile juergası olarak başlayan şey arkadaşların ve misafirlerin ilgisini çekerek bir aile grubu haline gelebilir ve bir aile grubu olarak başlayan şey yavaş yavaş bir komünal juerga haline gelebilir.

Kilit noktalardan biri, juerga'nın hac yolculuğunun kendisiyle olan ilişkisinde yatmaktadır. Seyahat programına dönüp bakıldığında "juerga" kelimesinin hiçbir yerde geçmediği görülecektir. Hac yolculuğunda resmi bir juerga yoktur. Herhangi bir türden resmi bir ritüel teşkil etmiyorlar. Yine de, benim keşfettiğim ve Camino'da bulunmuş herkesin tanıklık edeceği gibi, juergalar hac yolculuğunun merkezi etkinliklerinden birçoğunu oluşturuyor. Kimse resmi olarak "X saatinde ve Y yerinde juerga" yapılacağını duyurmuyor, tıpkı bir alayın "Y saatinde X şarkısını söyleyeceğiz" diye duyurması gibi. Bu fikir romerya bağlamında biraz saçmadır çünkü insanlar neredeyse her zaman şarkı söylemektedir ve herkes her an bir şarkı sunabilir ve küçük bir juerga da hemen hemen her yerde başlayabilir.

Göstereceğim gibi, juergalar müzikal kültürlenmenin kilit alanlarını oluştururlar, ancak kendileri de genel bir ritüel olan romería içinde yer alan resmi ve gayri resmi ritüeller arasındaki liminal alanların derinliklerinde meydana gelirler. Romería'nın bir bütün olarak sosyal, duygusal ve hatta potansiyel olarak bölgesel sınırlara baskı yaptığı ve romería içinde juergaların estetik sınırlara baskı yaptığı daha önce belirtilmişti. Juergalar, romanın en önemli

belki de tam da içinde faaliyet gösterdikleri liminal alan nedeniyle tüm romería'nın önemli yönleridir. Aşağıda açıklanacağı üzere, alaylarda duyulan müziklerin çoğu olmasa da büyük bir kısmı juergalarda yaratılmış ve/veya tanıtılmıştır. El Rocío'nun büyü (müziği) gerçek anlamda La Doñana ormanına -Leydi'nin Ormanı- giden yol boyunca ve ormanın derinliklerindeki liminal alanlarda, toplumsal sınırlardaki bir komünite tarafından mayalanır. Bu liminal alanlarda, hareketli koro duygusal kategoriler ve sınırlarla karşılaşır ve bunları geliştirir, böylece dilin sınırlarını tüketen ve paradoks olarak ifade bulan, örneğin "yüce vahşet", "Mutlulukla hüznlerimi söylüyorum", "kontrollü kaos" gibi terimlerle somutlaşmış estetik yaratır ve nihai doruk noktasını Salida alayında bulur (Bölüm 10).

Ancak Juerga'nın kendisine geçmeden önce üzerinde düşünülmesi gereken bir kavram daha var. Endülüs'te *formalidad* kelimesi önemli bir kelimedir. Ancak, sosyologların elinde anlamının sınıf ilişkilerinin resmi etkileşimlerine ve görgü kuralları diyebileceğimiz şeylere indirgendiğini gördüm. Bu sınırlı görüşün bir örneği, F.E. Aguilera tarafından *Santa Eulalia's People*'da (1978) -Huelva'da bir kasaba olan Amonaster'in sosyolojik etnografisi- verilmiştir: "... tüm yetişkinler için en önemli değer... temel ilkelerinden biri her türlü açık düşmanlık ifadesinin tamamen yasaklanması olan *formalidad'dır*" (13). Daha sonra, bu davranış kuralının, dini ritüellerle birlikte, kasaba halkının kendilerine bakışını sürdüren şey olduğunu öne sürmeye devam ediyor - paradoksal bulduğu bir görüş. Kasaba halkının eşitlikçi bir topluluk içinde yaşadıklarına inanmalarına rağmen, aynı zamanda aralarındaki eşitsizliklerin de farkında olmalarını anlayamaz.

sosyoekonomik sınıflar arasında. Aguilera insan eşitliğini, sosyologların tipik bir kurgusu olan ekonomik eşitlikle bir tutmaktadır.

Biçimselliğin en iyi şekilde bedenlenmiş estetik olarak anlaşılabilceğini öne sürüyorum. Bu somutlaştırılmış estetik, sosyokültürel yatağın temel bir seviyesinde yaratılır. Bu seviyede, topluluktaki herkes eşit hale gelir - ama ekonomik eşitlikten daha önemli olabilecek (ve Endülüslüler için daha önemli olan) şekillerde eşit. Ayrıca, benliğin derin bir düzeyde yaratıldığı bu alanların spesifik konumlarının dini komünitas potası içinde olduğunu öne sürüyorum. Bununla dini doktrinlerin ve inançların üstyapısı anlamında dini kastetmiyorum. Bu inançların bir zamanlar ortaya çıktığı ve sürekli olarak yenilendiği ve hatta meydan okunduğu kültürel zemini kastediyorum. Romerialar bu tür alanlardan biridir.

Bu bölümde keşfedileceği üzere, romería'nın liminal alanlarında bireyin pasaportunun veya banka hesabının gösterebileceğinden çok daha değerli ve daha derin insani bir öz-bilgi biçimine ulaşabileceği bir süreç vardır. Bu öz-bilgi, bedenlenmiş estetik biçiminde ortaya çıkar. Ve bu estetik, basit bir toplumsal kural olan "açık saldırganlık göstermeyeceksin "in çok ötesine uzanır - bu kural, onu doğuran somutlaşmış estetiğin gücü olmadan asla geçerli olamaz. Bölgede sadece iki nesil önce yaşanan iç savaşın da gösterdiği gibi, Endülüslüler bu çağırıcı hissettiklerinde baskıya karşı şiddetle ayaklanmaya son derece muktedirler. Aguilera'nın kitabında dini ritüeller hakkında yazmaya bu kadar zaman ayırmasına rağmen, bunların hiçbirine katılmadığı izlenimini vermesi ironiktir. Müzikten hiç bahsetmiyor, her ne kadar

kapağında, hemen arkalarında bir Tamborilero ile tef çalıp şarkı söyleyen bir "bakire korusu"nun yer aldığı bir tören alayı görülmektedir. Tesadüfen, bir önceki bölümde transkripsiyonunu yaptığım Fandanguillos alayı (Şekil 5-12) Aguilera'nın iki yıl üst üste kaldığı Almonaster'deki Santa Eulalia'nın müziğidir (Aguilera 1978, v).

İlk kademedeki Juerga: Aile ve birey düzeyi

Müzikal aktarım

Caballero ailesinin *carreta*'sı (Bölüm 3'te anlatılmıştır) Rocío'nun aile birimi düzeyinde bir mikrokozmosuydu. Hiç seyirci yoktu. Aralarındaki varlığı önemsizdi. Şarkı söylemek ve dans etmek belli ki ailenin Rocío'da yaptığı şeydi ve her yıl gitmelerinin önemli bir parçasıydı. Bir sonraki ziyaretime kadar Caballeros'u bu ortamlarda çekmeye cesaret edemedim. Aslında, Rocío hac yolculuğunun bu ilk ayağında, Rocío'nun belki de en iyi yönünü zaten deneyimlemiş olduğumu fark etmem iki yılımı aldı: ailenin birbirlerine şarkılar söylemesi ve birbirleriyle dans etmesi. CD yok, kulaklık yok, televizyon yok; birbirleri için ve birbirleriyle şarkı söylüyor ve dans ediyorlardı. Bir kardeş diğerine şarkı söylüyor, bir kız annesine, anne oğluyla dans ediyordu - bu, Granada'nın kısa bir sürüş mesafesindeki Santa Fe kasabasına varana kadar devam etti. Bu deneyimler bende hala en güçlü izlenimleri bırakıyor, ancak Caballeros için bunlar normal aile ilişkileriydi ve onları tekrar tekrar gördüm.

Gözümün önünde başka bir şey daha oluyordu ve bunun farkına varmam da biraz zaman aldı. Ajolí'nin içinde (seyahat ettiğim *carreta*'nın adı

'da), temel düzeyde müzik eğitimiyle de ilk karşılaşmamı yaşadım ve ancak geriye dönüp baktığımda bunun önemini kavrayabildim. Tanıdığım aileler, daha sonra keşfedeceğim gibi, şarkı söylemeyi tam da o ilk gün tanık olduğum türden koşullarda öğrenmişlerdi. Aslında, hac yolculuğunda öğrendiğim birkaç Rocíero Sevillanas şarkısını ve Rocíero Sevillanas'ın *tambor* (ya da Rocío'daki davula verdikleri isimle *tamboril*) ritmini çalmayı bu şekilde öğrendim. Ev sahiplerimin öğrenim gördüğü aynı öğrenim kurumuna girmiştım.

Çok geçmeden öğreneceğim gibi, benden hemen öğrenmeye başlamam bekleniyordu; bu, kamptaki işlere yardım etmemekten daha farklı bir seçenek değildi. Misafir ya da yabancı olmam, müzikal performanslar sırasında boş boş oturacağım anlamına gelmiyordu. Müzik performansının bir oyalanma olmadığını, hac yolculuğunun "işinin" merkezinde yer aldığını çabucak öğrendim. Müzikal performans Rocío davranışının önemli bir yönüne dönüşüyor. Şarkıları öğrenmem ve dans etmeyi ya da en azından *palmas* (doğru ritmik alkış) çalmayı öğrenmem bekleniyordu. Sonunda, bu bölümün başındaki alıntının da gösterdiği gibi, davul bana verilecekti. İkinci Rocío'mda neden hâlâ dans etmeyi öğrenmediğim soruluyordu. Ya batarsın ya da yüzersin gibi bir müzik ortamı.

Karşılaştığım ailelerin çoğu en az onlu yaşlarında çocuklarla seyahat ettiğinden, çocukluktan gelen müzikal aktarıma şahit olmak o kadar yaygın değildi. Ancak bir Rocío'da, genç bir kadının *carreta*'larındaki yeni yürümeye başlayan bir çocuğa şarkı söyleyip davul çaldığına tanık oldum. Sanki çocuk bir yetişkinmiş gibi doğrudan çocuğa şarkı söylüyordu. "Bebek şarkıları" ya da ninniler yoktu; kız aynı şarkıları söylüyordu

ve aynı şekilde başkalarına da şarkı söylerdi. Bu gözlemin olağandışı olduğunu düşünmüyorum, çünkü flamenko aileleri arasında buna sık sık tanık oldum ve Endülüs'teki Çingene uygulamalarına ilişkin bol miktarda literatür var (Quintana 1960; Pohren 1988, 1992; Yoors 1974; Albayzín 1991; Molino 1979; vd.).

Endülüslüler arasında şimdiye kadar rastladığım bir "çocuk müziği" türü (ara sıra söylenen özel ninniler dışında) yok²⁵. Haccın doğası gereği Rocío'lar arasında çok fazla küçük çocuk yoktur; ancak, ergenlik öncesi kategorilerde çok sayıda çocuk vardır ve bu çocuklar yetişkinlerle aynı faaliyetlere tamamen katılırlar. Aldea'da "çocuk bakım" tesisleri ve camino boyunca belirlenmiş bebek bakıcıları yoktur. Çocuklar müziği yetişkinlerle aynı şekilde öğrenirler: aile içinde özel olarak ve daha sonra juergalara katılarak.

Genç kadının çocuğa şarkı söylediği o an, Rocío'nun her yerinde ve her yaş grubu arasında gözlemlenebilen bir sürecin sadece bir anıydı. Daha sonra pek çok kez tanık olacağım alışverişlerin neredeyse bir prototipi olan bu tür net bir alışveriş, Carreta Ajolí'de, otuz Rocío'nun emektar Rociero'su olan yetmişli yaşlarındaki Sebastián ile Pepe ve Isa Caballero'nun kızı olan yirmili yaşlarındaki Carolina arasında gerçekleşti. En az bir saat boyunca yan yana oturup şarkılar söylediler (bkz. Şekil 6-1, 6-2 ve 6-3). Bu bir derse benzemiyordu, çünkü hiçbiri diğerine resmi olarak "öğretmiyordu"; daha çok özel, samimi ve belirli bir dinleyici kitlesi olmayan bir konseri andırıyordu. Yan yana oturup birbirlerine şarkılar söylediler.



Şekil 6-1 Carolina ve Sebastián carreta'da şarkı söyleyerek vakit geçiriyor. "La Curra" içindeki camino boyunca birbirlerine Sevillanas Rocieras söylediler.



Şekil 6-2 Değiş tokuşları aniden doğrudan hale geldi.



Şekil 6-3 Bir iç gözlem anı mı yoksa bir göz kırpması mı?

Alıştırma yapmaktan aldıkları bariz zevkin yanı sıra, şarkıların üzerinden geçiyor ve onları hafızalarında tutuyorlardı. Carolina hafızasında yer eden favori bir şarkıyı söylemiş olabilir; Sebastián da şarkıyı seviyor olabilir ama belki de hafızası o kadar doğru değildir ve bunun tam tersi de geçerlidir. Bu şekilde hafızalar tazelenir ve şarkılar da "prova edilir", ancak süreç kesinlikle (bir gözlemciye) bir prova gibi görünmez veya hissettirmez. Alıştırma, müzikal provanın çalışma yönüyle ilişkilendirilenden çok daha fazla oyuna benzer.

Bu tür bir değiş tokuşun bir başka ilginç yönü de yorumu standartlaştırmaya yönelik bir girişimin olmamasıdır. Carolina, Sebastián gibi şarkı söylemiyor. Birlikte uyum sağlamaya çalışmıyorlar ya da bir şarkının nihai versiyonuna ulaşmaya çalışmıyorlar. Form zaten biliniyor ve form içindeki belirli şarkı da zaten biliniyor. Her şarkıcı şarkının formunu ve melodisini takip eden kendi yorumunu söylüyor, ancak o anda, aynı zamanda hafif bir değişiklik olan samimi bir kişisel ifade elde ediyor.

Bunu söylüyorum çünkü o gün birbirlerine söyledikleri şarkıların çoğunu o zamandan beri orijinal kaydedilmiş versiyonlarında ve diğer kaydedilmiş varyasyonlarında duydum. Carreta'da dinlediğim versiyonlar ile kaydedilmiş versiyonlar arasındaki farklar küçükten büyüğe doğru değişiyordu. Bu durum özellikle tempo için geçerliydi. Carolina genellikle şarkıların çok daha samimi ve etkileyici yorumlarını seslendirdi ve bu da genellikle daha yavaş bir tempo ile sonuçlanırken, kaydedilen versiyonlar neredeyse her zaman bir dans temposunda kaydedildi. Dahası, dans versiyonları, ileride de değinileceği gibi, genellikle kalabalık bir grup şarkı söylerken duyulan ve

Ortak juergalarda olduğu gibi dans. Carreta'da içtenlikle söylenen aynı şarkı yavaşlatılır ve uzatılır, böylece ritmik yapılar daha rahat olur ve bir grup insan dans ederken ortaya çıkamayacak bir tür müzikal "nefes alma "ya izin verir.

Rocío boyunca tanık olduğum samimi müzikal alışverişlerin çoğunun bir diğerkilit yönü de gitarın rolü ya da rolsüzlüğüydü. Rocío, Endülüs'te yaygın olarak bilinen ancak Endülüs müziğı ihraç edildiğinde tersine çevrilme eğiliminde olan bir konuyu örnekledi: Gitar, *cante*'ye (ya da "şarkı söyleme") göre oldukça ikincildir. Tanık olduğum şarkı ve dansların büyük çoğunluğu sadece ses ve *palmas* (hassas ritmik el çırpma) ile gerçekleşiyordu. Ses ve eller dışında en yaygın olan bir müzik aleti varsa o da Rocío davulu (Tamborilero'nun kullandığı davulun aynısı) olmalıydı. Birçok carretada, insanlar şarkı söylemeye başladığında herkesin eline alıp Sevillanas ritim kalıbını çalabileceğı bir davul bulunurdu. Şekil 4-14'teki davul "La Curra" carretasına aitti.

Ancak bunları söyledikten sonra, Granada Hermandad'ına mensup bir gitarist/şarkıcının alaylarda ve büyük juergalarda önemli bir rol oynadığını belirtmeliyim. Juan Crespo, Hermandad'a bağlı bir müzisyendi ve *Raya*'nın tozlu yollarında bile (bkz. Şekil 2-6, 2-8 ve 2-9) diğerkileri şarkı söylerken uzun süre gitar çalıp şarkı söylerdi. Ayrıca herhangi bir şarkıcı öne geçtiğinde ona eşlik edebilirdi. Kulağı kusursuzdu. Birinin ilk birkaç tonu söylediğini duyabilir ve hemen anahtarı bulabilirdi. Oğlu da gelecek vaat eden bir şarkıcıydı ve karısı da iyi şarkı söylerdi (Şekil 6-1).

Böyle pek çok aile vardı. Aslında Rocío'daki hemen hemen her ailenin bir dereceye kadar müzikle uğraşan bir aile olduğu söylenebilirdi, çünkü sadece belirli zamanlarda ya da yerlerde değil, kendi aralarında da müzik yapıyorlardı. Kamp alanlarında yürürken, bu tür müzik yapma yaygın bir manzaraydı (veya sest). El Rocío'da, müzikal aktarımın en temel düzeyde devam eden sürecine tanıklık etme ayrıcalığına sahip oldum.

Caballero ve Crespo aileleri arasındaki fark sadece bir dereceden ibaretti. Carolina güzel bir sese sahipti ve profesyonel olarak şarkı söylemeyi arzuluyor olabilirdi (kesinlikle Hermandad'ın en iyi şarkıcılarından biriydi), ancak ailenin geri kalanı sadece zevk için şarkı söylemekten ve dans etmekten memnun görünüyordu. Cresposlar yarı profesyonel müzisyenlerden oluşan bir aileydi. Belli ki bu bir aile terbiyesiydi, çünkü hem oğul hem de baba tanınmış şarkıcılardı, karısı da daha az derecede öyleydi.

Bu karşılaştırmayla anlatmak istediğim, müzikalitenin her Rociero ailesinin bir özelliği olduğudur ve araştırma devam ettikçe bu daha da belirginleşecektir. Farklılıklar sadece yetiştirilme derecesindedir. Her iki durumda da -daha ileri müzikal hedefleri olanlar ve daha az olanlar için- temel eğitim aynı şekilde başlar: aile ve juerga ile.



Şekil 6-4 Crespo ailesi Granada'daki geçit töreninin bir durağında
Bu noktada, El Rocío 2003'ün ilk gününde Granada'dan ayrılmak üzereler. (Fotoğraf:
W. Gerard Poole)

"de Gloria" modalitesi içinde duygusal dışsallaştırma ve yapılandırma

"Nosotros exteriorizamos nuestras emociones." ("Duygularımızı dışsallştırıyoruz.")

-Endülüs müziği hakkında kulak misafiri olduğum bir gece yarısı tartışması sırasında isimsiz bir kadın

Endülüslülerin "öz-performans" özelliği, yıllardır tanık olmama rağmen, ilk kez Allen Josephs (1983, 67) tarafından edebi bir yorum olarak dikkatime sunuldu.

El Rocío'da örneklendiği gibi, öz-performansın kökleri sadece Kutsal Hafta'nın ayrıntılı (hatta barok) tören alayları ve birçok romerianın tören alayları gibi büyük kamusal etkinlik ölçeğinde değil, çekirdek aile düzeyinde en mahrem ölçekten başlayarak görülebilir.

Duyguların dışı vurumu ve her fırsatta spontane bir şekilde şarkı söyleyip dans etmenin estetik pratiği, birçok Endülüslü ailenin oturma odasında (ya da bu durumda carreta) görülebilir.

Kendimi Caballero ailesiyle birlikte carreta'da oturmuş şarkı dinlerken bulduğumda, şarkıların sözlerini bir bağlama oturtmamın hiçbir yolu yoktu. Aile üyeleri tarafından yaratılan genel ruh haline yanıt veriyor ve bu süreçte uyum sağlıyordum. Bu ruh hali sadece şenlikli değil, aynı zamanda neşeliydi - resmi geçit törenlerinin yaygın duygusal yapısı olarak deneyimleyeceğim aynı neşe (bkz. Bölüm II). *Neşeli* sıfatı, İngilizce'de muhtemelen "parti" olarak adlandıracağımız yiyecek, içecek ve müzikli bir etkinliğin nasıl olup da yüzeysel olarak bir partiye bu kadar benzeyip aslında bu kadar farklı olabileceğini açıklamaya en çok yaklaşılabildiğim sıfat. Aileler kendileri için anlamlı ve önemli bir şeyi kutluyorlardı, ancak aynı zamanda bunun önemini belirtmek için herhangi bir yansıma veya duyuru gerektirmiyordu. Yolda olmanın, El Rocío'ya giden caminoda olmanın sevinci hissediliyordu. Bu "neşe" camino'nun en göze çarpan duygusal özelliği idi ve özellikle ilk gün daha da belirgindi. Katedralden ayrıldıktan hemen sonra hac yolculuğunun "de Gloria" modalitesini, kırlara doğru akan duygusal bir nehir olarak ifade etmeye başladılar.

Her aile, her şeyden önce, kendilerinden başka hiç kimse için çalışmadı. Açıkça sorulması gereken soru neden? Bunun en bariz cevabı, muazzam bir haz kaynağı sağlaması, alıcı ve destekleyici bir ortamda güçlü duygusal durumların yaratılmasından kaynaklanan bir haz sağlaması olmalıdır. Her şey duygusal duruma ve bunun şarkı söylemek gibi davranışlarla elde edildiği gerçeğine bağlıdır,

dans etmek, dua etmek ve evet, içki içmek. Bu davranışlar resmi olarak dini, adanmışlık ritüeli uygulamaları ve kişiler arası davranışların kültürel olarak resmileştirilmesi bağlamında yapılandırılmıştır.

Sevillanas adımları bilinmekte ve bunlara uyulmaktadır. Şarkılar iyi bilinir ve doğru şekilde söylenir. Bu anlamda, alkolle beslenen gayri resmi "performansların" yozlaşabileceği ve birçok toplumda sıklıkla görülen özensiz duygusallık veya özensiz müzikal icra söz konusu değildir. İnsanların kol kola girip şarkı söylemesi, dans ederken ya da sokaklarda tökezlemesi, Rocío'da hiç gözlemlemediğim bir şey ve Endülüs toplumunun herhangi bir yerinde görülmesi son derece nadir. Herkesin iyi dans etmesi ve şarkı söylemesi beklenir; sözleri unutmak, akortsuz şarkı söylemek ya da asgari düzeyde kişisel bir tarzla dans etmemek için hiçbir mazeret yoktur. İcra standartlarına olan bu bağlılık, Rocíeros'un kendini tekrar tekrar gösteren tutarlı ve göze çarpan bir özelliği olarak kaldı ve bu standartlar aile düzeyinde başladı. Zamanla fark edeceğim üzere, neredeyse tüm Rocíero'ların iyi şarkı söyleme ve dans etme yeteneği, tüm romería'nın en temel özelliklerinden biriydi.

Dışarıdan bakan birinin virtüözite anları olarak değerlendirebileceği pek çok örnek vardı. Örneğin Carolina bir keresinde aniden tipik bir Sevillanas Rocíera ile Granada'nın Mağribi ve Çingene kökenlerine atfedilen eski bir dansı ve şarkısı olan *Zambra* arasında bir dans etmeye ve şarkı söylemeye başladı (Albaycín 1991, 6). Dansın yapısal bütünlüğünü koruduğu için açıkça bir Sevillanas dansı yapıyordu (4. Bölüm'ün ortaya koyduğu gibi bu hiç de basit değildir). Fakat o

Endülüs dansının köşeli hareketlerinden ziyade daha akıcı, yuvarlanan hareketlerle Orta Doğu dansının estetiğiyle dans etti.

"La Curra "nın bir elinde her zaman bir kadeh viski, diğerinde sigara olan hanımlarından biri olan Elvira, teması şarap içmek, başka birine duyulan romantik aşk ve Bakire'ye duyulan adanmış aşk arasında bir metafor olan samimi bir adanmışlık şarkısı söyledi - bu tema Ortaçağ troubadour şarkılarına özgüdür (E. Asensio, E. Place 1959'da). Endülüs standartlarına göre harika bir sesi olmamasına rağmen, yine de şarkıyı mükemmel bir şekilde (o gece diğer birçok şarkıda olduğu gibi) ve ne duygusal ne de gereksiz bir gösteri olmayan yumuşak bir duygusal ifadeyle söyledi. İfadesi, küçük toplantının samimiyetiyle dengeliydi ve metrik ve melodik yapısında doğrudu. Daha da önemlisi, kendi *gracia'sı* ("zarafet") ve tarzıyla şarkı söyledi ve bu da arkadaşları ve Rocieros dostları tarafından çok takdir edildi.

Tanık olduğum birçok spontane performansı birbirine bağlayan en göze çarpan unsurlar, icranın genellikle kusursuz olması ve duygusal dışavurumun lirik içeriğin bile üzerinde ana odak noktası olmasıydı. Bu iki unsur birlikte ele alındığında, Rocío müzik kültürünün altında yatan müzikal süreç ortaya çıkıyor: gayri resmi ritüel ortamı ve onun yaygın duygusal modu (bir "de Gloria" bağlılığının ifadesi olarak Rocío'da olmanın sevinci) aracılığıyla duygusal üretim, ardından duygusal dışavurum. Duygular içselleştirmeye sınırlı kalmayıp açıkça paylaşılmakta ve topluma yansıtılmaktadır - bu dışa vurumlar aynı zamanda belirli bir

içselleştirilmiş müzikal form. Sonuç, yapılandırılmış davranış olarak müzikal form ve duygusal mod arasında ayrılmaz bir ilişkidir.

Bir önceki bölümün ortaya koyduğu gibi, Sevillanas Rocieras'ın yapıları basit değildir. Ritim kesindir ve doğaçlama için yer olsa da, yapılar ilk önce iyice içselleştirilmedikçe doğaçlama gerçekleşemez. Ortaya çıkmaya başlayan şey, belirli bir modalite içinde - bu durumda neşeli "de Gloria" duygusal modu - doğrudan içselleştirilmiş, belirli bir müzikal yapısal modele dönüşen ve aynı anda mevcut olanlara dışarıya yansıtılan bir duygusal üretim sürecidir. Bu süreç adım adım gerçekleşmez, aksine kesintisiz bir ifade ve performans akışıdır. Sonuç, sürekli, her gün ve her gece, *dışsallaştırılmış ve somutlaştırılmış yapılandırılmış neşenin* performansıdır ve bu da resmileştirilmiş bir davranış haline gelir.

Geç saatlerde müzikal bir yenilik

*ME GUSTA CANTARTE*²⁶
(Sana şarkı söylemeyi seviyorum)
CUANDO TODOS DUERMEN
(Herkes uyurken)
CUANDO TODOS DUERMEN
(Herkes uyurken)

CUANDO LA LUNA DE PLATA
(When the silver moon)
Y ENTRE LAS SOMBRAS SE PIERDE
(Gölgelerin içinde kaybolur)
CUANDO LA LUNA DE PLATA
(When the silver moon)
Y ENTRE LAS SOMBRAS SE PIERDE
(Gölgelerin içinde kaybolur)

Bu çalışmanın şaşırtıcı sonuçlarından biri, derinlemesine bir katılımcı gözlemi olmadan ortaya çıkması mümkün olmayan müzikal yaratıcılık alanlarının keşfedilmesiydi.

ışık. Bunlardan ilki, yukarıda Carolina ve Sebastián arasında geçen konuşmalarda örneklendiği gibi, carretalarda yol boyunca hareket halinde ya da kampta sabit olarak gerçekleşen muazzam miktardaki müzik faaliyetiydi. İkincisi ise Simpecado'dan önce küçük insan gruplarının gece geç saatlerde bir araya gelmesiydi. Bu etkinlikler zaman zaman tek bir kişinin Meryem Ana'ya şarkı söylemesiyle gerçekleşse de çoğunlukla 3 ila 15 kişiden oluşuyordu. Bu toplantılar Rocieros için dokunaklı anlardı. Belirli bir zaman, düzen ya da resmi bir duyuru olmaksızın gece boyunca kendiliğinden gerçekleşirdi. Şenlikli olabiliyor ve hatta dans bile edilebiliyordu, ancak bu durumların nadir olduğunu ve gerçekleştiklerinde de her zaman akşamın erken saatlerinde olduğunu gördüm. Gecenin geç saatlerinde, Bakire'ye yaklaşanlar ona samimi ve kişisel bir şeyler paylaşmak için gelirlerdi. Bu nedenle, toplantılar daha çok küçük sayılara (üç ila dört) yönelikti ve nadiren dans içeriyordu. Bu tür toplantıların birçoğuna tanık oldum ve kaydettim ve ortak payda hep aynıydı: Simpecado'dan önce söylenen Sevillanalar, kaydedilmiş orijinal versiyonlarından bariz bir şekilde daha yavaştı (bkz. Şekil 7-2).

Camino'da gece geç saatlerde Bakire'ye şarkı söylenen bu alanın Sevillanas Rocieros'un evrimindeki odak noktalarından birini oluşturduğunu öne sürüyorum. Bu mekânı şu anda tanımlamak ve yaratıcı sürecin bir bütün olarak hac yolculuğu olan genel liminal durumun en liminal sınırlarında gerçekleştiğini not etmek önemlidir. Bu küçük toplantılar herhangi bir resmi ritüelin parçası değildir ama yine de Rocieros için kesin, önemli, ritüel bir eylem teşkil ederler - kendilerinin zaman içinde geliştirdikleri ve Rocío'yu sadece seyirci gözüyle tanıyanlar için alaylar ne kadar tanıdıksa onlar için de o kadar tanıdık olan bir ritüel.

Açıklığa kavuşturmak istediğim şey, caminoda gece geç saatlerde Bakire'ye şarkı söylemenin, juerga gibi herhangi bir güzergahta görünmese de Rocieros arasında köklü bir gelenek olduğudur. Günümüz Rocío'sunun duygusal içeriğinin büyük bir kısmı, bireyin Bakire'nin huzurunda ya tek başına ya da yakın arkadaşları ve/veya ailesiyle birlikte olduğu bu samimi anların bir ürünüdür. Bu açıdan bakıldığında, birçok Rocío sözünün bağlamı çok daha anlamlı hale gelir (yukarıda alıntılanan gibi).

En çok gürültülü, gösterişli, şenlikli geçit törenleriyle bilinen Rocío, aslında duygusal tonunun çoğunun kaynaklandığı bu gizli derinliğe sahiptir. Bu nedenle Sevilanas Rociera, Sevilanas de Feria gibi öncüllerinden çok daha samimi bir niteliğe sahiptir. Sevilanas Rocieras'ın getirdiği yenilik, sadece alayların bir ürünü olarak değil, camino boyunca yaşanan bu samimi anların bir ürünü olarak anlaşıldığında daha anlamlı hale gelmektedir. Alaylarda, romería'nın liminal mekânlarında bireyler ve küçük gruplar tarafından işlenen duygusal ve müzikal modlar, nihayetinde toplumsal biçimlendirme olarak alaylarda yerini bulur.

Ritüel ile müzik ve hacı ile Bakire arasındaki yakın ilişkiyi örnekleyen bir başka yer de Ermitaj'ın kendisidir. Rocío sırasında Ermitaj gürültülü ve kalabalık bir mekândır. Yine de birçok hacı Aldea'ya vardıklarında hemen Meryem Ana'yı görmeye gider ve çoğu zaman kalabalık içinde yalnız bir kişinin Meryem Ana için şarkı söylediği duyulur. Bu anlardan bazılarını kaydetmeye çalıştım, ancak şarkı her zaman gürültünün içinde kayboldu, çünkü hiçbir zaman kaynağa video kameramda net bir şekilde yakalayacak kadar yakın olamadım.

Ancak bu "mahrem" alanla ilgili ilginç bulduğum şey gürültünün kendisiydi. O kadar çok gürültü ve o kadar çok insan vardı ki, alan kendi içinde geceleri Simpecado'nun sessizliği ve izolasyonuna benzer bir işlev gören bir arka plan sağlıyordu. Gizlilik ve anonimlik aslında insan ve gürültü yoğunluğu sayesinde kolaylaşıyordu. Kalabalığın arasından şarkı söyleyerek yükselen yalnız sesler, gece geç saatlerde camino'nun yalnız sessizliğinde olduğu kadar yalnız ve Bakire ile "iç içeydi". Koşulların uyumsuzluğuna rağmen, bu paylaşımlar yine de bir birey ile Bakire arasındaki samimi, bire bir adanmışlık anlarıydı. Hermitage'de duyduğum, Simpecado'ya söylenen şarkılar gibi örneklerin hepsi Sevillanas Rocieras ya da bazen bir Salve Maria'ydı. Bakire'ye şarkı söylemek elbette yeni bir şey değil, ancak Sevillanas'ı söylemek (Bölüm 5'te tartışıldığı gibi) sadece nispeten yeni değil, aynı zamanda öne sürmeye devam ettiğim gibi, türün kendisi de bu gibi ritüel uygulamaların bir sonucu olarak hala oluşmakta ve değişmektedir.

Ayrıca bana Sevillanas Rocieras'ın gelişmeye devam ettiğini düşündüren bir başka olaya daha tanık oldum. Bu olay 2003 yılındaki tören sırasında Perşembe günü, Granada Simpecado'su Ajolí Nehri üzerindeki köprüden geçmeden hemen önce gerçekleşti. Carolina aniden Meryem Ana'ya güzel bir Sevillanas söylemeye başladı. Şarkısının ortasında duygularına yenik düştü ve devam edemedi. İyi şarkı söyleyen genç bir bayan olan arkadaşı onun için şarkıyı tamamladı, ardından Hermandad üyelerinden yüksek sesle "Olé!" korusu yükseldi ve alay yoluna devam etti.

Ertesi yıl bu tören kesintisizine tekrarlandığına şahit olmadım, ancak Simpecado'nun, Simpecado'nun evine varışında benzer bir olaya tanık oldum.

Hermanidad. Açıkçası bu hala nadir bir uygulamadır. Bununla birlikte, Kutsal Hafta'nın sade törenlerinde bir önceliği vardır. *Saeta*, Kutsal Hafta törenleri sırasında genellikle Meryem Ana'ya ya da İsa'ya adanan derin ve duygusal bir şarkıdır. Ruh hali Sevillanas Rocieras'tan çok daha karanlıktır, bu da doğaldır çünkü Kutsal Hafta'nın bir tören şarkısı olarak ortaya çıktığı için tövbe modalitesine sahiptir. Bununla birlikte, bugünkü uygulamasında çoğu şarkıcının ulaşamayacağı kadar zorlu bir formdur. Kutsal Hafta törenlerinde bile bu şarkılar o kadar zordur ki, çoğu Çingene ve çoğu profesyonel flamenko şarkıcısı olan profesyonel şarkıcılar tarafından (her zaman olmasa da) söylenir (Arrebola 1995, 103-115; Sbarbi 1998).

Carolina'yı geceleri birçok kez Simpecado'ya şarkı söylerken dinleme zevkine erişmiştim ve törende söylediği şarkı, en azından benim zihnimde, bu adanmışlık pratiğinin tören senaryosundaki bir devamıydı. Şarkısının yoğunluğu bir saeta'nın gerektirdiği yoğunluğu anımsatıyordu. Ayrıca, şarkıyı alıp onun için tamamlayan arkadaşının, birkaç gece sonra bir doğum günü partisinin akşam atmosferini Sevillanas Rocieras'ı güçlü bir şekilde sunarak kiralayan ve partinin havasını sadece bir anlığına da olsa tamamen değiştiren aynı genç bayan olması tesadüf değildir. Her iki örnekte de, Sevillanas repertuarına yeterince aşina olunmasaydı, şarkılar Sevillanas olarak tanınmayabilir, ancak daha derin Endülüs formlarından biriyle kolayca karıştırılabilirdi.

Rocío camino'sundaki bu yaratıcı potansiyelin bir başka örneği de Compadre'nin arkadaşım Lisa'dan Simpecado için şarkı söylemesini istemesiyle gerçekleşti.

Öküzlerin hastalanması, Hermandad üyelerinin kalan öküzün kumda karretayı çekmesine yardım etmesini gerektirdi. Tüm bu çile Simpecado'nun o akşam kampa geç gelmesine neden oldu. Lisa, J.S. Bach'tan bir Ave Maria söyledi. Endülüs şarkı söyleme tarzının genellikle hışırtılı, hatta kaba sesiyle karşılaştırıldığında klasik opera tarzının tamamen farklı şarkı söyleme estetiği düşünüldüğünde, gece ormanında onun sesini duymak oldukça zıttı. Yine de çok beğenildi ve Compadre ondan hac yolculuğunun son gününde Granada'nın Rocío'ya sponsor olduğu bir başka Hermandad'ın kabul töreni için tekrar şarkı söylemesini istedi.

Yine bunlar El Rocío'nun yeniliklere ve deneylere açık yarı-liminal aşamalarının örnekleridir. El Rocío, kültürel üretim gücünü bu alanlarda, camino boyunca ve Aldea'da ortaya koyar ve bunun sonuçları çok daha sonraya kadar görülmez ya da hissedilmez - alaylarda, *Misa Rociera (Rocío Ayini)* olarak ayinde ya da Endülüs toplumunun genel estetiği içinde popüler müzik olarak ortaya çıktıklarında. Sevilanas Rocieras, son 30 yılda Rocío'dan doğan en önemli yeniliktir ve Endülüs toplumu üzerinde muazzam bir etkisi olmuştur (Gil Buiza 1991, Cilt 4, Giriş; Murphy 2000 ve 2001). Bu yeniliğin, en azından büyük ölçüde, gece geç saatlerde Simpecado çevresinde, camino boyunca carretalarda, sadece iki kişi bile olsa küçük samimi Rocieros grupları tarafından ve genellikle sadece bir kişi ile Bakire arasında müzikal alışverişler olarak ortaya çıktığına inanıyorum. Ayrıca gözlemlediğim kadarıyla yenilikler halen devam ediyor.

Afición, adanmış alimler ve resmileştirme

"*Cada Rocío es diferente.*" ("Her Rocío farklıdır.")

- "La Curra "nın hanımlarından biri tarafından bana *anlatıldı*

Çoğu Rocíera gibi "La Curra "nın hanımları da iyi şarkı söyleyip dans edebiliyorlardı ve carreta ile seyahat ederken zamanlarının büyük bir kısmını, her zaman uğrayan birçok arkadaşlarıyla birlikte bunu yaparak geçiriyorlardı. Aile düzeyinde tanık olduğum müzik pratiği burada arkadaşlar arasında devam ediyordu, çünkü "La Curra "nın (ve Pepe'nin) hanımları kan bağı olmayan kişilerdi ama Rocío'da birbirlerini "*familia*" (*aile*) olarak görüyorlardı. Bu grubun yaş ortalaması Caballero ailesinin yaş ortalamasından oldukça büyük olduğundan, repertuar genellikle 1930'lara ve 1940'lara kadar uzanan popüler müzikleri içeriyordu. Müzik ve şarkının yanı sıra Sebastián

Sık sık ziyaret ettiğim İspanyol *copla'sı* gibi eski müzik formları ve Maria Flores gibi ünlü şarkıcılar hakkında doğaçlama tarihi dersler vermeyi severdi. Bu dersler tarihsel ve sosyopolitik arka planı da içeriyordu (bana birkaç kez Küba'nın *los Americanos'a* kaybedilişini hatırlattı).

Bunlar Rocío sırasında geçirdiğim en bilgilendirici ve keyifli saatlerden bazılarıydı. Birkaç şarkı söyledik ve bazen Pilar'ın "*Cuba, Cuba*" adlı eski bir rumba söyleyip dans ederken yaptığı gibi, bayanlardan biri bir şarkıyı bana ithaf ederdi. O zamanlar Sevillanas'ın Rocío'nun bütünü içinde oynadığı rolün henüz farkında değildim ama yine de "La Curra "da icra edilenlerin bir kısmının tarihi olduğunu anlayabiliyordum. Bu nedenle, müzik ve gayri resmi tartışmalar benim için büyük ilgi çekiciydi. Tarihsel bilgilerinin kapsamı ve ayrıntıları etkileyiciydi ve (Rocío boyunca tanık olmaya devam edeceğim gibi) bu tür

bilgi özellikle Sebastián, Concha, Pilar, Charro, "Compadre" ve diğerleri gibi uzun süredir Rocieros arasında yaygındı.

Bu insanların hiçbirinin eğitimli bir akademisyen olmadığını belirtmek de önemlidir. Tarihi şarkı, dans ve katılım yoluyla deneyimsel olarak özümseme becerisi - ve özel çalışmanın yanı sıra sohbet yoluyla öğrenilen gerçeklerin ve tarihlerin entelektüel olarak akılda tutulması - belirli ilgi alanlarına giren ortak özelliklerdi. Yani Rocío'nun kendisi yaşayan bir tarih kütüphanesidir. Herhangi bir sohbet ya da performansta, tarihsel olan, Rocío'nun ve dolayısıyla genel olarak kültürlerinin tarihini çoğu zaman ayrıntılı olarak bilen insanlar tarafından bilinçli bir şekilde sunulur.

Rocío üzerine daha sonraki çalışmalarımın da doğrulayacağı üzere, Rocío hakkında yazılmış en iyi kitapların çoğu bizim "amatör" olarak adlandırdığımız ancak Endülüs'te *meraklı* olarak adlandırılan kişiler tarafından yazılmıştır. Bu kelimeler aslında hiç de uyumlu değil çünkü kültürel olarak doğru paralelliklere sahip değiller. Ancak bir benzerlik Amerikan İç Savaşı "meraklısı"nda bulunabilir. Bunu söylüyorum çünkü Amerikan toplumunda pek çok farklı ilgi alanını takip eden pek çok meraklı olmasına rağmen, tarih meraklıları haricinde, bu arayışlar nadiren sosyokültürel araştırmanın tüm seviyelerini ilgilendirir.

Aradaki en önemli fark, bu bireysel ve grupsal uğraşların kendi ilgi alanlarının dışında nadiren kültürel bir etkiye sahip olmasıdır. Bu durum Endülüs *meraklıları* için geçerli değildir. Meraklılar Endülüs kültürünün şekillenmesinde aktif ve önemli bir rol üstlenirler. Ayrıca, sadece meraklıların aynı zamanda bir dereceye kadar icracı olduğunu değil, aynı zamanda her icracının

kültürel bilgi derecesine ulaşmış bir meraklı. O halde *meraklı*, belirli bir konuya adanmışlık- bağlılık olarak da görülebilir. Bu durumda "tarih", öğrenilmiş bir söylemden çok somutlaştırılmış bir performanstır. Ritüelin icrası ve takibi, büyük ölçüde kültürün tarihi olan kendi tarihini üretir ya da daha ziyade "tarihi" olgu sonrası bir soyutlamadır.

Nasıl ki her Rociero müzikal ifade yoluyla Bakire'ye adanmışlığı kendi içinde bir adanmışlık eylemi olarak uyguluyorsa, benzer şekilde bu adanmışlığın *afición* olarak geliştirilmesi de adanmışlık eylemidir. Aradaki fark, *afición*'un neredeyse her şeyi nesne olarak alabilmesidir: atlar veya boğalar (her ikisi de yaygın *afición*), tarih vb. Bunun mükemmel bir örneği 4. Bölüm'ün konusu olan Tamborilero geleneğinde görülebilir. Bu gelenekle ilgili neredeyse tüm bilgiler ya geleneği doğrudan icracı katılımlarıyla koruyan Tamborilero ailelerinin ya da ritüellere doğrudan katılarak geleneği öğrendikçe bilgi toplayan meraklıların eseridir. Bu tezde araştırmasına atıfta bulunduğum Tamborilero Juanma Sánchez, mesleği fizik profesörü olmasına rağmen böyle bir meraklıdır (kişisel yazışmalar).

Endülüs toplumunda "meraklı" kelimesinin büyük önem taşıdığı bir başka duruma örnek vermek için burada kısaca flamenkoya geçeceğim - sadece kavramın kendisini değil, aynı zamanda Endülüs toplumunun birçok unsurunun ritüel pratikler ve türevleri aracılığıyla nüfusun geneliyle nasıl iç içe geçtiğini göstermenin bir yolu olarak. Flamenkoda meraklı, gayriresmi flamenko performansının (*juerga*) temel bir unsuru ve flamenkonun eleştirisinde önemli bir unsurdur.

profesyonel performansın (*tabla*) bir parçası ve flamenkonun genel gelişimine (tarihçi, yorumcu, izleyici, patron vb. olarak) önemli bir katkıda bulunur. Flamenko meraklısı sadece bir meraklı değildir; sanat formunun sadece hayatta kalmasını değil, aynı zamanda değişimlerinin bütünlüğünü, iç uyumunu aşmamasını sağlayan çok önemli bir öz düzenleme unsuru sunar.

Flamenko meraklısı, bir artista (sanatçı) ya da *figura* ("figür"-dinleyicisi olan biri) olmasa da, neredeyse her zaman bir icracıdır. Meraklı kültürü, flamenko estetiğini pasif bir şekilde ve olaydan sonra değil, flamenko kültürünün tam katılımcıları olarak anın içinde sürdürür ve biçimlendirir. Onlar sadece geçmişten yeniden yaratmak ya da flamenkoyu olduğu gibi korumakla kalmazlar; aynı zamanda flamenkonun geleceğinde, devam eden evriminde de önemli bir unsurdurlar. Meraklısı, aşağıdakilerin tümüdür: devam eden eleştirmen, devam eden destek ağı ve devam eden katılımcı. Flamenko icracıları, *sanatçılar*, bilgi sahibi katılımları için juergalarda ve destek ve sponsorlukları için resmi sunumlarda meraklıların varlığına güvenirlir (meraklı ve kültürel süreklilik arasındaki bu ilişkinin mükemmel bir örneği için "Rito y Geografía" serisine bakınız).

Aynı ilişkiyi Rocío ortamında da gördüm. Müzik, irfan ve edebiyat meraklıları tarafından üretiliyordu - profesyonel ya da üniversite akademisyenleri diyemeyeceğimiz, ancak yine de geniş bilgileri nedeniyle diğer Rocierolar tarafından otoriter kabul edilen, son derece bilgili Rocierolar. Ancak flamenko meraklıları gibi bu kişiler de sadece Rocieros tarafından otorite olarak görülmez; Endülüs kültürüyle ilgili herhangi bir konuda dışarıdan gelen araştırmacılar için de birincil bilgi kaynağıdır. Dürüstçe söyleyebilirim ki

Gecenin geç saatlerinde ateşin etrafında Rocío hakkında konuşulduğunu ve tartışıldığını duyduğumda, bireyin kişisel ilgi alanının sınırları dahilinde, daha sonra akademisyenler tarafından yayınlanan kitaplarda bulacaklarım kadar doğru olduğunu kanıtlayacaktım. Şaşırtıcı olmayan bir şekilde, daha önce de belirttiğim gibi, El Rocío üzerine yazılmış kitap ve makalelerin çoğu aslında kendimi bulduğum kişilere çok benzeyen kişiler tarafından yazılmıştır.²⁷

Meraklısının rolü Rocío'nun dışında değildir, tıpkı flamenko meraklısının dışında olduğu gibi. O, Endülüs'ün pek çok gözlemcisini büyüleyen bu "kendi performansının" ayrılmaz bir parçasıdır. Rociero, Rocío'nun bir meraklısıdır ve bu sadece Rocío'ya katıldığı ve Rocío hakkında bilgi sahibi olduğu anlamına gelmez, aynı zamanda en önemlisi Rocío'nun *yaratım* sürecine katkıda bulunduğu anlamına gelir. Rocío liderliği, tıpkı seçkin şarkıcıları gibi, diğer Rocieros'lardan sadece katılım düzeyi veya sanatsal gelişim derecesiyle ayrılır. Ama bunun dışında onlar sadece Rocieros'tur. Rocío hakkında, onu hayatları boyunca yaratan ve yeniden yaratan insanlardan daha fazlasını kim bilebilir?

Bu gayri resmi toplantıların sonucunda, her yıl hac ibadetinin yerine getirilmesiyle ortaya çıkan ve gelecekte de Rocío'nun devam ettirilmesi için yararlı bilgiler sağlayan büyük bir bilgi birikimi olduğunu anlamaya başlamıştım. Bu bölümün başında alıntı yaptığım hanımefendinin de bana belirttiği gibi, "Her Rocío farklıdır." Bu gözlem "Burada seyirci yok, sadece katılımcılar var" sözleriyle birleştirildiğinde, öz-performans ve öz-bilgi arasındaki ilişkinin sistematik olduğu ortaya çıkıyor. Yenilik alanları ve eleştiri alanları Rocío içinde sürekli bir değişim ve evrim süreci olmasını sağlar. Hac yolculuğunun gayriresmi unsurlarında ortaya çıkan şey şudur

bilgi alışverişi ve hem hac yolculuğu içinde hem de gerçek Rocío haccının dışında takip faaliyetleri için planların formüle edilmesi için önemli alanlar oluştururlar. Bu mekânlarda paylaşılan bilgiler, bireyin Rocío'yu daha derin bir düzeyde takdir etme ve dolayısıyla eleştirme yeteneğini artırırken, aynı zamanda onun bir performans olarak yaratılmasına aktif olarak katıldıkları gerçeğini de yansıtır. Yansıtıcı bir söylem olarak tarih ile somutlaştırılmış bir performans olarak tarih arasındaki oran, Rocío için ve inanıyorum ki Endülüs kültürünün büyük bir kısmı için daha çok performansa yöneliktir. Akademik "tarihçinin" aksine, meraklısının, daha ileri adanmışlık pratiğinin bir nesnesi olarak peşinde olduğu şeyin tam bir katılımcısı olduğunu hatırlayın. Durağan, periyodik bir doktrin ve ritüel performansı olmaktan çok uzak olan Rocío, her fırsatta kendini sürekli yeniden icat eden canlı bir ritüeldir. Ve yine, Rocío'nun diğer birçok yönü gibi, bu süreç de aile düzeyinde başlar.

Akşam yemeği masasında Caballeros ile günün önemli olaylarına ilişkin pek çok sohbet yapıldı: neler iyi gitti, neler iyi gitmedi, neler geliştirilebilir, bir şey nasıl daha iyi yapılabilir. Konular arasında carretaların zamanlaması ve sırası, yakıt kamyonunun kamp alanına ne zaman geleceği, birinin atının neden hastalanmış olabileceği, öküzün neden 2003 yılında hastalandığı (bkz. Ek B, Beşinci Gün Çarşamba, 20:00), son juergada kimin özellikle iyi şarkı söylediği vb. vardı.

Aile düzeyinde formalite

"Formalite" kelimesi (daha önce de belirtildiği gibi) aslında Endülüs teriminin kapsadığı her şey için eksik bir çeviridir. Neyin bir yönü

formalidad, *forma de ser* (kelimenin tam anlamıyla "varoluş biçimi") ifadesinde yer almaktadır. Bir kişinin tüm tavrını, benzersizliğini, içsel niteliklerini ifade eder. Kişinin mesleği, emeği, unvanları ya da yetkileriyle ilgili olmayan bir dünyada var olma biçimini ifade eder; daha ziyade kişiye kendi kişisel tarzını, dünyaya kendi damgasını vurmasını sağlayan kültürlü bir benliği ifade eder. "Varoluş biçimi "nin "varoluş tarzı" ile yakından ilişkili olduğunu düşünürsek, müzikal ritüel uygulamalarının bireysel bilinç ya da kendini tanıma üzerinde nasıl derin bir etkisi olduğunu anlamaya başlayabiliriz.

Ailenin şarkı ve dans yoluyla etkileşimini gözlemlediğimizde, bu "forma de ser "in ilk şeklini burada almaya başladığını görebiliriz - dışsal formları çok fazla öğrenerek değil (bu da bir parçası olsa da), en gerçek içselleştirilmiş benlikleri haline gelen içsel bir duygu ve estetik geliştirerek. Nasıl dans ettikleri, nasıl şarkı söyledikleri, hangi şekilde, hangi tarzda söyledikleri "kişilik" dediğimiz şeyin başlangıcıdır. Kişilik, yaygın deyişle otomatik olarak "tipleri" doğurur. Ancak "tip", "forma de ser "in ifade ettiği şey değildir. Endülüslülerin *salero*, *guasa* ve *gracia* gibi çevrilemeyen birçok kelimesi vardır. *Arte* kelimesi bile bu "forma de ser "e daha fazla ayrıntı vermek için kullanılır, ancak yine de bu kelimelerin hiçbirinin sabitlenebilecek bir anlamı yoktur. Anlamlarını, ani bir övgü gibi, deneyimlerinin bir işlevi olarak alırlar; bu övgü ifadelerini ortaya çıkaran şey, bir kişinin başka bir kişiyi takdir etmesidir. İfadeler, kişi aniden kategorik ya da arketipik bir kişiliği yerine getirdiği için değil, o kişi aniden kendi kategorisini yarattığı için ortaya çıkar. Bu kişi içsel bir sanatı, içsel bir "varoluş biçimini" ortaya çıkarmıştır.

formalidad'ın genelleştirilmiş bağlamı içinde değerlendirilir, ancak örtük olan, kişinin formalidad'a kendi kişisel ifadesini vermiş olmasıdır. Bu şekilde her bir kişi, tüm topluluk göz önünde bulundurulduğunda az da olsa formalidad'ın içeriğini değiştirme kapasitesine sahiptir. Bununla birlikte, Endülüs müziğini oluşturan müzik formlarının çoğunun, belirli yenilikçilerin sonucu olan bireysel değişiklikler yoluyla bize ulaştığı unutulmamalıdır (Pohren'in *Lives and Legends* [1988] adlı eseri, bu gerçeklerin özellikle özlü ve kapsamlı bir derlemesidir).

O halde formalite sadece biçimlendirilmiş davranış değildir; aynı zamanda davranışı biçimlendirme sürecidir. Görgü kuralları veya protokol gibi herhangi bir şeye ulaştığımızda, "formalite" olarak adlandırılan davranışları doğuran kültürel yataktan çok uzaklaşmış oluruz. Formalidad somutlaştırılmış estetikdir. Caballero ailesiyle ilk karşılaşmamda gözlerimin önünde bu kadar canlı bir şekilde çiçek açan, ancak muhtemelen basit bir aile etkileşiminden başka bir şey olmadığını düşündükleri Endülüs estetiğidir - ki aslında öyleydi. Bu bir davranıştı, ama müziğin ve ritüelin yaratılmasında, yapılandırılmasında ve sürdürülmesinde muazzam bir rol oynadığı bir davranış.

İkinci kademe: Aile ve arkadaş gruplarının seviyesi

Şanzıman

Genel olarak aileler birbirleriyle bağ kurma eğiliminde olduklarından - genellikle üç ila dört aileden oluşan gruplar halinde- kampta genellikle ya da en azından mümkün olan yerlerde karretalarını birbirlerinin yakınına park ediyorlardı. Ancak fiziksel konum ne olursa olsun, üyeler sık sık birbirlerinin karretalarını ziyaret ederken görülebiliyordu - bazen yemek için

Ya da diğer zamanlarda kaçınılmaz olarak müzik ve dans içeren eğlence için.

Caballeros (carreta'ları "Ajolí" olarak adlandırılırdı), Gómez ailesi ("Improvisá") ve "La Curra" hanımları bu tür gayri resmi alt gruplardan birini oluşturuyordu.

Bu, tüm kamp juergalarının yalnızca merkezde bu tür aile gruplarına sahip juergalardan oluştuğu anlamına gelmiyor, ancak benim deneyimim çoğunun böyle olduğu yönündeydi.

Bu aile grupları doğum günleri gibi kutlamalarda ve carretaların ilk romería'larındaki "vaftizlerinde" belirginleşir. (Seyahat ettiğim Ajolí carretasınınki de dahil olmak üzere iki carreta vaftizine şahit oldum ve birçok doğum günü partisine katıldım). Anlattığım gibi, bu toplantıların merkezinde her zaman aile grupları vardı. Aile grupları, geniş aileler ve arkadaş grupları Rocio'da tanık olduğum en iyi juergalara sahipti.

La Tinaja'da "El Sevillano": Müzikal performans, aktarım ve yetkinlik

2004'te La Tinaja'da bir gece geniş, kumlu sokağa yayılan juerga, kısaca "El Sevillano" (Sevillalı adam) olarak adlandırılan bir adam tarafından başlatıldı ve Granada Coro Rociero üyeleri ve şarkıcı Juan Crespo tarafından desteklendi. Bir dizi uzun rumbayla başlamasına rağmen, esas olarak Sevillanas tarafından yönlendirilen şenlikli bir juerga idi. Sokakta dansçılar partnerleriyle birlikte dans alanlarını belirlemek ve atlar ve arabalar arkalarında ve bazen de etraflarında sokaklarda bir aşağı bir yukarı giderken kendilerini sıralar halinde düzenlemek zorundaydılar. Juerga sırasında dansçılar bir sıradan dört sıraya kadar genişleyerek neredeyse sokağın diğer tarafına kadar uzanırlardı. Yine de dansın gerektirdiği düzen ve form baştan sona korunuyordu. Sahne zarif, güzel ve aynı zamanda

son derece şenlikliydi. Ancak hiçbir zaman hezeyan ya da terk edilmişliğe yaklaşmadı. Her dansçı, teknik becerisi ne olursa olsun, kendi başına ve tam kontrol altında kaldı.

O gecenin sonunda El Sevillano, herhangi bir flamenko dansçısını (tahminimce kendisi de bir flamenko dansçısıydı) etkileyecek olağanüstü düzeyde bir dans tekniği sergiledi. El Sevillano gösteriş mi yapıyordu? Evet, elbette gösteriş yapıyordu. Ancak bu tür bir müzik ortamında gösteriş yapan biri iyi olsa iyi olur çünkü Endülüslüler gösterişçi ya da hak etmeyenleri acımasızca eleştirirler (birkaç kez şahit olduğum gibi).

Peki neden ona bu kadar çok yer verildi ve "kendini göstermesi" için bu kadar serbest bırakıldı? Cevap basit ve iki yönlüdür: (1) O sadece iyi değil, olağanüstü biriydi; ve (2) ondan bir şeyler öğrenebilirlerdi. Flamenkoda olduğu gibi, juerga sadece performans sergilenen bir yer değil; öğrenilen bir yerdir. Aslında, öğrenme için anahtar yerdir. Juerga'da kişi yalnızca belirli teknikleri ve yeni kavramları değil, aynı zamanda kendi destekleyici teknikleriyle bir performansa nasıl katkıda bulunacağını da öğrenir. Karmaşık kontr-ritimlerin nasıl *doğru şekilde* alkışlanacağı, nasıl iyi *jaleo* (müzikal yönü şekillendirmeye ve zirve anları vurgulamaya yardımcı olan destekleyici bağırışlar ve sesler) verileceği ve sanatsal otorite hiyerarşisi içinde nasıl yer alınacağı - tüm bunlar juergalarda öğrenilir.

Bunların ücretli performanslar olmadığına dikkat edin, yine de en iyi profesyoneller bile en büyük neşeyi ve ilhamı burada buluyor (El Sevillano'da olduğu gibi). Burası hem *meraklısının* (bilgili dinleyici) hem de profesyonelin yaratıldığı birincil alandır. Böyle bir sitenin

Endülüs'te dini bir hac ziyaretinde olmak hiç de yersiz değildir. Bu durum, şarkıcılık kariyerlerine genellikle Derin Güney'in gospel korolarında başlayan Afro-Amerikan soul şarkıcıları ile öğretici bir benzerlik taşır. Aşağıda Robert Darden'in Gospel'in ilk gelişimini anlatan *People Get Ready* adlı kitabından bir alıntı yer almaktadır:

Ve değişen müzikle birlikte yeni bir performans tarzı, hareketi ve doğaçlamayı vurgulayan bir tarz, duygusal katılım ve kişisel ifade gerektiren bir tarz geldi. Dorsey'in örnek şarkıcıları -başlangıçta şarkıları sunan ve daha sonra genç korolara koçluk yapanlar- hepsi de kutsal kiliseden çıkmıştı. Sallie Martin, Mahalia Jackson ve Willie Mae Ford Smith, Kutsal Ruh'un kendi yolunu çizmesine izin vermeye inanıyordu; her biri bu inancı şarkı söylerken performatif olarak açıkça ortaya koyuyordu. Yeni korolar, bu vokalistlerin dikkatli vesayeti altında, böylece yeni melodilerden daha fazlasını öğrendi. Aynı zamanda Ruh'ta şarkı söylemenin özgürlüğü ve inancı konusunda da eğitim aldılar. (Darden 2004, 15)

Ancak sabahın erken saatleri geldiğinde, hala orada bulunanlara (neredeyse herkese) sıcak çorba ikram edildi. Ardından son tur adanmış Rociero Sevilanas ve ardından son bir Salve Maria söylediler. Juerga'ya sadece akşamın geç saatlerine kadar, fiesta'nın bu son kapanışından önce katılmış olan birinin, bunun tamamen seküler bir "parti" olduğu izlenimiyle ne kadar kolay ayrılabilceğine işaret etmek öğreticidir. Bazı açılardan öyleydi ama daha önemli açılardan bundan çok daha fazlasıydı: Burası kültürel estetiğin yaratıldığı, öğrenildiği ve daha geniş bir kültürel sistemin parçası olarak sürdürüldüğü bir yer.

Lentisquilla, Carreta Tinaja, 2003: Erken müzikal yetkinlik ve duygusal yapılanma

Bu bölümün "Geç saatlerde müzikal yenilik" başlıklı bir önceki kısmında, Carolina'nın arkadaşlarından birinin güçlü sesiyle neşeli bir ortamda duygusal bir şarkı söylediğinden bahsetmiştim. Bu şarkı, benim de katıldığım bir müzik toplantısı

sirasında

2003'ün Cumartesi akşamı Lentisquilla yerleşkesinde düzenlendi. Aynı zamanda carreta'nın sahibi olan ailenin kızı için bir doğum günü partisi olan juerga, başlangıçta traktör sürücülerinden birinin ve aynı zamanda iyi bir şarkıcı olan bir arkadaşının gitar eşliğinde söylediği olağanüstü şenlikli şarkılar ve danslarla karakterize edildi. Sevillanas ve rumbas şarkıları gecenin ilk bölümüne damgasını vururken, son derece esprili doğaçlama skeçler (görünüşe göre bir TV varyete/komedi programından alınmış) de yer aldı.

Neşenin ortasında, duygusal yoğunlukla yüklü güçlü bir ses aniden çınladı. Ses, toplantılarda sık sık şarkı söyleyen Carolina'nın arkadaşı Ana adlı genç bayana aitti. Ancak benim dikkat çekmek istediğim nokta, bu genç bayanın (muhtemelen 22 yaşından büyük değildi) o ana kadar oldukça neşeli, hafif ve esprili geçen bir etkinliği aniden bölen duygusal yoğunluğuydu. Teslimatı bitirdiğinde, bunu doğum günü kızına ithaf etti ve ardından gülümseyerek ve açıkça neşeli bir şekilde uzaklaştı. Aynı şekilde, juerga da hiçbir şey olmamış gibi ("Olé!" korosundan sonra) önceki yörüngesinde devam etti. Ne şarkıcı ne de toplantıda bulunanlar bu ani duygusal patlamadan etkilenmedi. Yüzünde bir gülümsemeyle uzaklaştı ve onlar da juergaya devam ettiler.

Tekrar ediyorum, bu patlamada yüzeysel ya da samimiyetsiz hiçbir şey yoktu. Bu sadece, Endülüs ritüel ve performans sisteminin, uygulayıcıları arasında erken yaşlarda bile duygulara hakimiyeti ne kadar iyi yapılandırmaya başladığının bir örneğidir. Bu bir telkin değildir; tam tersine olgunlaşma ve sofistikasyondur. Dışsallaştırma yoluyla bu duygusal farkındalık güçlü bir öz bilgi biçimi oluşturur. Erişilebilir, içselleştirilmiş bir "*forma de ser*" haline gelir.

Charro 2003'ün ikinci evi: Duygusal yapılanma ve formalite

El Rocío'daki en unutulmaz deneyimlerimden bir diğeri de kısaca "Charro'nun evi" olarak adlandırdığım evde gerçekleşti. "La Curra"nın hanımlarından biri olan Charro, tıpkı Sara gibi Lisa ve benimle arkadaş olmak için elinden geleni yapan özel kişilerden bir diğeriydi. Charro'nun bizi götürdüğü ev aslında kendi evi değil, yakın bir akrabasının eviydi. Lisa ve bana öyle geldi ki Charro isteseydi birçok akrabasının evinde kalabilirdi ama o Lentisquilla yerleşkesindeki "La Curra"daki "kız kardeşleri" ile kalmayı seviyordu.

Bu juerga son derece duygusaldı. Havada genellikle Endülüs müzik toplantılarını karakterize eden bir enerji vardı. Bu juerga ile bir sonraki bölümde anlatacağım daha büyük juergalar arasındaki temel fark, sayıdan çok (belki 20 kişi katıldı), sayıya rağmen samimiyetti. Bence bu samimiyet, toplantının yakın aile ve arkadaşlardan oluşmasından kaynaklanıyordu.

Endülüs'te, daha önce de belirttiğim gibi, en iyi partiler ve en iyi müzik, ortak bir ilgi alanını paylaşan yabancılar arasında değil, aileler ve onların arkadaşlarının bir araya geldiği toplantılar arasında bulunur (yine bu, afición'un temelidir). Müzikal bilginin öncelikle aile düzeyinde aktarıldığı düşünüldüğünde - ki bu durum carretalarda ortaya çıkmış ve daha başarılı ailelere ilişkin gözlemlerimle pekiştirilmiştir - aile toplantıları ile müzikal kalite arasındaki ilişki kendini göstermeye başlar. Burada sadece müzikal yetkinlikten bahsetmiyorum. Aynı zamanda gerçek müzik bilgisinden, kültür olarak müzikten de bahsediyorum. Ne oldu

Benim için açık olan, derin müzikal duyarlılık ve uyum anlarında, müzikal yetkinliğin sadece altta yatan bir bileşen olduğuydu.

Charro juerga'sında dans zarif ve *gracia* doluydu ancak hiçbir şekilde virtüözik değildi; ritmik alkışlar ve şarkılar ise güçlüydü ve kesinlikle juerga'yı yönlendiriyordu. Bununla birlikte, juerganın birkaç noktasında herkesin tek bir şarkıcıya odaklandığı duraksamalar yaşandı. Böyle iki an özellikle ilgi çekiciydi.

İlkinde çoban olduğuna inandığım bir adam vardı. Şarkı söylerken ritmi yere vurmak için bir bastonu vardı (eski nesillerde yaygın bir uygulama) ve Avrupa'da hala yaygın olan işçi kasketi giyiyordu. Çoban şarkı söylemesi için iki genç bayanı seçmişti. Bayanlar gözlerini doğrudan ona dikmişlerdi ve yüz ifadeleri onun sert gırtlaklı şarkısından neredeyse mest olduklarını gösteriyordu. Kilit nokta, çobanın *doğrudan* onlara şarkı söylemesi ve onların da *doğrudan* ona karşılık vermesiydi. Kesin sözler ne olursa olsun, "ritüel" anını oluşturan bu alışverişin fenomenolojisiydi, bir parti gibi görünebilen ama aslında hac boyunca devam eden bir duygusal yapılanma süreci olan bir an - kişiden kişiye ve kişiden Bakire'ye. Her zamanki "Olé" korusu, orada bulunanların yoğun alışverişini takip etti.

Bu, yaşlı bir kadının, davet edilen ve video kamerasıyla gelen birine (bana) bir şarkı ithaf ettiği juerga'ydı. Ona bir şarkı ithaf etmek istediğini belli etti ve doğrudan ona doğru şarkı söylemek için yürüdü (ondan oldukça uzun olduğu için şarkı söylerken yukarı bakmak zorunda kaldı). Yaşlı kadının gözlerinin görmediğini mi düşünmeliyiz?

Kendisini filme alan adama ve şarkıyı ona ithaf etmeyi seçtiğinde bunun olası sonuçlarına karşı ne hissetmiştir? Çobanın baştan çıkarıcı şarkısında herhangi bir "sanat" ya da buna karşılık olarak kadınların herhangi bir "eşlik" etmediğini mi varsayacağız? Elbette vardı. Ama bu onların samimiyetsiz oldukları anlamına mı gelir? Hayır, hiç de değil.

Burada bir kez daha durup Endülüs "öz-performansı" hakkında pek çok yanlış yoruma yol açan bir algıyı düzeltmem gerekiyor: İcracı öz-bilinçli değil, öz-farkındadır. Müzikal ve ritüel duygusallık bir saflık ya da duygusal kurnazlık göstergesi değildir; tam tersine, kültürel ve duygusal sofistikasyonlarının bir sonucudur. Bu duygusal farkındalık, bizim salt entelektüel anlamda "zeka" olarak değerlendirdiğimiz şeyden kaçan bir tür zekadır. (*Duygusal zekanın* sonuçlarına dair bir değerlendirme için Cytowic 1995'e bakınız). Endülüslülerin duygusallığı ile "oynanır" çünkü onunla oynayabilirler, tıpkı entelektüel olarak eğilimli bir kişinin bulmaca çözmekten zevk alması gibi. Bireylerin duygusal yapılanmalarının çoğunun temelinde yatan ve yazılı olmayan formalidad estetiğini destekleyen ritüel ve sanatsal uygulamalar, Endülüslülere kendi duygusal iç dünyalarına dair belli bir farkındalık kazandırarak derin ve yoğun duyguların altında ezilmeden onları dışa vurmalarını sağlar. Duygularını "kontrol altında" tutmaları, onları bastırmak bir yana, samimiyetsiz oldukları ya da rol yaptıkları anlamına gelmez; bu sadece yüksek derecede duygusal farkındalık ve bu farkındalığın doğal bir sonucu olan davranışsal performans esnekliği içeren bir *dünyada var olma biçimidir*.

Samimi juerga, müzikal açıdan destekleyici bir ortamın parçası olarak daha derin duygusal keşiflerin gerçekleşebileceği bir "sahne" sağlar. Ancak,

Rocío'nun Salida'sı ve Semana Santa ritüellerinin birçoğu gibi yoğun Endülüs ritüellerinin gösterdiği gibi, duyguların uyandırılması kaotik ve histerik sınırlara kadar uzanabilir. Bununla birlikte, deneyimlerim bana Endülüslülerin bir kültür olarak ne yaptıklarını tam olarak bildiklerini ve bu sınırı asla geçmediklerini açıkça gösterdi.

Formalidad, davranışları yönetmeye yönelik sözlü olmayan "kurallar" değil, çok daha etkili bir şey oluşturur: somutlaştırılmış estetik. Bu içselleştirilmiş estetik, erken yaşlarda başlayan ve bir ömür boyu devam eden müzikal ritüel uygulamaları yoluyla duyguların kasıtlı olarak dışa vurulması ve yapılandırılmasıyla başlar.

Ritüel teorisyeni Charles Laughlin'in öne sürdüğü gibi, ritüeller daha sonra bireylerde istikrarlı hale gelebilecek "duygusal ayarlar" meydana getirebilir. (Ritüelin duygu nörobiyolojisini nasıl etkileyebileceğine dair bir model için Laughlin'in "ergotropik-tropotropik ayarlama" ve "duygusal ayarlar" başlıklı çevrimiçi eğitimine bakınız). Bununla birlikte Becker ve Damasio, duyguların yalnızca trans haline ulaşmada değil, aynı zamanda Damasio'nun "çekirdek benlik" olarak adlandırdığı yapının inşasında da oynadığı güçlü rolü vurgulamaktadır: "Duygular ve çekirdek bilinç, gerçek anlamda, birlikte var olarak veya birlikte yok olarak birlikte gitme eğilimindedir" (Damasio 1999, 100; ve daha fazla tartışma için bkz. Bölüm 12). Duygular bilincimizin kalitesini belirlemede kritik bir rol oynuyor gibi görünmektedir. Bu açıdan bakıldığında, duygulara odaklanan ritüellerin dünyayı fenomenolojik olarak nasıl deneyimlediğimiz üzerinde önemli bir etkiye sahip olması kaçınılmazdır.

Üçüncü kademe: Hermandad seviyesi

Rocío'da, Hermandades'in evleri toplum merkezleridir.

Resmi ritüellerin dışında, aile ve aile grupları düzeyinin ötesinde topluluk işlevleri için gerçekten başka bir mekan yoktur. Bu toplantılarda başarılı solo şarkıcılar daha samimi toplantılarda olduğu kadar çok şarkı söyleme eğiliminde değildir. Ancak, bu bölümde de gösterdiğim gibi, neredeyse herkesin yeterli düzeyde müzikal yetkinliğe sahip olduğu bir kültürde solistlerin ya da "sanatçıların" gerekli olmadığı görülebilir. Bu büyük toplantılar Çenlikli olma eğilimindedir ve özellikle de koronun birçok üyesi mevcutsa, müzik genellikle çok iyidir. (Ancak, bu koroların ortalama insanlardan oluştuğu ve çok azının profesyonel hedefleri olabileceği unutulmamalıdır).

Bence bu juergalar aile grubu juergalarından, hatta aile juergalarından daha iyi değil; daha ziyade, sadece farklı bir enerjileri var. Bazı açılardan daha keyifli, bazı açılardan ise daha az keyifliydi. Ortak etkinlikler ile daha küçük etkinlikler karşılaştırıldığında bana açık görünen şey, ortak juergada yeniliklerin gerçekleşmediğidir. Ben kesinlikle hiç tanık olmadım. Komünal juergalarda şarkıcılar zaten iyi bilinen ve eleştirinin son aşamalarında olan şarkıları seslendiriyor. Olsa olsa, komünal juergalar, yeni bir müzik -ister farklı bir tarz isterse sadece y e n i b i r şarkı olsun- resmi bir alaya girmeden önceki son icra düzeyini temsil eder.

Ara: El Rocío'da Rumba

Tanık olduğum ilk komünal juerga 2003 yılında Santa Fe kasabasındaki kamp alanında ilk akşam gerçekleşti. Bu juerga, Hermandad'ın çoğunu içerdği için bir istisnaydı, bu nedenle topluluk düzeyinde bir juergaydı, ancak El Rocío kasabasındaki Hermandad'ın evinde yapılmadı. O zamanlar bilmiyordum ama şarkılar olağanüstü güçlüydü çünkü juerga Granada'nın Coro Rociero'su ve Santa Fe'nin Coro Rociero'su tarafından birlikte söylenerek başlatılmıştı. Dans da olağanüstü idi. Daha genç üyeler ve onların misafirleri bu juergaya hükmetti. El Rocío ile ilişkilendiremeyeceğim bir müzik formu olan Rumba'nın bu dini romería'nın bir özelliği olacağını ilk kez bu juerga'da fark ettim.

Ancak zamanla, Rumba'nın Sevilanas'a kıyasla hâlâ nadiren icra edildiği ve dahası, bir istisna dışında, yalnızca juergalarda icra edildiği ortaya çıktı. Rumba estetiğinin El Rocío gibi dini bir hac ziyaretindeki etkileri hiç de az değildir. Aşağıda, Rumba'nın uygulanmasıyla birlikte gelişen etkinlik türlerini ve estetiğini doğru bir şekilde karakterize eden bir özet yer almaktadır:

Gayrimeşru bir tür, bir düğüne ya da bir içki alemine eşlik etmeye bile değmez ve flamenkonun uzak ve istenmeyen bir kuzeni olarak reddedildi. Sınıflandırma girişimlerine meydan okuyan karışık bir müzik. Katalan rumbasının melez, sonsuza dek huzursuz ve değişken doğası, doğuşundan bu yana ona şüpheyile bakılmasına neden olmuştur. Daha ortodoks cantaores ekolünden gelen sanatçılar her zaman şüpheciliklerini dile getirmişlerdir. İspanya'nın kuzeybatı bölgesinde yapılan etnografya çalışmaları bile bu fenomenin kökenlerinin Katalunya'nın kültürel mirasının iyi tanımlanmış bir bölümüne, yani çingene nüfusuna dayandığından kuşku duyulmamasına rağmen, bu fenomeni dayandırabileceğimiz sağlam bir tutamak sağlayamamıştır.

(d'Averc 2003, http://www.flamenco-world.com/magazine/about/rumba_catalana/rumba.htm)

Peder Pedro Granada Hermandad'ının evinde Rumba dansı yapıyor

28 Mayıs 2004 Cuma günü, Hermandad'ın evinde özellikle gürültülü bir gündüz juergası vardı. Granada'dan gelen televizyon ekibi o yıl Rocío'da bize eşlik etmişti ve Peder Pedro, Hermandad ve El Compadre'nin katıldığı çeşitli gayri resmi törenler yapıldı. Juerga'nın en önemli anlarından biri Peder Pedro'nun bazı bayanlarla dans etmeye teşvik edilmesiydi. Neden Rumba'yı seçtiğini bilmiyorum ama belki de Sevilanas'ın karmaşık koreografisini hiç öğrenmemişti.

Daha serbest bir form olan ve sabit adımları olmayan Rumba, Peder Pedro'nun doğal *sanatını* sergilemesine izin verdi - *ki bunu* şaşırtıcı bir *zarafetle* yaptı. Gerçekten de oldukça iyiydi. Doğal olarak genç, yakışıklı, dans eden rahip juerga'da "hit" oldu ve daha sonra da Hermandad'a kendini sevdirmeye devam etti - ayin vaazlarında mükemmel bir konuşmacı olarak ve özellikle Bakire'nin son Salida'sındaki coşkusuyla (bkz. Ek B, Pazartesi, 2004).

Rumba'ya Dönüş

Rumba, Sevilanas'ın yapısını karakterize eden, her biri koreografili dans adımlarına sahip koplalara bölünmüş katı başlama/durma yapısal formuna sahip değildir. Bu nedenle dans etmesi daha kolaydır. Birçok Rumbas bir araya getirilebilir veya doğaçlanabilir, böylece durma noktası icracıların istediği kadar ertelenebilir. Bu "açık uçlu" özellik, enerji devam ettiği sürece katılımcıların müziği vecd haline doğru daha fazla itmelerine olanak tanır.

Sürekli Rumbas dizisinin geliştirdiği enerji seviyesi ve ruh hali, Sevillanas dizisinden oldukça farklıdır. Daha az yapılandırılmış dans ve hezeyana doğru engelsiz sürüş nedeniyle tüm estetik değişir. Bununla birlikte, El Rocío'da icra edilen Rumbas'ın genel olarak adanmışlık içermediğini, ancak birkaçının Rocío hakkında sözler içerdini vurgulamak gerekir.

Yine de Manuel Pareja Obregón tarafından yazılan Misa Rociera bir Rumba içerir, dolayısıyla Rumba bir form olarak şüpheli ününe rağmen kendisini Endülüs Katolikliğine tamamen entegre etmiştir. Bununla birlikte, 5. Bölümün sonunda Rumba ve Maries Sur La Mere hac ziyareti arasındaki ilişkiye dair yaptığım yorumlar, Rumba'nın Katolik hac ziyaretiyle ününün gösterdiğinden çok daha yakın bağları olduğunu göstermektedir.

Bununla birlikte, Rumba'nın Rocío juergaları içinde bir yeri olmasına rağmen, yine de Sevillanas kadar yaygın olmadini ve bunun nedeninin, biçimsel yapılarının önemli ölçüde mevcut Rocío'nun formalidadına, somutlaştırılmış estetiğine uygun olmaması olduğunu belirtmek gerekir. Daha da önemlisi, Rumbalar *rengue'lerde* (camino boyunca dinlenme ve serinleme durakları) ya da benim katıldığım geçit istasyonlarında icra edilmiyor. Rumba neredeyse sadece geceleri caminoda icra edilir ve dans edilir. (Peder Pedro ile yaşadığım olay benzersizdi ve belirttiğim gibi büyük olasılıkla Sevillanas dansını bilmemesinin bir sonucuydu). Tek istisna, resmi bir geçit töreninde söylendiğini duyduğum "*Con Granada*" ("Granada ile") adlı rumba idi. Bu küçük "bölgesel gurur" Rumba dışında, juergalar dışında hiçbir yerde rumba yapıldini duymadım.

Bu da bana Rumba'nın akşam juergalarında yeterince kabul gördüğünü ve tören alaylarında en azından küçük bir yer bulduğunu gösteriyor. Gırnata alayına bir Rumba'nın eklenmesiyle temsil edilen yenilikçi hareket aslında Rocío'nun genelinde görülen bir akımdır. Örneğin yukarıda bahsedilen Rumba, Gırnata Hermandad'ı ile birlikte törenlere giriş yapmamıştır. Orijinal sözleri "*Con Triana "dır* ve belli ki Triana Hermanadad'ı (Sevilla'da bir zamanlar Çingeneleri ve flamenkosu ile ünlü bir varoş, ancak günümüzde ikisi de pek yaygın değil) tarafından söylenmiştir. Rumba'nın 2003'teki Presentación töreninde Triana Hermandad'ı tarafından söylendiğini duydum (bkz. Ek B, Cumartesi).

Rumba ile ilgili bu ara bölümün amacı, El Rocío'da üç unsur arasındaki doğrudan ilişkinin güncel bir örneğine dikkat çekmektir: müzik, ritüel ve duygular, gelecekteki çalışmalar için izlenebilecek potansiyel bir aşamadır. Daha önce de belirttiğim gibi, bir Rumba juerga ile bir Sevillanas juerga'nın görsel yönleri bile çok farklıdır. Rumba'nın baskın müzik formu haline gelmesi durumunda Rocío'nun estetiğinin nasıl değişebileceği ya da değişmeyeceği -Rumba'nın mı Rocío'yu değiştireceği yoksa Rocío'nun mu Rumba'yı değiştireceği- hakkında spekülasyon yapmak ilginç olacaktır. Bu tezin sonunda okuyucuyu, Rumba'nın mevcut yapısal biçimiyle hac yolculuğunun baskın müzikal formu haline gelmesi durumunda Rocío'da sadece estetik ve fenomenolojik bir değişiklik olacağına değil, aynı zamanda böyle bir değişiklik olması *gerektiğine* ikna edecek kadar güçlü bir argüman sunmayı umuyorum. Benim savunduğum şey, müzik yapısı, ritüel yapısı ve duygusal yapı arasındaki ilişkinin

Birbiriyle öylesine ilişkilidir ki, birindeki herhangi bir değişiklik diğ erinde de bir değişiklik yaratır. Kritik öneme sahip nesne, özellikle Endülüs varyasyonu olan *palo'da* müzikal formun kendisidir. Fandangoların morfolojisi aracılığıyla ritüel, müzik, duygu ilişkisinin potansiyel geçmiş örneklerini sundum ve yakın tarihli bir örnek olarak Sevillanas Rocieras'ı inceledim (her ikisi de Bölüm 5'te). Gelecekteki potansiyel bir örneğin Rumba'da, en azından El Rocío ile olan ilişkisinde bulunabileceğini ö ne sürüyorum, özellikle de Bölüm 5'in sonunda tartışılan Rumba ve hac ile ilgili daha önce ele aldıklarım ışığında. Endülüs'ün müzikal formları ile ritüel sistemi arasındaki genel ilişki ve bir müzikal form ile belirli bir ritüel arasındaki özel ilişki, ritüel sisteminin kendisinin altında yatan en önemli anahtarlardan biri olduğ una ve kendini tanıma biçimleri olarak varoluş tarzları üretme gücüne i n a n d ı ğ ı m şeydir.

El Rocío'nun juergalarına dönüş: Performans, başarısızlık faktörü ve estetik rezonansın zirve anları

Bir bireyin belirli bir performansının iyi olduğ u ve belirli bir juerga'nın olağanüstü iyi gittiği nasıl anlaşılır? Süreci duyurmak ve yönlendirmek için hiçbir zaman bir "Seremoni Ustası" yoktur, alkış hacmini veya uzunluğunu kaydedecek bir seyirci yoktur ve perde yayları veya verilen herhangi bir ödül yoktur. İyi bir performansı ne oluşturur ve bir juerga'da nasıl bilinir?

Tanımlardan ve kategorik atamalardan kaçan pek çok kavram gibi, mükemmel juerga da tanımlanamaz. Ancak, yine de, söylendiği gibi, "Sen

gördüğünüzde anlarsınız"- ya da daha doğru bir ifadeyle, "deneyimlediğinizde."

Havada belli bir enerji, herkesin hissettiği bir "sihir" vardır ve bu enerji katılımcıların her tarafına bir merhem gibi yayılır. Gruba tanıdık gelebilecek bir şarkıcı veya dansçı özel bir zarafet, *salero* ("dünyevi duygusallık" ama yine de zevkli), *arte* ("sanatkârlık") ile şarkı söyler ve bazen daha çok flamenko ile ilişkilendirilen bir kelime kullanılabilir: *duende* ("dışa vurulan içsel ruh").

Belirli performanslar olağanüstü olmasa bile, grubun herkesi içine çeken ve enerjiyi yoğun, "o anda" bir deneyime odaklayan uzun süreli bir ritmik uyum içinde güçlü bir şekilde senkronize olması nedeniyle mükemmel bir juerga gerçekleşebilir. Bu deneyim sözel tanımlama veya analize meydan okur, ancak bireyler arasında artan bir performans seviyesinde ortaya çıkar.

Bu olgunun gerçekleştiğini anlamak için orada bulunmak gerekir ve "olaydan sonra" herhangi bir kesinlikte analiz edilemez, ancak güçlü bir anı bıraktığı takdir edilebilir. Bu zirve anlar, gelecekteki juergalara katılırken sonraki estetik yargılar için kriterler sağlar. Deneyimin "izi" kendi başına "uyum" fikrini ele almanın bir yolu olarak düşünülebilir. Toplumsal olarak gerçekleşen ancak bireyde tezahür eden bu uyum, juergalara sürekli maruz kalma ve katılımı daha derin ve rafine hale gelir. Estetik, performans anında somutlaştırılır, değiştirilir, aktarılır ve eleştirilir.

2003'ün Cumartesi gecesi Lentisquilla yerleşkesindeki gece böyle bir andı. Üç genç şarkıcı karşılıklı şarkılar söyledi ve bu da katılımcıların ünlemler ya da iç çekişlerle tepki verdiği birkaç zirve anıyla sonuçlandı.

Kadının *kantosundaki* belirli bir an, bir insanın sadece kısa bir an için bile olsa ne kadar derine inebileceğini ve hala zarafet ve duygusallıkla dolu unutulmaz bir söz söyleyebileceğini aniden fark etmemi sağladı. Sahneye, parlak ışıklara ya da ücretli girişe gerek yoktu; bu aile ve arkadaşlar için bir doğum günü partisinde de olabilirdi.

Dahası, orada bulunanların çoğunun sahip olduğu yıllara dayanan dinleme deneyimine sahip olmasam bile, yine de bu zirve anların nerede olduğunu takdir edebildiğime dair aklımda hiçbir şüphe yok; orada bulunan herkes bunları hissetti ve herhangi bir dış ipucuna ihtiyaç duymadan kabul etti. Bu anlar hızlı bir şekilde gerçekleşti ama aynı zamanda hemen fark edildi. Endülüs'te bu anların ortak referansı "tüylerin diken diken olması"dır ("*los pelos punto a pié*"); bu fenomen Judith Becker'in müzikle tetiklenen belirli trans fenomenlerinin başlangıcıyla ilgili olarak "deri orgazmı"na işaret ettiği Endonezya gibi diğer gelenekler arasında da bulunabilir (Becker 2005, 132).

O halde *juerga* aynı zamanda bir "akort" alanıdır; ister *Lentisquilla*'da üç *Fandangos* şarkıcısı arasındaki şarkı alışverişi gibi son derece yüklü duygusal anlar olsun, ister aile ve arkadaşların şarkı söyleyip dans ettiği yıldızların altındaki sokaklarda uzun süreli ritmik sürüklenmeden ve onun genel coşkusundan kaynaklanan daha genel bir estetik birliktelik hissi olsun, estetiğin katılımcılar arasında paylaşılan bir rezonans olarak tezahür ettiği ve aktarıldığı bir alandır.

Ancak ters tarafta aynı derecede önemli bir başka faktör daha vardır: *Juerga* estetik bir başarısızlık alanı olabilir. Yüksek kalibreli sanatçılar mevcut olsa bile

performans yine de "başarısız" ya da sadece vasat kalitede olabilir. Bir juerganın başarısız olmasına - herkesin yavaşça dağılmasına, uzaklaşmasına veya mod değiştirerek muhtemelen mizahi olana geçmesine ya da dikkatin tekrar sohbet ve yemeğe odaklanmasına - neden olan şey nedir?

Hem flamenkodaki hem de Rocío'daki deneyimlerime göre, başarılı bir juerga, orada bulunanların ortalama beceri düzeyinden çok grubun sürüklenmesine bağlıdır. Bununla birlikte, bu ifadeyi nitelendirmeliyim. Herhangi bir juerganın başarılı olabilmesi için asgari düzeyde bir müzikal yetkinlik olması gerekir ve bu gözlemi yaparken asgari düzeyde bir yetkinlik olduğunu varsayıyorum. Endülüs'te bu asgari yetkinlik seviyesini bulmak hiç de zor değil; hatta çoğu zaman bu durum, bulamamaktan daha sık rastlanan bir durum. Özellikle müzik yapma konusunda estetik rezonans potansiyeli Endülüslüler arasında o kadar yaygın bir olgudur ki, mübalağa riskine girmeden kelimenin tam anlamıyla "havada" olduğunu söyleyebiliriz. Anlattıklarımı bir örnek olarak, biz yabancı flamenko ve Sevilanas meraklıları, sadece Endülüs'e giderek ve orada juergalara tanıklık ederek zaman geçirdiğimizde, hatta kendi açımızdan minimum katılımıla bile, kendi ülkelerimize *daha iyi müzik uygulayıcıları* olarak döndüğümüzü fark ettik. Yine de genellikle orada bulunduğumuz bir gün bile pratik yapmamışızdır.

Bu, yabancı meraklılar arasında yaygın olarak kabul edilen bir gerçektir. Juerganın, asgari düzeyde uzun süreli bir katılımdan sonra bile sinir sistemine ne kadar derinlemesine nüfuz edebildiği ve ortaya koyduğu estetiğe nasıl daha derin bir uyumla sonuçlanabildiği her zaman şaşırtıcıdır.

Bununla birlikte, juergalar başarısızlıkla sonuçlanabilir veya ilham verici olmayan akşamlarla sonuçlanabilir. Yine de bu deneyimler bireysel "ayarlamaya" da

katkıda bulunur. Göreceli bir

Acemiler, birçok farklı juergaya tekrar tekrar maruz kaldıktan sonra, estetik uyumlarında daha önce daha etkileyici görünen şeyin daha sonra hiç de etkileyici olmadığını kabul edebilirler. Endülüs kültüründe müzikal eleştiri düzeyi son derece inceliklidir. Ancak bu, incelemesinde giderek daha ayrıntılı hale gelen entelektüel bir değerlendirmenin sonucu değildir. Bu, zihinsel bir incelemeden çok bir "rezonans" olarak tercüme edilen genel bir estetik değerlendirmenin sonucudur. Meraklısı, kusursuz ve son derece teknik bir icrayı, icranın herhangi bir yönüne kusur bulmadan kolayca reddedebilir (Endülüs'te otoriter bir meraklı olarak kabul edilen bir yabancının bu konudaki iyi bir tartışması için bkz.)

Uyumsuzluk, mevcut olanlar arasında yeterli sempatik sürüklenmenin olmamasıyla ortaya çıkar. Eğer müzik ritmikse, uyum bu seviyede başlar ve ritmik uyum sürdürülemezse çöker ve iyi bir *soniquete* ("eşzamanlı senkop ve yiv") ile sürdürülür. Eğer *cante*'ye adanmış bir toplantı ise, o zaman kişisel ifade ve duygusal mevcudiyete hakimiyet çok önemli hale gelir. Her iki durumda da sonuç, orada bulunan herkes arasında, onların tam katılımı olmadan mümkün olmayan bir uyum olmalıdır. Herhangi bir nedenden ötürü, toplumsal uyum gerçekleşmezse, estetiğin tezahürleri - arketipik kalıplaşmış bir anlamda değil ama benzersiz, o anda ve benzersiz bir şekilde - basitçe gerçekleşmeyecektir. Biçim orada olabilir (örneğin, Sevillanas'ı *doğru* bir şekilde dans ediyorlar) ama yaşayan, nefes alan bir duygusal yapılanma ve estetik vücut bulma süreci olarak özü orada olmayacaktır.

Eğer formlar "doğru" bir şekilde sunuluyorsa ve katılımcıların hepsi ortalamanın üzerinde olmasa bile en azından asgari düzeyde yetkinse, nasıl oluyor da juerga yine de başarısız olabiliyor? Kısmen sezgisel olan ancak El Rocío'nun doruk noktası olan Bakire'nin Salida'sı t ö r e n i y l e ilgili Bölüm II'de daha fazla destek alacak geçici bir cevap önermek istiyorum. Benim önerim şudur: Endülüs formları (ya da palosları) hiçbir zaman düzgün bir şekilde tezahür ett i k l e r i n d e tanınan sabit arketipsel kaplar olarak yorumlanamaz. Her juerga'da, katılanların ilhamından ve içsel lütfundan kaynaklanan bir yenilik unsuru, bir çarpıtma unsuru, bir benzersizlik olması gerekir. Bu formların içinde bir miktar ihlal unsuru, bir miktar *kaos unsuru bulunmalıdır*. Formları bozan ve onları ihlal etmekle tehdit eden bu kaos ve bireysellik unsurlarının, yaklaşan formüllerin ya da *formalitelere*n juerganın canlanması için gerekli olduğuna inanıyorum. Bu temadan duygusal yapılanma ve onun morfoloji olarak modaliteleri ile ilgili olarak daha önce bahsedilmişti ve hatta Endülüslülerin kendileri tarafından "kontrollü kaos" ve "yüce vahşet" gibi görünüşte paradoksal terimlerle veya "Endülüslüler kötü olana kadar iyidir" gibi kendini beğenmiş sözlerle belirli bir etiket verilmiştir.

Bir juerga, tam tersi bir yolla da başarısız olabilir ya da belirsiz sonuçlar doğurabilir: Hakim estetiğin sınırları, kişisel yenilikler ya da formalite ihlalleri nedeniyle *çok fazla zorlanıyor*. Örneğin, *Ud* adı verilen Arap udunun flamenkoda kullanımı artık oldukça yaygın ve kabul edilebilir. Ancak 1970'lerin ortalarından önce durum böyle değildi. Meraklıları Paco de Lucia ve Amerikalı Carlos Lomas gibi müzisyenleri, bu enstrümanı flamenkoda kullanmaya başladıklarında reddetmiştir.

Endülüs'teki juergalar (Carlos Lomas ile kişisel yazışmalar). Ne var ki böyle bir tanışma ancak Juerga'larda gerçekleşebilirdi ve sonunda kabul görmeye başladılar, buradan da Endülüs'teki ticari sahnelere ve kayıtlara girmeye devam ettiler. Paco de Lucía 1976'da *Almoraima* adlı etkili kaydını yayınladı ve bu albümün başlığında ve hit parçasında bir Ud'ye yer verdi. Almoraima adının Paco de Lucía'nın memleketi Algarcías'taki yerel bir romería'nın varış noktasındaki bir sığınaktan gelmesi ilginçtir (Pohren 1992, 83).

El Rocío'daki bir juergada bir rumba ilk kez tanıtıldığında da benzer bir ilk tepkiyle karşılaşmış olabileceğini hayal edebiliriz. Rocío'da küçük toplantılarda rumbaların çalındığı birkaç duruma tanık oldum ve orada bulunanların çoğu ilgilerini kaybetmeye ve Sevilanas'a geri dönülmesini talep etmeye başladı. Flamenko *cante jondo* ("derin şarkı") çevrelerinde, bir *rumbero* ("rumbas şarkıcısı") girer girmez şarkıcıların odadan çıkıp gittiğini gördüm! O halde başarısızlık - ihlal ya da yeterli ihlalin olmaması - juerga'nın güçlü bir şekilde içkin bir özelliğidir. Benim tahminime göre, estetik rezonansın performans başarısı yoluyla estetiği kültürleştirme ve somutlaştırma potansiyeli kadar önemlidir.

Başarısızlık potansiyeli, juergaların daha önce resmileştirilmiş estetiğin aktarılabildiği yerler olarak akışkanlığı ile birlikte ortaya çıkmaktadır. Varyasyonların ve hatta belirgin yeniliklerin tanıtılması, aktarılması ve resmileştirilmesi de gerçekleşebilir. Bu anlamda juerga, *afición*'un edimsel olarak vücut bulmuş hali olarak görülebilir. O halde başarısızlık, kendi içinde olumsuz bir tür estetik rezonanstır. Başarısızlığın doğasında var olan potansiyel, sadece önemli bir

juerga'nın kendisinin bir özelliği olduğu kadar, ritüel sisteminin geri kalanıyla ilişkili olarak juerga'nın da kritik bir işlevidir. Deneyim her şeydir - deneyim yoksa devam da yoktur. Başarısızlık faktörü juerganın işlevsel kalbini, yani deneyimsel bir alan olduğu gerçeğini ortaya çıkarır. Bölüm II'de, deneyimsel ritüelin bir başarısızlık faktörü olarak potansiyeli, sembolik ritüel olarak adlandıracağım şeyin eşit derecede doğal ve eşit derecede önemli bir özelliği olan başarısızlık potansiyelinin mümkün olduğunca kasıtlı olarak ortadan kaldırılmasıyla karşılaştırılacaktır.

Bununla birlikte, bir yenilik başarısızlık faktörünün üstesinden nasıl gelir ve juerga içinde nasıl kabul görür? Bir zirve anının kabul görmesiyle aynı şekilde: Yeniliğin estetik "anlamının" netleştiği bir an vardır. Birbirini izleyen başarısızlıklar ve reddedilmelerden sonra, belli bir yeniliğin hakim estetikle uyumunu bulmaya başladığı bir zaman gelir. Bu uyumlar uyumsuzlukları geçersiz kılar ama aynı zamanda, sonunda, uyumsuzluk olarak görülen şey kendi içinde bir uyum olarak görülmeye başlar. Yeniliğin kabulü çok yavaş ya da çok hızlı olabilir, estetik ayarlama süreci dışında bunu düzenleyen hiçbir kural yoktur.

Hermandad'ın evinde afyon ve eleştiri: Estetik rezonans ve söylemsel yansıma

Granada Hermandad'ının Rocío'daki evinde oturmak, meraklıların çeşitli alanlardaki konuşmalarını dinlemek için her zaman bir fırsattır. Bu tartışmalar her zaman eğlenceli ve bilgilendiricidir ve etnograf için paha biçilmez bilgi alanları olarak hizmet ederler. Tarihi karşılaştırmak

Bilgi edinme, bilgiyi yayma ve bilgi ve görüşlerin geçerliliğini değerlendirme, sıradan masa başı sohbetlerini aydınlatıcı tartışmalara dönüştürdü.

Ritüel işlemleri, protokolleri ve o yıl camino boyunca karşılaşılan lojistik sorunlarla ilgili konular da sıklıkla tartışılır. Bu tartışmalar genellikle gerçek bir değişimle sonuçlanabilecek somut eylemlere yol açar. Camino boyunca bir akşam yemeği masasında ilk kez duyduğum carretaların sırasına ilişkin tartışma Hermandad'daki bir tartışmada tekrar gündeme geldi ve bir sonraki yıl bazı değişiklikler yapıldığını fark ettim (carretaların sırasının seçiminde kıdemin bir faktör olması gibi). Aynı şekilde, sık sık juergalar hakkında konuşmalar yapılır - o gece en iyi kimin söylediği, kimin özellikle ilham verici görüldüğü, bir şarkının yeni olup olmadığı, hatta bir şarkının kaydedilmiş versiyonunun en iyi olduğu hakkında bir tartışma.

Dans ve şarkının davranışsal estetiğinde olduğu gibi, konu kültürel olduğu ölçüde, sonraki herhangi bir söylem veya eleştiri yalnızca bir olayın deneyimlenen estetik rezonansına ilişkin bilgiyi teyit etmeye veya aktarmaya hizmet eder. Bununla birlikte, estetik rezonans söylemsel tepkiyi yönlendirecek ve koşullandıracaktır, tersi değil. Daha sonraki konuşmalarla juergalar hakkında hiçbir şey karara bağlanmaz. Bunun nedeni yukarıda açıklanmıştır: Deneyim büyük ölçüde dilin sınırlamalarının dışında ve ötesinde yer alır ve estetik rezonansın deneyimsel doğasına sıkı sıkıya bağlıdır.

Her şeyden önce, tartışmanın kendisi, sadece genel estetiğe değil, aynı zamanda juerga'nın yaratabileceği deneyimlere de (ki bu aynı anlama gelir) aşına olmayan biri için anlamsız olacaktır. Söylem, bu bağlamda, yalnızca deneyim üzerine bir yansımadır ve deneyim üzerine yansıma, deneyimin ne olduğunu

belirlemez.

ne de sonuçlarını önemli ölçüde tanımlayamaz - çünkü tanımlayamaz. Deneyimle ilgili dilin - *salero, guasa, arte, duende, pellisco* gibi kelimeler - beden aracılığıyla ortaya çıkan yapısal ifadeleri başlangıçta gerçekten sabit olmayan belirli deneyimsel tezahürleri tanımlama girişimleri dışında gerçek bir anlamı yoktur. Juerga deneyimine ilişkin dilin zemini bizzat bu deneyimlerin bir sonucudur ve ortak referanslar olarak bu deneyimler olmaksızın kelimelerin çok az anlamı vardır.

Daha da önemlisi, kelimelerin anlamları her performansta çok az da olsa değişmektedir. Her birey ortak estetiğe bir *pellisco* ya da bir parça *salero'nun* ne anlama gelebileceğine dair kendi varyasyonunu katar. Örneğin, bu ortak deneyimlerin zirve yaptığı bir an *soniquete'nin* (belirli bir groove olarak ritmik senkronizasyon) bir tezahürü olarak ortaya çıkarsa, iyi soniquete'yi oluşturan şey - *en* azından orada bulunan insanlar için - değişmiş olabilir. Eleştiri zaten estetik rezonansın paylaşılan bir zirve anı olarak gerçekleşmiştir.

Bu olgu yeterince sık tekrarlanırsa, en azından yerel olarak (örneğin Granada Hermandad'ı), iyi bir soniquete'in ne olabileceğine dair yeni bir formülasyon (ya da *resmileştirme*) ortaya çıkacaktır. Zamanla Gırnatalılar belirli bir ritmik senkronizasyonla ün kazanabilir ve Hermandad dışından başkaları da bunu taklit etmeye ve kendi Hermandad'larına tanıtmaya çalışabilir. Ya da Sevillanas veya Rumba ritminin yerel bir varyasyonu olarak kalabilir. Bununla birlikte, nihai sonuç ne olursa olsun, sözlü eleştiri sadece halihazırda bir soniquete'nin yayılmasına hizmet edecektir.

resmileştirilmiştir. Bu eleştirinin içeriği ya da nihai kabulü üzerinde çok az etkisi olacaktır.

Dahası, eğer hayatta kalan tek şey sözlü ve hatta yazılı eleştiri olsaydı, hayatta kalan hiçbir şey olmazdı. Aktarım, tezahür anına estetik bir tepki biçimindeki toplumsal kabul ile genel estetiğe potansiyel olarak asimile edilebilecek müteakip tezahürler yoluyla sağlanır. Gerçek anlamda estetik rezonans, aktarımın herhangi bir kalıcı sonuçla gerçekleşebilmesinin *tek* yoludur. Potansiyel olarak yeni olan estetiğin varlığının toplumsal olarak kabul edilmesi için ortaya çıkması gerekir ve var olduğunun kabul edilmesinin tek yolu da aslında *müzikal davranış* olarak tekrar tekrar ortaya çıkmasıdır.

Estetik rezonansın altında yatan duygusal ayarlama çoktan başarılmış olmalıdır. Ve bu açıdan bakıldığında söylemin, o zamana kadar bir *oldubitti* olduğunu kabul etmenin ötesinde katkıda bulunacağı çok az şey vardır. Estetik rezonansın yaratıldığı, aktarıldığı ve eleştirildiği yer performansın kendisidir. O halde söylem ikincildir ve "olaydan sonra"dır. İster bir reddetme ister bir olumlama olarak olsun, yalnızca zaten var olanı onaylayabilir. Yeni varyasyon resmileşmiştir; yerelden başlayıp nihayetinde potansiyel olarak bölgesel ve hatta belki de ulusal hale gelen kültürel *formalitenin bir* parçası haline gelmiştir.

Performatif açıdan eleştiri, performans içinde yankılanan bir yanıt olarak görülebilir - genotipin ortamına yanıt olarak ve bu ortam içinde estetik içinde uyumsuzluk ve uyumun yankılanması (Julia Kristeva'dan bir terim ödünç alırsak, McAfee 2004). Sözlü eleştiri, olaydan sonra ortaya çıkan bir tepkidir,

fenotip aracılığıyla saha dışı yansıma (a.g.e.). Yemek masalarının etrafında ve gece geç saatlere kadar kampta dile getirilen şey, doğrudan deneyime verilen yankılanan tepkilerin işlenmesi ve dile getirilmesidir. Rezonans, söylemi, müzikal deneyimler hakkındaki söylemin rezonanslı bedenlenmiş estetiği yönlendirmesinden çok daha büyük ölçüde yönlendirir. Büyüklükler hiç de aynı değildir. İlki, işaret/nesne ilişkileri "dilleştirme" sürecinin müteakip ilişkilerinden çok daha dolaysız ve somut olan semiyotik bir düzeyde kaynağın (müzikal, icra edilen deneyim) bir ürünüdür. Bu süreç, Charles S. Peirce'in "Üçüncülük" olarak kategorize ettiği işaret/nesne ilişkileri ya da işlenebilmeleri için öğrenilmiş çağrışımlara, anlama ve yorumlamaya dayanan işaretlerle karakterize edilir (Turino 1988, 5-8).

Dans eden topluluğun birbirleriyle kurdukları işaretler, nesneleriyle dolaysız ve aracısız bir ilişkiye sahiptir. Bunu takip eden sözlü eleştiri sadece zaman ve mekan bakımından sonradan olmakla kalmaz, aynı zamanda dans edilen estetiğe atıfta bulunan işaret/nesne ilişkisi, söylemin atıfta bulunduğu bedenlenmiş estetiğe kıyasla ikincil bir bilgi türüdür. Sadece bu da değil, eleştirinin herhangi bir anlam ifade edebilmesi için, halihazırda önemli miktarda doğrudan deneyimin gerçekleşmiş olması gerekir. Söylem, ister sözlü ister yazılı olsun, yalnızca insan davranışındaki tezahürün bir yansımasıdır ve kendisi de bu davranış tarafından ön koşullandırılmıştır. Hiçbir teorik soyut düşüncenin bu süreçte gerçek bir ağırlığı yoktur, çünkü bu tür soyutlamalar pedagojinin (Bölüm 7'de daha ayrıntılı olarak inceleneceği üzere) bir parçasını oluşturmaz. Öğrenme, aktarma ve biçimlendirme neredeyse tek bir sürekli edimsel süreçtir. Yine, burada da

Ne *bir* soniquete ne de *bir* Sevillanas vardır; şarkıcılar, dansçılar ve juergalar kadar çok sayıda soniquetes ve Sevillanas vardır. Bu, müzikal formun içsel gücüdür: bilinçle ilişkisi dilden çok daha doğrudan.

Sürekli ve tutarlı *olan* şey, estetik düzenlemenin yaşayan geleneğidir: insan kültürel davranışının akışı. Aynı ilke genel olarak Rocío için de geçerlidir. Eşlik eden herhangi bir dokümantasyonun (bu tez gibi) Rocío davranışı üzerinde asgari bir etkisi vardır çünkü Rocío uygulamaları içinde yeterli bir deneyimsel boyuttan yoksundur. Söze dökülen eleştiri sadece halihazırda deneyimlenmiş olanın karşılıklı olarak tanınması boyutuna katkıda bulunur ve bu ortak müzikal rezonansı daha ileri, karşılıklı olarak paylaşılan öz farkındalığa taşır. Bununla birlikte, estetiğin tam olarak ifade edildiği, paylaşıldığı ve kültürel davranış olarak resmileştirildiği yer performansın kendisidir.

Bu öz-farkındalık performansının bir yönü (yine benden önce Endülüs kültürünü gözlemleyen birçok kişi tarafından işaret edilen bir şey) Endülüslüler arasında kelimelerin bu konularda sınırlarına ulaştığının ve paradoksa dönüşme eğiliminde olduğunun kabul edilmesidir. Bununla birlikte, estetik Endülüs kültürüne ve genel olarak topluma yayıldıkça, dil (ve onun yanlışlıkları) daha büyük bir rol oynamaya başlar. Bölüm II'de estetik ve anlam arasındaki bu estetik "çözülmenin" örneklerini sunacağım. Üçüncü bölümde ise dil ve müzik estetiği arasındaki ilişkinin mit ve ritüel arasındaki ve daha temel anlamda deneyim ve temsil arasındaki ilişkinin nasıl bir ifadesi olduğunu ortaya koyacağım.

Müzikal komünitas olarak Juerga

Victor Turner ([1978] 1995, 250-255) tarafından genel olarak haccın temel bir unsuru olarak tanımlanan *communitas*, Endülüs juergalarının da bir unsurudur, özellikle de haccın *communitas*'ı içinde yer aldıklarında, ancak bu tür mekânlarla sınırlı olmak zorunda değildir. El Rocío'daki deneyimlerim sayesinde juergaya katılanların sosyal konumlarının juerga içindeki statüleri üzerinde hiçbir etkisi olmadığını anladım. Hermandad'ın komünal juergalarında tüm sosyal yelpazenin varlığı kaçınılmaz olsa da, aile grubu juergalarında bile büyük ölçüde sosyal sınıf yakınlaşması vardı ve Hermandad toplantılarında olduğu gibi bu juergalarda da herkes *arte'sine* göre değerlendiriliyordu. Peder Pedro kendini sadece dans ettiği için değil, iyi dans ettiği için de sevdirirdi.

Dahası, topluluk düzeyinde juergalar yaygın olsa da, tören alaylarının (juergalarla aynı işlevi görmeseler de) yine de tüm Hermandad'ın müzikal toplantıları olduğu düşünüldüğünde, sosyal konumun yalnızca özel olarak juergalarda değil, genel olarak *romería* boyunca müzikal ve ritüel katılımın arka planında yer aldığı anlaşılır. Sadece *romería*'nın müzikal yönü bile Turner'ın hacla ilişkisi bağlamında *communitas* teorisini büyük ölçüde doğrulamaktadır.

Her ne kadar hac, bayram ve dini festivallerdeki juergalar dışında juergaların büyük ölçüde sınıfsal olarak ayrıştığı iddia edilse de, bu argüman aslında güçlü değildir. Endülüs juergasının genel komünitas'ını kapsamlı bir şekilde ortaya koymaya çalışmak bu tezin sınırlarını aşar, ancak

basitçe aşağıdakileri not etmek öğretici olacaktır: Birincisi, romeríaların, feríaların ve festivallerin sıklığı, *communitas*'ın sık sık *juerga* şeklinde tezahür etmesi için çok sayıda fırsat sunmaktadır. Halka açık *juerga*nın her zaman herkesin girip katılabileceği (daha önce de belirtildiği gibi sorun teşkil edebilecek turistler de dahil) açık bir çember olduğu unutulmamalıdır.

İkinci olarak, *juerga* ortaya çıktığında, *formalidad*'da somutlaşan uygulamalar, paylaşılan davranış normlarının altında yatan bir estetik sağladıkları için sınıf ayrımlarının çok ötesine (ya da daha doğrusu çok altına) geçer. Müzik yapısı olarak "normlar" müzikal "formlara" (*palos*) dönüşür ve bu formlar, bireylerin müzikten etkilenme düzeylerine göre tüm Endülüslüler tarafından şu ya da bu ölçüde bilinir.

Daha önce de belirtildiği gibi, müzikal performansın somutlaştırılmış estetiği herkes tarafından aynı şekilde öğrenilir; *juerga*. İster romeríalarda, ister düğünlerde, vaftiz törenlerinde, feríalarda, koruyucu aziz kutlamalarında, flamenko toplantılarında, özel partilerde ya da aile toplantılarında olsun, öğrenmenin tek yolu *juerga*lara katılmaktır, aksi takdirde kişi hiçbir zaman öğrenemez. Daha da önemlisi, yapılandırılmış davranışlar, yapılandırılmış duygular olarak somutlaşan müzikal formlar, söylemsel olanın bilişsel sınırlarının çok altında işlenir. Bir kişiyi dansına ya da şarkı söylemesine göre sınıfsal olarak ayırt etmek hiçbir şekilde mümkün değildir. Endülüs gibi dans ve şarkının nüfuz ettiği bir kültürde bu gerçek önemlidir.

"Forma de ser" ve formalidad: Müzik performansı aracılığıyla bireyin olgunlaşma süreci

İspanyolca'da *forma de ser* (kelimenin tam anlamıyla "varoluş biçimi") terimi kişinin bireyselliği ile eş anlamlıdır - fenomenolojik bir soyutlama olarak değil, belirli bir bireyin davranışının tezahür etmiş bir ifadesi olarak. Bu "biçimlendirilmiş benlik", yine sosyal radar tarafından izlenen işaretlerin altında kalan bireysel bir tezahürdür. Bu kişisel varoluş biçiminin kişinin sosyoekonomik statüsüyle çok az ilgisi vardır. Çok daha derinlere uzanır; "öz-bilinç" denen şeyle karıştırılmaması gereken, benliğin somutlaşmış bilgisidir. Tartışmayı müzikal tezahürle ve mevcut araştırmanın bu noktasında *juerga* ile sınırlandırarak, bu *forma de ser* ya da "benlik biçimi" terimine dair derin içgörülere ulaşabiliriz.

Juerga'daki müzikal formlar nasıl değiştirilip yeniden formüle ediliyorsa, somut bir şekilde Endülüslü bireyin de öyle olduğunu görebiliriz. Bir kişinin *forma de ser*'i, genel bir kültürel estetik içinde ortaya çıkan tam bir bireysel estetiğin sonucudur. Endülüs kültüründe şarkı söylemek ve dans etmek hâlâ büyük ölçüde bireyin toplam olgunlaşma sürecinin temel unsurlarıdır ("olgunlaşma" derken, özdenetim ve özyönelimli davranışa dönüşen belirli bir özbilgiye ulaşmayı kastediyorsak). Duyguların, ister dans ya da şarkı, isterse sadece ritim yoluyla olsun, sofistike bir toplumsal ortam içinde son derece yapılandırılmış müzikal formlar halinde dışa vurulması sürecinin kendisi, bireyin kendini tanımaya başladığı bir süreçtir. Bu süreç yalnızca müzikal formlar aracılığıyla değil, duygusal içeriği şekillendiren ve üretilmesine yardımcı olan formlar aracılığıyla da gerçekleştirilir (örneğin Sevilanas Rocieras, Rumbas, Fandangos, Salve

Marias)-ama aynı zamanda yukarıda anlatıldığı gibi kamusal performansları aracılığıyla. Juerga'da, orada bulunan herkes, *bireyi* ön plana çıkarmak amacıyla toplumsal olarak sürüklenir. Paradoksal gibi görünse de durum yine de böyledir.

El Rocío'daki juergaların görüntüleri sadece benim hatırladığım deneyimleri değil, aynı zamanda El Rocío dışında deneyimlediğim juergalara dair hatırladıklarımı da doğruluyor: Herkes komünal ortamdaki bir bireyden ortaya çıkan potansiyele karşı son derece dikkatli. Aniden ortaya çıkan ve herkesin tüylerinin diken diken olmasına neden olan şarkı - belirli bir dansçının, orada bulunanların otomatik olarak "Olé!" demesine neden olan ani enfes hareketi - juerga'daki temel işlevsel özellik budur. Koro güzel ve enerji dolu şarkılar söylerken bile, hiç kimse yanındaki kişiyle tam olarak aynı şekilde şarkı söylemiyor. Hepsi dansçıların ve bireysel şarkıcıların zirve anına ulaşmaları için bir ortam yaratmak ve kolektifi onlarla birlikte estetik rezonansın zirve anına getirmek için şarkı söylerler.

Juerga'da bireyin toplumsal bir coşku içinde gözden kaybolması asla söz konusu değildir. Bu olgu Endülüs müzik yapımına tamamen yabancısıdır ve bu çalışmanın ilerleyen bölümlerinde ortaya çıkacağı üzere, yüzeysel olarak bir gözlemciye öyle görünse de Endülüs ritüel uygulamalarına da tamamen yabancısıdır. Bireyler müzikal ifade yoluyla duyguları ve bedenleriyle barışık olmayı ve bunları ne arketipik ne de rastgele olan biçimsel davranışlarla ifade etmeyi öğrenirler. Müzikal formlar ve bunlara eşlik eden davranışlar, bireysel modifikasyon için çok fazla alan bırakır, bu da somutlaştırılmış ifade yoluyla daha sonra ortak estetiğin oluşturulan alanı içinde değerlendirilir. Bu performatif uyum ve uyumsuzluk anları içerisinde birey

Toplumdan yapı alırken aynı zamanda topluma da yapı katar. Bu uyum ve ifade süreci, bireyin olgunlaşması ve kültürlenmesinin önemli bir yönünü oluşturur.

Bölüm 6 için Sonuçlar

El Rocío'da Gözlemlenen Müzik Estetiği Süreci Juerga'dan Formalidad'a Özet

Öğrenme/aktarım	(gözlemci/katılımcı)
Performans	(katılımcı/gözlemci)
Yenilik/Modifikasyon [kasıtlı ve varsayılan]	(katılımcı/gözlemci)
Biçimlendirme/Estetik Rezonans [estetiğin toplumsal çözümü konsonans ve dissonans]	(performans)
Kritik [değerlendirme]	(performansa dayalı olmayan değerlendirme)

İndirgenebilir:

Şanzıman	performans
Değişiklik [uyarlama]	performans
Formalizasyon	performans

Müzik öğreniminin aşamaları, performansın sabit bir araç ve kilit unsur olduğu bir süreç döngüsü olarak görülebilir. Aşama 5 haricinde, bu aşamalar eş zamanlı olarak gerçekleşir ve değişen şey grupların büyüklüğüdür. Özel öğrenme asgari düzeydedir. Duygusal dışavurum estetiği, El Rocío'daki sosyal katmanlar arasında ilerlerken yukarıdaki aşamaların hem bir ürünü hem de devam eden bir unsuru olarak açıkça gözlemlenebilir.

5. aşama olan dil temelli eleştiri, Nattiez'in (1990, 177-182, 189-192) atfettiği etki büyüklüğü açısından hiçbir güce sahip değildir.

Batı sanat müziğinde söylemsel eleştiri. "Estetik rezonans" olarak adlandırdığım şey, her şeyden önce, bir konuşma ya da bir dizi kural ve diyagramla tespit edilebilecek bir şey değildir. Bir grup içinde estetik rezonans oluştuğunda ve edimsel niteliklerin içsel uyum ve uyumsuzlukları belirli bir eşiğe ulaştığında, meydana gelen olaylarla ilgili görüşler hakkında konuşulur. Büyük ölçüde, görüş ve eleştiri, halihazırda deneyimle belirlenmiş olanı iletişimsel bir dille yeniden teyit eder.

Estetik rezonans, müzikal üretim sürecinin her aşamasında işliyor olarak görülebilir. İlk olarak, birey toplumsal olanla rezonansa girerek davranışsal repertuarı ve zayıflatıcı estetiği öğrenir. İkinci olarak, toplumsal olanla rezonansa girmek, bireyin daha sonra bu estetiğin hem aktarıcısı hem de değiştiricisi olarak toplumsal müzik yapma sürecine katılma ve katkıda bulunma şeklidir. Üçüncü olarak, bireyin kendisi de yankılanan bir uyum kaynağı haline gelir ve her bireyin değişikliklerine ve yeniliklerin getirilmesiyle ortaya çıkan potansiyel uyumsuzluklara tepki veren genel sürecin bir parçası olur (Bkz. Şekil 7-1).

Öğrenme/aktarma/modifikasyon/formalizasyon, tezahür anında meydana gelen sürekli bir akışı oluşturur. Dahası, juerga'da birey, juerga'yı tezahür ettirmek için gereken toplumsal süreç ne olursa olsun kilit figürdür. Yenilik bireyin *forma de ser'i ile* başlar ve yeni *formalidad'ın* tezahürü ile sona erer - belirsiz bir toplumsal eylemle *değil*, başka bir bireyin yeniliği kendi *forma de ser'i* olarak çeşitlendirmesiyle. Daha önce de belirtildiği gibi, Sevillanas ya da Sevillanas *diye bir* şey yoktur; Sevillanas diye bir şey vardır.

Sevillanas şarkıcıları, Sevillanas dansçıları ve Sevillanas juergaları kadar çok Sevillanas vardır. Benzer bir şekilde, ancak doğrudan ilişkili olarak, burada bir forma de ser (bir varoluş biçimi) değil, yalnızca *forma de ser* varoluş biçimleri söz konusudur. Ortak müzik yapımında resmileşen biçimsel davranış, genel sosyal davranışın önemli bir yönünü oluşturur.

Formalidad, sosyal davranışın yazılı olmayan estetiği olarak düşünüldüğünde, köklerinin sınıf etkileşimlerinde değil, tam tersine romería ve juerga communitas'ında olduğu görülebilir. Formalidad'ın komünitas içinde işlemeye devam etmesi, yalnızca sınıf ilişkilerinin sosyal yapılarının altında yatan değil, aynı zamanda bu sosyal davranışların üzerine kurulduğu zemini oluşturan derin kültürel kökenleri ortaya koymaktadır. Bu resmileşmiş davranış temasının romería'nın ritüel süreci boyunca, hatta en uç anlarında - Salida'nın kaosunda - nasıl devam ettiğini göreceğiz (Kısım II, Bölüm 10).

Müzikal biçim, ritüel biçim ve var olma biçimleri ya da "forma de ser"

Bu bölüm, Endülüs müzik formu olan *palonun*, müzikal ve hatta ritüel olarak gerçekleşen her şeyde görünmez de olsa temel bir faktör olduğunu gösterdi. Müzikal formun bir varoluş tarzını yapılandırma potansiyeli, belki de özel olarak El Rocío romerasının ve belki de genel olarak ritüel sisteminin altında yatan kritik unsurlardan biri olarak ortaya çıkmaktadır. Beşinci Bölüm, Fandango ve Sevillanas'ın morfolojisini, bu bölümün de ortaya koyduğu gibi, aslında juerga'nın varyasyonları olan belirli ritüel pratiklerle ilişkileri bağlamında analiz etmiştir. Geceleri Simpecado'ya adanmış müzik pratikleri ile daha küçük juergalar arasındaki fark sadece merkezde bireyin değil imgenin bulunmasıdır ki bu da küçük bir fark değildir.

Ritüel yapının merkezinde ister bir imge ister bir birey olsun, müzikal form hala ritüelin anahtarıdır. Müzikal form kendi içinde potansiyel bir proto-ritüeldir, belirli duyguların şekillendiği bir ritüel ve bu duygularla birlikte belirli bilinç veya öz-farkındalık biçimleridir. Bölüm III, duygusal yapılanma, ortaya çıkan bilinç ve tonal akış arasındaki ilişkinin olası etolojik temellerini ortaya koyarak bu kavramı daha da geliştirecektir.

Katılımcı gözlemci lehine

5. ve 6. Bölümler tartışmasız tüm tezin en önemli iki bölümüdür. Ancak bu bölümlerdeki materyallerin çoğu caminoya tam katılım olmadan asla tespit edilemezdi. Daha önce de belirttiğim gibi, romería'da juergalar resmi olarak mevcut değildir. Ancak bir katılımcı için romería zaman zaman şarkı alayları halinde yeniden toplanan uzun bir juerga gibi görünebilir. El Rocío bölgesini, mitolojisini ve sosyoekonomik etkilerini ziyaret edip incelemek, hac yolculuğunun en önemli ve merkezi konularını gözden kaçırmak anlamına gelecektir: romería'ların müzik kültürünü temelden nasıl ürettiği ve juergaların ve diğer liminal ritüellerin romería'daki müzikal morfolojide oynadığı merkezi rol. Resmi ve gayriresmi tüm ritüellerin bir katılımcısı olarak Rocío'nun içine gömülmek, hac yolculuğunun deneyimsel doğasını ortaya çıkardı. Rocío sadece mevcut sosyo-kültürel estetiği ortaya koymuyor ya da yansıtmıyordu; bu davranışsal estetiğin yaratıcı *kaynağının bir parçasıydı*. Kültürel estetiğin yaratılışına tanıklık ettiğim için bu yaratıcı mekânlarda bulunmak ve bu mekânlara katılmak çok değerliydi. Bu, dışarıdan bir gözlemle ya da tarihsel ve sosyal analizlerle asla mümkün olamazdı.

Bölüm 7: Üç Kısa Deneme

Juerga Üniversite

Dikey ve Dairesel Toplumsal Öğrenme

Bireyin ilişkisi:	1. Aşama: Juerga	2. Aşama: Feria/Romería	Aşama 3: Tablao (Konser Sahnesi/flamenko)
Yalnız prova zamanı	Çok az ya da hiç	Minimal	Minimumdan orantılıya kadar herhangi bir yerde Batı Sanat Geleneği
Aile	Gözlemci/katılımcı	Tam katılımcı	Eş-performansçı (eğer aile profesyonellerin)
Topluluk	Gözlemci/katılımcı	Tam katılımcı	Sanatçı
Sanatçı	Gözlemci (eğer sanatçı varsa)	Sanatçı ile birlikte katılımcı gözlemci (varsa)	Eş-performansçı

Şekil 7-1 Toplumsal ve tek başına müzik öğrenimi

Aşama 1'de, ortalama bir Endülüslü Rociero (veya flamenko), tüm hayatını geçirebilir ve hiç kimseden tek bir özel müzik dersi almadan yüksek derecede müzikal yeterliliğe ulaşabilir. Kendi saha çalışmalarımda bu durumla pek çok kez karşılaştım. Profesyonel sanatçılarla kolayca kıyaslanabilecek bir müzik sanatçılığı seviyesine ulaşmış ancak şu ya da bu nedenle bunu hiçbir zaman hedeflememiş bireylerle karşılaşmak olağan bir durumdur. Rocío'daki deneyimlerim buna pek çok örnek teşkil etti. Dahası, bu kişilerin birçoğu hayatları boyunca "özel ders" olarak adlandırılacak bir ders almadıkları gibi

Bir odaya kapanıp "pratık yapmak" için çok zaman harcamak. (Yukarıdaki Şekil 7-1, öğrenme aşamaları arasındaki temel ayrımları kabaca özetlemektedir).

2. Aşama da ilk aşama kadar yaygındır. Aile ve arkadaş performanslarından toplumun geneline kadar uzanır. Düğünler ve vaftizler, bir köyün koruyucu aziz günü, yerel bir *romería*, ünlü Feria de Sevilla gibi bir tarım festivali gibi kutlamalar bu kapsama girer. Örneğin El Rocío'da tanık olduğum harika müzikal anların çoğu, 2. Aşamanın ötesine hiç geçmemiş birey ve grupların spontane eylemleri idi.

3. Aşama önemli bir sınıra işaret eder: Birey kendi başına pratik yapmaya başlar. Bu, *juerga* uygulayıcılarının *asla* tek başlarına pratik yapmadıkları anlamına gelmez; sadece sistematik bir yaklaşım yoktur çünkü tek bir hareketle öğrenme, pratik yapma ve icra etme süreci çok daha keyiflidir. Ayrıca, doğru toplulukta son derece etkilidir; zaten nasıl yapılacağını bildikleri bir şeyi uygulamak için normal günlük yaşamdan zaman ayırmaya çok az ihtiyaç vardır. Bununla birlikte, bir bireyin üstün olma ve topluluğun geri kalanından sıyrılma, hatta belki de profesyonel olma gibi hedefleri varsa, o zaman tek başına pratik yapmak önemli bir faktör haline gelebilir. Bununla birlikte, tekrar vurgulamalıyım ki, pek çok kişi, başlangıç aşamalarında bile tek başına prova yapmayı gerektiren diğer pek çok gelenekte (örneğin bizim Batı Sanatı geleneğimizde) olduğu gibi, sistematik bir şekilde bilinçli olarak pratik yapmak için zaman ayırmadan etkileyici bir yetkinlik seviyesine ulaşır. Sadece klasik kemanı değil, çoğu rock and roll, caz veya diğer müzik tarzlarını bile bireysel dersler almadan ve bireysel olarak pratik yapmadan öğrenmenin gerçekten karşılaştırılabilir bir yöntemi yoktur. Keman

Bunun nedeni, bu geleneklerde Endülüs'te halen var olan katılımcı performans geleneğinin bulunmamasıdır. Caz ya da rock jam session, bu işleviyle juerga ile kıyaslanamaz. Aynı şekilde, tamamen yabancıların bir araya gelip nota gibi bir dış direktif olmaksızın çalabilecekleri toplumsal olarak miras alınmış formlar da yoktur. Endülüs müzik formu aslında müzik geleneğinin paralel bir pedagoji sistemi geliştirmek zorunda kalmadan kendini sürdürmesini sağlayan kilit merkezi faktördür - Endülüs sistemi gibi birçok müzisyenin tüm hayatını geçirdiği bir sistem. Bu pedagojik sistemle ilgili en ilginç şey, birçok *profesyonel*in tüm kariyerini bu sistem içinde geçirmesidir!

Bir Endülüslü flamenko ya da Rociero profesyonel seviyeye ulaştığında bile, en büyük zevkini sahne dışında bulur ve profesyonel bir performansın ardından saatler sonra da dahil olmak üzere her fırsatta ailesine ve arkadaşlarına juergaya geri dönmeye devam eder. Bu durum, en büyük müzikal ve sanatsal hazzın sahnede elde edildiği geleneğimizde tam tersidir; bu hazzı, bırakın genel nüfusu, müzikle uğraşan nüfusun bile sadece küçük bir yüzdesi elde edebilir. Karoke bar fenomenine sahip olmamızın nedeni

ABD ve Japonya'da iki nüfusun çok büyük bir kısmı hiç şarkı söyleyemiyor, hatta kötü bile söyleyemiyor.

Palmas

Juerga Üniversitesi'nin temel dayanakları ve ilk adımı

Bir juergada Sebastián'ın (benim gibi Caballero ailesiyle seyahat eden bir Rociero) koro üyelerinin çoğu şarkı söylerken Sevillanas dansçıları için davul çaldığını hatırlıyorum. Bir "müzisyen" değildi ama yine de Endülüslüydü ve bir Rociero'ydu. Neden davuldaki ritim kalıbını nasıl çalacağını biliyordu? Çünkü ritim kalıplarını biliyordu. Ritimler herkes tarafından biliniyordu çünkü herkes en azından altta yatan ritmik kalıpları bilmediği sürece dans ve şarkının toplumsal olarak icra edilmesi mümkün değildir. Peki ritim kalıpları nasıl öğrenilir? Ellerle, *palmalarla* (kelimenin tam anlamıyla "avuç içleri"), juergalarda. Bu yüzden pek çok Rocieros'un bir yerlerinde, "La Curra "nın (Şekil 4-19) carreta'sında olduğu gibi, bir davul bulunur. Bunun nedeni gruptaki herhangi birinin Tamborilero ya da hatta davulcu olması değildir; sadece Endülüs'ten gelen herkes davulla temel Sevillanas ritmini çalabilir. Dolayısıyla, örneğin "La Curra "nın carreta'sında bir juerga geliştiğinde, herkes davulu alıp çalabilir; aksi takdirde, içkiler için bir sehpa görevi görür.

Endülüs müziğini icra edebilmek için erken yaşta öğrenilmesi gereken en önemli unsurun ritim olduğundan şüpheleniyorum (ancak bu iddiayı doğrulayacak yeterli kanıt henüz sahip değilim) - ritmi doğru bir şekilde içsel olarak alt bölümlere ayırma ve birbirine kenetlenen kalıpları alkışlama ve vurgulama becerisi. Endülüs palmaslarının öğrenilmesi, ritimleri öğrenmenin ve içselleştirmenin en temel yoludur ve Endülüs'te erken yaşta öğrenilir. Bunu söylüyorum çünkü hiç kimsenin bir başkasına palmas öğrettiğine şahit olmadım, ancak Rocío'da karşılaştığım neredeyse herkes bu konuda ustaydı

Ritimleri alkışlamakta ve birçoğu ritm dışı kontr-ritimleri ya da "contra- tiempo "yu da çalabilmektedir.

Juergaların çektiğim görüntülerinde, malzemenin üzerinden geçmek ve Hermandad'daki neredeyse herkesin sahip olduğu ritmik yeterliliği gözlemek basit bir meseledir. Daha da önemlisi, eğer biri karşı ritimleri alkışlayacak kadar yeterli değilse, juerga ya da herhangi bir performans sırasında bunu denememesi gerektiğini çok iyi biliyordu.

Gitarla kötü de olsa şarkıcılara eşlik etmeye çalışmak bir şeyken, ritmi bozmak tamamen başka bir konudur. Ne kadar genç olursa olsun herkes bunu bilir. Sonuç olarak, bir kez bile "kötü ritim" ya da beceriksiz palma örneğine tanık olmadım. Böyle bir şey hiç olmadı. Herkes ya palmas'ını ve compás'ını biliyordu ya da -ki bu da bir o kadar önemli- *bilmediğini biliyordu* ve katılmaktan kaçınıyordu.

Gitarist adayının da gösterdiği gibi, bu katı ve dile getirilmeyen kural diğer hiçbir müzik aleti için geçerli değildir. Özellikle güzel ya da iyi şarkı söylememek, şarkıcı şarkıyı bildiği ve ritim tuttuğu sürece (eğer ritmik bir şarkıysa) sorun değildir. Dansı yaptığınız ve ritim tuttuğunuz sürece harika dans etmemek de bir sorun değildir. Ancak hassas olmadan palmas yapmak basitçe yapılmaz. Bu, teknik yeterliliğin ve homojenliğin sorgulanmadığı tek örnektir.

Klaralar her zaman büyük gruplarda kullanılan sestir. Çoğunlukla palmas icrasında çok fazla bireysellik yoktur. "El Sevillano" tarafından icra edilen virtüözik palmas gösterileri nadirdir ve dahası toplumsal ritmik güdüye fazla katkıda bulunmazlar. Genel olarak, palmas çalan kişiler

Palmalar öne çıkmaya çalışmaz ve sesler oldukça tekdüzedir. Zamanlama her zaman kesindir ve bu da onları yapmanın amacıdır. Palmas çalmak, bireysel *zarafetin söz* konusu olmadığı tek müzikal alandır. Ortak dürtü ve homojenlik ana hedeftir.

Palmas çalma pratiği spontane olarak başlatılır ve grup ne kadar büyük olursa olsun senkronizasyon neredeyse anında gerçekleşir. "Grup" derken Salida eylemini çevreleyen kalabalığın bir kısmının kendiliğinden ritmik alkışlarını da hesaba kattığımızı düşünürsek (ki sayıları kolayca yüzlerle ifade edilebilir), bu ani ritmik senkronizasyon kendi başına bir başarı olarak görülebilir, ancak Rocío'da o kadar sık gerçekleşir ki kolayca fark edilmeden geçebilir. O zamanlar o kadar doğal görünüyordu ve o kadar kolay gerçekleşiyordu ki, kelimenin tam anlamıyla yüzlerce insanın hiçbir dış, merkezileştirici işaret olmadan aniden tam bir ritmik senkronizasyon içinde olması şaşırtıcı gerçeği aklıma bile gelmedi.²⁸ Yine de pek çok bahtsız müzisyenin ortalama Batılı dinleyicileri en basit 2/4 ya da 4/4'lük alkışlarla bir şarkıya yönlendirmeye çalıştığına tanık oldum; müzisyen ellerini başının üzerine kaldırıp ritmin nerede olduğunu göstermeye çalışmakla kalmıyor, aynı zamanda arkasındaki grup da yüzlerce desibel sesle aynı arka vuruşu yapıyordu - hepsi boşunaydı. Alkışların senkronizasyonun bir benzerine ulaşması bile yeterince zaman alıyor ve bu bile en iyi ihtimalle sadece birkaç dakika sürüyor. Rocío'nun her yerinde gerçekleşen basit ritmik "mucize" benim için hemen anlaşılır olmalıydı, ama öyle olmadı. Romería'nın en ilginç yönlerinin birçoğu, gösterinin bütünüyle karşı karşıya kalındığında kolayca gözden kaçabiliyordu. Şunu belirtmek önemlidir ki

Rocío, spontane ritmik el çırpma her zaman Sevillanas'ın altında yatan üçüncül kalıptır: 123, 123, vurgu 1'de olacak şekilde.

Tüm bunları söyledikten sonra, daha da ilginç ve etkileyici bir gerçek göze çarpıyor: Palmas pedagojisinin tek bir örneğine bile tanık olmadım. Tek bir çocuğa bile "claras" ın keskin sesinin nasıl bulunacağının öğretildiğine (ki bir yabancı olarak bunun hiç de kolay olmadığını söyleyebilirim) ya da dördüncü koplanın sonunda doğru vuruşta ne zaman durulacağı ve karşı vuruşların nasıl yapılacağı gibi Sevillanas ritim kalıplarının öğretildiğine şahit olmadım. Yine de, birçok küçük çocuk ritimleri biliyordu ve neredeyse tüm yetişkinler en azından, dediğim gibi, ya onları ve karşı ritimleri iyi çalmayı ya da en azından karşı ritimleri hiç *yapmamayı ve tabana bağlı kalmayı* biliyorlardı. Bu noktada, bunun için akademik bir açıklamam yok. Basitçe, bir Rociero'ya ya da herhangi bir Endülüslü'ye nasıl palmas yapılacağının öğretildiğini hiç gözlemlemedim. Flamenkoda palmas'ın doğru icrası yabancılar arasında nadirdir ve bu konuda yetkin olanlar kendilerine öğretecek bilgili bir flamenko icracısı aramak ve/veya performanslara ve nadiren de olsa juergalara katılarak bir metronom ya da bir tür ritim kaydıyla tek başlarına pratik yapmak zorunda kalırlar. Karşılaştığım Rocieros'a ne zaman palmas sorusunu yöneltsem, omuzlarını silkip nasıl büyüdüklerini anlatmakla yetindiler. Çoğu aslında ritimleri ne zaman ve tam olarak nasıl alkışladıklarını bilmiyordu. Hatta birçoğu bu soruyu biraz tuhaf buldu, tıpkı bir Amerikalıya ilk ne zaman pazarlık yapmaya başladığını sormak gibi. Bu noktada bence en doğrusu, hatta en doğrusu

Endülüslülerin ritim kalıplarını nasıl öğrendikleri sorusunun cevabı basittir: Bu, onların kültürlenme sürecinin bir parçasıdır.

Rocío'daki ritmik alkışlarla ilgili bir başka olguya da dikkat çekmek gerekir. Dünyanın pek çok yerinde takdir göstermek için duyulan spontane rastgele, senkronize olmayan "alkış" türü alkışlar ile burada tartışılan spontane ritmik alkışlar arasındaki fark, elbette halka açık Endülüs performansının veya kendi performansının da bir özelliğidir (alkışlayanlar ve icracılar çoğu zaman aynı kişilerdir). Pek çok ritüelde, özellikle de Simpecado ya da Bakire imgesini içeren ritüellerde, herhangi bir sayıda ritüel "olay "ın ardından rastgele alkışlar başlar (yani bunlar resmi olarak bir programa yazılabilecek ritüel olaylar değildir) ve sonra bir noktada aniden üçüncül Sevillanas ritmik kalıbına dönüşür. Bu ani değişimin esrarengiz yanı, yine dışarıdan bir yönetmen, orkestra şefi ya da herhangi bir resmi işaret olmadan gerçekleşmesidir. Ritüelde tek başına alkışın, tek başına ritmik alkışın ya da alkışı takiben ritmik alkışın ne zaman ortaya çıkacağına dair gerçek bir öngörü yoktur.

El Rocío'daki Endülüslülerin kendiliğinden ritmik alkışlarının bir başka büyüleyici yönü daha vardır. Bahsettiğim spontane ritmik alkışlar, belirttiğim gibi, çoğunlukla Bakire imgesinin veya Simpecado olarak temsilinin huzurunda gerçekleşir. Yani, ister bir durakta ister asıl geçit töreni sırasında olsun, geçit törenleri sırasında meydana gelirler. Bununla birlikte, alaydaki insanların şarkı söylerken el çırparak ritim tuttukları olaylardan bahsetmiyorum. Burada sadece bir şeyi onaylama ya da yüceltmenin spontane ifadelerinden bahsediyorum.

Bakire ile ilgili ritüel olay. İlki genellikle coşkulu bir "Vivas!" korosundan sonra, ikincisi ise çoğunlukla kaotik ve son derece duygusal Salida alayı sırasında gerçekleşir (bkz. Bölüm 10). On beşten fazla ayrı spontane ritmik el çırpma olayının tempolarını karşılaştırdıktan sonra bulduğum şey, tempoların hiçbir zaman 73-78 BPM'ye eşit olan noktalı çeyrek notaya 5 BPM'den fazla değişmediği (aşağıdaki Grafik 7-2'ye bakınız).

İlk merak konusu elbette kesinliktir. İkinci merak konusu ise örneklem seçimlerinin bir yıldan biraz daha uzun bir süreye kadar birbirinden ayrılmış olması ve hiçbir zaman aynı insan grubu olmamasıdır. Sadece bu bile ilginç bir nörobiyolojik fenomen olasılığını akla getiriyor. Bireylerin bu ritüellerle ilişkili bir tempo hafızası var gibi görünüyor. Ancak aynı açıklıkla, tempo hafızası yanlarındaki kişiyle senkronize olmadan başlama olasılığıyla gölgelenmiyor. Belli ki herkes, birbirlerine tamamen yabancı olsalar bile, sinir sisteminin otomatik bir tepkisi olarak tempoyu hemen hatırlayabiliyor. Hepsi bir grup olarak, rastgele alkıştan aynı tempoda senkronize bir ritim kalıbına geçerken neredeyse anında senkronize olacaktır (yine, Salida'da olduğu gibi, zaman zaman çoğu birbirini tanımayan yüzlerce kişiden oluşan bir grup). Bir başka ilginç husus da şudur: Rocieros, duygusal durumlar arasındaki görünüşteki farklılıklara bakmaksızın hemen aynı dar tempo aralığına senkronize olur. Salida'daki kaos ve neredeyse histeri hali, 2003 ve 2004'te Ajolí nehrini geçmeden önceki neşeli "Viva!" sekanslarını takip eden göreceli sakinlikten farklı bir tempoya yol açmıyor. Aşağıdaki tabloda olaylar ve tempoları verilmiştir.

Spontane Senkronize Palmas	
EventDotted Çeyrek Nota = BPM	
1. Salida (2004, gece).....	74
i. (kilise çanları 62'deydi)	
2.	76
i. (54'te kilise çanı)	
3.	78
4.	73
5. (2004, gün).....	74
6.	74
7.	73
8.	75
9. Salida (2003, gündüz).....	76
10.....	76
11.....	76
12.	75
13. Salida (2003, gece).....	75
14.	76
15.	75
16. Ajolí geçişi (2004).....üç örnek.....	77
17. Ajolí geçişi (2003).....	76
18. Guadalquivir geçişi (2003).....	75
19. Guadalquivir geçişi (2004).....	74
20. Huelva'dan El Rocío'ya atlar ve araba katarıyla varış ²⁹	75

Şekil 7-2 Spontane ritmik sürüklenme için tempo

"Ölçülü müzikler genellikle kolektif etkinliklerle ilişkilendirilir ve böylece grubun sosyal yaşamına katkıda bulunur; bunların başında da dans gelir" (Arom 2000, 27). Bu alıntı, müzikal açıdan, özellikle de dans açısından sofistike olmayan insanlar arasında yaygın olan dans kavramına yönelik arkaik bir yaklaşımdır.

Toplumsal dans genellikle tamamen komünal bir eylem gibi *görünür*, ancak aslında dans konusunda sofistike insanlar tarafından uygulandığında, komünal bir batma eylemi olduğu kadar bir bireysellik eylemidir de. Elbette dans gibi ölçülü müzik

grubun sosyal yaşamına katkıda bulunur, ancak aslında herhangi bir etkinlik de aynı şeyi yapabilir. Yukarıdaki alıntının önerdiği şey, dansın sağladığı birincil katkının bireyselliği toplumsal bir girişimin içine batırması olduğudur ki bu da genellikle müzikal açıdan gelişmemiş insanlar arasında tam olarak böyledir - grup olarak ölçülü müzik yapmak için örneğin bir orkestra şefine veya başka bir tür dış direktife (bir kayıt) ihtiyaç duyan insanlar. Endülüs alayı ya da juerga'da tam olarak böyle bir durum söz konusu *değildir*. Grubun sosyal yaşamı, bireyselliğin desteklenmesi yoluyla geliştirilir, tersi değil. Önceki bölümlerde sunulan materyaller aracılığıyla bu gerçeği yeterince göstermiş olmayı umuyorum.³⁰

Bununla birlikte, toplumsal olgunun bireyselliği geliştirmenin bir aracı olarak gerçekleşmesinden önce, ritmi algılama ve ritme yanıt verme ve ardından karşılığında kendiliğinden ritim üretme becerisinin iyice yerleşmiş olması gerekir. Hızlı bir şekilde ritmik olarak senkronize olma becerisi, sinir sisteminde olduğu kadar kas hafızasında da yapılandırılmış zamana sahip olmak demektir. Bu tür ani motor aktivite bir reflekstir ve juergaları gözlemleyerek ve onlara katılarak açıkça görülebileceği gibi çok az bilinçli düşünce içerir. Süreç, toplumsal bir olgu içinde birey düzeyinde başlar. Bu olaylarda ne bir orkestra şefi ne de herhangi bir lider ya da "ritmik otorite" olduğunu hatırlayın. Öz farkındalığı yüksek bireylerden oluşan bir grup, neredeyse hiç çaba sarf etmeden kendiliğinden birbirleriyle senkronize olur: müzikal bir fenomen olarak komünal içinde bireysellik. Bu keskin bireysellik juerga'nın gerçekleşmesi için bir gerekliliktir. Bu olmadan, basitçe çalışmaz. Müzikal açıdan gelişmemiş ya da diğer müzik türlerinde ne kadar yetenekli olurlarsa olsunlar, yine de bir "lider" ya da şefe ihtiyaç duyan insanlardan oluşan bir toplulukta

Müzik yapmak için bir şekilde yönlendirilmiş olması bir juerga oluşturmayacaktır. Dahası, eğer bir şekilde müzikal olarak işlev görseydi, ortaya çıkan şey juerga'nın tam tersi olurdu. Ya bir "sınıf" ya da liderler açısından bir "performans" olurdu, takipçiler de izleyici olarak işlev görürdü.

Endülüs Rocío'sunda gözlemlediğim tempo düzenlemesi, Endülüslüler arasında, en azından Rocieros arasında, juergas ve juerga ritüel uygulamalarının bir sonucu olarak duygusal ayarlamaların gerçekleştiği teorimi geçici olarak destekliyor. Zira düğünler, vaftizler, azizler günü, Noel, Paskalya ve tabii ki romerías gibi ritüel kutlamalarda, Endülüs müzik pratiklerinin çoğu resmi ritüellerin bileşenleri olarak ve juergalar da bu ritüellerin gayri resmi yönlerinin bir parçası olarak geliştirilir.

El Rocío'da ritüeller birbirleriyle ilişkili olarak duygusal açıdan ne kadar rahat ya da heyecanlı görünürse görünsün tempoda kayda değer bir değişiklik olmaz. Dolayısıyla, Rocieros'un duyguları üretip yapılandırarak, biçimlendirilmiş somutlaştırılmış bir estetik olarak özdenetime dönüşüyor gibi görünen bir öz-bilgi düzeyine ulaştığını görebiliriz. Ancak bu "şunu yapacaksın..." ya da "bunu yapmayacaksın..."dan gelen bir özdenetim değil, daha ziyade davranış estetiği yoluyla ifade bulan duygusal yapı olarak somutlaşan artan bir özbilginin doğal sonucu olan bir özdenetimdir.

The Intimate Şarkısı

"Hoy me quiero emborachar
Bugün sarhoş olmak istiyorum.
Sin tomár vino Şarap
içmeden Sin tomár
vino Şarap içmeden
Hoy me quiero emborachár sin tomár vino
Bugün şarap içmeden sarhoş olmak istiyorum
Solo me voy empinár con simple el camino
Sadece yürüyüşle (hac) sarhoş olacağım
Sentai el camino
Yürüyüşü hissetmek
Me gosará mi voca con alegría
Ağzım mutluluğun tadını
çıkarmak Llenará mi voca de tu
romería
Ağzım senin hac yolculuğunla dolacak

Mi borachera, mi borachera, mi borachera
Sarhoşluğum, sarhoşluğum, sarhoşluğum,
Sera cantar Rocío siempre a tu vera"
Rocío'yu hep senin bakışlarında söyleyeceğim

**"La Curra" carretasından Elvira'nın caminoda bir gece Sebastián ve bana söylediği
Sevillanas Rociera'nın sözleri (yazarın çevirisi)**

"Mahrem şarkı" olarak adlandırdığım şey için iki kategori oluşturuyorum. Bu iki kategori şarkı kategorileri değil, daha ziyade şarkı söyleme kategorileridir - mahrem şarkının icra edildiği koşullar. Bunlar (a) bireyden bireye ya da parçadan parçaya ve (b) bireyden Bakire'ye ya da parçadan bütüne. İlki bir Rociero'nun başka bir Rociero'ya ya da diğer Rociero'lardan oluşan küçük bir gruba şarkı söylemesini içerir. İkincisinde ise tek bir kişi ya da küçük bir grup doğrudan Bakire'ye şarkı söyler. Genel müzik pratiği içindeki bu mahrem uygulama topluluk düzeyine pek uygun değildir. Bireyden bireye söylenen şarkılar mahremiyetin ayrılmaz bir parçasıdır.

aile juergası ve aile toplantısı juergası, ancak topluluk düzeyinde çok daha az yaygındır.

Parçadan bütüne ya da bireyden Bakire'ye şarkı söyleme en çok geceleri Simpecado'ya, Hermitage'de Bakire'ye şarkı söylerken ve çok daha az oranda Salida'da (gürültü ve kargaşa tarafından bastırıldığı yerde) yaygındır. Bu El Rocío'nun son derece önemli bir yönüdür, ancak caminoya derinlemesine katılmadan anlaşılması bir yana, tespit edilmesi bile mümkün değildir. Son iki bölümde gün ışığına çıkarmayı umduğum ve sonraki bölümlerde de açıklığa kavuşturmaya devam edeceğim koşullu fenomenolojisinin bir ürünü olan bu samimi şarkı söyleme, Sevillanas Rocieras türünü doğurmuştur; bu tür, hac yolculuğunun kendi potasında doğmuştur. Sevillanas'ın Sevillanas Rocieras'a dönüşmesi ritüel davranışların doğrudan bir sonucudur.

Samimi Juerga'ların ve birbirlerine şarkı söyleyen bireylerin görüntüleri bol miktarda var ve her durumda şarkıcı doğrudan şarkı söylediği kişiye bakıyor ve ona şarkı söylüyor. İlk gün Caballeros'u carreta'larında gözlemlediğimde bu açıkça görülüyordu. Ayrıca Carolina'nın Sebastián ile Ajoli carreta'sında ya da 6. Bölümde anlattığım gibi camino boyunca La Curra'da şarkı değiş tokuşu yaptığı zaman da açıkça görülüyordu (bkz. Şekil 6-1, 6-2 ve 6-3). Bazen bu alışverişler açık alanda da gerçekleşebiliyordu, örneğin at arabasında giden bir kadının at sırtındaki bir adamı seçip ona bir şarkı ithaf ettiğine tanık oldum. Kamptaki ya da El Rocío kasabasındaki partilerden birinde de gerçekleşebilirdi. Kısacası, bu alışverişler yaygındı, neredeyse her yerde gerçekleşebilirdi ve yine de iki insan arasındaki mahrem anlar olarak kalırlardı.

Bana söylenen üç Sevillanas

Rocío'da bana üç şarkı ithaf edildi ve her biri iki önemli noktayı ortaya çıkardı. Birincisi, şarkıların o anla olan özel ilgileri nedeniyle o anda seçilmiş olmaları, şarkıların sadece ezberlenmiş bir liste olarak içselleştirilmediğini, o anın malzemelerinden o anda anlam yaratan karşılıklı ilişkilerle dolu duygusal bir manzara olarak içselleştirildiğini gösteriyor. Burada sözlerin sadece o anla ilgili olması değil, söylendikleri anın ürünü olan yeni deneyimler yaratmak için metafor olarak kullanılabilmeleri söz konusuydu.

Rocieros genellikle şarkılarını birbirlerine ithaf eder. Şarkının kimin için olduğunu söylerler ya da o kişinin gözlerinin içine bakarak ona şarkı söylemeye başlarlar. Caballero ailesinin carreta'sındaki ilk birkaç saatimden başlayarak Rocío boyunca buna sürekli olarak tanık oldum. Bir şarkının birisi tarafından bana ithaf edildiği üç olay oldu. Bunlardan ilki ikinci günün akşamı Elvira hanımın Sebastián ve bana yukarıda tercümesi verilen şarkıyı söylemesiydi.

İkincisi, ilk yılın camino'sunda, Quema'nın sıcaklığında ve tozunda öküzleri dinlendirmek için kısa bir mola sırasında oldu. Kadın Simpecado'nun arkasında *promesa* ile yürüyordu.

A verte vengo
Seni görmeye geldim.
A ver mi primer Rocío a verte vengo
İlk Rocío'mu görmek için
A verte vengo
Seni görmeye geldim.
Bu benim ilk Rocío'm, a verte vengo
Bu benim ilk Rocío'm, seni görmeye geldim.

A verte vengo
Seni görmeye geldim.
A verte vengo este es mi primer camino
Seni görmeye geldim bu benim ilk Rocío'm
A verte vengo como cualquier peregrine
Diğer hacılar gibi seni görmeye geldim
Que quire cumplir un sueño
Bir hayali gerçekleştirmek
isteyen Como cualquier
peregrino *Diğer hacılar gibi*
A verte vengo
Seni görmeye geldim.

Üçüncü kez Aldea'da Charro'nun akrabasının evindeydim. Daha önce hiç tanışmadığım ve bir daha hiç görmediğim kadın bana aşağıdaki şarkıyı söyledi:

Ayer la Yegua³¹ lo sorte
Dün kısrağı serbest bıraktım
Ese caballo era mi amigo O
at benim arkadaşımdı Ayer
la yegua lo sorte *Dün kısrağı*
serbest bıraktım Y
arrastrando se me fué
Ve kendini sürükleyerek gitti
Pasito a paso al Rocío
Adım adım Rocío'ya Onu
son bir kez görmek için
Onu son bir kez görmek
için

Murphy ve Farraco'nun çalışmasıyla bağlantılı olarak bu şarkıların içeriği ve durumuyla ilgili önemli olan şey, bu şarkıların ilk etapta neden ortaya çıktığını ve Rocío'daki birincil işlevlerinden birini ortaya koymasındır. Şarkılar bir kez öğrenildiğinde, Rocío deneyimlerini yansıtan duygusal bir manzara sunuyor. Bazı şarkılar, manzarayı doğru bir şekilde betimlemek amacıyla değil, Rocío deneyimlerinin bir yer ve zamanındaki duygusal deneyimlerinin bir işareti olarak nostaljik bir şekilde (kusurlu da olsa) manzarayı betimlemektedir.

Rocío. Çoğu Rocieros'un erişebilecekleri oldukça geniş bir şarkı repertuarı vardır ve bu şarkılar her zaman çoğunlukla derin duygusal deneyimlerden kaynaklanan güçlü bir duygusal yük taşıyor gibi görünmektedir. İçsel manzaranın iyi gelişmiş olduğu, birçoğunun toplam repertuarlarından o ana uygun bir şekilde bir şarkıyı çağırabilmesiyle açıkça ortaya çıkıyor. Başka bir deyişle, şarkılar duygusal simgeler olarak rastgele seçilmiyor, aksine mevcut durumla doğrudan ilgili oldukları için dikkatle seçiliyorlar. Yukarıdaki örnekler bu noktayı açıklamaktadır. İlk durumda, bayan Rocío'ya ilk kez bindiğimi biliyordu ve bunu kutlamak istiyordu. İkincisinde Elvira, içki içilip parti yapılırsa da bunun bir yöntemi olduğunu ve duygusal bağlılığa bilinçli bir yaklaşımın temelini oluşturduğunu bilmemi istiyordu. Üçüncüsünde ise, tamamen yabancı olmama rağmen onların arasında hoş karşılandığımı bildiriyordu (bu durumda şarkı sözleri tesadüfi olmakla birlikte yerel sembolizmden yoksun değildir).³²

Bakire'ye şarkı söylemek: Müzikal komünyon olarak parçalardan bütüne

Birbirlerine şarkı söyleme olgusu, başlangıçta neden Rocío'da olduklarının bir uzantısıdır. Bunu Bakire'ye söylemek için geldiler:

Aqui estamos otra vez
İşte yine buradayız
Bir kez daha istediğimizi söylemek için
Seni tekrar sevdiğimizi söylemek
için **Para cantarte por Sevillanas**
otra vez *Sana tekrar Sevillanas*
şarkıları söylemek için
Para llorar ante tu Mirada
Bakışlarının önünde ağlamak için

Alaylar sırasında, özellikle de *Presentación'da* büyük ölçekte yapılan ve Hermitage'de özel olarak ya da Salida'nın yoğunluğunda doruğa ulaşan şey, Rocieros Rocío'ya çıktığından beri her düzeyde her zaman yapılıyordu. Kampta geceleri *Simpecado'ya şarkı söyleyen* küçük gruplardan, *carretalarda* ya da evlerinde birbirlerine şarkı söyleyen arkadaşlara ve ailelere, Aldea'ya vardıklarında doğrudan Bakire'ye şarkı söyleyen bireylere ve *Salida'daki geçit töreni* sırasında Bakire'ye söylenen şarkılara kadar, Rocieros Bakire'ye şarkı söylemenin bir uzantısı olarak birbirlerine şarkı söylüyor ve aynı şekilde birbirlerine şarkı söylemenin bir uzantısı olarak Bakire'ye şarkı söylüyorlar. Bakire'ye şarkı söylediklerinde, doğrudan Bakire'ye bakmaları önemlidir ve bu en çok tek kişinin samimi şarkısında/duasında görülür. O halde birbirlerine şarkı söylemenin ve birbirlerinin gözlerinin içine bakmanın bir performans geleneğinin çok ötesine geçtiğini, Rocieros'un Bakire'ye, Bakire'den birbirlerine duygusal bağlılık uygulamasını genişlettiği ve bu genişletilmiş uygulama aracılığıyla El Rocío deneyimlerinin kendi içsel duygusal manzaralarına katkıda bulunmaya devam ettiği temel bir araç olduğunu görebiliriz. Bakire'ye söylenenler, özellikle dini deneyimle ilgili olarak, parçalar ve bütün arasındaki bir birliktelik olarak görülebilir. Bir birey ile bir diğeri arasında söylenenler, bir parçanın bütünü bir başka parçasıyla birleşmesi olarak görülebilir. Birbirlerine şarkı söylemeleri, Bakire'ye olan adanmışlık pratiklerinin kesintisiz bir süreç olarak devamıdır. Yine, müzikal birliktelik Ayin'de başlayıp Salida'ya ve tekrar Ayin'e kadar devam eden deneyimsel bir alaydır. Yol boyunca değişen şey deneyimselliğin derecesidir.

Bu samimi ve anlık deneyimin fenomenolojisi, şarkı sözü ritüel pratiğinin dışında okunduğunda ya da şarkı kayıttan dinlendiğinde doğal olarak tamamen kayboluyor. Bu şarkıların El Rocío'nun sınırlarının ötesinde kendilerine ait müstakil bir mitolojik yaşam bulmaları, ritüelin kültürel eserler yaratma gücüne tanıklık eder; bu eserler belki de amaçlanmamış ama yine de kültürel açıdan zenginleştirici şekillerde işlev görmeye devam eder. Bugün dünyanın dört bir yanından derlenmiş ciltler dolusu mitoloji olduğu gibi, ya tamamen Rocío şarkı sözlerine adanmış ya da içeriklerinin önemli bir bölümünü seçilmiş şarkı sözlerinin oluşturduğu birçok kitap ve web sitesi bulunmaktadır.

Sevillanas'ın söylenmesi *de Gloria'nın* bir ifadesi olarak duygusal dışavurum için bir araç sağlarken, müzik aynı zamanda Rocío deneyimlerinin içselleştirilmesine yönelik bir araç olarak hizmet eder ve bu deneyimler daha sonra *komünitas* içinde paylaşılabilir. Bu müzikal işlev, ritüel deneyiminin paylaşılan müzikal deneyim yoluyla yeniden onaylanması olarak, ritüel uygulamalarının kendileri dışında açığa çıkmaz. Bununla Rocieros'un geliştirdiği içsel duygusal ses ortamının hac boyunca Rocieros arasında sürekli olarak işlendiğini kastediyorum. Ama iş burada bitmiyor. Haccın komünitas'ı içinde işlenenler Endülüs toplumu boyunca farklılaşmaya ve Endülüs toplumuna dahil olmaya devam ediyor, tam da Rocío bir komünitas olduğu için büyük bir etkiyle; sosyal düzen geçici olarak yapı sökümü uğratılmış olsa da mevcut.

Yeni duygusal deneyimlerin ve eski duygusal nostaljinin devam eden işlenişi, hac yolculuğunda izleyicinin görüşüne açık olmayan hayati bir unsur oluşturur. Ayrıca, bu iç duygusal ses ortamının işlevinin de

Hac yolculuğunda yaşanan birçok anın izleri gibi, şarkılar popüler kayıtlara, baskıya veya başka herhangi bir medyaya girdiğinde tamamen aktarılması mümkün.

Mit ve ritüel üzerine bir alıştırma: Müstakil liriğin mitolojik yaşamı-Murphy ve Carrasco'dan ilginç bir çalışma

Michael Dean Murphy, Huelva, İspanya'dan meslektaş Juan Carlos González Faraco ile yaptığı pek çok ortak çalışmadan birinde - *La construcción cultural del paisaje: Doñana en la música popular rociera* ("Manzaranın kültürel inşası: Rocío'nun popüler müziğinde Doñana") adlı kitabında, Sevillanas şarkı sözlerinin okul çocukları arasında El Rocío kasabası çevresindeki, özellikle de "La Doñana" milli parkı içindeki bölgenin gerçek topografyası, florası ve faunasına ilişkin kavramları çarpıttığına dair ilginç bir gözlemde bulunmaktadır (Murphy ve Gonzáles 2001). Bu olgunun sonuçları konusunda vardıkları sonuçlara saygıyla katılmasam da, Bölüm III'te daha ayrıntılı olarak ele alacağım mit/ritüel dinamiğinin temel bir yönünü yansıtmaktadır. Burada tarihsel olarak mitlerin ritüellerinden kopma ve kendi kültürel varlıkları haline gelme eğiliminde olduklarını söylemek yeterlidir. Aslında bu, karşılaştırmalı mitoloji ve ritüel çalışmalarının tüm tarihinin en önemli gözlemlerinden biri olmuştur. Mitolojik içeriğin kopması, dünya çapında çok sayıda edebi ve şiirsel türün ortaya çıkmasına neden olmuştur (Bell 1977, 32). Ancak Murphy ve Carrasco'nun gözlemlerinde özellikle ilginç bulduğum nokta, son 30 yıl içinde El Rocío hac yolculuğundan koparak kendi yolunu çizen popüler şarkı sözleri, kayıtlar ve edebiyat biçiminde mit ve ritüel arasında bir üretim ve ayrışma sürecinin başlamış olmasıdır.

popüler kültüre girmiş ve Yunan mitleri ve zaman içinde sürüklenen diğer ritüel kazazedeler gibi, bilimsel incelemenin nesnesi haline gelmişlerdir (bu çalışma bunun bir örneğidir).

Murphy ve Carrasco, şarkı sözlerinin Rocío'nun fiziksel çevresi ile mitolojik ya da söylemsel çevresi arasında popüler algılarda bir çarpıklık yarattığına ve bunun (tam olarak coğrafi olmasa da) *sosyal gerçeklik* haline geldiğine işaret etmektedir. Okul çocukları arasında yapılan bir araştırmada, çocukların El Rocío'yu çevreleyen flora ve fauna hakkında, Sevillanas şarkı sözlerine yoğun bir şekilde maruz kalmaları sonucunda ulaştıkları canlı yanılgılara sahip olduklarını keşfetmişlerdir (Murphy 2001, 4).

Benim yorumum, El Rocío'nun ritüel deneyiminin şarkı sözleri biçiminde yarattığı mitolojik yansımaların, ritüel deneyimin fenomenolojisinin ötesinde herhangi bir gerçekliğin yansıması olmadığı gerçeğine odaklanıyor. El Rocío'nun sözleri, özellikle samimi şarkı açısından, o andaki ritüel fenomenolojisiyle ilgilidir, başka bir şeyle değil. Şarkı sözleri Doñana'nın korunmasına ilişkin bazı özelliklerin yanlış anlaşılmasına yol açtığı ölçüde, şarkı sözleri başlangıçta Doñana ile ilgili değil, daha ziyade Rocío ile ilgilidir - aslında La Doñana'da gerçekleşen Virgen del Rocío'ya yönelik duygusal bir bağlılık ritüeli.

Murphy ve Carrasco'nun çalışmasının ortaya koyduğu gerçek, Rocío ritüelinin Sevillanas'ın sözleri gibi mitolojik ürünleriyle yeniden inşa edilemeyeceği, ancak yine de bu yöndeki girişimlerin halihazırda devam etmekte olduğu ve okul çocuklarının yanlış anlamalarının bunun en küçük örneği olduğudur. Şarkı sözlerinin fiziksel Doñana parkını doğru bir şekilde temsil etmediği (ve başka ne olursa olsun

), aslında ritüel çalışmalarının bir disiplin olarak başlangıcından bu yana mücadele ettiği şeyin altını çizmeye hizmet eder: ritüellerin mitlerinden yeniden inşa edilemeyeceği. Bunun nedeni, mitlerin hiçbir zaman ritüelin kendisini değil, daha ziyade onun fenomenolojisini temsil etmeyi amaçlamış olmalarıdır. Bu açıdan bakıldığında, Sevillanas Rocieras'ın lirik içeriği El Rocío'nun adanmış "de Gloria" karakterini anlamak için mükemmel bir rehberdir, ancak bölgeyi gezen herkes için zayıf bir yol haritası sağlayacaktır. Şarkı sözlerinin adanmışlık içerikleri niyetlerini ortaya koyarken, operasyonel çevre hakkında verebilecekleri her türlü bilgi sadece yararlı olabilecek veya olamayacak istenmeyen sonuçlardır.

Mitolojik farklılaşma

Resmi olmayan tören alaylarında ve Camino'da insanlar birbirlerine şarkı söylerler (yani birbirlerine şarkı ithaf ederler) ama bu şarkıların birbirleri hakkında olması gerekmez; bu Sevillanas'ın Murphy'nin analizinde kaybolan fenomenolojik yönüdür. Bu, mitolojik şarkının pratikte uygun bir şekilde bağlı olduğu ritüeldir. Bu, fenomenal durumu ortaya koyarken, Murphy'nin analizi olası bir sonucu ortaya koymaktadır; yani çocuklar, şarkı sözlerinin arkasındaki üretici güç olan içsel manzaraya erişimleri yokken, bitkiler ve faunayla ilgili olan önemsiz semiyolojik yolu takip etmektedirler.

Doğrudan kişiden kişiye (parçadan parçaya) ya da kişiden bakire (parçadan bütüne) şarkı söyleme pratiği, şarkı sözleri için "bağlam" sağlar ve bu olmadan şarkı sözleri "anlamlarının" çoğunu kaybeder.

ilk etapta "anlam" olarak düşünülebilir. Şarkı sözleri, ritüel faaliyetlerinin, yani şarkı söylemenin kendisinin mitsel karşılıkları olarak görülebilir. Başka bir kişiye şarkı söyleme eylemi başlı başına bir ritüel eylemdir ve pastoral şarkı sözlerinin gerçek faaliyetini ya da çevresel bağlamını değil, fenomenolojisini ifade etmesi amaçlanır. Müzik, çevreyi, şarkı sözlerinin kesin bir anlamı aracılığıyla değil, şarkı söyleme eylemi aracılığıyla diğer Rocieros'lara aktarılan içsel bir duygusal manzara için işaretleyiciler olarak kullanır. Bastonlu beyefendinin şarkı söylediği iki hanımefendinin yüzlerini gözlemlemek (bkz. 5. Bölümdeki İkinci Şarro Evi) şarkı hakkında bilinmesi gereken her şeyi ortaya koyar. Sözler, onlar için belli bir öneme sahip olsa da, analist için hayati önem taşımaz, çünkü "anamları" o anın deneyiminde saklıdır. Analistin görevi o anı anlamaktır, şarkı sözleri etrafında potansiyel anlamları yeniden inşa etmek değil.

Bu durumlarda, şarkı sözü o anın dışında başka bir şeye atıfta *bulunsa* bile, onu diğer kişiye söylemenin amacı aslında o anda olan bir şeyi ortaya çıkarmaktır. Ancak bu ilişki, lirik içerik ne olursa olsun o anın ötesine geçmeyecektir, dahası geçmesi de *amaçlanmamıştır*.

Bu sözleri okumak ya da ister radyo ister CD olsun, dolayımlanmış bir form aracılığıyla uzaklarda duymak, ritüel süreci ve deneyiminin dışında kendi sosyal türüne dönüşen müstakil bir mitin mükemmel bir örneğidir. Murphy ve Carrasco'nun çalışması, bu şarkı sözlerinin Endülüs toplumunda bağımsız bir şekilde yol alırken alabileceği potansiyel "hayatlardan" sadece birini ortaya koyuyor. Murphy'nin ortaya koyduğu "çarpıtma", aynı zamanda ritüel fenomenologlarını sürekli rahatsız eden sorunun b i r başka örneğidir. Bir ritüeli Endülüs toplumuyla ilişkilendirmeye çalışmak yeterince zor olsa da

Bir ritüelin fenomenolojisini mitolojik yansımaları üzerinden ortaya çıkarmak neredeyse imkânsızdır. Ancak geçmişten gelen bir kültürle değil, yaşayan bir kültürle karşı karşıyayız. Endülüs kültürüne ne aktarılıyor? Çok şey. Endülüslülerin çoğu 1970'lerden bu yana Sevillanas Rocieras'ı dans eder ve dahası birbirlerine söylerler. El Rocío'nun davranışsal estetiğini şu ya da bu ölçüde somutlaştırmışlardır. Asıl "çarpıtma", eğer böyle adlandırmak istiyorsak, onların davranışlarında meydana gelmiştir: ritüel potasının içinden kaynaklanan ve popüler kültür olarak toplumsal dokuya yayılan bir dalgalanma.

**Sosyal davranış estetiği olarak Endülüs toplumuna ritüel yayılımı
(mitolojik farklılaşmanın aksine)**

Birbirlerine şarkı söyleme pratiği, özel partilerden yerel barlara ve gece kulüplerine kadar Endülüs toplumu genelinde yaygındır. Yerel barlarda karşılıklı şarkı söyleme o kadar yaygındır ki çoğu zaman fark edilmez. Ancak benim gözlemime göre bu durum büyük şehirlerde küçük kasaba ve köylerde olduğu kadar yaygın değil. Yine de bunu Granada'da bile gözlemledim. Ayrıca birçok kez genç Endülüslülerin popüler bir şarkının sözlerini dans ederken söylediklerine ve sözleri doğrudan birbirlerine söylediklerine şahit oldum. Bu durum diskoteklerde bile gözlemlenebilir.

Kamusal alanlarda bile bireyler arasında duygusal bir iç manzarayı paylaşma pratiği, Endülüs toplumu boyunca her düzeyde farklılaşmıştır. Ritüel sisteminin insan davranışının temel kalıplarını nasıl oluşturduğunu samimi bir düzeyde görebiliriz.

Başka bir kişinin gözlerinin içine bakarak ona şarkı söylemek, farklı kültürel geçmişlerden gelen pek çok insanın rahatsız olacağı bir şeydir. Örneğin Amerika Birleşik Devletleri'nde bu uygulama hiç bilinmez. Ancak bunun Endülüs'te yeni bir olgu olduğuna inanmıyorum.

El Rocío, tıpkı Endülüs'ün diğer tüm ritüelleri gibi, yüzyıllar boyunca kültürel estetik üretmiştir. Örneğin flamenkonun en iyi araştırmacıları, Endülüs dini ritüelinin flamenkonun estetiğini büyük ölçüde etkilediğine inanmaktadır (Arrebola 1995; Mairena 1971; Gómez 1982; Estal 1980; Molina 1985; Infante 1980; Barrios 1989). Flamenkoda, genel olarak popüler Endülüs kültüründe olduğu gibi, birbirlerine şarkı söyleme pratiği yaygındır. Bir kişiye şarkı söylemek, bir Bakire imgesine şarkı söylemek ya da bir azize veya İsa'ya şarkı söylemek Endülüs'te yaygın uygulamalardır.

Sevillanas Rocieras'ın büyük popüleritesi, kültürel estetiği ya da *formalidad'ı* ritüel sistemi içinden üreten ve geliştiren süregelen bir sürecin sadece bir örneğidir. Eğer El Rocío tipik bir örnek ise, ritüel sistemi sadece on yıllar boyunca değil, görünüşe göre yüzyıllar boyunca "popüler" kültür olarak kültür üretebilir. Her ne kadar Allen Josephs Endülüs kültürünün azmini ve yüzyıllardır süregelen devamlılığını temelinde yatan ritüel sistemine bağlamamış olsa da, Josephs'in 1983 tarihli *The White Walls of Spain (İspanya'nın Beyaz Duvarları)* adlı eserinde ayrıntılı bir şekilde belgelediği yüzyıllar süren tutarlı davranış gözlemlerinin ardındaki temel desteği ve üretici gücü sağlayan şeyin ritüel sistemi olduğuna ikna oldum.

İzler (veya oluklar, baskılar, izlenimler, vagon izleri, paralel oluklar, müzikal elektromanyetik kayıtlar)

*"Algo se muere en el alma"
Ruhunda bir şey ölür "Cuando
un amigo se va
Bir arkadaş gittiğinde
Y va dejando una huella
Ve bir iz bırakır
Que no se puede borrar
Bu silinemez*

**"Los Amigos de Ginés" (M. Garida/M. Garcia 1975 Hispavox)
tarafından Sevillanas Rociera "El Adiós "un ilk kopla**

"Amigo", yani arkadaş kimdir? Grubun adı olan "Ginés'in Dostları" bile sadece Ginés kasabasından olduklarına işaret ediyor, ama hepsinin Hermandad of Ginés³³ üyesi olduklarına değil. İberya'da bir sevgiliye ya da arkadaş, özellikle de orada olmadığında, şarkılarla atıfta bulunmanın uzun bir geçmişi vardır, tıpkı Bakire'ye şarkı yoluyla bir arkadaş olarak atıfta bulunmanın olduğu gibi (E. B. Place 1959). Aynı şekilde, hac amacıyla bir araya gelen arkadaşlar da arkadaşdır. Özlemin nesnesi genellikle kasıtlı olarak muğlaklaştırılmış gibi görünür - sevgili, hac, yoldaşlar, Bakire.

Granada Hermadnad'ın bir sonraki *Hermano Mayor*'u (Ağabey) olmaya aday Antonio Almagro Jiménez, kardeşlik üyelerine yazdığı mektubu şöyle imzaladı: *"Me despido de ti con tres palabras: Huella, Cimiento y Vida....El camino es Huella, el trabajo Cimiento, y el amor, Vida."* ("Üç kelime ile sizi terk ediyorum: İz/Aşk, Bağ/Çimento ve Aşk/Hayat....Camino İz'dir, iş Bağ'dır ve aşk Hayat'tır.")

"El Amigo" gibi bir şarkının sözlerinin hava dalgasında süzülebilmesi ya da bir müzik yaprağına veya bir CD'nin kapağına basılabilmesi ve nihayetinde Washington, D.C.'deki bir şarkıcının ağzına girebilmesi ilginçtir - şarkının ve sözlerinin bir zamanlar neyin ayrılmaz bir parçası olduğu ve neyi temsil etmiş olabileceği hakkında hiçbir fikri olmayan bir şarkıcı. Ve bir anlamda neyi temsil etmediklerini de. Yine de iz "takip edildiğinde", hemen betona (İspanyolca'da *cimiento* veya "temel") doğru bir inişe başlarız ve bu da bizi aşağıdaki fotoğraflarda gösterildiği gibi binlerce mil ötede, la Doñana'nın kumunda bir iz yığına götürür.

Bir metaforu (kumdaki izler) başka bir metaforla (şarkı sözlerinin sözleri) değiştirdiğimiz gibi bir hataya düşülebilir, ancak durum böyle değildir. Bu izler kumda yürüyen ya da ata binen binlerce Rocieros'un izleridir ve elbette yol boyunca şarkılar da söylemişlerdir. El Rocío'da iz bırakan duygusal "izler" kumdaki izler kadar gerçektir ve şarkı söyleyen Rocieros'un deneyimlerinin doğrudan göstergesidir. Kumdaki izler yalnızca iz bırakan duyguların metaforları değildir; Rocío'ya katılan insanlar tarafından ortaya konan duyguların göstergeleridir.

"De Gloria" adını verdikleri duygusal bir modu yapılandıran müzikal ritüellerin Rocieros arasında olağanüstü durumlar yarattığını söyleyebilir miyiz? Eğer öyleyse, bu durumlar insan zekâsının bir *biçimi olarak tam bir* öz-bilginin, benliğin tam bir farkındalığının yönlerine katkıda bulunur mu? Eğer öyleyse, o zaman bu zekâyı, "akıl"da olduğu gibi, kasıtlı olarak geliştirilmiş ve yoğunlaştırılmış duygusal yapılanmanın bir ürünü olarak mı değerlendirmeliyiz?



Şekil 7-3 "Cuando un amigo se va..."
(Şekil 7-3, 7-4 ve 7-5'teki fotoğraflar Rocío.com'un izniyle)



Şekil 7-4 "Y va dejando una huella..."



Şekil 7-5 " Que no se puede borrar....."

BÖLÜM II: SEMBOLDEN DENEYİMİNE

Bölüm 8: Kitle

Ayin için Prelüd

Neden El'in hac yolculuğunun incelenmesinin bir parçası olarak ayini analiz edelim?

Rocío?

Her şeyden önce, günümüz Hermandades'lerinin 101'i için El Rocío hac yolculuğu sadece yerel kilise veya katedralde bir ayinle başlayıp bitmekle kalmıyor, aynı zamanda hac güzergâhı boyunca her gün bir ayin düzenleniyor ve ayin hac yerinde de kutlanıyor. O halde, Ayin aslında hac yolculuğunun temel ritüellerinden biridir ve hac yolculuğunun diğer ritüelleriyle olan zıtlığı, aynı sistem içindeki ritüellerin yerine getirebileceği farklı işlevler hakkında çok şey ortaya koymaktadır.

Bu araştırmanın ilk aşamalarında, incelediğim bazı ritüellerin ya bir zamanlar Ayin'in doğrudan bir parçası olduğundan ya da Ayin'le yakın bir ilişkisi olduğundan şüphelenmeye başladım. Bu durum, Ayin'in çeşitli derecelerde değişime uğradığı gerçeğini ortaya çıkardı. Aklıma, Ayin'in ya yapısal olarak tutarlı kalma kapasitesinin ötesinde genişlediği ya da belirli işlevlerin kendi ritüellerine dönüşmek üzere ayrılmasıyla daraldığı geldi. Anlaşıldığı üzere, her iki varsayım da doğrudu. Ayin tarihi üzerine daha sonra yapılan araştırmalar, Ayin'in ayrı ritüellere bölünerek genişlediğini, ancak temel ritüeli ve onun merkezi itici dinamiğini, yani yansıtılan mit ve ritüel ilişkisini olduğu gibi bıraktığını ortaya koymuştur.

sırasıyla Kutsal Komünyon ve vaaz eyleminde. Ayin bir anlamda daralırken başka bir anlamda genişlemiştir. Lucinda Coleman'ın *Worship God in the Dance* (1995) adlı derinlemesine tarihsel araştırmasının ortaya koyduğu gibi, Ayin erken Ortaçağ'da kendi ritüel yapılarından ayrı ritüeller ürettiyordu.

Danslar genellikle ilahiler ya da şarkılar eşliğinde yapılırdı. "To carol", "dans etmek" anlamına gelmektedir (Adams 1975:6). "Carol" Latince "halka" anlamına gelen *corolla* kelimesinden, "caroller" ise koro dansı için flüt çalan anlamına gelen Latince *choraula* kelimesinden türetilmiştir (Oxford Sözlüğü). İlahilerin çoğu "durmak" ya da "duraklamak" anlamına gelen stanza ve "dans etmek" anlamına gelen koro olarak ikiye ayrılırdı. Bu nedenle, koro sırasında insanlar dans eder ve kıta için solo bir dansçı sahne almadığı sürece, kıta söylenirken çok az hareket olurdu. (39)

Koro sırasında yapılan en yaygın adım "üç adım" anlamına gelen *tripudium*'du. Bu dans üç adım ileri ve bir adım geri atılarak yapılırdı; sonra tekrarlanırdı. Zamanlama genellikle 4/4 ya da 2/4'tü ve bu adım tören dansları için popülerdi. Genellikle beş ya da on kişi kollarını birleştirir ve daha sonra diğerleriyle birleşerek sokaklarda ve kilisenin etrafında ilerler, kilise cemaatinin birliğini ve eşitliğini sembolize ederdi. (40)

Koronun rolüne, kelimenin kökenine ve flüt çalan kişinin varlığına dikkat edin. Bu flütçünün büyük olasılıkla Tamborilero'nun atalarından biri olduğunu düşünmek mantıklı olacaktır çünkü bir dans korosunu sadece bir flüt ile nasıl ya da neden yönetebileceğini hayal etmek zordur. Eğer orijinal kaynakta "flütçü" ifadesi yer alıyorsa, Tamborilero'nun kelime anlamıyla davulcu anlamına geldiğini, ancak bunun sadece bir unvan olduğunu aklımızda tutabiliriz. Coleman'ın anlatmaya devam ettiği gibi,

Tapınma dansı ruhban sınıfının özel alanı olarak varlığını sürdürmüştür. Bonaventure (1260 civarı) cennetin neşesinde sonsuz bir çember çizme, "kürelerle ritmik devrimler" olacağını yazmıştır (Adams 1990: 21).... On altıncı yüzyıl kadar geç bir tarihte bile bir el yazması, Sens'teki kilisede Paskalya arifesinde gerçekleşen bir Paskalya ilahisini ya da halka dansını anlatmaktadır. Bu dansa Başpiskopos'a önce ikiye ikiye dolaşan din adamları yardım etmekte, onları aynı şekilde önde gelen vatandaşlar takip etmekte ve hepsi de diriliş şarkıları söylemektedir. İlahi, manastırdan kiliseye,

kilise avlusunun etrafından

Salvation Mundi'yi söylerken koroya ve nefe girerler (Taylor 1976: 22). (41)

Coleman'a göre Reformasyon (on altıncı yüzyılın ortaları) ile birlikte, "Sonuç olarak, dini dans ortadan kalktı ya da sadece birkaç izole yerde varlığını sürdürdü. Bazı dini mezhepler, erken dönem kilise dansını anımsatan özel ayin hareketleri geliştirdi. Diğer Hristiyan dans hareketleri ise düğünlerde ya da cenazelerde görülebilecek halk ifadelerine dönüşmüş ya da Katolik ayininin yapılandırılmış hareketleri içinde gömülü kalmıştır" (43).

O zaman dansların, tören alaylarının ve hatta oyunların Ayinin bir parçası olduğunu görebiliriz (38). Ayin sadece bu ritüel eylemlerden ayrılmakla kalmamış, aynı zamanda süreç içinde çok daha kısa hale gelmiştir (45). Ancak Coleman dans ve koronun ortadan kalkmadığına, özellikle de Endülüs'te ortadan kalkmadığına dikkat çekmemiştir. Bu ritüel uygulamalar sadece Ayin'in sınırları dışında kendi ayrı ritüel varlıkları olarak, yani bir zamanlar Ayin'in bir parçası olan Kutsal Hafta alayları olarak devam etmiş (Coleman 1995, 36; Brooks 1988, 156) ya da önceki ayinlerden alınan ritüellerin içine dahil edilmiştir.

Endülüs romeríaları gibi ritüel sistemler (Turner [1978] 1995, 172, 257;

Nolan ve Nolan 1989, 328; Calamari 2002, 8-9).

Ayin ve ilgili törenlerin genel arka planı

Ayin, sadece dil ve diğer dekoratif ve destekleyici unsurlar dışında Katolik dünyasının her yerinde aynıdır (New Advent, "Liturgy of the Mass," E.). Vatikan II'den bu yana, ayinin dili yerel dile bırakılmıştır. Bununla birlikte, müzik o zamandan beri cemaatin takdirine bırakılmıştır,

Tezin geneli için önemli olan ve bu bölümde tartışılacak olan nedenlerden ötürü.

Yerel müziğin Ayin'deki rolü, ritüelin belirlenmiş yapılarına tamamen bağlı kalmıştır ve Ayin'in *görelî semiyotik işlevi* (bkz. Bölüm 13) olarak adlandırdığım şeyi hiç değiştirmemiştir.

Ayinin yapısı her yerde aynı olsa da, Kutsal Hafta törenleri, hac ziyaretleri ve çeşitli azizler ve Meryem Ana için düzenlenen bayram günü kutlamaları gibi diğer pek çok ritüel, sadece ülkeden ülkeye değil, komşu bölgeler arasında bile büyük farklılıklar gösterebilir.

Ayinin yapısal tutarlılığı başlı başına Ayinin toplam ritüel sistemi içinde oynadığı rolün bir göstergesidir. Evrenselliği, Ayin'in bireysel ve yerel özgünlüklere direnen birleştirici bir ritüel olarak hareket etmesini ve bunun karşılığında daha soyut, evrensel ve şimdiki andan uzak bir ritüel olarak işlev görmesini sağlar. Ancak, göreceğimiz gibi, sistem içindeki diğer ritüeller bunun tam tersini yapmaktadır: Kendine özgü olana, yerel olana, derinlemesine deneyimsel ve somut olana yönelirler ve genellikle birçok yerel talebin sonucudurlar. Bu ayırım, El Rocío'daki bazı ritüel etkinliklerin Ayinle nasıl bir ilişki ve karşılıklı içinde olduğuna baktığımızda giderek daha önemli hale gelmektedir.

Ayinin evrenselliğini, sürekli bir daralma ve soyutlama sürecinden geçerek elde ettiğini ve bunun sonucunda da ayrı ritüeller olarak dallanıp budaklanan deneyimsel unsurların ortaya çıktığını iddia edeceğim. Yine de, bu aşamalı daralma ve artan soyutlamaya rağmen, Ayin, Katolik vahyinin özünü oluşturan temel mit/ritüel dinamiğini korumuştur: Kutsal Komünyon gizemi ve tefsir için ritüel alan olan vaaz. Daha da önemlisi, ben

Bu ilerlemenin, Ayinin bir ritüel dinamiğinin merkezi ritüeli haline gelmesinin kaçınılmaz bir sonucu olduğunu öne sürecektir - bu sistem büyük ölçüde kendi içinde farklı oranlarda sembolik ve deneyimsel unsurlar taşıyan ayrı ritüellere bölünerek oluşturulmuştur. Bu farklı sembolik oranların deneyimsel derecelere oranı, büyük ölçüde yerel halkın dinlerini mevcut Ayinin işlediği daha sembolik seviyelerin ötesinde deneyimleme tasarım ve ihtiyaçlarının sonucudur.

Ayinin deneyimsel potansiyeli kendi evriminin bir sonucu olarak değişirken, ayinin içinde icra edildiği kültürel ve ardından sosyal koşullar da sürekli olarak değişmekte ve deneyimlenmektedir. Bu amaçla, ritüeli sosyal ve kültürel düzenler içinde bağlamsallaştıran kaçınılmaz ve süregelen bir gerçeklik oluştururlar. Ancak bu bağlamsallaştırma ritüelin içeriğini belirlemez. Ayin hiçbir zaman toplumsal düzenin bir izdüşümü olmamıştır ve şimdi de değildir. Belirli parametreler dahilinde, ritüel uygulayıcıları arasında varsayılan bir deneyim olarak toplumsal düzeni yansıtır. Yine de ritüel sistemi içinde giderek daha "idari" bir konuma sahip olan Ayin, aşağıda tartışacağım gibi kendi ritüel yapılarından evrilen hac ziyaretleri ve tören alayları da dahil olmak üzere deneyim ritüellerini düzenlemeye devam eder. Ayin bu "ayrılıkçı" ritüelleri iki yolla düzenlemeye devam eder:

1. Ayinin temel çalışması Katolik inancının tüm temel ilkelerini oluşturur ve bu ilkelerin hepsi tek bir ritüel eylem olan transubstantiation'ın içinde yer alır. Gizem ve onun yorumları Ayin'in ritüel yapılarının içine gömülüdür (New Advent, "The Real Presence of Christ in the Eucharist," IV) ve sonuç olarak

Bu ritüellerin kendi bütünlükleri içinde Ayin'den ayrı parçalar olarak kalıp kalmadıklarına ya da bir dereceye kadar önceki herhangi bir ritüel sisteminin yapısal unsurlarını özümseyip özümsemediklerine bakılmaksızın, ayrılık ritüelleri içinde aktarılır.

2. Katolik Kilisesi hiyerarşisi, ayin sisteminin merkezi ritüeli (Ayin) ve bunun içerdiği başlıca söylemsel araç olan vaaz (Yeni Advent, "Hıristiyan Doktrini," "Kilise Forumu," "Ayin Litürjisi," ve "Ayin Kanonu") üzerinde sıkı bir kontrol sağlayarak doktrinel düzenleme yapmaya devam etmektedir.

Katolikliğin merkezi ritüeli olan Ayin, sistem içindeki diğer tüm ritüeller için bilgi verici bir jeneratör görevi görür çünkü gerçek anlamda aynı bedeni paylaşırlar. Bu nedenle, Endülüs'ün Katolik ritüel sistemi içerisindeki her bir ritüelin sonuçta bir Kutsal Komünyon ritüeli olduğu - değişen derecelerde deneyimsel ve sembolik oranlarda - açıkça ortaya çıkacaktır.

Ayinin üç yöntemi

Katolik Ansiklopedisi'nde (New Advent) açıklandığı şekliyle kilise doktrinine göre Ayin, komünyonun anlaşılabilceği üç yoruma sahiptir:

- **Sakramental/Gizem:** Transubstantiation gizemi ve Kutsal Ruh aracılığıyla Tanrı ile birleşme (Kutsal Komünyon ayininde ifade edilir)
- **Kurban:** Ritüel kefareti, bilince çağrı, fedakarlığın kabulü, üzüntü, tövbe, bağışlama

- **Kutlama:** Diriliş, Paskalya Pazarı, yaşamın ölüme karşı zaferi, şefaet, kutsama (müzik ve dansla ifade edilir)

Bu üç yaklaşım ya da yorum, Endülüs Katolik Ritüel Sistemindeki üç temel duygusal ritüel "ruh haline" karşılık geliyor gibi görülebilir:

- **De Gloria:** Adanmışlık, kutlama ve neşe dolu "de Gloria" ritüelleri Meryem'e Mesih'in "kızı, annesi ve karısı" olarak aktarılır (Clark 1981, 109). Bereket, Tanrı'nın yeryüzündeki lütfu, yenilenme ve yaşamı olumlama, ayrıca şefaet olarak rogation; romeríalar yüceltme ritüelleridir.
- **De Penitente:** Çileli/acılı, arındırıcı, kederli; Kutsal Hafta tören ritüelleri.
- **De Mysterium (Corpus Christi):** Düşünceli/mucizevi, gizemli, meditatif: Corpus Christi alayları, sakrament tapınması, yalnız veya içsel hac, arayış.

Bu ritüellerin pratiğine daha derinlemesine bakıldığında, üç "modun" hiç de hava geçirmez bir şekilde kapalı olmadığı, aksine bir gamdaki aynı tonların yeniden düzenlenmesi gibi birbirinin içine geçtiği ortaya çıkar; farklı ilişki kümelerini vurgulasalar da, yine de aynı ton grubudurlar.

Gizemi yüceltmek benliğin ve onun gizemle ilişkili koşullarının bilincine varılmasını sağlar. Tövbe eden kişi tövbe ve empati yoluyla yüceltilebilir, tıpkı yücelten kişinin kendi sınırlamaları ve yüceltilenin ışığında kendi eylemlerinin sonuçlarıyla yüz yüze gelebileceği gibi. Gizem üzerinde tefekkür eden kişi pek çok duygusal farkındalık yaşayabilir. Burada, ilişkiler dizisine hangi kiplikle başlanırsa başlansın kolayca ortaya çıkabilecek döngüsellğe bir örnek verilmiştir. "Neşeli keder" Tutku'yu tanımlamak için kullanılan yaygın bir ifadedir. Aynı şekilde, Endülüs şarkı sözlerinde bulunan yaygın bir ifade de şöyledir

"*Alegre canto mis penas,*" ya da "Neşeyle acılarımı söylüyorum."

Buradaki amacım Katolik doktrinini şu ya da bu şekilde desteklemek ya da eleştirmek değil, sadece duygusal modalitelerin entelektüel süreçlerle de ilişkili olarak görülebileceğini ve duygusal modların hermetik olarak mühürlü ve doğrusal olmadığını, aksine birbirlerine aktığını, çünkü aslında aynı fenomenin, tutkunun gizeminin farklı deneyimsel ifadelerle kırıldığını önermektir. Bu ifadeler, Kutsal Hafta ve Corpus Christi'nin diğer tören ritüelleriyle ilişkili olarak El Rocío'nun romería ritüelinde benzerlerine sahiptir.

Bu temel uzmanlaşmış organizasyon kategorileri Endülüs'te özellikle bu ritüel yöntemlerini geliştirmek için geliştirilmiştir³⁴ :

Cofradías, Kutsal Hafta boyunca gerçekleştirilen Hristiyan Tutkusu'nun tövbe ritüellerinde uzmanlaşmış kardeşliklerdir (Burgos 1977).

Hermandades, esas olarak romeriya ve belirli azizlere ya da çoğu durumda olduğu gibi (özellikle romeriya) Meryem Ana'ya yönelik diğer adanmışlık uygulamalarından oluşan *de Gloria* ritüellerinde uzmanlaşmıştır. (Aslında, Endülüs'teki tüm romerías Marian'dır ve göreceğimiz gibi, Batı Avrupa haclarının çoğu da Marian'dır. Ünlü Santiago de Compostela haccı bile aslında bir Marian haccıdır [Moreno 1974]).

Rahiplik hala Corpus Christi'nin gizemli törenlerinin yanı sıra İlk Komünyon, vaftiz, düğün, cenaze ve benzeri tüm sakramental törenlerin kontrolünü elinde tutmaktadır (Brooks 1988, Bölüm 2).

Endülüs'te, Ayin ritüelini çevreleyen üç temel modaliteden sadece Corpus Christi alayları ve bunların gizem ve inisiyasyon modaliteleri tamamen rahiplerin ve Kilise'nin elinde kalmıştır. Geriye kalan ve sırasıyla Ayinin kutlama ve tövbe yönlerine karşılık gelen de Gloria ve Penitente modaliteleri, Kilise'den ayrılarak meslekten olmayan kuruluşlar tarafından üstlenilmiştir. Bu ritüeller Kilise dışında icra edilmektedir. Bununla birlikte, rahip sınıfının ritüeller üzerindeki gevşek kontrolünü sürdürdüğü bir düzenleme sistemi yürürlüktedir.

Bu, bir veya daha fazla *cofradías* ve/veya *Hermandades* için *conciliario* olan yerel bir rahibin şefaati aracılığıyla yapılır (Burgos 1974, 38). Peder Enrique, Granada'daki *San Pedro Y San Pablo* (Aziz Petrus ve Aziz Pavlus) kilisesinin cemaat rahibidir. Granada *Hermandad del Rocío*'nun *conciliario*'su olarak görevi, ayinlerin Kilise doktrininden sapmamasını sağlamaktır. Genellikle, Peder Enrique'nin durumunda olduğu gibi, uzlaştırmacılar kardeşliklerin üyesi olurlar; ancak bu her zaman böyle değildir. Doğal olarak büyük ölçüde öznel yargılar söz konusudur ve zaman içinde tartışmalar ve ihtilaflar ortaya çıkmıştır (bkz. Ek A).

Cofradías tarafından yürütülen tövbe modalitesi Kilise takviminin Kutsal Haftası ile sınırlıdır, ancak adanmışlık törenleri için yapılan hazırlıklarla ilgili faaliyetler tüm yıl boyunca devam edebilir. *Cofradías* ve *Hermandades*'in yıl boyunca işlevleri olan topluluk örgütleri haline geldiğini belirtmek önemlidir (Llorden ve Suvirón 1969; Gonzales 2000; Briones Gómez 1999).

Aynı şekilde, *Hermandades* tarafından yürütülen ve yerel alaylar ve *romerías* tarafından karakterize edilen de Gloria modalitesi de Kilise ile ilişkilidir

takvimi (Burgos 1974). Bunun nedeni, her bir aziz ya da bakireye özel bir bayram günü ya da kutlama günü tahsis edilmiş olmasıdır. Bu da Katolik yılı boyunca sürekli hareket halinde olan bir ritüel faaliyet döngüsü yaratır (Yeni Advent, "Hristiyan Takvimi" ve "Takvim Reformu"). Buna ek olarak, La Virgen del Rocío'nun romería'sı etrafında oluşturulan faaliyetlerin de kanıtlayacağı gibi, hazırlıklar ve küçük uygulamalar yıl boyunca devam edebilir.

Yortu alayları geçmişte ayinin bir parçası olarak gerçekleştirilirdi. Yani, rahiplerin önderliğinde Kilise'de başlar ve daha sonra kıtlık, düşman istilas vb. durumları kutsamak ve/veya bunlardan korunmak için çevredeki şehir, kasaba ve hatta tarlalara doğru ilerlerdi (New Advent, "Rogation Days"). Bu tür tören alayları artık nadiren ayinin bir parçası olarak icra edilmektedir, ancak Katolik dünyasının birçok yerinde din adamları bu törenleri koruyucu azizleri ve bakireleri çevreleyen törenlerin bir parçası olarak benimsemiştir. El Rocío'da göreceğimiz gibi, rogasyon unsuru ağırlıklı olarak bir yüceltme ritüeli içinde nispeten önemli bir rol oynar (Taillefert 1996; Flores Cala 2005).

Ayinin yüceltme unsurlarının çoğunun aslında laikler tarafından azizlerin kutlanması ve Bakire'ye adanmışlık uygulamaları yoluyla yüceltme ritüelleri şeklinde benimsendiğini söyleyebiliriz. Onları yücelterek, ritüeller aynı zamanda insan ve doğa dünyasında onların yardımını (şefaati) talep eder. Bu durum, El Rocío'nun bu çalışmada verilen tarihsel arka planında (Flores Cala 2005) atıfta bulunulan Almonte köyünün Virgen del Rocío'nun periyodik *Translados*'unda açıkça görülmektedir.

Göstergebilimsel analiz: Genel yapısal gözlemler

Ayin baştan sona koreografidir - hatta mikro koreografi bile denebilir.³⁵

Rahibin her hareketi, her adımı senaryolaştırılmıştır. Giysileri, hatta ayinden önce nasıl giyindiği bile senaryodur. Her jest, her hareket semboliktir. Her hareket en ince ayrıntısına kadar senaryolaştırılmıştır ve hiçbir şey doğaçlamaya bırakılmaz.

Cemaatin katılımı da, ne kadar sınırlı olursa olsun, en ince ayrıntısına kadar koreografiye bağlanmıştır: ne zaman ayağa kalkılacağı, ne zaman selam verileceği, ne zaman diz çöküleceği, rahibin bir sözüne karşılık olarak ne zaman ne söyleneceği, ne söyleneceği ve ne zaman söyleneceği vs.

Ayinin bir sonraki genel özelliği de yüzeyde o kadar belirgin değildir ancak yine de yüksek derecede senaryolaştırılmış ritüelin temel bir sonucudur ve bu da Ayinin başından sonuna kadar kimin nasıl hissettiğine bakılmaksızın gerçekleştirilmesi ve yalnızca komünyon alan kişi sayısına ve vaazın uzunluğuna göre yavaşlatılması veya hızlandırılmasıdır (günümüz Ayininde ritüel için ayrılan toplam süre yaklaşık 1½ saattir). Uygulayıcıların fenomenolojik durumu ne olursa olsun, ayin başından sonuna kadar yürütülür ve senaryoya göre sonuçlandırılır. Entelektüel ya da duygusal herhangi bir zihinsel duruma ulaşılsın ya da ulaşılmassın, hatta yorgunluk ya da rahatlama gibi belirli bir fiziksel duruma ulaşılsın ya da ulaşılmassın, ritüel baştan sona devam eder ve sonra *bitmiş* sayılır. İş tamamlanmıştır.

"Ayin sona erdi, huzur içinde gidin" resmi ayin için rahibin son sözleridir. Bunun anlamı, ayinle ilgili en önemli şeyin ayinin yapılması olduğudur. Ayinin cemaat ve rahipler üzerinde ne gibi anlık sonuçları olabileceği ya da olamayacağı, ayin usulüne uygun olarak tamamlandığı sürece ikincil önemdedir.

senaryo. Bu gerçeğin bir sonucu da bu tür bir ritüel için "başarısızlık riskinin" yok denecek kadar az olmasıdır. Bu bağlamda başarısızlık, yalnızca ritüelin kesintiye uğraması ve sonuca ulaştırılamaması durumunda ortaya çıkacaktır. Bununla birlikte, katılımcılar açısından herhangi bir özel fenomenoloji acil bir hedef olarak görülmeyecektir. O halde ayin, icra edildiği sürece bir "başarıdır".

Dikkat çeken bir diğer ritüel unsur ise ayinin rahipler tarafından kesin olarak kontrol edilmesidir. Giriş ve çıkış alayları bile rahipler ve yardımcıları tarafından yürütülür, ayine sadece az sayıda din adamı katılır ve rahipler ile cemaatin bu ayrımı ayin boyunca devam eder. Ritüelin gerçekleştirildiği sunak alanı ile cemaat arasında genellikle alçak bir parmaklık bile bulunur; bu, rahipler tarafından kontrol edilen en kutsal alan ile laiklerin rahiplerin faaliyetlerini takip ettiği kilisenin geri kalanı arasındaki bu ritüel sınırı vurgulamak için fiziksel bir yapıdır. (Bu mimari özellik ve etkileri, El Rocío'daki Bakire'nin *Salida'sı* tartışılırken önem kazanmaktadır). Dahası, tüm ayin neredeyse tamamen rahipler tarafından, cemaatin çok az müdahalesi veya yardımı ile yürütülür. Cemaat, çoğunlukla, senaryosunu yakından bildiği ancak katılımının sınırlı ve tamamen kontrollü olduğu bir performansın izleyicileri olarak ayine katılır.

Ayin *içinde* herhangi bir geçit törenine ilişkin bariz gözlem, bunların var olmadığıdır. Az önce de belirtildiği gibi, rahipler ve yardımcı personel tarafından yönetilen kısa bir giriş alayı ve temelde aynı olan, sadece tersine bir çıkış alayı vardır. Yine laikler oturur ya da çıkış alayı için ayakta durur ve izler.

Bu yapısal gözlem, Ayin *dışında* gerçekleştirilen ritüel alaylarla karşılaştırılana kadar kendi başına önemsiz görünmektedir ve şimdi Ayin ritüeli *dışında* gerçekleştirilenlerin bir zamanlar Ayin'in bir *parçası olarak* gerçekleştirildiğini fark ettiğimizde özellikle önemlidir (aşağıda tartışılacağı gibi).

Ayin içinde bu eski ritüel uygulamaların "izleri" olarak kalan şey, Ayin koreografisi içinde Ayin'in üç yorumuyla ilişkili olan anlık ritüelleşmiş *jestlerdir*: kutlama, tövbe ve gizemin sunumu. Şu an için önemli olan, bu hareketlerin (örneğin "per mea culpa"nın okunması sırasında diz çökme ve kalbe vurma, ya da benim hatamla, liturji), cemaat şarkısı ile birlikte (eğer gerçekleşirse), cemaatin içinden işaretler oluşturma fırsatına sahip olduğu kısa durumlar sağladığı gerçeğidir. Bununla, senaryo ve rahipler tarafından sıkı bir şekilde yönlendirilse bile, cemaatin kendini ifade etmede fiziksel ve aktif bir rol üstlenmesini kastediyorum. Sonuç, bir izleyici açısından bakıldığında, cemaatin bir işaret "sahtecisi" olarak işlev görmesi, yani etkinlik yoluyla kendi içsel durumlarının potansiyel işaretlerini yaratmalarıdır. Bu işaretler, Piercean'ın Birincilik ve İkincilik kategorisi alanında çok daha yüksek bir bileşenden oluşma eğilimindedir; faaliyetleri (dışa doğru dövülmüş işaret olarak) ile niyetleri (iç nesne olarak) arasındaki ilişkiler çok daha az keyfi ve daha doğrudan. Bu faaliyetler sembolik içerikten yoksun değildir, büyük ölçüde senaryolaştırılmış olmaları bunu açıkça göstermektedir. Sadece performans eylemi aracılığıyla, eylemin sembolizminin ilişkisi, cemaatin sadece rahiplerin sembolik faaliyetlerini işlemesinden çok daha somuttur. Bu bir derece meselesidir, mutlak farklılıklar değil, dereceler

ve bu ilişkilerin sonuçları analiz ilerledikçe daha açık hale gelecektir.

Göstergebilimsel akış: İşaretlerin dövülmesi ve okunması arasındaki oran

Şimdiye kadar gözlemlenenlere dayanarak açık ve genel bir açıklama yapılabilir: Rahipler ayin aletleri ve sembolik giysiler biçiminde işaretler taşırlar ve jest ve konuşma biçiminde işaretler oluştururlar. Onların rolü işaretlerin üretiminde aktiftir. Cemaat ise hiçbir işaret taşımaz ve çok az işaret üretir. Esas olarak, doğrudan ya da dolaylı olarak (mimaride sunulan işaretlerin, çevredeki ikonografinin ve eğer bir koro tarafından icra ediliyorsa müzikal işaretlerin okunmasını da içerecek şekilde) rahiplik tarafından dövülen işaretlerin okunması ve işlenmesiyle meşguldürler.

Semiyotik akış, yani bilgi alışverişi, büyük ölçüde rahiplerden gelir ve cemaate doğru yönlendirilir. Cemaat, rahipler tarafından taklit edilen veya taşınan işaretleri okur ve işler. Kategorileri açısından ne tür işaretlerin işlendiği ve kategoriden kategoriye hangi göreceli oranların baskın olduğu, bir tür genel ritüel fenomenolojisine ulaşmaya çalışırken önemli bir faktördür.

Mass'ta işlenen işaretlerin çoğunluğu Peircean'ın Üçüncülük kategorisi düzeyindedir; aklın baskın bir rol oynadığı ve işaret okuyucusunun işaretle ilişki kurmak ya da işareti anlamak için edinilmiş bilgiye sahip olması gereken bir işlemdir (Van Baest 1995, 22; Turino 1988, 3).

Bu kategorideki baskın göstergeler söylemseldir, yani

Doğası gereği keyfi olan ve sosyal gelenekler aracılığıyla öğrenilmesi gereken bir işaret/nesne (S/O) ilişkisi ile karakterize edilir. S/O ilişkisi keyfi olduğu için, her zaman daha fazla ilişkilendirme yapılma potansiyeli vardır - Pierce'in kasıtlı veya "nihai yorumlayıcı" yerine "sonsuz semiyoz" olarak adlandırdığı şeyi teşvik edebilecek veya sadece bununla sonuçlanabilecek bir potansiyel (Turino 1988, 2-3; Copley 1997, 24-26). Sonsuz semiosis genellikle "hayal kurma" olarak ifade edilen bir potansiyeldir. Ancak Üçüncülüğün keyfi işaretlerinin bu potansiyeli, işaret ve nesne arasındaki içsel keyfi ilişkinin esnekliği ve gücünün gizli ama önemli bir yönüdür.

Cemaatin kendi kişisel ifadesini oluşturacak herhangi bir dışsal tepkisi ritüel koreografisi tarafından sıkı bir şekilde sınırlandırıldığından, Üçüncülük işaretlerinin işlenmesinden kaynaklanabilecek herhangi bir entelektüel geniş getirme içsel olarak sürdürülecektir. Bu, cemaatin potansiyel bir genel Ayin fenomenolojisini neyin karakterize edebileceğine dair ilk göstergedir: *anlamla* ilgili içe dönük bir tefekkür. Cemaatin ilk belirgin görevi (ritüele başından sonuna kadar katılma birincil görevi dışında) yorumlayıcıdır. Bölüm I'de anlatılanlar ve Bölüm 9 ve 10'da anlatılacaklar sayesinde El Rocío'da yorumlamaya yönelik her türlü hareketten özellikle kaçınıldığı okuyucu tarafından açıkça görülecektir. Sadece bu nokta bile Endülüs Katolikliği içindeki derin ilişkilerine rağmen bu iki ritüel arasındaki kritik bir ayrımdır.

Haç

Haç sembolü çok eski ve yaygındır. Hristiyan inancı özelinde, Mesih'in tutkusunu temsil eder - kendisi de ilahi olan ile insan arasındaki ilişki biçiminde ruh ve madde arasındaki ilişkiye dair bir gizemdir (Dupré 2002; Ferguson 1954). Söylemeye gerek yok ki, meditasyonunun sınırları yoktur ve özel Hristiyan bağlamında bile bir ömür boyu tefekkürün nesnesidir ve öyle olmuştur.

Sembolün potansiyelinin, ayin ritüeli içinde kendisine gösterilen 1½ saatlik ilgiyi aştığı aşikâr olmalıdır. Ancak, ne kadar kısa olursa olsun, bir ömür boyu süren özenli ritüel dikkatin birikimi, fenomenolojik etkisi herhangi bir anda minimum görünse bile, göz ardı edilemez. Bununla birlikte, sembolün anlamının daha derin bir dereceye kadar araştırılması, tefekkür edeni Ayin'in yapısal sınırlarının dışına çıkarmalıdır.

Ayinde sembolize edilen şeyin arayışının birçok tarihsel tezahürü olmuştur. Kudüs'e yapılan hac yolculuğu, zaman zaman çarmıha gerilmeye giden gerçek yolu takip etmek ve yol boyunca çeşitli istasyonları işaretlemek olan "Haç Yolu"na gitmenin bir yolu olarak görülmüş (New Advent Encyclopedia, "Way of the Cross") ve bazı durumlarda sembol, "Gerçek Haç"ın gerçek bir arayışı olarak ele alınmıştır (New Advent, "The True Cross", III). Daha derin bir Hristiyan yaşamı sürmek için yaygın bir metafor "haçı almaktır" ve elbette Kudüs'e yapılan hac ziyaretlerini korumak için askeri bir eylem olarak başlayan ve kendisi de militan bir hac yolculuğu olan Haçlı Seferleri'nin sembolü kırmızı allı haçı.

İster daha derin bir dini deneyim arayışında olsun, ister

Sembolle karşılaşma ya da sembolün sadece anlamı üzerine düşünme olsun, ayinin ritüel yapıları sembolik içerik tarafından aşılır. Sembolize edilen ile o anda gerçekleşmesi makul olarak beklenebilecek olan arasındaki bu yer değiştirme, bireyi en azından zihinsel olarak ve zamanla belki de fiziksel olarak Ayin'in ritüel yapılarının ötesine ulaşmaya yönlendirir.

Ev sahibi ve kadeh

Transubstantiation'ın araçları olarak ev sahibi ve kadeh de kendi sembolik yaşamlarına bürünmüşlerdir. Şiirsel bir terim olan "yaşam ekmeği" biçimindeki ev sahibi, yaygın bir Hristiyan edebi metaforu olmuştur. Ancak kadeh, çok daha eski eserlere dayanarak on beşinci yüzyılda Thomas Mallory'nin çalışmasıyla başlayan ve günümüze kadar büyümeye devam eden "Kutsal Kase'nin Peşinde" ile ilgili efsaneler döngüsü şeklinde çok daha önemli bir edebi evrim geçirmiştir (Weston 1957; Campbell [1949] 1973).

Yalnızca ritüel çalışmaları ve karşılaştırmalı mitoloji alanında bile mitlerin geniş bir yaşamı olmuştur. Haç, ekmeğe ve kadeh sembolleriyle ilgili bu tezahürlerle ilgili önemli olan şey, hac, arayış ve hatta daha sonra açıklanacağı gibi, doğrudan edebi veya entelektüel olanın çok ötesinde ritüel ve deneyimsel ifadelerle yol açan alayın ortak konularıdır.

Transubstantiation'ın gizemi

Rahip ev sahibini (ekmek) cemaatin önünde havaya kaldırdığında, bu "Mesih'in bedeni" haline gelmiştir ve kadeh havaya kaldırıldığında da "Mesih'in kanı" haline gelmiştir. Bu dönüşümün transubstantiation mucizesi aracılığıyla gerçekleştiği söylenir (New Advent, "The Real Presence of Christ in the Eucharist," V). Bu mucize Kutsal Ruh'un (Katolik Kutsal Üçlemesinin üçüncü yönü: Baba, Oğul ve Kutsal Ruh) işleyişi aracılığıyla gerçekleşir. Bunu izleyen Kutsal Komünyon ayininde, cemaat -İlk Komünyon'a kabul edilmiş olanlar ve doktrinel koşullara göre kendilerini yeterince hazırlamış olanlar- sunağa yaklaşır ve rahipten (ya da yardımcısından) kutsanmış bir gofret alır.

Kilise doktrini, Kutsal Komünyon eylemi konusunda olduğu kadar, beden değiştirme konusunda da nettir: Her ikisinin de deneyimi ve hatta anlayışı, ayin ritüelinden kaynaklanmaz. Bu iddia, Kutsal Komünyon'u kabul ederek ilahi olanla birleşme deneyiminin ritüel manipülasyonun bir sonucu olmadığı anlamına gelir. Bu deneyim uyarılamaz.

Çevrimiçi *Katolik Ansiklopedisi* (New Advent) bu deneyimi şu şekilde tanımlamaktadır: "Burada içme eylemi açıkça Mesih'in kanının mevcudiyetinin ne nedeni ne de olmazsa *olmaz* koşuludur" (a.g.e., "The Real Presence of Christ in the Eucharist," IV)... Efkaristiya, meyveleri gerçekten alabilen ancak bazı eğilimleri eksik olan bir kişi tarafından alındığında, böylece etkiler ortaya çıkmaz... sakramental ve ruhani bir kabulün, yani lütuf durumunda olan ve gerekli eğilimlere sahip olanlar tarafından (a.g.e., "Holy Communion," I).

Niyetim Katolik doktrinini analiz etmek değil. Benim vurgulamak istediğim tek nokta, semiyotik bir analizin bizzat uygulayıcıların iddia ettiği şeyle uyumlu olduğudur: Ritüel yapıların kendi içinde, ne anlaşılması ne de deneyimlenmesi açısından, transubstantiation'ı tetikleyecek bir potansiyel yoktur. Bu bir lütuf eylemi olarak süregelen bir mucizedir ve ritüel tarafından zorlanan bir sonuç değildir.

Efsane/ritüel: Kutsal Komünyon/Sermon

Peki ya Kutsal Komünyon? Bir deneyimden ziyade sembolik bir eylem olarak reddedilebilir mi? Kilise doktrini, daha önce de belirtildiği gibi, Kutsal Komünyon deneyiminin bir kesinlik değil bir potansiyel olduğunu açıkça ortaya koymaktadır. Eğer *ilahi olanla birleşmeyi* biyogenetik yapısalcılıkta tanımlandığı gibi mistik zihnin harekete geçirilmesiyle özdeşleştirirsek, bu eylemin çoğu insan için çoğu zaman büyük önem taşıyan sembolik bir eylem olduğu sonucuna varırız.

Ancak yine de amacım inanç meselelerini tartışmak değil. Bir ritüel analisti olarak sadece ilahi komünyonun (bu çalışmanın amaçları doğrultusunda mistik zihnin tam olarak harekete geçirilmesi olarak yorumlanmıştır) uygulayıcılar tarafından ayinin ritüel yapılarının bir ürünü olarak mı yoksa bunun yerine bir potansiyel - belirleyici faktör olan lütfun ritüelin dışında yattığı bir potansiyel - olarak mı görüldüğüne işaret etmem gerekiyor. Bu açıdan bakıldığında, ritüel yapıları ile Kutsal Komünyon deneyimi arasında, Katolik Ayininin duygusal modalitesini bir "gizem" olarak karakterize eden bariz tefekkür dinginliğinin ötesinde fenomenolojik bir ilişki aramaya gerek yoktur.

Vaaz

Ayin, rasyonel açıklamalara meydan okuyan bir gizem ile rasyonel tefsir yoluyla gizemine nüfuz etme girişimi arasında dengelenmiştir. *Potansiyel olarak Ayin gizemin* deneyimlenebildiği bir ritüel olsa da, deneyimlenemediği ölçüde açıklanmalıdır. Yine de, daha önce de belirtildiği gibi, bir gizem olarak varlığı itibariyle, Kutsal Komünyon açıklanmaya *direnir*. Bu gerçek, uygulayıcıların Kutsal Komünyon mucizesinin gizemi hakkında söyledikleriyle tamamen uyumludur - her şeyden önce, ritüel manipülasyon yoluyla deneyimlenemeyen bir gizemdir. Transubstantiation deneyimi, daha önce de belirtildiği gibi, anlayışı asla tam olarak açıklanamayacak bir lütuf eylemi olarak görülür.

Yeni Advent Katolik Ansiklopedisi'nin açıkladığı gibi, "Teolojik gizemlerin varlığı, Vatikan Konsili tarafından tanımlanan bir Katolik inanç doktrinidir: 'Eğer bir kimse İlahi Vahiy'de bu şekilde adlandırılan hiçbir gizem bulunmadığını (*vera et proprie dicta mysteria*), ancak doğru bir şekilde geliştirilmiş akıl yoluyla (*per rationem rite excultam*) tüm iman dogmalarının doğal ilkelerden anlaşılabilirliğini ve kanıtlanabilirliğini söylerse, anathema olsun'" (New Advent, "Mystery").

(Kutsal Komünyon'da potansiyel olarak deneyimlenen) gizem ile (deneyime ulaşamadığı ölçüde) vaaz aracılığıyla gizemin açıklanmaya ve anlamlandırılmaya çalışılması arasındaki gerilimin sunulması, yüksek derecede bir sembolleştirme ve deneyimsel yer değiştirme olan Ayin'in merkezi ritüel çalışmasını oluşturur.

Göstergebilimsel analiz

Ayin, ritüel uygulayıcısını sürekli olarak Ayin'in *dışında*, tam da sembolize edilen deneyimin aslında *deneyimlenmediği* ve içeriğinin mevcut olmayan nesneler olduğu ölçüde şimdiki anın dışında *içe doğru* bir yolculuğa çıkarır: haçın anlamı, Kutsal Komünyon deneyimi, Kilise doktrinlerinin anlamı vb. Ayinde sembol ve nesne arasındaki ritüel ilişki, kendi içinde yapısal temeller içinde süregelen bir paradoksa işaret eden bir süreci yansıtır: Sembolik içerik son derece soyutlanmış olarak kalsa da, ritüel yapıların soyutlanmış nesneleri ritüel deneyime dahil etme potansiyelleri *azalmış* ve sonuç olarak ritüel zaman içinde *artan* S/O yer değiştirmeleri arasında köprü kuramaz hale gelmiştir. *O halde semiyotik yer değiştirme, ritüelin S/O'yu deneyim olarak doğrudan ilişkiye sokma yönündeki yapısal potansiyelini giderek aşmaktadır* ve deneyimin daha fazla sembolleştirme lehine bu yer değiştirmesi yüzyıllar boyunca artmaya devam etmiştir.

Bu noktada, Ayinin fenomenolojisini tanımlamaya yönelik her türlü girişim sorunludur. İşaret sembolizasyonu bireysel tepkilere yol açar. Neyin sembolize edildiğini anlama becerisi ömür boyu sürecektir ve cemaat, çocuklardan topluluğun en yaşlı üyelerine kadar gücü yeten herkesten oluşur. Evans-Pritchard'ın gözlemiyle baş başa kalırız: bir ritüelin asıl önemi, orada bulunanların çoğu tarafından anlaşılmaya ya da ritüele dair genel ve tek bir anlayış olmasa bile yerine getirilmesidir (1974, 208). Ritüel icra edilmeli, sembolik içeriği yayılmalı, aynı zamanda

Cemaatin dikkati, dikkat kesilmekten, içsel tefekküre, dikkat dağınıklığına ve hatta kayıtsızlığa kadar uzanır.

Ancak 12. ve 13. Bölümlerde bunun tüm ritüeller için değil, yalnızca belirli türdeki ritüeller için geçerli olduğunu iddia edeceğim. Bu tür ritüelleri (*deneyimsel ritüellerin* aksine) *sembolik ritüeller* olarak adlandırıyorum ve burada tartışıyorum ve tartışmaya devam edeceğim, Ayin aynı sistem içindeki diğer daha deneyimsel ritüellerle, yani El Rocío'nun romería'sıyla ilişkili olarak ağırlıklı olarak sembolik bir ritüel örneğidir.

Sosyal/dinsel düzene uyum

"Sonsuz semiyozu" mümkün kılan şey, belirsiz bir yer değiştirmenin S/O ilişkisinde ortaya çıkan soyutlamanın ta kendisidir. Odaklanma ve bedensel angajman düzeyi, meditasyon yapan bir keşişin tek zihinli girişinden, duvardaki sembolü ilk kez fark etmek için rahibin başının üzerinden bakan bir çocuğun merakına kadar her yerde değişebilir.

Burada, işaretin her türlü kavranışının gerektirdiği varlık kategorileri aracılığıyla varsayılan izine dikkat çekiyorum. Yorumlayan ayinde mevcuttur ve şimdi cemaatin, içinde bulundukları fenomenolojik durum ne olursa olsun, ayindeki fiziksel mevcudiyetlerinin doğrudan bir sonucu olarak şu ya da bu düzeyde ne deneyimlemesi gerektiğini düşünüyorum.

Aşağıdaki tablo varsayılan deneyimin sıralamasını göstermektedir - Peircean Birinciliğinde iz olarak mevcut olan şey, İkincilik ve Üçüncülükte sembolize edilen şeyle ilişkilidir.

Kilise yapısı ve sembolleri (operasyonel ortam)

Kutsal Komünyon (rit

Vaaz(ritüeletkinliğiolar

ak) Gofret, kadeh

Konuşma

Kutsal

olanı alma/yeme

eylemi

doktrinini duyma

Rahip (otorite olarak)

Rahip(otorite olarak

(otorite

Kilise hiyerarşisi (otorite

olarak) Sosyal

ilişkiler/hiyerarşi

Sosyal ilişkiler/hiyerarşi

Eylemin yorumlanması

Sunulan kavramın
anlaşılması

Kutsal Ruh deneyimi

Katolik inancının
tam olarak anlaşılması

Bir kişi dili veya dini anlamasa bile, yukarıdaki algılar hiyerarşisi açık olacaktır ve liste aşağı indikçe doğru yorumlanma olasılığı azalacaktır. Başka bir deyişle, söylem aracı olan Üçüncülük işaretleri belirli bir kültürel sosyalleşme eksikliği nedeniyle işlemez hale gelseydi, kişi yine de ritüel deneyiminin kendisinden belirli bariz sonuçlar çıkarabilirdi. Bir çocuğun içinde bulunacağı durum da buna benzerdir. Daha Durkheimci ya da sosyolojik bir yaklaşım benimsersek, kişinin aslında ritüelin gerçek temel unsurlarını tam da dinsel kaplama tarafından dikkati dağıtılmadığı için algılayacağı sonucuna varabiliriz (Durkheim 1912; Bell 1997, 24). Müzik ve estetik sadece bu gerçekliğin "coşkulu" (Durkheim 1912, 258) bir şekilde pekiştirilmesine katkıda bulunacaktır ve bu gerçeklik toplumsal düzenin bilinçsiz bir şekilde kutlanması olacaktır.

Dahası, bu analitik yaklaşım, halen aşağıdaki kuruluşlar tarafından temel bir ilke olarak kullanılmaktadır

Endülüs'ün birçok ritüel analisti (Aguilera 1978; Briones Gómez 1996; Mitchell 1990) sosyal düzen ile dini düzen arasında tam bir özdeşlik olduğunu ima eder. Ancak bu temel ilke sadece dini deneyimin toplumsal deneyim için bir maske olduğunu varsaymakla kalmaz, aynı zamanda insanların kendilerinin dini deneyim ile toplumsal deneyim ya da toplumsal düzen ile dini düzen arasında ayırım yapamayacaklarını da varsayar ki bu varsayım tarihsel olarak defalarca çürütülmüştür ve karşılaştığım hiçbir mevcut durumda örneği yoktur. İspanya'nın yakın tarihi, daha doğrusu iç savaş (1936-1939), İspanyol halkının sosyal otorite ile dini otorite, dini tecrübe ile sosyal tecrübe arasında mükemmel bir ayırım yapabildiğini açıkça göstermektedir. O dönemde hala nüfusun ezici çoğunluğunu oluşturan Katolik İspanyollar iç savaşın her iki tarafında da savaşmışlardır (Fraser 1979; Collier 1987, 1-3).

Ancak din uygulayıcısı için bu analiz, dini deneyimin temel unsurlarını gözden geçirirken sadece ikincil unsurlara, yani ritüel yapıların sosyal sonuçlarına, ritüel uygulayıcılarının kendileri için açık olan ve sır olmayan sonuçlara dikkat çekecektir.

Sadece dini deneyimin fenomenolojisi göz ardı edilerek toplumsal düzen ile dini deneyim birbirine karıştırılabilir. Bununla birlikte, bu karışıklığı en başta makul kılan, sembolik ritüel içindeki dini fenomenolojinin tutarsızlığının ta kendisidir. Bu ritüel deneyimsel varsayılan teorisinin ortaya çıkaracağı şey, bir ritüelin varsayılan olarak başvurduğu deneyimin

onun hakim fenomenolojisi haline gelir. A y i n i n sosyolojik varsayılan işlevi, tüm ritüel süreci içinde bir işlev olarak görüldüğünde, önemli bir bağlantı noktası olduğunu kanıtlar. Yukarıdaki tablonun da gösterdiği gibi, Ayin gibi son derece sembolik bir ritüelin fenomenolojisi, o anki genel bir deneyim olarak kolaylıkla dini düzene ve toplumsal düzene yönelebilir.

İlerleyen bölümlerde, analizin dikkatini daha deneyimsel nitelikteki ritüellere (daha düşük sembolik oranlar) kaydırırken, birçok yapısal ve semiyotik tersine dönüşün gerçekleştiğini de öne süreceğim. Bu tersine dönüşler arasında dini deneyimin hakim ritüel fenomenolojisi olarak giderek öne çıkması ve dini deneyimle birlikte Victor Turner'ın *communitas* kavramının (Turner 1969; 95-165) dini deneyim ile toplumsal düzen arasındaki net ayrımın belirginleştiği karşılık gelen bir tezahürü yer almaktadır.

"Taşma" olarak görev oluşturma

Kitle içindeki yapısal ve fenomenolojik ilişkiler kesinlik değil olasılık açısından değerlendirilmelidir. Belirsizlik herhangi bir andaki belirli bir bireyle birlikte artarken, kesinlik zaman içinde grup gözlemi yoluyla artar. Burada demek istediğim, herhangi bir anda herhangi bir bireyin, özellikle de Kitle tarafından sunulan koşullar altında, hangi deneyimi yaşayabileceğini tahmin etmenin zor olduğudur. Törenin sembolleri ve bunların potansiyel anlamları arasındaki baskın S/O ilişkileri çoğunlukla keyfi Üçüncülük işaretleri olduğu için (tartıştığım gibi).

Pierce'ın semiyotik modeli ve kendi ortak deneyimlerimiz göz önüne alındığında, hepimiz

"sonsuz semiosis" potansiyeli ile herhangi bir anda bir cemaatin herhangi bir üyesinin zihninde neler olup bittiğinin sınırı olmadığı gerçeğini deneyimleyin. Bununla birlikte, zaman içinde, büyük sayılar dikkate alındığında, gözlem, katılım ve düşünme yoluyla geçici olarak belirli tahminlere varabiliriz. Semiyotik potansiyeli (baskın işaret kategorileri ve cemaatin senaryolaştırılmış faaliyetleri) göz önünde bulundurulduğunda, Ayin hakkında söyleyebileceğimiz şey, genel olarak toplumsal düzende varsayılan *genel* bir fenomenolojik tutarsızlık olduğudur. Yani, cemaat arasında Ayin'in anlamına ilişkin ortak bir deneyim yerine, sosyal çevrenin ortak deneyimi söz konusudur.

Bununla birlikte, Semana Santa alaylarının ve Analusia romeríalarının icrasında harcanan muazzam enerji, adanmışlık ve coşkuyu, bunları gerçekleştiren insanların Ayin'in *görünürdeki* tutarsız fenomenolojisiyle karşılaştırsak, Ayin'in Anadolu ritüel sistemi içinde hala hayati bir ritüel olup olmadığını merak edebiliriz! Ancak bu yanıltıcı olacaktır. Transubstantiation'ın sembolize edilmesi ve vaazda tefsir edilmesi yoluyla Ayin'in cemaate sunduklarının teşvik ettiği "çalışma" küçümsenemez. *Ayinde sembolize edilen şey, ayinin ritüel yapılarını aşarak o anda gerçekleşir: Bu, ayinin bir eksikliği değil, onun gücüdür.*

En temel düzeyde, Ayin'deki transubstantiation gizemi, ruh (bir kapasitede bilinç) ve madde arasındaki ilişkiler; yaşam ve ölümün anlamı ve bu ilişkinin ışığında neden insan

ahlakın herhangi bir gerçek sonucu vardır. Bir ritüel içerisinde, ister haftada bir ister her gün olsun, bu gizemlere ilişkin herhangi bir anlayış seviyesine ulaşmak bir ömür boyu sürebilir ve yine de kayda değer bir sonuç vermeyebilir. Ayinin ardındaki herhangi bir anlayış düzeyine, herhangi bir "anlama" ulaşmak için, birey ayinin ritüel sınırlarının dışında çalışmaya devam etmelidir. Ayin bir gizem sunar ama onu çözmez, en azından uygulayıcılar tarafından hemen görülebilecek ya da erişilebilecek bir şekilde çözmez. Ancak bu onun büyük gücüdür. Cemaate bir çözüm olduğu konusunda güvence verir - eğer bunu kavrayabilirlerse, eğer bunu deneyimleyebilirlerse, eğer gizemi yeterince kararlılık ve inançla takip edebilirlerse.

Charles Laughlin, *Brain, Symbol & Experience* (1990) adlı eserinde bir işaretin işaret okuyucusunda nasıl bir tepki yaratabileceğini ve bu tepkinin işaret okuyucusunun aktif bir şekilde çevrede nesnesini aramasına neden olabileceğini tartışmaktadır (bkz. Laughlin, McManus ve d'Aquili 1990, 185-195'te "sembolik nüfuz"). İşte bu "arayış", önce "içsel temsili model" (145) içinde hayali bir nesnenin formüle edilmesi ve daha sonra bu nesnenin operasyonel ortam içinde aranması ile sonuçlanır ve bu tartışmanın özünü oluşturur.

Ritüel söz konusu olduğunda (ki Laughlin ritüelin kendi argümanının merkezi bir bileşeni olduğunu açıkça ortaya koymaktadır), ritüel, sembolle karşılaşmanın bir sonucu olarak arayışa yol açan, insan eliyle yaratılmış bir "operasyonel ortam" haline gelmektedir. Bu model, ilk bakışta, Eliade'ın "ebedi dönüş" (Eliade 1991) versiyonunu, mit ya da sembol aracılığıyla kutsalla karşılaşmadan kaynaklanan fenomenolojik bir durumu destekliyor gibi görünmektedir. Ancak Laughlin, sembolik işleme ile ilgili bölümde şöyle demektedir: "...operasyonel ortamdaki olaylar tarafından uyarılır. İçinde

İkinci durumda, tatmin edici nesneyi elde etmek için motor bir bileşen de olabilir. Başka bir deyişle, birey arzu edilen nesneyi aramaya gidebilir (Powers 1973, Arbib 1972). Bu durumda sembolün anlamını 'yerine getirdiğini' söyleyebiliriz" (Laughlin online tutorial 2006).

Bununla birlikte, dini deneyimin yalnızca sembolik karşılaşmadan kaynaklanabileceğini düşünmenin bir hata olduğunu savunuyorum ve Laughlin de bunu öne sürüyor gibi görünüyor. Sembolün anlamının yerine getirilmesi arayışla sonuçlanıyorsa, anlamının gerçekleşmesi semiyolojik bir karşılaşmada değil, deneyimin fiziksel arayışında yatar - bu arayış meyve verebilir ya da vermeyebilir. Kâse efsanelerinin bize sunduğu gibi başarısızlık da başarı kadar olasıdır. Asıl ilgi çekici olan, Ayin'de sunulan sembollerin nihayetinde bir arayış, çevreye doğru fiziksel bir hareket yaratarak işlevlerini "yerine getirmeleridir".

William A. Christian Jr. tarafından yapılan çalışma, on altıncı yüzyıl İspanya'sındaki kırsal ve kentsel kayıtların istatistiksel analizine dayanarak, dindarlığın tüm sosyal katmanlarda eşit dağılım gösterdiğine dair ikna edici bir iddiada bulunmaktadır. Eğitim, zenginlik ya da meslek ile dini telkin arasında bir ilişki yok gibi görünmektedir (Christian 1981). Eğer durum böyleyse, iki çıkarım bu bölümle özellikle ilgilidir.

Birincisi, Ayinde sembolik olarak temsil edilenin peşinden gitmeye teşvik edilen çok sayıda insan arasında (tabii ki hepsi değil) neden ortak bir sosyal payda bulunmadığını açıklar. Rocío'da benim için belirgin hale gelen ve birçok yazar tarafından (Trujillo Priego 1995; Muñoz Y Pabon 1991; Rengel, Gelan ve Gómez 1995; Murphy 1994) not edilen şey, Rocieros'un sosyal katmanlar arasında eşit olarak dağılmış olduğudur. Eğer dini deneyimin peşinde koşmak

sosyal konumlandırma, o zaman *communitas*'ın hacılar arasında gerçek bir olgu olduğunu savunan ve buna karşı çıkan argümanlar, Victor Turner'ın hacıların *communitas* tarafından karakterize edildiği yönündeki iyi bilinen duruşu lehine sonuçlanır ([1978] 1995, 252-255).

Sembolik ritüelin birçok kişide neden bir dereceye kadar arayışa yol açabileceğine dair geçici önerim, sembollerin ve ritüel faaliyetin, bazı kişilerde diğerlerinden daha baskın olan bir potansiyeli tetikleyen bir tedirginlik yaratmasıdır. Eğer d'Aquili ve Newberg (1999, 87-90) tarafından tanımlandığı üzere, insan sinir sisteminin duyuşal verileri çevrenin içselleştirilmiş modeliyle kontrol eden devam eden süreci olan "periyodikliği" görürsek, o zaman bütünsel deneyim (ya da dini deneyimin varyasyonu) bazı bireyler için temel bilince diğerlerinden çok daha yakın olabilir. Bununla demek istediğim, bazı bireyler için, herhangi bir anda algıladıklarına karşı, kendi içsel çevre modellerinin doğasını, gerçeklik deneyimlerini sorgulamak, kişiliklerinin önemli bir bileşenini oluşturmaktadır.

Bazı bireyler için gerçekliğin bir bütün olarak deneyimlenmesi, bilincin günlük gündelik varoluşa doğrusal olarak farklılaşmasıyla daha az derinlemesine gizlenmiş olabilir. Daha basitçe: Belki de bazı bireylerde mistik zihni harekete geçirmek daha kolaydır çünkü başlangıçta günlük bilinçte daha belirgin bir rol oynar. Bu, Judith Becker'in insanların müzikal uyarımı nasıl işlediklerine dair vardığı sonuçlarla doğrudan ilişkili ya da basitçe benzer olabilir; bazı insanlar onun "derin dinleme" olarak adlandırdığı şeye diğerlerinden daha yatkındır (Becker 2004, 54).

Biyogenetik yapısalcılığın ilkelerine dayanan ve bir sembolün bir faaliyeti nasıl ortaya çıkarabileceğini açıklayan basit bir model öneriyorum, ancak bunu şu şekilde ifade ediyorum

Deneyim ve temsil göstergebilimi açısından ve Peirce tarafından modellendiği şekliyle farklı gösterge kategorileri ve bunların içsel özellikleriyle ilişki içinde. Hem biyogenetik yapısalcılığın hem de Peirce göstergebiliminin, dini deneyimi (herhangi bir çeşitlilikte) herhangi bir analizin başlangıç noktası olarak kabul eden ritüel performansa uygulandığında daha basit ve daha kullanışlı hale getirilebileceğine inanıyorum.

Doğrudan deneyimsel bilginin haç gibi bir sembolle deneyimsel olarak yer değiştirmesi, bazı bireylerde bu yer değiştirmeyi bir tür deneyim yoluyla köprüleme arzusu, hatta ihtiyacı yaratma potansiyeline sahiptir. Bireylerin bu tür soyut sembolik temsillere tepki vermesine neden olan şey ne olursa olsun, birçok insanın bunlara tepki *verdiği* aşıkardır. Biyogenetik yapısalcılık, bu sürecin gerçekleşebileceği bir yolu modellemeye çalışmaktadır.

Dini deneyimin daha derin seviyelerini aramak zorunda kalan bireylerin ilerleyişi sosyal koşullanmayı yansıtmıyor gibi görünmektedir ve bu nedenle başlangıçtan itibaren bir *komünitas* potansiyeli olarak ortaya çıkmaktadır. Bu da dini deneyimin bedeninin süreçlerine dayandığını ve bir dereceye kadar insan bedeninin bir işlevi olduğunu güçlü bir şekilde göstermektedir. Dahası, ritüel faaliyete bağlı olarak ritüel yapıların ötesine yayılan bir "yayılma" metaforu, nörofenomenoloji savunucularının (Laughlin, d'Aquili ve diğerleri) mistik zihin deneyiminin katarsisini başlattığını iddia ettikleri "yayılma" ile sadece metafor olarak da olsa bir benzerlik göstermektedir. Ayrıca, işlevselcilik ekolünün de "ihlal" terimini ritüel süreçlerini sosyal baskılara verilen tepkiler olarak modellemek için kullandığını ve van Gennep'in bu terimi, 2. Bölüm'de anlattığım gibi, sınırların veya *limanların* aşılmasını içeren ritüelden ritüele geçişleri modellemek için kullandığını unutmayın

(van Gennep 1960, 15-25).

Ayin ritüelinin sınırları, sembolize ettikleri deneyimsel yer değiştirme (dini deneyim) tarafından oluşturulur ve bu şekilde, o anda mevcut olmayan ve sembollerin sunulduğu ritüel yapıların ötesinde olan bir şeye işaret ederek kendi "ihlallerine" katkıda bulunurlar.

Bölüm 12'de göreceğimiz gibi, biyogentik yapısalcılık modeline göre, insan sinir sistemindeki iki yapısal varyasyon, dini deneyime yaklaşıldığında aralarındaki sınırları aşmak için de çalışabilir. Bir ritüel sistemi ile insan sinir sistemi arasında bir tür izomorfik paralellik varmış gibi görünmektedir ki bu da her ikisinin de herhangi bir ritüelin ya da herhangi bir bireysel insanın sınırlarının ötesine uzanan süreçsel bir alışverişe katıldığını göstermektedir.

Şimdiye kadarki göstergebilimsel analizi özetlemek gerekirse:

- Ayinin yüksek düzeydeki deneyimsel yer değiştirmesi, sembolize edilen ile gerçekte deneyimlenen arasında yüksek bir sembolik oranla sonuçlanır. Bu oran, bir bütün olarak ritüel sistemiyle ilişkisinde Ayin'in son derece sembolik bir ritüel işlevi olduğunu göstermektedir. Ancak bunun doğru olup olmadığını, yani Ayinin yüksek bir sembolik oranla işleyip işlemediğini belirlemek için Ayini sistem içindeki diğer ritüellerle karşılaştırmak gerekir.
- Daha derin bir deneyim arayışının, tam olarak açık olmayan yollarla, ortaya çıkarılması, Ayin içinde işleyen yüksek sembolik orandan kaynaklanıyor gibi görünmektedir: Sembolize edilen şey, sembol ve deneyimi doğrudan ilişkiye sokmak için ritüelin yapısal kapasitesini aşar. Ayin, kendi performansının ötesinde faaliyetlere yol açıyor gibi görünmektedir.
- Daha derin deneyime yönelik arayış "dürtüsü" sosyal sınırların ötesine uzanır; bu da deneyim arayışının başlangıcından itibaren bir *communitas* olduğunu gösterir. Bilgi ve deneyim bu bağlamda eşanlamlı olarak düşünülebilir. Her ikisi de bedende kök salmış gibi görünmektedir ve sosyal koşullanmanın ürünü gibi görünmemektedir.
- Ayinin ritüel yapılarını aşma süreci, yani bireyler veya

Grupların bu yapıların ötesine geçmesi, romería'da olduğu gibi başlı başına bir ritüel olarak, biyogentik yapısalcılığın sunduğu modele göre dini deneyime *ulaşmanın* nörolojik süreçlerine benzeyen dini deneyime doğru bir hareket şeklini alıyor gibi görünmektedir. Bu eşiklerin ya da sınırların aşılması bir "gedik" olarak görülebilir ve böyle bir sürecin çeşitli düzeylerde gerçekleştiğini 2. Bölüm'deki hac yolculuğu tartışmasında görmüştük. Dini deneyimi modellemek için bir metafor olarak nörolojik "gedik", biyogenteik yapısalcılık ya da daha genel bir terim olan nörofenomenoloji daha ayrıntılı olarak ele alındığında, Bölüm 12'de daha ayrıntılı olarak tartışılacaktır.

El Rocío'da müzik ve ayin üzerine yapılan saha çalışması göstergebilimsel analizi destekliyor

Aşağıdaki özet, El Rocío'da ayinin katılım ve müzikal bileşen açısından nasıl işlediğini tartışmaktadır. Bu kısa açıklamayla iki önemli noktayı göstermeyi umuyorum: (1) Ayin, yerel özelliklerden çok az etkilenen, nispeten istikrarlı ve soyut bir ritüeldir. Aynı şekilde, genel Endülüs ritüel sistemi içindeki işlevi de hacdaki işleviyle aynıdır - sembolik bir işlev. (2) Soyutlama ve yerel koşullara direnme özellikleri, ayindeki müzik işlevine de yansır: İlk olarak, müzik tesadüfidir. İkinci olarak, mevcut olduğu zaman, işlevi Ayin'in faaliyetlerine gönderme yapar; bu şekilde Ayin'in içinde sembolik olarak işlev görür, tıpkı Ayin'in ritüel sistemi içinde sembolik olarak işlev görmesi gibi.³⁶

Katedral Ayini (ilk gün, 2004)

Katedral Ayini, El Rocío hac yolculuğunun başladığı sabah Granada

Katedrali'nde kutlandı. Tüm Hermandad bu ayine katıldı.

Daha da önemlisi, bu ayin tüm Rocío hac yolculuğu boyunca düzenlenen iki ayinden biriydi.

Bu tam katılım. Granada Piskoposu ayini kutladı ve Rocío korosu Sevillanas Rocieras'ı seslendirdi. Ayinin sonunda Hermandad, Tamborilero'nun önderliğinde bir geçit töreniyle katedralden çıktı.

Sonunda, her gün kutlanmasına rağmen herkesin hac yolculuğunun her günü ayine katılmadığını keşfettim. Yol boyunca ve hatta Aldea'daki ayinler isteğe bağlıyken, uğurlama ayinini bu kadar zorunlu kılan neydi?

Camino boyunca ayin (üçüncü gün)

Rocío camino'sunda ayin yapıldığını ilk kez Coria kasabasında fark ettim. Açık havada at sırtındaki adamların katıldığı bir ayin görmek ilginçti ve belki de sabahın erken saatlerinde kamp alanının ortasındaki alana dikkatimi çeken ilk şey atlardı.

Sonraki günlerde ayine katılanların sayısını saymaya özen gösterdim. Bunu bir sonraki yıl da yapmaya devam ettim. Rocieros'un sadece yüzde 8 ila yüzde 10'unun günlük ayinlere katıldığını gördüm. Bunlar her zaman aynı kişiler değildi. Aynı kişilerden birkaçı neredeyse her zaman ayine katılıyordu ama genel olarak katılımcılar değişiyordu. Rocío'da yaptığım iki camino boyunca bu oran tahmin edilebilir hale geldi ve hiçbir zaman kayda değer bir değişiklik göstermedi. Ayin sırasında kampın geri kalanı günlük yürüyüşe devam etmek için hazırlanma ya da sadece sosyalleşme işlerine devam ediyordu.

Bu ayinle ilgili bir başka gözlemim de hiç müzik olmamasıydı.

"Roket" Ayini (beşinci gün)

O zamandan beri "Roket" olarak adlandırdığım ayin, beşinci gün olan Çarşamba sabahı, geniş *karreta* çemberinin içindeki açık alanda yapıldı. Bölge tepelikli ve aralıklı olarak hafif ormanla kaplıydı. O sabah düzenlenen ayin ilginçti çünkü *cohetero* (havai fişeklerden sorumlu adam) ayinin ana "olaylarına" sonik bir noktalama sağlamak için görevlendirilmişti.

Burada ilgi çekici olan şey, patlamaların müzikle yer değiştirmesinin, müziğin Ayin içindeki gerçek işlevini ortaya çıkarmasıdır: Müzik tamamen destekleyici ve göndergeseldir. Patlamalar en iyi ihtimalle eğlenceli, en kötü ihtimalle de biraz can sıkıcıydı, ancak yine de Ayin devam etti ve her zaman olduğu gibi ve yüzyıllardır olduğu gibi icra edildi: Palestrina, Coro Rociero, roketler ya da müziksiz, eşlik eden "müzik" sonuçta yine de tesadüfidir.

Aldea'da (El Rocío kasabası ve çevresi): Piskopos'un Ayini

Aldea'da üç gün boyunca çok sayıda ayin düzenlendi. Tek resmi Piskopos Ayini Pazar günü öğlen saatlerinde yapıldı. Her ne kadar kalabalık yoğun olsa da ve piskoposların sayısı ayine önemli bir hava katsa da, caminoda tanık olduğum yaklaşık yüzde hala geçerliydi. Aslında, büyük olasılıkla bundan daha azdı. Rocío'daki insan sayısının çokluğu, Rocieros'un büyük bir kısmının meydanın sınırları içine sığmasını zaten imkânsız kılıyordu.

Plazanın içinde insanlar kafelerde kahve içiyor ya da yemek yiyor, dışarıda ise hoparlörlerden yayınlanmasına rağmen ayin devam ediyordu. Yine de yoğun kalabalığın arasında ne olup bittiği zorlukla görülebiliyordu ve sıcak

berbattı. Ayin bir Rociero Ayiniydi, koro bir Coro Rociero idi, bu yüzden çok fazla şarkı vardı ve bazı iyi solistler flamenkonun bazı *cante jondo* veya Deep Song formlarını söylüyorlardı.

Hermandad Ayini

Hermandad Ayini, içinde Virgen del Rocío'nun resminin bulunduğu merkezi kilise olan Hermitage'de kutlanır. Her Hermandad'a kendi ayinini düzenlemesi için belirli bir zaman verilir ve ayini yönetecek olan cemaat papazıyla birlikte ayine alay halinde giderler. Granada Hermandad'ının ayini ilk yıl Peder Enrique tarafından, ikinci yıl ise Peder Pedro tarafından kutlandı. Her iki seferde de Hermandad üyelerinin tamamı olmasa da çoğu ayine katıldı.

Tamborilero Ayini

Tamborilero Ayininde büyük bir Tamborileros grubu tüm müzik bölümlerini çalar. Her Rocío sırasında sadece bir Tamborilero Ayini düzenlenir ve bu ayin herkese açıktır. Katılım tam kapasiteydi, ancak ayin performansı boyunca inziva yerine sürekli bir ziyaretçi akını da vardı. Kilisenin büyük orta salonuna girip çıkan çok sayıda insanın yarattığı gürültü nedeniyle rahibin söylediklerinin çoğu duyulmuyordu. Yine de ayin devam etti ve Tamborileros topluluğu tarafından noktalandı.

El Rocío'daki Ayinin Özeti

Her Hermandad'ın resmi ayinlerine -Romería ikliminde olabildiğince zorunlu olan- katılım oldukça yüksektir. Bu ayinlerin Hermandad'ın bir bütün olarak statüsünü içeren ve Rocieros'un Katolik inancına olan bağlılığını sembolik ve törensel bir kapasitede yansıtan törensel bir yönü vardır. Ancak, genel olarak halka yönelik olan ayinlere katılım sayı olarak iyi görünse de yüzde olarak iyi değildi; katılım camino üzerindeki günlük Hermandad ayinlerine benzerdi (yaklaşık yüzde 8 ila yüzde 10).

Bu katılım rakamlarına bakarak Rocieros'un dinsiz olduğunu varsaymak okuyucu (ya da analizci) açısından bir hata olacaktır. Rocío'daki varlıkları, özellikle de 5. ve 6. Bölümlerde anlatılan adanmış müzik ritüelleri göz önüne alındığında, adanmışlıklarına ve coşkularına tanıklık etmektedir. Dahası, mesele Ayine karşı Rocío ya da Rocieros ile Katolik Kilisesi arasındaki ilişki değildir. Aksine, bu yüzdeler Endülüs ritüel sisteminin doğasında var olan ve Ayin ile Rocío arasında bir işlev farkına işaret eden iç dinamiği ortaya koymaktadır.

Rocío'ya katılan insanlar hac yolculuğuna sadece Ayini farklı bir ortamda deneyimlemek için gitmiyorlar. Ayinin sembolize ettiği ama yapısal olarak deneyimlenmesine, hatta bu tür deneyimlerin peşine düşülmesine izin vermediği şeyleri deneyimlemek için gittiklerini öne sürüyorum. Başka bir deyişle, Rocieros dinlerini daha derinlemesine ve daha doğrudan bir şekilde deneyimlemek için hacca gitmektedir. Bunun neleri içerdiği Bölüm I'de büyük ölçüde açıklanmıştır: Ayinler arasında cemaat

birey ve dindar, bireyden topluluğa ve bireyden bireye. Bölüm 10'da göreceğimiz gibi, bu birliktelik Salida ritüelinde doruğa ulaşır.

Rocieros, Ayin'de doktrin ve semboller aracılığıyla sunulan şeyleri uygulamaya koyar ve deneyimler (her birey bu deneyimleri hangi düzeyde sürdürmek istiyorsa). Bu nedenle çoğu Rocieros'un sadece katılmalarını gerektiren durumlarda (Hermandad'ın resmi ayinleri) ya da özel bir ihtiyaç hissettiklerinde ayine katılmaları şaşırtıcı değildir. Ancak genel olarak, Rocío'ya tam olarak Ayin'in dışında bulunan, ancak yine de Ayin'le yakından bağlantılı olan deneyimsel amaçlar için katılmaktadırlar.

Dini deneyim ile sembolik ve deneyimsel ritüel spektrumu arasındaki bu ilişkiyi, bu tezin teorik bölümü olan Bölüm III'te, özellikle de 12. ve 13. Bölümlerde daha derinlemesine açıklayacağım.

El Rocío Romería'sında icra edilen Ayine katılmamanın bir başka ilginç sonucu da müzikal paralelliktir. Okuyucu şunu sorabilir: "Hangi müzikal paralellik, hiç yok gibi görünüyor?" Mesele de tam olarak budur. Ayinlerin yukarıda verilen kısa tanımlarının da ortaya koyduğu gibi, bir ayinde müzik bileşeni olmayabilir, ses efektleri olabilir (örneğin, "Roket Ayini") veya örneğin Tamborileros'un müziğinden Rocío'nun müziğine ve flamenko unsurlarına kadar kendine özgü müzik tarzları olabilir. Dikkat edilmesi gereken nokta, ritüelin işlevinin ve temel koreografisinin müzikal sonuçtan şu ya da bu şekilde etkilenmemesidir. Bu anlamda müzik, ritüel içindeki olayların sembolik bir yorumu olarak işlev görür ve bu olaylara işaret eder, tıpkı bu olayların sembolik olaylar olarak kendilerinin ötesinde başka bir yere işaret etmeleri gibi

bazı potansiyel anlamlara işaret eder. Başka bir deyişle, hem müzik hem de ritüel olaylar ve semboller göndergesel olarak işlev görür. Her iki durumda da olmayan bir nesne vardır: müzik ritüel olayların nesnesine ve potansiyel anlamlarına işaret eder (gerçek bir ilişkilerinin olmadığı olayların kendilerine değil) ve bu ritüel olaylar ayinin dışında olmayan nesneye işaret eder, bu nesne onların tam potansiyel anlamıdır: ilahi olanla birleşme, ölümlülükle ilişki, ahlaki değerler, vb. Müziğin deneyimi ritüel yapılar ve onların içkin sembolik işlevleri tarafından kısıtlanır ve aynı şekilde Ayin deneyimi de bir semboller ağı sunmak üzere yapılandırılmış aynı ritüel yapılar tarafından kısıtlanır.

Bölüm III'te herhangi bir dini sembolik ritüelin temel eksik nesnesinin (biyogenetik yapısalcılık tarafından modellendiği üzere) dini deneyimin kendisi olduğunu iddia edeceğim. Benzer bir şekilde, ayindeki müzik ile juergadaki müzik (ister dini ister kutsal olsun) arasındaki başlıca fark, juergadaki deneyimin, ulaşılabilirdiği ölçüde müziğin kendisi olmasıdır. Rocío juergalarının yapıları yalnızca insanlardan oluşan bir çember, belki de Simpecado ve müziğin yapılarından ibarettir. Bölüm 6'da sunduğum gibi, juerganın çok az yapısal kısıtlaması ya da sınırı vardır ve herhangi bir "anlam" yalnızca uygulayıcıların o anki bedenlenmiş deneyimlerinde bulunur. Ritüelin deneyimi ritüelin kendisidir, juerga örneğinde ise müziğin kendisinin deneyimidir. Müziğin dini juerga içindeki işlevinin, bir deneyim ritüeli oluşturarak, ritüelin sembolik içeriğine paralel bir sembolik içeriğe sahip olduğunu öne sürüyorum. Juerga örneğinde, ritüel yapı ve müzikal yapılar neredeyse aynı olduğu için,

sembolik işlevleri de aynıdır ve neredeyse sıfırdır. Ne juerganın müziği ne de juergayı oluşturan müzikal ritüel içinde ortaya çıkan ve yaratılan somutlaşmış estetik, kendilerinin dışında herhangi bir şeye atıfta bulunur. Bu analojiye devam eder ve bunu Ayin'e uygularsak, paralelliğin devam ettiğini görürüz: müzik semboliktir ve genel olarak ritüelin kendisi de öyledir. Rocío'daki ayinle ilgili yukarıdaki kısa incelemenin de gösterdiği gibi, müzik ayin performansının bir bileşeni ve tamamlayıcısı olarak tamamen ayrı tutulabilse de, yine de, eğer varsa, ayinin sembolik işlevine ve yapılandırılmış koreografisine tabi olmak zorundadır.

Bu temayı teorik bir hipotez olarak Bölüm III'te daha da geliştireceğim. Ancak temel ilke basittir: Bir ritüel, ritüel sistemi içindeki diğer ritüellere kıyasla sembolik (göndergesel) olarak ne derece işlev görürse görsün, eğer bu ritüelde müzikal bir bileşen varsa, müzik de ritüelin kendisi gibi aşağı yukarı aynı sembolik derecede (göndergesellik derecesi) işlev görmelidir. Her iki durumda da sembolik işlevin derecesi, ritüelin genel ritüel sistemi içindeki sembolik oranını (bu bölümde daha önce tartışıldığı gibi) yansıtacaktır. Bu kuramsal ilişkiye müzik ve ritüel işlevsel uyumu hipotezi adını veriyorum.

Ayin ve bunun El Rocío hac ziyaretiyle ilişkisi hakkında sonuçlar

Charles Laughlin ve Eugene d'Aquili, *The Spectrum of Ritual (Ritüelin Spektrumu)* adlı kitaplarında, ayinin daha derin deneyim düzeyleri yaratma potansiyelini (ya da daha doğrusu potansiyel eksikliğini) tartışmışlardır (1979, 178). Ardından ayinin nasıl olabileceğine dair önerilerde bulunmuşlardır,

varsayımsal olarak, daha büyük bir trans yaratma potansiyeline sahip olacak şekilde yeniden yapılandırılmıştır (Laughlin ve d'Aquili 1974, 183). Bu anlamda, Laughlin ve d'Aquili kendilerinden önceki diğer ritüel teorisyenleri gibi aynı hataya düşmüşlerdir, yani tüm ritüelleri aynı işlevsel kategoriye yerleştirmişlerdir (12. Bölüm'de daha ayrıntılı olarak tartışacağım gibi).

Ayin trans indüksiyonunda başarısız değildir, epifani yaratma ya da güçlü duygular uyandırma aracı olarak da başarısız değildir, aksine bu üçünden de kasıtlı olarak kaçınacak şekilde yapılandırılmıştır. Sembolik olarak işlev görür ve uygulayıcılar buradan Ayin'den kopan alritüeller aracılığıyla daha derin deneyim seviyelerine ulaşırlar. İlerleyen iki bölümde, deneyimsel ritüellerin derinleşen derecelerinin genel ritüel sistemine, son derece sembolik bir ritüel olan Ayin'in yapmadığı ne gibi katkılarda bulunduğunu göreceğiz. Laughlin, bazı nedenlerden dolayı, Ayin'in tam olarak başarılı olamayan toplumsal bir deneyimsel çalışma olduğunu düşünmüştür. Ancak ben Ayin'in yaptığı şeyde muhteşem bir şekilde başarılı olduğunu inanıyorum: Dini tecrübeyi güzel ve güçlü bir şekilde sembolize ederek, dini tecrübenin peşinden gitmeyi, İlahi Olan'la sadece iletişim kurmanın aksine, İlahi Olan'la doğrudan birleşme tecrübesi olarak teşvik eder.

Bu bölümde tanıttığım iki kavram var: ritüel deneyimsel varsayılan ve ritüel çoğalma. İlki, yüksek oranda sembolize edilenin yerine neyin deneyimlendiğine dikkat çeker. Ayin söz konusu olduğunda iki temel söylemsel unsur vardır: Kutsal Komünyon ve vaaz. İlahi olanla komünyonun deneyimlenip deneyimlenmediğine veya vaazın tam olarak anlaşılıp anlaşılmadığına bakılmaksızın, hem fiziksel hem de sosyal çevrenin deneyimi vardır ve

Bu deneyim, deneyimsel varsayılanı oluşturur. Oldukça sembolik bir ritüelde, varsayılan olarak deneyimlenen şey ile sembolize edilen şey arasındaki fark geniş olabilir. Ancak tabiri caizse bu "uçurum" daha deneyimsel ritüellere doğru inildikçe önemli ölçüde azalır. Bunun nedeninin, bu tür ritüellerin deneyimlerinin, kendileri de bu deneyimlerin doğrudan sonuçları olan sembolleri ortaya çıkarması veya "oluşturması" ve dolayısıyla sembollerin yalnızca ilk etapta onları doğuran deneyimlere geri gönderme yapması olduğunu iddia edeceğim.

Ritüelin çoğalması, bir ritüelin kendi deneyimini daha üst düzey sembolik içeriğe kaydırıldığı ve aynı zamanda sembolleştirmeye kaydırılan deneyim derecelerini özümseyen alt ritüelleri kopardığı süreci oluşturur. Alt ritüellerin çoğalmasıyla, varsayılan deneyimler ile sembolize edilenler arasındaki farklar da buna bağlı olarak azalır. Semiyotik bir işlev olarak bu semboller ve nesneleri, yorumlayıcılarıyla daha çok Peircean'ın Birincilik ve İkincilik alemlerinde ve sembolik ritüelde hakim olanlar gibi Üçüncü'nün söylemsel ilişkileri olarak çok daha az ilişki içinde dururlar. Bu yörünge takip eden iki bölümde incelenecektir.

Bu bölümde ayrıca, bir ritüel içindeki içsel semiyotik ilişkilerin, ritüelden ritüele kategorik olarak değişen ve dolayısıyla sembol ve deneyimin değişen işlevlerini yansıtan S/O ilişkilerinin, her ritüel içindeki müzikal işlevle paralel olduğunu öne süren bir ön argüman sundum. Bu paralel ilişki takip eden bölümlerde de izlenecek ve yukarıda da belirtildiği gibi 13. Bölüm'de teorik olarak daha da geliştirilecektir.

Bölüm 9: Neşeli Tören Alayı

Bir önceki bölümün görevi, Ayin'in anlamının ve işinin, en azından büyük ölçüde, yapılarının ve performansının dışında yattığını öne sürmektir. Sembolize edilmiş anlamları ritüelin yapısal sınırlamalarını aşar ve kendiliğinden oluşan mistik bir ilahi birlik deneyimi dışında ritüelin içinde tam olarak gerçekleşmesi mümkün değildir. Bu bölümde bu ilişkiler incelenmiştir.

Bu bölümün temel amacı, Rocío törenleri açısından bunun tam tersini ortaya koymaktır: Anlam neredeyse tamamen performanslarında yatmaktadır. "Anlam" sadece ritüel yapılarının dışında yatmamakla kalmaz, aynı zamanda *sadece* yapılandırılmış performansın bir ürünü olarak anlaşılabilir. Judith Becker trans deneyimiyle ilgili olarak benzer bir gözlemde bulunur: "Bilmek yapmaktır" (Becker 2004, 160). Daha da önemlisi, bir ritüel nesnesi olarak anlamın El Rocío'da genel olarak büyük ölçüde önemsiz olduğunu fark ettim; anlam arayışı aslında bir dikkat dağıtıcıdır.

Rocío'nun tarihsel yönleri bile -örneğin Ayin'in yüceltme kipliği ile *romeríaların* "de Gloria" ritüel alayları arasındaki ilişki- alayların kendileri hakkında gerçekten bir şey ortaya koymaz, sadece Ayin'le ve dolayısıyla bir bütün olarak Endülüs ritüel sistemiyle ilişkili olarak hangi duygusal kiplikte durduklarını gösterir. Romerialar deneyimsel oldukları ölçüde, tam da ritüel performansın dışına işaret eden her türlü açıklamaya direneceklerdir. Aşağıda okuyucuyu, tören alaylarının hem fiziksel hem de sosyal olarak nasıl yapılandırıldığını anlamaya doğru adım adım götürecek bir dizi alt başlık yer almaktadır.

Bu amaca ulaşmak: bu deneyimleri sembolize etmek yerine Meryem Ana'nın yüceltilmesini ve hatta onunla bir araya gelmeyi deneyimlemek. Baştan belirtmek gerekir ki, sosyal yapı bu amaca yönelik bir engel gibi görünmektedir ve bu nedenle Katedralin fiziksel ritüel yapıları aşıldıktan sonra çözülmesi gereken ilk görünmez yapısal engeldir. Ritüel alayı, cemaatin daha derin deneyimler arayışında bir dizi liminal eşiği geçmek üzere "ormana" doğru hareket ettiği araçtır.

Genel gözlemler: Yapı ve yapı karşıtı - halk alayları

Rocierolar Cumartesi sabahı katedralin kapısından çıkar çıkmaz, rahip ve cemaat arasındaki yapısal ilişki dramatik bir dönüşüme uğruyor. Rahip, eğer onlarla birlikte gidiyorsa (benim ilk Rocío'mda olduğu gibi), bir başka Rociero olarak Rocierolar arasındaki yerini alır. Cemaat arasındaki statüsü aniden azalmaz; sadece *ritüel* rolü tamamen değişmiştir. Bu rol değişikliği tamamen karşılıklı rıza ile gerçekleşir.

Örneğin Don Enrique, Hermandad de Granada'nın resmi *consiliario'sudur*. Ancak, Hermandad ve Kilise hiyerarşisi arasında aracı olmanın dışında - teori (Kilise doktrini) ve pratiğin (ritüel) uyumlu kalmasını ve çok uzaklaşmamasını sağlayan kişi - güzergahın gerçek planlamasıyla veya Rocío'nun ritüel uygulamalarıyla hiçbir ilgisi yoktur. Don Enrique, Hermandad'ın isteği üzerine Rocío'nun her günü ayin düzenliyor. İkinci Rocío'mda Peder Enrique katılmadı ve onun yerine genç kırsal cemaat

Rahip Peder Pedro, Coria kasabasında yolun ortasında Rocieros'a katıldı. O yılki Rocío'nun ilk birkaç alayında hiç rahip yoktu. Romería'nın başlangıcından itibaren, geçici de olsa, otoritenin kilise hiyerarşisinden halkın kendisine geçtiğini görmeye başlarız. Ritüel cemaatin kendisi tarafından yaratılır ve yönetilir.

Geçit töreni düzeni

Resmi geçit törenlerinin dış yapısal kompozisyonuna ilişkin olarak bir bakışta açıkça görülen şey, geçit töreninin kalbinin Simpecado ve hemen onun etrafında kümelenen unsurlar olduğudur. Bu husus Bölüm I'de belirtilmiş ve açıklanmıştır.

Tamborilero doğrudan Simpecado'nun önünde yürür. Eğer Simpecado carreta'da ise, öküz takımı *bueyero* (öküz sürücüsü) tarafından yönetilir, bazen iki kişi olurlar. Hermandad'ın subayları ya Tamborilero'dan önce gelir ya da Simpecado'nun arkasında veya yanında yer alır. Ardından sırasıyla *promesalı* kişiler, Rocieros'un geri kalanı ve at binicileri gelir. Resmi geçit töreninin temel düzeni budur ve şahit olduğum tüm Hermandad geçit törenlerinde temelde aynıdır. Eğer bir vagon katarı varsa, vagonlar genellikle en son gelir. Huelva şehrinden gelen Hermandad ile ilgili olarak dikkatimi çeken bir husus, giriş alaylarının tamamen bir Simpecado'dan oluşması, ardından atlı erkek ve kadınlardan oluşan sanal bir "süvarinin" (en az yüzlerce) gelmesi ve bunu da bir katırların çektiği araba katarı. Bu, geçit töreninde yayaların bulunmadığına tanık olduğum tek örnekti.

İlk bakışta fark edilmeyen şey, toplumun genelindeki sosyal statü ile tören içindeki herhangi bir pozisyon arasında bir ilişki olmadığıdır. Törende zenginlik, statü ya da sosyal öneme atıfta bulunulmamaktadır. Hermandad içindeki otorite pozisyonları gönüllü olarak üstlenilir ve oylamayla elde edilir. Kişinin üstlendiği görevi ne kadar iyi yerine getirdiği otoritenin yegane ölçüsüdür çünkü itaat ya da işbirliğine zorlayacak hiçbir araç yoktur. Ayrıca herkes tören alayının hemen her yerinde görev alabilir. İlk yılmda bir alayın başında Bakire'nin sancağını taşıma onuru bana verilmişti. Hiçbir seyirci bu davranışından kim olduğunu ya da statümün ne olduğunu tahmin edemezdi.

Az önce tarif edilen temel düzen ve şekle bağlı kalınsa da, bu sabit ya da düzenli değildir. Standartları ve sembolleri onlardan önce gelir, ancak tavırları yürüyüşten çok gezintiye benzer. Meryem Ana'ya *takdim* töreninde olduğu gibi (bkz. Ek B, "Cumartesi") tören alaylarında "düzen" daha belirgin ve bilinçli hale gelir ve tüm şehir ya da köy ortamlarında da bu düzene uyulur. Kırsal kesimde Rocieros'un gövdesi genişledikçe ve daha az tutarlı hale geldikçe daha gezgin bir "gevşek" yapı hakim olur. Yine de Simpecado mümkün olduğunca Tamborilero'nun melodisinin görüş ve duyuş mesafesinde tutulur. Rio Quema'nın geçilmesi gibi önemli olaylarda, Hermandad Simpecado'nun arkasında ve önünde toplanır ve geçiş için daha sıkı bir düzene uyulur (bkz. Ek B, "Çarşamba"). O halde rocieroların hac yürüyüşlerini nasıl gerçekleştirecekleri konusunda bir dereceye kadar esneklik olduğunu görebiliriz. Verilen çok az "emir" vardır, ancak herkes kendi rolünü biliyor ve resmiyetten geçişin nasıl ve ne zaman yapılacağına dair bir anlayışa sahip görünüyor.

gayri resmi geçit töreni. Güzergah, olayların sırasını belirlemiştir (bkz. Ek A), ancak bu güzergahın tam olarak nasıl takip edileceği, bireysel spontanlıkla birleşen dikkatli grup planlamasından kaynaklanmaktadır.

Sıkı güzergah, gevşek koreografi

Ne tören alayında ne de genel olarak Rocío'da bireysel eylemleri belirleyen gerçek bir koreografi yoktur. Bununla birlikte, güzergah bir dizi olay için bir zaman çizelgesinden oluşur. Güzergâhın belirlediği parametreler dâhilinde, her bir üye eğilimi ya da kapasitesi ne olursa olsun katılabilir. Bu girişim muazzam bir lojistik başarıdır ve görevlilerin sorumlulukları son derece zordur, yine de etkinlik programına uyulur ve saat gibi yürütülür.

Rocío'nun güzergahı ile Ayin'in senaryosu ve koreografisi arasındaki temel fark, Ayin'in senaryosunun konuşma, resimler, müzik ve jestler aracılığıyla bir hikaye anlatması veya ima etmesi, Rocío'nun "efsanesinin" ise gzergahla çok az ilgisi olmasına rağmen her şeyin nereye gittikleriyle ilgili olmasıdır. Gzergahtan ayırt edilebilecek bir mit unsurundan söz etmek mümkün değildir. Bir talimatlar dizisi olarak Rocío'nun güzergahı, yalnızca alayın asıl "işinin" yapılacağı parametreleri belirleyen bir araçtır. Ne bir hikâye anlatılmakta ne de belirli bir fikir ya da kavram açıkça aktarılmaktadır, ancak eylemlerden potansiyel bir sosyolojik metin çıkarılabilir.

Bununla birlikte, alayın herhangi bir fenomenolojisi, alayın kendi yapıları içinde bir potansiyel olarak gizlidir - güzergahın sahip olmadığı potansiyeller

ima etmektedir. Ayinin senaryosu/miti ile Rocío törenlerinin senaryosu/izlencesi arasındaki farkın önemi, ilkinde senaryonun eylemlere anlam kazandırmaya çalışmasıdır; senaryonun kendisi kendi kendisinin tefsirini içerir. İkincisinde ise senaryo çok az ya da hiç metinsel içerik taşımaz. Ayinde her bir ritüel eylem kendi dışında bir şeye, mit/ritüel dinamiği tarafından dikte edildiği şekliyle şimdiki anda olmayan bir şeye atıfta bulunur (Kutsal Komünyon'un anlık deneyimi için potansiyel buna rağmen). Öte yandan, Rocío alayının senaryosu Rocío'nun kendisiyle, yani şimdiki anın içindeki Rocío'yla *ilgilidir*. Güzergah, belirli bir Rocío'nun nasıl gerçekleştirileceğine dair bir dizi talimattan oluşur, anlamına dair bir yorum veya ideal bir Rocío'ya daimi bir referans değildir. Her yıl güzergah, bazen büyük ölçüde değişir. Rocío alayı başlı başına bir ritüel, hareketli bir simgedir - ama neyin? Alayda sembollerin varlığı söz konusu olduğundan, bunların ayinde sunulan sembollerden nasıl farklı bir işlev gördüğünü incelemek önemlidir.

Anahtar sembollerin göstergibilimsel analizi

Alayda taşınan semboller, insanların bir cemaatin pasif üyeleri olmaktan aktif Rocieros olmaya doğru geçirdikleri bu hal değişiminde nasıl bir işlev görüyor? Bu durumda, bu semboller için bir "anlam" deşifre etmeye çalışmıyorum, çünkü bunlardan herhangi biri tüm kitapların konusu olabilir ve kesinlikle olmuştur. Ben sadece varsayılan halleriyle ilgileniyorum: El Rocío alaylarında nasıl deneyimleniyorlar ve sembol ile varsayılan deneyimi (sadece fiziksel varlıklarıyla deneyimledikleri şey) arasındaki ilişki nedir?

niyetleri ne olursa olsun). Ayin ritüeli ile resmi geçit törenleri arasındaki toplam değişikliklerin gerçekte ne kadar dramatik olduğunu daha iyi değerlendirmek için Üçüncülüğün temel semiyolojik işaretlerini göz önünde bulundurmak gerekir.

Simpecado'nun bayrağı (bkz. Şekil 3-3) Virgen del Rocío'yu temsil eder.

Adanmışlık pratikleri tamamen Aldea'daki Virgen del Rocío'nun gerçek görüntüsüne aktarılan kadar hac yolu boyunca tapınmanın yedek bir nesnesidir. Carreta'dayken, sancak ve süslü carreta birlikte bir tapınma nesnesi veya ayin için bir fon görevi görür.

Simpecado sancağı şu bileşenleri içerir: haç, güvercin, motto/yazı, amblem/simgesi, sancağı taşıyan Rociero ve alay halindeki Rocierolar.

Afiş çeşitli düzeylerde bir işaret işlevi görmektedir. Aldea'da muhafaza edilen imgeyi temsil eder - Virgen del Rocío, doktrinsel olarak Yeni Ahit'teki İsa'nın annesi Meryem'in bir tezahürüdür. Afiş aynı zamanda Cennetin Kraliçesi Meryem'in özellikle Katolik yorumunu temsil etmektedir. Amacım bu üç Meryem yorumu arasındaki teolojik ilişkiyi tartışmaya açmak değil. Ben sadece Simpecado pankartının tören alayında nasıl bir işlev gördüğünü görmekle ilgileniyorum. Bir işaret olarak hem ikoniktir (orijinal görüntünün minyatür bir formunu içerir) hem de neyi ifade ettiğini anlamak için öğrenilmiş ilişkiler gerektirmesi anlamında semboliktir. Ben pankartın nasıl işlev görebileceği ya da göremeyeceği konusunda iyi bir örnektim çünkü günlükte de belirttiğim gibi, hacca gitmeden önce Virgen del Rocío hakkında çok az şey biliyordum ve Simpecado hakkında da hiçbir şey bilmiyordum.

Şimdiye kadar açıkça görüldüğü gibi, El Rocío romerasının ve alaylarının temel amacı, romeraya devam ederek El Rocío Bakiresini yüceltmektir. Yüceltme hac yolculuğunun kendisi aracılığıyla gerçekleşir. Bu ışık altında, Granada Simpecado'sunun özel bayrağı, yukarıdan aşağıya doğru inen fiziksel düzende, azalan soyutlama dereceleri açısından görülebilen bir işaretler düzeninden oluşan bir işaretler kompleksidir. Soyuttan somuta doğru azalan ilerleme, bütünlükleri içinde bayrağı taşıyan bir bireyin örneğini oluşturan nesnelerin aşağıdaki listesinde sıralanmıştır (1-3. maddeler için bkz. Şekil 3-3):

1. **Haç:** Genel olarak Hristiyanlık
2. **Beyaz güvercin:** Virgen del Rocío ve Kutsal Ruh kavramı için ikili bir sembol
3. **Marian sancağı olarak sancak:** Kutsal Kitap temelli genel Katolik Meryem ve mitolojisi
4. **"Concebida sin pecado" yazısı:** Günahsız Gebelik doktrini
5. **Amblem:** Endülüs Kraliçesi Virgen del Rocío olarak özel Meryem
6. **Afişin tasarımı:** Granada'nın özel Hermandad'ı, Virgen del Rocío'ya adanmış bir adanmışlık organizasyonu olarak, Rocío'ya kendi özel afişleriyle gidiyor.
7. **Geçit törenindeki pankart:** El Rocío'nun güncel hac yolculuğu
8. **Pankartı çevreleyenler:** Rocieros'un kendisi Rocío'da
9. **Pankartı taşıyan birey:** Alay içindeki bireysel Rociero, Virgen del Rocío'ya adanmışlık eylemlerini gerçekleştirirken, örneğin pankartı taşıırken

Yukarıdaki listenin son beşi (5-9), kişinin potansiyel anlamın üst soyutlanmış katmanlarını nasıl yorumlayabileceğine veya yorumlamayacağına bakılmaksızın, herhangi bir pankart deneyiminin sonunda varsayılması gereken şeydir. İşaret/nesne yer değiştirmesi haçtan pankart taşıyıcısına doğru giderek daralır. Bunu birkaç nedenden ötürü söylüyorum. Birincisi, pankartın kendisi hiçbir zaman haçın, haçı taşıyan kişinin

Rocieros Rocío'nun üzerindedir. Eğer biri Simpecado'nun bayrağını ve/veya karetasını görürse, Rocío'nun kendisini görmüş olur. Bu anlamda ulusal bir bayrak veya dini bir kolye ile ilişkilendirilebilecek sayısız soyutlama ile karıştırılmaz. Sancak sadece Rocío'ya atıfta bulunur.

Pankart Rocío'ya atıfta bulunduğu için tek bir izleyicide ya da belirli bir Rociero'da mutlaka belirli bir tepki yaratacağını söylemek istemiyorum. Sadece Simpecado pankartının sadece Rocío üzerinde taşındığı için ona ev sahipliği yapan kiliseden ayrıldığı gerçeğine atıfta bulunuyorum. Pankartı görmek, devam etmekte olan Rocío'yu görmektir. O halde ilişki, bir Üçüncülük işareti tarafından oluşturulmasına rağmen, yine de genellikle Birincilik ve İkincilik işaretlerinin özellikleri olan daha doğrudan S/O ilişkilerinin özelliklerini üstlenir.

Bu noktadaki analizim potansiyel bir fenomenoloji tanımlamaktan ziyade, ritüeli kendi sistemi içinde işlediği şekliyle analiz etmektir. Rocío törenleri ile Ayin'i karşılaştırarak (daha önce de çeşitli vesilelerle belirttiğim gibi), her bir ritüelin doğasında var olan işaretlerin ne kadar farklı işlediğini görebiliriz. Alaylar söz konusu olduğunda, çoğu işaret, hatta Üçüncülük işaretleri bile, ritüelin kendisine ve doğrudan fiziksel eylemine geri gönderme yapımları bakımından öz-gönderimseldir. Açıkça görüleceğini umduğum gibi, Rocío'da ilerledikçe evrensel soyutlamalara yapılan çağrılar azalır.

Pankartın üzerine işlenmiş olan "*concebida sin pecado*" ("günahsız gebe") terimi ilk önce okunmalı ve eğer kişi Lekesiz Gebelik doktrinine aşina değilse, açıklanmalıdır. Yine de pankartı ilk taşıdığım da bile neyi temsil ettiğine dair hiçbir fikrim yoktu. Hayal meyal bir ikon olduğunu fark ettim.

Bakire, ancak Virgen del Rocío'yu hiç görmediğim için, bunun evrensel bir Meryem'e değil, özel olarak ona ait bir simge olduğunu fark etmemiştim. Günahsız Gebeliğe atıfta bulunan terime gelince, bunun pankartta yazılı olduğunun farkında değildim, zira diğer özenli nakışlar arasında kolayca gözden kaçabiliyordu. Pankartın ne anlama geldiğini başından beri, tam da o anda deneyimliyordum ve pankartın "anlamı" konusunda açıklanacak başka bir şey yoktu. Alayın içindeydim, etrafımdaki duygusal yoğunluğu ve heyecanı hissedebiliyordum, alayın güzel estetiğini görebiliyordum, şarkıları ve ritmik alkışları duyabiliyordum ve istersem istediğim zaman katılabilirdim. Sembolleri anlasam da anlamasam da ya da hatta farkında olsam da olmasam da sürüklenme gerçekleşiyordu. Bu eylemlerin hiçbirisi herhangi bir açıklama gerektirmiyordu. Ben, bedenim ve eylemimle zaten pankartın işaret ettiği şeyin nesnesiydim: "Bilmek yapmaktır." Alayı deneyimlediğim ölçüde S/O ilişkisi çöküşe doğru ilerliyordu.

Teolojik meseleler Katolikliğin genel ritüel sistemi içindeki yerleri bakımından önemli olsalar da -ve Rocierolar da diğer Endülüslüler kadar bu meselelerin bilincinde görünseler de- bu meseleler ve bunların anlatıları, örneğin Lekesiz Gebeliğin anlamı, yine de soyutlamalardır ve çözümlenmeleri ya da açıklığa kavuşturulmaları hac alayının bir işlevi değildir. Her ne kadar El Rocío'nun tarihi, gösterdiğim gibi, bunları yansıtıyor olsa da, alay Meryem'i çevreleyen herhangi bir teolojik meseleye atıfta bulunmaz.

Meryem'le ilgili olarak Lekesiz Gebelik ve Kutsal Ruh'un rolünü çevreleyen mitolojik içeriğin ritüel olarak alayın bir parçası olarak ele alınmadığını belirtmek önemlidir. Bu kavramlar şu şekilde anlaşılır

Katolik eğitimlerinin ve yetiştirilmelerinin bir parçası olarak orada bulunanlar tarafından doktrinsel, işlevsel düzeyde. Ancak yine de alaylar sırasında ritüel ilginin özneleri değildirler. Salida da dâhil olmak üzere (bkz. Bölüm 10), El Rocío törenlerinin hiçbirisi Lekesiz Gebeliğin canlandırılması olarak kabul edilemez. Doktrinin önemli olduğu doğru olmakla birlikte, alayların yüceltme ritüellerinin bir parçası olmasını gerektirmez.

Bu ilk bakışta bir şekilde uyumsuz görünebilir, ancak yine de doğrudur ve Katolikliğin yorumları arasında değil, farklı işlevsel kategorilerdeki ritüeller arasında temel bir ayrım oluşturur. Bu sembolik anlamların önemsiz olduğu anlamına gelmez; sadece başka bir *verde*, *başka bir* ritüelde daha önemlidirler ama Rocío alaylarında değil. Törenlerin ele aldığı şey işaretlerin sembolik içeriği değildir; daha ziyade törenlerdeki işaretler Rocieros'un ritüel anında ne yaptığına ve ne deneyimlediğine işaret eder. Durum bu olduğu ölçüde *anlam* yerinden edilir; anlam *ertelenir*.

Bu teolojik konuların sembolik bir biçimde de olsa El Rocío ritüellerinde neredeyse hiçbir rol oynamamasının ritüel çalışmaları açısından önemli bir başka yönü daha vardır ki o da şudur: Bu sembollerin ve yorumlarının ritüel uygulamalarında önemli bir rol oynamadığı gerçeği, yoğun bir ritüel katılımı olmadan bilinemezdi. Bu soyut düşüncelerin sonradan ortaya çıkan yansımalar olduğu, ilk etapta ritüel pratiğinin bir sonucu olarak ortaya çıkmış olsalar da mevcut ritüelin bir özelliği olmadıkları ancak ritüellerin bizzat içinde yer alarak fark edilebilirdi.

uygulamaların kendisidir. Dahası, Lekesiz Doğum doktrininin tam da temelinde yatan ritüel faaliyetler sayesinde ortaya çıktığı söylenebilir. Doktrinin kendisi bir sonuçtur ve daha önce 2. Bölüm'de tartışıldığı gibi, zaten yüzyıllar öncesine dayanan ritüel faaliyetlerin geç bir sonucudur.

Teolojik spekülasyonun ritüelin gerçekliğinden sonra gelen bu açık ilişkisi, El Rocío'nun doğasında var olan düşük sembolik oranın bir başka göstergesidir; yani sembolize edilen ile mevcut olan arasındaki nispeten çok daha yakın ilişki. Genel olarak alay tarafından ele alınan semboller aslında gerçekte meydana gelmekte olan şeyin indeksidir. Bu durum özellikle, eğer ritüelin amacı bu olsaydı, tüm romerya'nın ritüel yapıları içinde dogma ve inanç konularına ayrılacak bolca zaman ve yer olduğu düşünüldüğünde doğrudur. Ancak bu asla yapılmaz. Ayinlerde verilenler dışında Rocío hakkında hiçbir "vaaz" yoktur. El Rocío'nun deneyimsel doğasının, El Rocío'nun kalbindeki doğrudan adanmışlık deneyimine aracılık edecek ve dolayısıyla dikkatini dağıtacak her türlü söylemsel tefsire şiddetle direndiğini savunuyorum. Ayin sembol ve argümanları iyi derecede geliştirirken, El Rocío eşit derecede her ikisine de direnir.

Tamborilero

Tamborileroların ritüel olarak ele alınabilecek soyut bir sembolik işlevi yoktur; onlar işlevlerini sembolize ederler. Tamborilero tüm Endülüs alaylarının sembolüdür ancak diğerlerinden daha çok Rocío ile ilişkilendirilir. Bölüm I'in de ortaya koyduğu gibi, Tamborilero'nun son derece zengin bir tarihsel mirası vardır. Ancak

Rocío'daki önemi sadece tören alaylarındaki işlevi ölçüsündedir. Aldea'daki bronz heykeli onun Rocío'daki önemli konumunu kutlamaktadır. Ancak yine de tarihsel bağlam tamamen sonradan ortaya çıkmıştır. Tamborilero'nun tören alayının başında olduğunu ve kısa bir süre sonra davulu ve melodisinin "Virgen del Rocío'yu kutlamak için tören alayına gidiyoruz" anlamına geldiğini hemen fark ettim - ve yine tam olarak yaptığımız şey buydu.

Rocío'da melodiler Simpecado'nun yerini ve hareket halinde olduğunu duyurmak için sonik bir bayrak işlevi görür. Simpecado ne zaman hareket halindeyse, Hermandad da resmi ya da gayriresmi tören alayında demektir. Yine, Tamborilero'nun ezgileri bazı insanlar için (bir analist de dahil olmak üzere) alay dışında bir şeye atıfta bulunabilecek ne tür bir sembolizme sahip olursa olsun, alay *içinde* iki alay ezgisi alayda olmamız dışında hiçbir şey ifade etmiyordu. O zamandan bu yana ezgiler ve Tamborilero hakkında öğrendiklerim ritüel alayı deneyimine tamamen gereksizdir. Ezgiyi ilk duyduğumda tam olarak ne anlama geldiğini biliyordum: alaydaydık.

Personel

Yakından incelendiğinde asalar sadece iki kategoriye ayrılır: (1) geçmiş yüzyıllarda şehir bekçilerinin özellikle geceleri surlar boyunca dolaşırken havada taşıdıkları *farol* adı verilen fenerlerin daha küçük ölçekli kopyaları ve (2) Bakire imgesinin kopyalarını taşıyan asalar. Belirli makamlar ile belirli bir asa arasında bir ilişki yoktur ve bu nedenle asa sahibinin kardeşlik içinde hangi konumda olduğu asadan okunamaz.

Asa sahibinin tören alayı içindeki konumu bile sabit değildir.

Bakire'nin simgesi apaçık ortadayken, *farolun* asası Bakirelerin tarihsel olarak toprağın ve halkın koruyucuları olarak nasıl işlev gördüklerine dair bazı ilginç ilişkilere işaret etmektedir. Tarihsel önem burada söz konusu değildir, çünkü bir kez daha, alayla doğrudan ilgilerinin ötesinde tarihsel önemleri ne olursa olsun ya da olmasın, aktarılan bilgi basit ve eksiksizdir: "*Bu asaların sahipleri El Rocío'ya katılmaktadır ve bir dereceye kadar otoriteye sahip olabilirler.*" "Sahip olabilirler" diyorum çünkü mevcut uygulamada asalar herkes tarafından taşınabilir, ancak genellikle idari katkılarla daha aktif olarak ilgilenenler tarafından taşınırlar. Yine de genç erkekler ve bayanlar asa taşıyor ve benim gibi tamamen yabancı biri bile Hermandad'ın en önemli sembolü olan Simpecado'yu taşıyabiliyor.

Yine, asaların, özellikle de *farollerin* tarihsel imaları, analist ve tarihçi için ritüelin tarihsel bağlamındaki evrimine ilişkin verimli araştırma hatları sağlayabilse de, anlamlarının, onlara hermenötik belirginlik kazandıran aynı nedenlerden dolayı elimizdeki Rocío ile pek ilgisi yoktur: Araştırma, araştırmacıyı ya da tefekkür edeni Rocío'nun şimdiki anının dışına götürür. Sık sık tekrarlayacağım gibi, bu tür bir entelektüel faaliyet, tören alayları da dâhil olmak üzere El Rocío'nun ritüel uygulamalarına aykırıdır.

Sembollerin tam anlamını çözecek eğitimden yoksun olan potansiyel bir işaret okuyucusu, yine de işareti deneyimlediği anda doğru bir şekilde bir sonraki iz seviyesine geçecektir - yani işaretlerin bir kişinin alaydaki potansiyel rolüne atıfta bulunduğunu düşünecektir ki bu tam olarak böyledir ve yeterlidir. Asalar ve

Madalyonlar, Rocío'daki neredeyse her potansiyel sembolün nasıl kaçınılmaz olarak Rocío'nun kendisine dayandığının sadece iki örneğidir. Bu gerçekten çok uzaklaşan herhangi bir sembolik açıklama, kendisini ritüelinden koparmış bir mit olarak işlev görmeye başlar. Hem asalar hem de madalyonlar sadece Rocío içinde, hareket halindeki Rocío'nun işaretleri olarak önem taşır.

Giysiler ve madalyonlar

"Mi Medalla"
"Madalyonum"

Se va poniendo morena
O da senin gibi
kararmaya başladı.
Benim gibi.

Ella de polvo y arena,
O tozdan ve kumdan yo
de los rayos del sol.

Me, from the sun rays

Mi medalla del camino

"Siempre la llevo
conmigo" *rotasındaki*
madalyonum. Onu hep
yanımda götürüyorum

Y a mí me quita las penas

Acılarımı alıp götürüyor,

Rocío'nun madalyası,

Rocío madalyonum

de mi Hermandad Macarena

Macarena'dan Kardeşliğimin

-Luis Capitan tarafından, 1991

"Mi Primer Rocío"
"İlk Rocío'm"

No me limpies tú los botos
Botları temizleme déjalos
como han "venio." Onları
geldikleri gibi bırak **Que**
son como dos tesoros,
Onlar iki hazine gibidir

Son de mi primer Rocío.
Bunlar benim ilk Rocío'ndan
Esto no es cosa de limpios,
It's not about being clean pero
es que a mí me da igual, It's
just that I for me I prefer it
esa arena la he "cogio"
Bu kum bana yapıştı andando
con mi Hermandad.
Kardeşliğimle birlikte
olduğumdan beri Me metí bajo
la Virgen
Kendimi Bakire'nin altına koydum
me pisó un Almonteño.
Ve Almonte Kardeşliği'nden biri beni çiğnedi.
No me limpies tú los botos
Botları temizleme que
son parte de mis sueños
Onlar benim hayallerimin bir
parçası

-J. Miguel Muñoz tarafından, 1982

Her üyenin Hermandad üyesi olduğunu gösteren madalyonlar ve subayların taşıdığı asalar (her zaman olmasa da) gibi diğer bariz sembollerin her biri de Rocío'ya atıfta bulunur. Madalyonlar iki renkli bir akorda bağlı bir Bakire ikonundan oluşur. Renklerin kombinasyonu belirli bir Hermandad'a işaret eder, Granada'nın renkleri kırmızı ve beyazdır. Renklerin sembolik unsuru ve ikonanın her ikisi de öğrenilmiş çağrışımlar gerektirir; yine de deşifre edildiklerinde, potansiyel bir işaret okuyucusuna zaten belirgin olandan çok daha fazlasını anlatmazlar: Bu kişi bir grupla birlikte ve bu grup Rocío'da.

Kimlik bilgileri yalnızca romería etrafında oluşturulan dini tarikat içindeki kimlikle ilgilidir. Yani madalyonlar sadece bir El Rocío Hermandad'ını diğerinden ayırmaktadır. El Rocío dışında hiçbir anlamları yoktur ve aslında

başka hiçbir zaman takılmaz. Bunlar Rocieros'un Rocío'dayken her zaman sergilediği tek sembollerdir. Madalyonlar sadece geçit törenleri sırasında değil, Rocío boyunca takılırken, asalar sadece resmi geçit törenleri sırasında taşınır.

Bu madalyonların Granada'yı, şehri ve vilayeti temsil etme şeklini, geçit törenindeki işlevleriyle karıştırmamak önemlidir. Endülüs'ün tüm vilayetleri, şehirleri, kasabaları ve hatta köyleri arasında Rocío içinde rekabetler olması, insan davranışlarını inceleyen hiç kimseyi şaşırtmamalıdır. Bu rekabetler, Endülüs toplumunda hâlâ yaygın olan belirli sınıfsal gerilimler gibi, hâlâ kanıtlar olsa da, ritüelin odak noktası değildir. Bununla birlikte, bölgesel gruplar arasındaki mevcut ve tarihsel ilişkiler Rocío'da bir rol oynamaktadır ve bu tür örnekler ilgili olduğunda tartışılacaktır. Bu ilişkilerden biri elbette heykelin mitolojik kökenleri ve iki kasabanın, Almonte ve Villamanrique'in, Bölüm 2'de ele alındığı üzere hac ziyareti ve ritüellerinde oynadıkları rollerdir.

O halde madalyonlar Gırnata'ya sosyopolitik bir varlık olarak değil, Rocieros topluluğu içindeki bir varlık olarak atıfta bulunmaktadır. Ritüel sistemi içinde işleyen kültür yaratıcı güç, Gırnatalı olup Rocío'ya gelen insanların varlığını yaratan şeydir. Madalyonları yaratmak, üstyapı içindeki sosyal konumuyla anlam kazanan sosyal bir eylemden ziyade, anlamı ritüel deneyiminin operasyonel ortamında şekillenen kültürel bir dini eylemdi. Ben de buna bir örnek teşkil ediyorum. Granada Hermandad'ının bir üyesiyim çünkü Rocío'ya bu kardeşlikle katıldım ama Granada'dan değilim.

"Vaftizimden" kısa bir süre sonra madalyonu takmama izin verildi ve talimat verildi. Ancak, madalyonların kopyaları Rocío'daki birçok sokak köşesinde turistlere satılmak üzere satın alınabiliyor! Etnik bir bakış açısıyla analiz edilecek olursa, Rocío'nun tamamı, anlamın toplumsal ve bölgesel siyasi düzen içindeki konumlanmaya göre belirlendiği bir ritüel olarak görülebilir. Ancak gerçek şu ki, sosyal düzen sembolleri kendine mal ettiğinde, her ne şekilde olursa olsun, sembol anlamını tamamen değiştirir ve ritüel işlevinden kopar. Madalyon, toplumsal konumlanışı yansıtmaması açısından bakıldığında, ritüel ile olan tüm ilişkisini yitirir. Ritüel analizi açısından önemli olan, artık sosyal bir söylemin içine ne derecede gömülü olursa olsun, koparılmış sembolün artık ritüel hakkında anlamlı bilgiler ortaya koymaya hizmet etmemesidir.

Bu yeniden anlamlandırma elbette toplumsal yapılardan geçerken her sembol için doğal bir eğilimdir ve yapay S/O yer değiştirmesinin içkin özelliğidir. Bununla birlikte, madalyonun etrafında toplumsal olarak inşa edilen söylemin bakış açısından, madalyon artık onu üreten ritüele ilişkin anlamlı bir bilgi sunmamaktadır. Ritüel analiziyle ilgili olarak benim vurgulamak istediğim de budur. Madalyon ritüel ortamını terk ettiğinde, ne anlama geldiği ya da gelmediği giderek önemsizleşir. Ancak sosyolojik bir analist, bir metin olarak sembolden yola çıkacak ve ondan anlam okumaya ya da anlamını *çözmeye* çalışacaktır. Ancak, sözde "yapıbozum" sürecinde aslında anlamı *inşa etmektedir*. Sembolden deneyime doğru geriye doğru hareket eden bu tür bir analiz, müstakil mitin sunduğu aynı sorunla karşı karşıyadır.

ilk ritüel öğrencileri (bkz. Bölüm 11'deki ritüel teorisi). Bu bir *bağlam* meselesi değil, daha ziyade deneyimsel yer değiştirme meselesidir. Rocío madalyonu yaratırken, biblo ve onun sosyal konumu El Rocío'yu yaratmamıştır. El Rocío'nun sembolleri (dini bir deneyim ritüeli olarak) Endülüs'ün toplumsal üstyapıları içine gömülüp bu yapılar içinde toplumsal bir konum edinmeye başladığında, içsel içerik Rocío'da çoktan şekillenmişti.

El Rocío'ya ilişkin sosyal söylemin, hac yolculuğuna geri yansıyan inşa edilmiş anlamlar yoluyla El Rocío'nun sonraki deneyimlerini potansiyel olarak etkileme derecesi, üretilen *semboller* üzerine sonradan yapılan bir yansıma olarak anlaşılmalıdır. Rocío deneyiminin dışından kaynaklanan bu söylemsel yansımalar ve yorumlar, sonuçta Rocieros'un yaşadıkları üzerinde çok az da olsa etkisi olan bir başka mitolojik katman yaratmaktadır.

Bu açıdan bakıldığında, olası etkinin gücü, bu sembollerin oluşturulduğu davranışsal estetiğin aşağıdan yukarıya üretiminin gücüyle kıyaslandığında çok azdır. Rocío'dan Endülüs kültürüne doğru ilerleyen semiyotik ok, üstyapıdan kaynaklanan toplumsal söylem aracılığıyla geriye dönük olarak üretilen söylemsel "eleştiri"den çok daha büyüktür. Aynı ilkenin -mit/ritüel dinamiğinin süregelen işlevi- El Rocío'nun birçok yönüyle ve Endülüs kültürüyle ilişkisiyle nasıl bağlantılı olduğunu göreceğiz.

Okuyucu için açık olması gerektiği üzere, söylem teorilerinin ardında yatan ve sembolün yaratılmasında eşdeğer bir güç olarak olgu sonrası söylemsel süreçleri ima eden temel önermeye katılmıyorum. Bu argüman Jean-Jaques Nattiez'in müzikal etkinliğin öncelikle sosyal bir yaratım olduğu önerisine karşı durmaktadır.

"ses nesnesinin" bir özelliği değil, müziğin etrafındaki söylemdir (1990, 41-49, 102, 133). Söylemin müziği yaratmasından çok daha fazla, söylemi yaratanın somutlaşmış estetik olarak müzik olduğunu öne sürüyorum. Bölüm 6'da açıklandığı üzere juerga deneyimi, argümanımı desteklemek için sahadan çok sayıda kanıt sunmaktadır.

Ayrıca, söylemin kaynaklandığı toplumsal eleştirinin, El Rocío'nun güçlü bir bileşeni olduğu kültürel pota içinde üretilen kültürel estetik tarafından zaten koşullandırıldığını ve bu potanın ritüel sistemin kendisi olduğunu savunuyorum. Endülüs'teki Katolik ritüel sistemi gibi bir ritüel sistemini Mataruna ve Varela (1998, 47- 48) tarafından modellendiği gibi otopoetik bir sistem olarak görürsek, sosyal üstyapının bir ritüel sistemini değiştirme yeteneği, ritüel sistemi *içinde* içsel değişimi tetikleme yeteneğine bağlıdır. Hem sahadaki gözlemlerim hem de tarihsel araştırmalarım, El Rocío ritüelini değiştirmeye yönelik, ister toplumsal üst yapıdan ister dini idari düzenden gelsin, Rocieros'un kendi dışından kaynaklanan her türlü girişime şiddetle karşı çıktığını göstermektedir (Ek A'da bir dizi örnek bulunmaktadır). Bununla birlikte, göstermeye devam edeceğim gibi, Endülüs'te sadece bir (büyük de olsa) ritüelde, El Rocío ritüelinde örneklendiği gibi, ritüel sisteminin toplumsal düzeni etkileme kabiliyeti muazzamdır. (Rocío'nun Endülüs toplumu üzerindeki etkisinin kapsamı hakkında iyi bir araştırma için Murphy 2002, 63-68'e bakınız).

Değişim nereden kaynaklanıyor: ritüel sistemin içinden mi yoksa toplumsal üstyapılardan mı? Endülüs'ün sosyal yapılarının, en azından birçok kilit alanda, ritüel sistem tarafından büyük ölçüde daha fazla koşullandırıldığını öne sürüyorum.

tersi. Ancak en önemlisi, değişimin sosyal yapılar içinde herhangi bir sembolik araçla kaydedildiği zaman, *değişimin çoktan gerçekleşmiş olmasıdır - olaydan sonra*. Bu açıdan bakıldığında, söylemin kendisi, bir bireyin günlük bilinçli düşüncesinin kendi kalp atış hızının farkında olmasından daha fazla, altta yatan durumun gerçeğini kabul etmiyor bile olabilir.

Dolayısıyla, toplumsal söylemin (ritüel sisteminin bir bileşeni olarak) Rocío üzerindeki etkisi, ritüel sistemi içinde deneyimsel bir bileşen olarak El Rocío'nun toplumsal söylem üzerindeki etkisine kıyasla çok azdır. Asıl soru şudur: El Rocío gibi ritüeller ve buna bağlı olarak parçası olduğu ritüel sistemi tarafından üretilen bu "gücün" içeriği tam olarak nedir? Ritüel sisteminin "işi" nedir?

Lévi-Strauss (1963, Bölüm 11) tarafından savunulduğu ve nörobiyoloji alanındaki bazı yazarlar tarafından zımnen desteklendiği gibi (örneğin Newberg, d'Aquili ve Newberg 1999, 79) ritüel sisteminin bilişsel bir zorunluluğun sonucu olmadığını iddia edeceğim. Sistem daha ziyade, farklı deneyimsel yer değiştirme seviyelerinde, bedenin her zaman deneyimlediği bir bilgiyi farkındalığa getirir.

Gerald

M. Edelman, zihni maddenin özel bir süreci olarak görerek bu yaklaşımı destekler; bu süreç toplam bir zihin-beden etkinliği olarak görülür (Edelman 1992, 6-7 içinde Becker 2004, 9). Ritüel, temelinde, deneyimi farklı deneyim ve temsil oranlarında işleyen somutlaşmış bir faaliyettir. Bazı ritüeller dini deneyimin daha derin derecelerini vurgular; diğerleri ise dini deneyimin temsillerinin farklı sembolleştirme derecelerinde işlenmesini vurgular. Bu temayı 13. Bölümde daha resmi bir ritüel ilişkiler teorisine doğru daha da geliştireceğim.

Şarkı sözleri aracılığıyla ifade edilen mit/ritüel dinamiği

Mit/ritüel dinamiği açısından, El Rocío haccının tarihsel olarak kendi mitolojisini yarattığını görüyoruz. Heykelin efsanesine Bölüm 2'de değinilmiş ve Ek A'da sunulmuştur. A.

Rocío alaylarının mitoloji yaratmaya devam etmesinin bir diğer göze çarpan yolu da müzik sözleridir. Aşağıda, Rocío Sevillanas şarkı sözlerinin çoğunu karakterize eden öz-göndermeli doğanın Bölüm I'de sunulanlara ek olarak iki örneği daha yer almaktadır.

Örnek 1

Que me gusta en el camino
Yolda sevdiğim şey una
candela de ramas,
Hacıların esasına sahip
olmaktır una manta por los
hombros, Omuzlarımın
üzerinde bir manto un
sombrero de ala ancha
Geniş kenarlı bir şapka
y buena gente a mi "lao,"
İyi insanlar yanımda que
sepa tocar las palmas.
Ritimleri nasıl alkışlayacağını bilen
Y es que a mí me gusta "to,"
Ama gerçekten hepsini
seviyorum beber, cantar
y bailar, İçmek, şarkı
söylemek ve dans etmek
haga calor o haga frío
ister sıcak ister soğuk
olsun y por las noches
rezarle, ve geceleri dua
etmek
a mi Virgen del Rocío
Çiğ Bakireme

Örnek 2

Cuando el tamboril toca la diana,
Davulcu şafağı çaldığında
se levanta el campo, la leña se apaga
kamp yükselir ve korlar söndürülür y
vamos cantando que la senda es larga.
Ve şarkı söyleyerek gidiyoruz çünkü önümüzdeki yol uzun
Que nos vamos, vamonos,
Gidiyoruz, hadi gidelim.
al camino a caminar,
yolda yürümeye başlamak
que la Pastora nos guía
Çoban Kız [El Rocío Bakiresi'nin bir diğer adı] rehberimizdir
entre pinos, enramás,
dalların altındaki çamların arasında
buena gente y armonía
iyi insanlar uyum içinde

Aşağıdaki iki Katolik ilahinin sözleri *Gather Comprehensive* (1994) adlı
çağdaş ilahi kitabından alınmıştır:

Ey gel, Ey gel Emmanuel Ve
esir İsrail'i fidyeye kurtar
Burada yalnız sürgünde yas
tutan Tanrı'nın Oğlu görünene
dek Sevinin! Sevinin! Emmanuel
sana gelecek ey İsrail
Metin: Eleanor Farjeon, 1881-1965
Fransız Geleneksel İlahisi

Nasıl iyileştirdiğini ölçemeyiz Ya
da her hastanın duasına cevap
veremeyiz Yine de lütfunun
karşılık verdiği inaniyoruz
İnancın ve şüphenin bakım için
birleştiği yerde
Çarmıhta kana bulanmış olsa da ellerin,
Tutmak, iyileştirmek ve uyarmak için
hayatta kal, Herkesi ölümden yaşama
taşımak için
Ve henüz doğmamış beşikteki çocuklar
Metin John L. Bell, d. 1949
Melodi: "Ye Banks and Braes," İskoç geleneği

Yukarıda *Gather Comprehensive*'dan verilen iki ilahi - her ne *kadar* güzel olsalar ve Ayin'in ardındaki anlamın bir kısmını yakalamaya çalışsalar da - yine de soyut bir şeye atıfta bulunur ve şu anda değildir. İlk örnek, tüm insanlığı bir Mesih vaadiyle kurtuluş bekleyen İsrail ulusuyla özdeşleştiren genişletilmiş bir metafordur; Hristiyanların Mesih İsa olduğuna inandıkları Tanrı'nın Oğlu. Açıkçası sembolizm yoğunudur ve anlamak için İncil literatürüne aşinalık gerektirir ve aynı zamanda içeriğinin bazı "nihai yorumlarına" ulaşmak için meditasyon gerektirir. İkinci örnek de çarmıha gerilme hikayesine aşina olmayı ve bunun önemini ya da anlamının yorumlanmasını gerektirmektedir ("anlam" burada ölümsüzlük vaadidir). Şarkı sözleri aynı zamanda acı çekme, dua, lütuf ve Mesih'e doğrudan yakarış konularını da ele almaktadır ki bunların hepsi de teolojik bir değerlendirmeyi içermektedir. Sembollerin ve metaforların, hatta ikinci örnekteki daha içgüdüsel imgelerin ardında, şarkılara anlam katan çok sayıda soyut düşünce yatmaktadır. Sembollerin işaret ettiği soyut referanslar hakkında önceden bilgi sahibi olmadan, ki bu da şarkıcıyı bunların önemi üzerine düşünmeye yönlendirir, cemaatin ne hakkında şarkı söylendiğini anlaması mümkün değildir. Şarkı sözlerinde neredeyse hiçbir doğrudan deneyime atıfta bulunulmadığı gibi, ilahilerin söylendiği yer olan Ayin'in kendisinden de bahsedilmemektedir. Anlam her iki ilahi için de çok önemlidir ve bu anlamın tam olarak anlaşılması yarım saatlik bir ayin içerisinde mümkün değildir. O halde anlam, sonuçta herhangi bir birey ya da bir bütün olarak cemaat için ne olursa olsun, tüm pratik amaçlar için, Ayin'in sembollerinin işaret ettiği saplantılı bir nesnedir. Ayin, tıpkı şarkı sözleri gibi

Ancak sembollerin tam olarak anlaşılması ve bu potansiyel anlayışın deneyimlenmesi ritüel yapılarının dışında yer alır.

Çoğunluğu *Gather Comprehensive*'dan (Amerika Birleşik Devletleri'nin İngilizce konuşan Katolik cemaatleri arasında en yaygın kullanılan kitaplardan biri) olmak üzere şimdiye kadar incelediğim yüz ilahiden sadece birkaçı (yüzde 5'ten azı) gerçekten Ayin'de bulunmaya ya da Ayin'in kendisine atıfta bulunuyor ve hiçbiri Ayin'e gitmenin sevincine değinmiyor. Ronda Hermandad'ı (www.Rocio.com) tarafından çevrimiçi olarak toplanan Rocío şarkı sözlerinin geniş bir derlemesi olan "*Musica del Rocío* "dan alınan 1.000'den fazla kataloglanmış şarkı sözünden rastgele seçilen yüz şarkı sözünü inceleyerek bir tezat buldum.[com](http://www.com)) ve *Por Los Senderos del Alma* ("Along the Paths of the Soul") (Gillardo 2004), Rocío , *un Camino de Canciones* ("Rocío , a Road of Songs") (Murga Gener 1995), *A La Santísima Virgen del Rocío* (To the Holiest Virgin of the Rocío) (López 1997) gibi bir dizi Sevillanas Rocieras koleksiyonundan alınmıştır.

Yüzde 60'ının o anda hacda olmanın ya da Bakire'ye hitap etmenin öznel noktasından söylendiğini ve yüzde 90'ının Rocío hakkında bir tür tanımlayıcı motifle söylendiğini buldum. Bakire'ye doğrudan atıfta bulunanların yüzde 60'ından fazlası doğrudan ona şarkı söylerken (yani pratikte onunla konuşurken), yüzde 20'si onun niteliklerine atıfta bulunarak dolaylı olarak onun hakkında şarkı söylüyor. Daha da dikkat çekici olan, yüzde 90'ının bu şarkıları söyleyen kişinin duyguları hakkında şarkı söylemesidir. Sadece bu bile, El Rocío'nun ayin ve törenlerinde birey ile ritüel arasındaki ilişkide dramatik bir tersine dönüşü temsil etmektedir.

Ayinin gizemi öncelikle düşünülmeli, üzerinde derinlemesine düşünülmeli ve *sonra da* hakkında şarkı söylenir. Bunun aksine, adanmışlık kutlamalarını oluşturan eylemler

Rocío öncelikle Rocío'da deneyimlenir ve ancak ondan sonra üzerinde düşünülür ve hakkında şarkı söylenir. Ayin ilahileri Ayin'in arkasındaki mitolojiyi anlatır ama Ayin'in kendisini anlatmaz. Rocío'nun şarkıları öncelikle Rocío'nun kendisi hakkında söylenir, mitolojik arka planı veya anlamı hakkında değil.

Rocío alayı bir deneyim olarak kendi anlamını üretir ve üzerine tefsir yapmayı gereksiz kılarken, Ayin, ilerleyen soyutlaması nedeniyle, merkezi deneyimin, yani (önceki bölümde tartışıldığı gibi) sembolik sürüklenmenin sonucu olan transubstantiation'ın yerinden edilmesine yanıt olarak sembolik oranı zaman içinde arttıkça daha fazla tefsir gerektirir.

Rocío deneyimi hakkında şarkı söylemek Rocío ritüellerinin "vaaz" veya "mit" unsurlarını oluşturur ve bu unsurlar, ifadeleri bir yansıma olarak *ortaya* çıksa bile, *ritüel alanında* ritüel tarafından açıkça üretilir. Sevilanas Rocieras'ın sözleri, mit/ritüel dinamiğinin Rocío'da nasıl iş başında görülebileceğine dair tek örnek değildir. Bölüm 5'te ele alınan *Salve Marias da* bir başka örnektir; önceki bir dua formunu alıp onu hem müzikal hem de lirik olarak geliştirerek Rocío uygulamaları için özel bir araç haline getirmiştir.

Benzer şekilde, ancak daha da bilinçli ve doğrudan bir şekilde, birçok Rocío ritüeli ve etkinliği etrafında biriken övgü ayinleri de belirli ve "o anda" bir nitelik kazanmıştır.

"Viva!" selamları

Bölüm 3'te sunulduğu gibi, bir Salve her söylendiğinde, bunu "*Que viva* _____!" (Yaşam, uzun yaşam, şuna!). Bu litaniler bazen

oldukça kapsamlıdır ama her zaman Rocío'ya özgüdür; Rocío'nun dışında herhangi bir şeye atıfta bulunduklarını hiç duymadım. Bu aslında ilk başta görüldüğünden daha önemli. Örneğin, hiç "Viva España!" (Yaşasın İspanya!) (İspanya) ya da "Viva el Rey!" (Yaşasın Kral!) (Kral) sözlerini hiç duymadım. Endülüs'e, Bakire'nin unvanlarından biri olan "La Reina de Andalusia" ("Endülüs Kraliçesi") aracılığıyla ara sıra bir selam verildi. Bununla birlikte, ayinde hitap edilen diğer herkes her zaman orada bulunan biriydi: *bueyeros* (öküz sürücüler), el Alcalde de las Carretas (carretaların yöneticisi), *Tamborilero*, Peder Pedro, *Compadre* (genellikle son olarak seslenilir) ve tabii ki El Rocío'nun kendisi.

Kendine atıfta bulunulan ana doğru bu istikrarlı iniş, Rocieros'un yaptığı her şeyde çarpıcı bir şekilde tutarlıdır. Bu ayinleri bazen kendi kendini parodileştirecek kadar tekrar tekrar dinledikten sonra (mizah camionunun değişmez bir yoldaşdır), nihayet bir gün bu uygulamayla başarılan şeyin başlı başına bir duadan başka bir şey olmadığını ve aynı zamanda ritüelleştirilmiş duygusal bir coşku olduğunu aklıma yerleştirdim: "Viva! Yaşasın!" Yaptıkları şey o kadar basit ve o kadar açık ki kolayca gözden kaçabiliyor: *Hayatı, enerjiyi, bereketi* çağrıştırıyor ve üretiyorlar. Hayatın iyi, çok iyi olduğunu ve Rocío'nun bu iyiliğin yüce bir tezahürü olduğunu onaylıyorlar. İnsanların tek yapması gereken etraflarına bakmak ve Rocío'nun estetik zaferini görmektir. Asıl vurgu yaşam gücüdür: *Yaşam!*

Edith Turner'ın "Kutsal ritüelin amacı yaşam gücü yaratmaktır" derken kastettiği belki de budur (1992, 13). Ritüelin çalışmasının sonucu olan bu güç, sembolik temsillerinden çıkarılamaz. Enerji, onu yaratma süreci bir yana, aktarılamaz bile. !kung'un "enerjiyi kaynatma" süreci (Katz 1982)

Mit, anlatı ve senaryonun neredeyse hiçbir rol oynamadığı bir başka grafik ritüel örneği. Ritüelin amacı *yapmaktır* ve yapılan şey, işin ne olduğu, benliğin iyileştirici bir şekilde yeniden yapılandırılmasıdır. Bu coşkulu olumlama, Rocío törenlerinin uyarılma ritüelleri olduğunun bir başka göstergesidir. Ancak, bu daha deneyimsel ritüellerin bir göstergesidir, "Viva!"ların var olduğunu bilmenin tek yolu caminoda olmak ya da bu bilgiyi ikinci elden almış olmaktır. Yayınlanan güzergahların hiçbir yerinde belirtilmediği gibi, uygulamayı tanımlayan herhangi bir terim de yoktur.

Az önce özetlediğim yörünge -Ayin'in ilahilerinden "Viva!"nın litanilerine kadar- bir kutuplaşmayı değil, Ayin'de başlayan ve daha entelektüel ve soyut olandan adanmışlık açısından daha somut, duygusal, fiziksel ve anlık olana doğru deneyimsel katmanlar boyunca tutarlı bir şekilde ilerleyen yeniden onaylayıcı bir süreci izler. Bununla birlikte, karşılıklı içindeki öğeleri değil, hem tutarlı hem de çok katmanlı sürekli bir akışı temsil eder.

İşaret potansiyeli oranlarındaki işlevsel değişim de aynı yörüngeyi izler. Hareket, fiziksel ve duygusal bedenlerin camino boyunca kiliseden akışı, kiliseden uzaklaşan bir hareket değil, günlüğün anlattığı gibi, kiliseden caminoya, Aldea'ya, Salida'ya ve kiliseye geri dönen bir devre olarak farklı deneyim seviyelerinde kendini dağıtan bir enerji taşmasıdır. Bu "taşma", hem metafor hem de etkinlik olarak bedene doğru bir hareket olarak görüldüğünde, Julia Kristeva'nın bilişsel ve iletişimsel ifadeyi fenotext'ten genotext'e doğru bir hareket olarak modellemesine benzer (McAfee 2004, 25); zaten bedenin kendisi ve çevre hakkındaki farkındalığının deneyim ve temsil yoluyla sürekli yeniden bütünleşmesidir.

Sosyal analize bir örnek: Yerinden edilmiş sosyal işaretin ideolojik olarak ertelenmiş anlamı

Aşağıda, sembollerin bir metin olarak okunduğunda, bazı söylem analistlerinin iddia ettiği gibi "yeni bir anlam" ile değil, sadece kamuoyunu yanıltabilecek teorik gösterilerin sonuçsuz egzersizleri ile sonuçlanan büyük bir yanlış yorumlama riski taşıdığının bir örneği olarak sembolik analizin bir devamı yer almaktadır.

Michael Dean Murphy, "Class, community, and costume in an Andalusian pilgrimage" (Endülüs hac yolculuğunda sınıf, cemaat ve kostüm) başlıklı makalesinde, kıyafetlerin El Rocío performansının dışındaki sosyopolitik gerçeklikleri ortaya çıkarmada oynadığı a n l a m l a n d ı r m a rolünü çeşitli etnik kaygılarla yorumlayarak ele alır (Murphy 1994, 49). Victor Turner'ın *communitas* ve hac arasındaki klasik ilişkisine atıfta bulunarak başlar: "Turner, hac sırasında karmaşık bir toplumda insanları birbirinden ayıran ve bölen sıradan yapıların geçici olarak göz ardı edildiğini ya da öneminin azaldığını iddia eder. Turner kesinlikle yapısal ayrımların tamamen ortadan kalktığını iddia etmese de, kendi deyimiyile, bunların acısı oldukça kasıtlı olarak ortadan kaldırılır... Yaş, sınıf, etnik köken, bölgesel ya da ulusal aidiyet ve topluluk üyeliği iddiaları, homojenleştirici 'hacı' statüsü toplumsal sahneye hakim olduğu için, geçici de olsa susturulur (1974a: 207)" (Murphy 1994, 51).

Ardından bu duruşu Michael Sallnow'un eleştirisiyle karşılaştırır: "Turner'ın görüşlerine yönelik etnografik açıdan zengin eleştirisinde merhum Michael Sallnow (1981, 1987, 1991) haccın genellikle stilize edilmiş eşitlikçi jestlerin sosyal bölünme, hiyerarşi ve çatışmanın canlı gösterileriyle harmanlandığı bir etkinlik olduğuna işaret

eder. Kendi uzmanlık alanı olan And Dağları'nda haccın 'bir

Eşitlikçilik, kayırmacılık ve hizipçilik, kardeşlik, rekabet ve çatışmanın karmaşık mozaığı' (Sallnow 1981: 176). Eade ve Sallnow (1991b: 2-3) haccın 'temel heterojenliğini' takdir etmenin ilk adımının, haccın 'rekabet halindeki dini ve seküler söylemler için bir arena' olduğunu kabul etmek olduğunu savunurlar" (Murphy 1994, 52).

Bu iki görüş de antropolojik disiplinler içerisinde iyi anlaşılmaktadır ve burada daha fazla yorum yapılmasına gerek yoktur. Ancak Murphy, Sallnow ve Eade'in görüşlerinin El Rocío'da "alışılmadık bir geçerliliğe" sahip olduğunu düşünmektedir. Yine de, giysilerin anlamlandırma rolüne ilişkin ayrıntılı analizinin sonunda açıkça ortaya koyduğu gibi, bu uygunluk aslında uygulayıcıların *değil* gözlemcilerin niyetlerinin bir sonucudur. Uygulayıcıların El Rocío hakkında söylemde bulunmamaya özen gösterdiklerini iddia edeceğim. Görünüşe göre bu analistin takıntısıdır, özellikle de metodolojisi ona başka herhangi bir araç sağlamamışsa:

Elbette bu, en önemli ayinlerinin on ila on üç saati boyunca tüm Almontenosların kalplerini ve kafalarını her zaman saf bir communitas halinin doldurduğu anlamına gelmez. Ekonomik eşitsizlik, sosyal sınıf ve siyasi ideoloji ile parçalanmış bir toplumda büyümüş insanlardan bunu istemek kuşkusuz çok fazla olurdu. Yine de, bu ayrımlar başka hiçbir toplumsal bağlamda olmadığı kadar bu ritüel sırasında en aza indirgenmiştir ve hiçbir Almonteno'nun, kendi deyimleriyle, katılacak kadar erkek olan herhangi bir diğerini dışlamaya yönelik bir girişimde bulunmaması önemlidir. . .

Ancak yabancılar genellikle haki giyimli Almontenos'ları, hac yolculuğunun geri kalanına hakim görünen traje corto giyimli senoritoları karşı şiddetli bir isyan ayini yapan işçi sınıfı erkekleri olarak tasvir ederler. Yine de orta sınıfın erkekleri ve hatta bazı büyük toprak sahipleri, Bakire'yi taşımak için mücadele edenlerin saflarında her zaman bulunur. Ayine katılan erkeklerin çoğunluğunun işçi sınıfından olduğu doğru olsa da, varlıkları toplam nüfus içindeki temsilleriyle orantısız değildir (a.g.e., 59).

Açıklama ve anlam meselesinin ritüelde nasıl bir şey olduğuna dikkat edin

Murphy'nin deneyimleriyle paralel olduğunu uygulayıcılar çok iyi bilmektedir: "Peki ya içeridekilerin ve dışarıdakilerin bakış açıları arasındaki fark ne olacak? Benim bulunduğum birçok durumda Almontenos, dışarıdan gelenlerin Rocío hakkındaki şu ya da bu gerçeği açıklamak için gösterdikleri amansız çabaları itibarsızlaştırmak için sınıf atamasındaki hataları kullandı" (a.g.e.). Tekrar ediyorum:

Farkında olmayan medya yorumcuları, kostümü romerya'daki sosyal sınıfın bir göstergesi olarak kullanma çabalarında komik hatalar yapmaya özellikle eğilimlidirler. Bazı Almontenolu arkadaşlarımla birlikte izlediğim bir belgeselde, traje corto giymiş bir kasaba fırıncısı, sanki senorito toprak baronlarının sonuncusuymuş gibi gösteriliyor. Bir başka televizyon haberinde ise, haki giyimli Almontenoluların bakire del Rocío'yu taşımak için mücadele ettikleri gösterilirken, bir anlatıcı işçi sınıfı dayanışması hakkında ciddiyle konuşuyor. Alay katılımcıları arasında zengin bir toprak sahibinin oğlu, bir öğretmen ve genç bir bankacı öne çıkmaktadır (a.g.e.).

Sosyal yorumcu/analist ile ritüel uygulayıcısı arasındaki ayrımlar artık netleşmiştir: "Bu ve benzeri durumlarda Almonteñolar, yabancıların kendilerini ve hac ziyaretlerini açıklama girişimlerini reddetmek için bu tür hatalara başvururlar ve böylece Almonteño olmayanları sevgili heykellerinden uzak tutmaya yönelik başarılı stratejilerine yönelik artan eleştirileri etkili bir şekilde etkisiz hale getirirler" (a.g.e.).

Peki bu açıklama ne olabilir? Tarihsel bir perspektiften, teorik bir perspektiften (nörofenomenoloji) ve özellikle de katılımcı bir gözlemcinin perspektifinden, ideolojik olarak bazı çıkarlar için tatsız olsa da açıklamanın son derece basit olduğunu ileri sürebilirim: Bu dini deneyimle ilgilidir.

Almonteñolar, tüm sosyal sınırların ötesinde, ritüelin öncelikle dini deneyimle ilgili olduğunu ve bunun dışındaki her şeyin uzak bir ihtimal olduğunu kabul etmeyi reddedenler tarafından dini faaliyetlerinin yanlış okunmasını kınama konusunda birleşmişlerdir.

İkincisi. Murphy bir kez daha Sallnow'a başvurur: "Sallnow 'insanlar hacda bir araya geldiklerinde anlamlar çarpışır' der" (Eade ve Sallnow 1991, 137 içinde Murphy 1994, 60).

Evet, "anlamlar" çarpışır. Ancak anlam, ilk etapta deneyimsel dini ritüelin amacı değildir. Aslında, *anlam* tam olarak amaç *değildir*. Deneyimsel ritüel söz konusu olduğunda, tek başına gözlem ve hatta tek başına görüşme, bilgilendirici olmaktan çok yanıltıcı olabilir.

Eğer gözlemci deneyimsel ritüele tam olarak katılmaya istekli değilse, o zaman önerdiğim şey, sembolik içeriğinin incelenmesinin aydınlatıcı olmaktan çok yanıltıcı olacağı ve ritüelden çok analistin sosyal konumlanışını yansıtacağıdır; bu da söylem analistinin temel teorik önermesiyle uyumlu bir gerçektir: sosyal yapı içindeki öznel konumlanışlarının bir sonucu olarak kendi teorik önermelerini, kendi "söylemlerini" yerine getirirler; tam da deneyimsel komünitenin çözdüğü şey budur.

Göstergebilimsel analizin özeti

Alayların ve genel olarak El Rocío'nun deneyimsel doğası nedeniyle, şarkı sözleri -kıyafetler, madalyonlar, atlar vb. gibi- her ne kadar ritüellerin kendi içindeki faaliyetler tarafından üretilmiş olsalar da, ritüel pratiklerinden koparıldıklarında kendi başlarına bir hayat kazanabilir ve aslında ilgili olmadıkları nesneler için sembolik işaretler olarak yanlış anlaşılabilirler. Ancak bu sadece sembollerin yanlış anlaşılması meselesi değildir. Hata bundan daha derindir. Bu, ilk etapta sembol olmayan bir şeyi sembol olarak kabul etme meselesidir: Bir anlam

gözlemci bir yorumcunun (analist) müdahalesiyle farklı bir semiyolojik düzeyde işleyen bir S/O ilişkisine atanmıştır.

Ancak, göstergelerin sonraki yorumlayıcılar tarafından yeniden yorumlanması, bahsettiğim tek hata değildir. Göstergelerin yeniden yorumlanması, bilgi alışverişinin kaçınılmaz bir sonucudur, zira bilgi alışverişi sosyokültürel sistem boyunca ilerledikçe daha yüksek semiyotik yer değiştirme seviyelerine işaret eder hale gelir. El Rocío ritüelleri gibi bir üretim alanından bilgi işlendiğinde ortaya çıkan kaçınılmaz potansiyel anlam değişikliklerinin, ritüel sembollerinin söylem nesneleri olarak "konumlandırıldığı" belirli bir sosyal konum edinmeleri yoluyla sonuçta bir "anlam" a -ya da Peircean terimleriyle bir "nihai yorumlayıcı" ya- ulaştığında, analist tarafından sembollerin sahip olduğu ya da olabileceği tek anlam olarak yorumlandığına inanmak gibi analitik bir hatadan bahsediyorum. Başka bir deyişle, potansiyel sembolü yaratan deneyim (ki analist için başlangıçta yalnızca bir "sembol" olabilir: yani kaki gömlekleri) tümüyle göz ardı edilir ve analist daha sonra kendisine ritüel alanından değil, başlangıçta toplumsal üstyapıdan kaynaklanan bir söylemle meşgul olma ayrıcalığını tanır.

Bu düşünce tarzı, bir gösterge ile nesnesi arasında ontolojik ve epistemolojik bir ilişki olduğunu varsayar ve kültür (bu durumda ritüel sistemi olarak kültür) ile toplumsal yapı arasındaki semiyotik akışta ortaya çıkan göreceli orantısızlıkları göz ardı eder. Murphy'nin yorumları, El Rocío'nun çok farklı yorumlarının öncelikle yorumcuların göreceli konumlandırmalarıyla ilgili olduğunu ve bu eleştirinin de El Rocío'yu toplumsal olarak konumlandırmaya çalışan şey olduğunu göstermektedir.

Rocío'ya "anlam" yüklemeye çalışarak. Konumsal parametreler halihazırda iki kutuplu çift tarafından ifade edilmiştir: içerisi/dışarısı ve sol/sağ, her ikisinin de genel olarak dini deneyimle ve özel olarak El Rocío ile çok az ilgisi vardır.

Murphy'nin son gözlemi, farklı *analitik* yaklaşımlar tarafından ifade edilen çelişkili görüşlerin aslında gerçek metodolojinin ya da olayla ilgili herhangi bir yakınlığın (doğrudan bilginin) yansımından çok ideolojinin bir ürünü olduğuydu. Yine de sonuçta her ikisinin de "eşit derecede geçerli" olduğuna dair tam olarak ifade edilmemiş ancak oldukça imalı bir öneriyle baş başa kalıyoruz.

Söylem teorisinin temel iddiası, ritüelin öznel içeriğinin, tüm öznel içerikler gibi, sosyal söylem tarafından - kültür tarafından değil, ritüel tarafından - ve sosyal düzen içindeki müteakip temsilleri tarafından koşullandırıldığıdır.

Ritüel eylemin bir "metin" olarak okunmasına, uzaktan bir bakışla bile olsa, ilk etapta geçerlilik kazandıran şey budur. Ancak ritüel eylemin bir gösteri değil de öncelikle bir deneyim olduğu önermesini ciddiye alırsak (ki El Rocío'nun böyle olmadığı açıktır), o zaman neden herhangi bir analist ritüeli izleyerek anlayabileceğine inansın? Her şeyden önce, ritüel bir gösteri değildir. İkincisi, (analist her kim olursa olsun) onlar için tasarlanmamıştır. Bu açıdan bakıldığında, ritüele aslında herhangi bir "bilinçdışı" sürecin sonucu olan bir tür "anlam" atfetmek gerçekten gülünç ve son derece küstahçadır. Bu yaklaşımdan türetilen herhangi bir "anlam", ritüel katılımcılarına ilişkin herhangi bir değerli bilgi oluşturmaktan çok, analistin "bilinçdışı sürecinin" bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

Dahası, Endülüs toplumsal söyleminin, yani ister olumlu ister olumsuz olsun, sorulan ve bakılan temel soru türlerinin (analist olacak kişinin soruları da dahil olmak üzere) daha söylem haline gelmeden Endülüs ritüeli tarafından koşullandırıldığını öne sürüyorum. Endülüs kültürünün estetiğinin söylem düzeyinin altında, somutlaşmış davranış ve değerler olarak, El Rocío'nun pek çok ritüel arasında sadece bir tanesi olduğu deneyimsel ritüeller düzeyindeki ritüel sistemi içinde formüle edildiğini savunuyorum.

Özet

Burada ele aldığım ilk nokta, oldukça açık bir gözlem olduğunu umduğum şeydir: Tören alayının kendine atıfta bulunma derecesi, Ayin'inkinden çok daha fazla olmasa da önemli ölçüde fazladır. Ayin kendi yapısal sınırlarının dışına işaret etme eğilimindeyken, alaylar içe doğru işaret eder. Ayin kişiyi şimdiki anın dışına çıkarırken, tören alayı kişiyi anlık deneyimin içine çeker.

İkinci olarak, El Rocío törenlerinin kesin bir duygusal yapısı vardır: Ben sevinç kelimesini kullanıyorum, ancak "mutluluk" gibi genel kategorideki herhangi bir kelime de aynı işi görür. Hangi kelime kullanılırsa kullanılsın, bu sadece deneyimler için bir işaretleyici görevi görür. Burada önemli olan nokta, duygusal yapının, alayın *modunun* iyi tanımlanmış ve bilinçli olarak geliştirilmiş olmasıdır. Bu duygusal mod, hem nitelik hem de nicelik açısından Ayin'in görece tarafsızlığından farklıdır. Ayin herhangi bir modalitede duygusal içerik uyandırmaya çalışmaz, daha ziyade katılımcıyı genel ve belirgin olmayan bir tefekküre ve sembolik içeriğine pasif bir alıcılığa yöneltmeyi amaçlar.

Üçüncü olarak, şu basit gözleme dikkat çekmek isterim: Ayin sırasında rahipler (Rocieros) tarafından taklit edilen işaretlerin işlenmesine karşılık, ayine katılan cemaatin taklit ettiği işaretler arasındaki oran dramatik bir şekilde tersine dönmektedir.

Dördüncüsü, alayın katılımcıları kendi alaylarının doğrudan sorumluluğunu üstlenirler çünkü bu *onların alayıdır*; istedikleri gibi şarkı söylerler, ne söyleyeceklerini seçerler, alayın yolunu ve güzergahını seçerler ve bunu önceki sosyal ayrımları dikkate almadan yaparlar. Alay hareket halindeki bir *communitas*'tır ve (Bölüm I'de anlatıldığı gibi) duygusal içerik üreten ve yapılandıran bir içeriktir.

Tören alayını ilk aşama olarak görüyorum ama yine de değişim açısından dramatik bir ilk aşama, hem Ayin'i hem de diğer sosyal kurumlardaki günlük sosyal ilişkileri oluşturan daha soyut ilişkilerden, genel olarak yaşamın daha somut, daha az aracılı bir deneyimine doğru bir "iniş", yine de Ayin'de sembolize edilenin bir devamı: Kutsal Komünyon. Bu deneyimin tam olarak neleri içerebileceği bu tezin odak noktası değildir. Ben sadece tanık olduğum ve deneyimlediğim yörüngenin ana hatlarını çizeceğim - sembolden deneyime giden bir yörünge - bu deneyimin tam olarak ne olabileceğine dair sonuçlar çıkarmaya çalışmadan, onu dilin içine hapsetmeye çalışmadan, ki bu tam da Rocieros'un bana ne mümkün ne de arzu edilir olduğunu açıkça belirttiği şeydir.

Son olarak, deneyimin kendisinin anlaşılmasına odaklanmayan herhangi bir deneyimsel ritüel analizinin, ritüele ilişkin "önemli" hiçbir şey ortaya koymaması muhtemeldir. Analistin dini ritüeli görmezden gelme eylemi

Dini bir ritüel içindeki deneyimin kendisi ideolojik bir eylemdir ve aslında ideolojik çıkarlara uygundur, ancak insan davranışının önemli bir yönü olarak ritüele hiçbir ışık tutmaz.

Bölüm 10: Salida

Sembolik olarak çarpıcı olan ancak sembolizmi fiziksel eylemin kendisinin tanıklığı kadar etkileyici olmayan bir eylemde, Almonte cemaati *Lunes de Pentacostes'in* (Pentakost Pazartesi) erken saatlerinde, gece yarısından bir süre sonra etkileyici bir alay halinde inziva yerinin kapılarına gelir. Ancak aniden tüm düzen görüntüsünü bozarak kiliseye hücum eder ve ısrarla *kendilerine ait* olduğunu iddia ettikleri şeyi ele geçirmek için Bakire'yi çevreleyen yüksek korkulukların üzerine üşüşürler ve bu şekilde onunla olan ilişkilerinin doğrudan ve aracısız kontrolünü kendi ellerine almaya başlarlar. Bakire ile aralarındaki sembolik ve fiziksel sınırları ihlal eder ve Bakire'yi Kilise'nin hiyerarşik kontrolünden çıkarıp sokaklara, halkın arasına götürürler.

Sadece Almonte'den gelen kardeşlik üyeleri Bakire'yi taşıma ayrıcalığına sahip olsalar da, kilisenin en kutsal bölümü olan ve genellikle rahiplerin özel alanı olan iç odaya yaptıkları saldırıya vekaleten katılmak için kilisenin dışında büyük bir kalabalık toplanır. Ancak, Bakire kilisenin dışına çıktığında, o andan itibaren sokaklardaki halk kitlelerinin katılımı pasif olmaktan çıkar.

Aşağıda ilk olarak, El Rocío hac yolculuğunun doruk noktası olan ve *La Salida* (Dışarı Çıkma) adı verilen 12-13 saatlik bu dramatik ayin alayının başlıca aktörleri ve olayları anlatılmaktadır. Bölüm 1'de de belirtildiği gibi, tören haccının doruk noktası bir tören alayının kendisidir ve tıpkı

Bu çalışma boyunca ele alınan hac yolculuğunun en önemli anlarının birçoğu, Salida'nın kilit eylemlerinin birçoğu herhangi bir güzergahta veya senaryoda belirtilmemiştir ve mitolojik temsilleri yoktur.

Bu mit-ritüel ilişkisi, bu çalışma boyunca geliştirilen ve Salida'ya uygulayacağım üç analitik temadan ilkinin oluşturmaktadır. Önemli ritüel anlarında mitsel-toplumsal temsillerin eksikliği, daha deneyimsel ritüellerin mitleri yansıtmak ya da somutlaştırmaktan ziyade mitleri ürettiği savımı güçlendiriyor.

Bu bölümde geliştirilecek ikinci analitik tema, 8. Bölüm'de Ayin ile başlayan ve 9. Bölüm'de tören alayları ile devam eden göstergebilimsel analizin devamı olacaktır. S/O ilişkisinin konusu ve gösterge ile nesne arasındaki "uçurumun" daralması olarak izlenebilecek yörünge, "S/O çöküşüne" yaklaşma olarak adlandıracağım şekilde sonuca götürülecektir. Bu ritüel durum, sembolize edilen ile deneyimde varsayılanın neredeyse aynı olgu olduğu bir durumu ortaya koymaktadır.

Bu bölümün üçüncü amacı, benim analitik yaklaşımımı metinsel yorumlara dayanan söylemsel yaklaşımlarla karşılaştırmak ve bu yaklaşımların Salida gibi deneyimsel bir ritüel türünü analiz ederken nasıl kullanışlı olmadığını ortaya koymaktır. Bu bölümde daha da geliştirilecek olan dördüncü tema, bedenlenmiş estetik temasıdır ve Endülüs *formalitesinin* davranışsal normlarının bu kaotik ve duygusal açıdan yorucu ritüelde oynadığı önemli, hatta hayati role işaret etmektir. Ritüelin kaotik doğası beşinci bir temayı ele almaktadır; tek odaklı duygusal alay ile kaotik doruk anları arasındaki ilişki. Bu ilişki sonuç bölümünde daha da geliştirilecektir.

Bölüm'de ve daha sonra Bölüm II'nin kısa özetinde ele alınacaktır. Bu temaların beşi de 13. Bölüm'de sunulacak olan ritüel ilişkiler teorisine önemli ölçüde katkıda bulunmaktadır.

Temel yapısal özellikler

Salida'nın dikkate alınması gereken dört yapısal özelliği vardır:

1. Seyahat programı
2. Bakire ve taşıyıcılarının etrafındaki konfigürasyon: görüntü,...
costaleros (resmi aşağıdan taşıyan adamlar) ve "nokta adamlar"
3. Alay, Hermandades'in bekleme evlerinde ya da bu kardeşliklerin üyelerinin O'na bağlılıklarını sunabilecekleri belirli yer ve zamanlarda durur.
4. Rocío sokaklarında toplanan insan kitlesi

Seyahat programı

Güzergah minimaldir: Almonte Hermandad'ı, romería'nın son günü olan Pentekost Pazartesi günü gece yarısından sonra Bakire'yi Hermitage'den çıkarmak için alay halinde gelir. Ermişhaneye girdiklerinde toplu halde sunak ile cemaat arasında duran dövme demir parmaklığa koşarlar.

Salta la Reja, yani "atlama" ya da "parmaklıklara saldırma" olarak bilinen bir hareketle parmaklıkların üzerine tırmanırlar. Ardından kadını tahtirevan altından omuzlarına alır, korkulukların üzerinden diğer taraftakilere taşır ve dışarı çıkarırlar.

Almonteño'lar sokaklarda ilerleyerek Bakire Meryem'i az ya da çok

Az ya da çok önceden belirlenmiş bir zamanda onu bekleyen Ermişlere sunmak için daha az önceden belirlenmiş bir yol. Tüm Hermandades'e hürmet için sunulduktan sonra, Hermitage'nin sunağındaki yerine geri götürülür. Toplam tur şu anda 10 ila 13 saat arasında sürmektedir.

Tören alayının yapılandırılması

Tahtirevanındaki Bakire, hemen altında ve yanlarında bulunan 10 Almonteño (Almonte Hermandad üyeleri) tarafından taşınır. Tahtirevanın etrafında bir daire şeklinde konuşlanmış olan Hermandad'ın tecrübeli üyeleri törenleri yönetir. Dikkat çekici değillerdir ve bir gözlemci onların orada olduğunu fark etmediği sürece muhtemelen fark edilmeden geçip gideceklerdir. Kalabalığı kontrol etme (kitle çok kalabalıklaştığında kalabalığın geri çekilmesini isteme), kalabalığı kolaylaştırma (bazı kişilerin Meryem Ana'ya dokunmasına yardımcı olma) ve törenleri yönetme (Meryem Ana'yı taşıyanlara görsel ve sözlü işaretlerle rehberlik etme) görevlerini yerine getirirler. Bu yöneticilerin yanı sıra, Almonteños ekipleri kalabalığın arasından geçerek tahtirevan altındaki yorgun kardeşlerin yerini alır.

Hermandades'teki duraklar

Hermandades'teki "duraklar" Bakire'nin sokaklarda ilerleyişini işaret eder. Duraklar kıdem sırasına göre yapılır ve üyeler mümkün olduğunca çok şarkı, gürültü ve coşkuyla Bakire'yi beklerler.

Her Hermandad'daki duraklar, bir tören alayında olduğu gibi bir "istasyon" işlevi görmez. Her durakta uyandırılması gereken nitelikler, düşünülmesi gereken bir eylem ya da

Haç İstasyonları alaylarında olduğu gibi duygusal temanın çeşitlendirilmesi.

Hermandad'larda verilen molalar, her Hermandad'ın Bakire'ye tapınması için zaman tanıma ve aynı zamanda ilerledikçe alayın yoğunluğunu artırma işlevi görür. Bu anlamda Salida, bazı Dionysos tipi alayların gerçekte ne yaptığının canlı bir örneği olarak hizmet edebilir. Belirtilen varış noktasının alayların amacıyla pek ilgisi olmayabilir; daha ziyade alayın kendisi amaçtı. Törenin amacını varış noktası değil, tören sırasında uyandırılan duygular oluştıruyordu. Salida'nın varış noktası yoktur; köyün içinden geçen ve yol boyunca duygusal enerji üreten bir turdur.

Sokaklardaki insan yığınları

El Rocío sokakları, geçit töreninin güzergâhı boyunca, önünde ve arkasında bir insan kitlesi tarafından doldurulur. Bakire, insan başları, kolları ve ellerinden oluşan çalkantılı bir denizin üzerinde yüzyormuş gibi görünür. Bu tür bir insan yoğunluğuna alışık olmayan biri için, sadece insan denizinin içinde durmak bile biraz korkutucu olabilir. Yine de, bir noktadan diğetine ulaşmak için takip edilebilecek küçük hareket akışlarının her zaman var olduğunu hemen fark ettim. Çalkantılı bir kalabalık gibi görünen bu ortamda bile her zaman bir yapı ve düzen vardı.

Sokaklardaki insanlar ve onların ritüele büyüleyici katkıları olmasaydı, Salida (Endülüs standartlarına göre) sıradan bir geçit töreni olurdu. Aşağıda yer alan senaryolaştırılmamış eylemlere ilişkin açıklamaların, Bakire Meryem'i taşıyan Almonte Hermandad'ının işi olmadığını vurgulamak gerekir.

Yol boyunca, Bakire'nin taşıyıcıları ile onları bekleyen insanlık kitlesi arasındaki etkileşim. "Kontrollü kaos "un dehası, bir araya geldiklerinde birbirlerine yabancı olan, ancak paylaşılan değerler ve dile getirilmeyen anlayışlar açısından yabancı olmayan insanların eseridir.

Okuyucunun, aşağıdaki açıklamaları okuduktan sonra, bu tür bir duygusal yoğunlaşmanın, derin bir düzeyde, davranışsal olarak birbirleriyle "uyumlu" bir popülasyon içinde gerçekleştirilmemesi halinde imkansız olacağı konusunda hemfikir olacağını düşünüyorum. Bu kadar etkileyici olan onların kolektif, spontane ve etkileşimli davranışlarıdır. Bölüm 7'de ele alınan spontane ritmik alkışlar, benim için hala gizemini koruyan bu duygusal ve davranışsal uyumun bir habercisi gibi görünmektedir.

"Senaryo dışı" ritüel eylemleri

Alayda tekrarlanan üç tür güçlü olay, hiçbir yerde senaryolaştırılmamış ancak katılımcılar tarafından alayın temel unsurlarını oluşturdukları açıkça anlaşılmıştır. Ben bunlara "yinelenen" olaylar diyorum ve Salida'ya katıldığım süre boyunca bunların tezahürüne defalarca tanık oldum.

Yinelenen ilk olaylar, cemaatteki insanların Meryem Ana'ya dokunma ya da parmaklıklara tutunma girişimleridir. Almonteñolar onları engellemeye ya da uzaklaştırmaya çalışır. Söylemeye gerek yok, itişme, kakışma ve küfürler, görüntünün kelimenin tam anlamıyla çalkalanan bir insanlık denizinin üzerinde "yüzüyor" olması ve aynı anda Bakire'nin altında ve çevresinde bulunan Almonteño'ların onu aynı akıntılar boyunca hareket ettirmesiyle daha da şiddetleniyor.

İkinci yinelenen olaylar ise benim "çıtırtılar" olarak adlandırdığım **olaylardır**. Kalabalık ona doğru ilerlerken Bakire'nin kalabalığın bir kısmına dönüştüğü anlar vardır. Tam önündeki insanlar geri çekilmek ve yoldan çekilmek zorunda kalıyorlar. Ancak çoğu zaman, araç onların zamanında yoldan çekilemeyecekleri kadar hızlı yaklaşıyor ya da arkalarındaki insan kitlesi daha fazla geri çekilemeyecekleri kadar yoğun oluyor. Bu anlarda insanlar bana, ben de başkalarına şiddetle çarpmaya başladık ve araç yön değiştirip baskıyı azaltmadan önce birkaç kez insanlar birbirlerinin üzerine devrildi. Bunlar kesinlikle pandemoniye yakın anlardı. Eliade'nin aklındaki sembolle karşılaşma kesinlikle bu değildi.

Yinelenen üçüncü olay ise "korkutma" olayıdır. Bakire devrilmek üzereymiş gibi görünür. Bazen bir taraftan ya da diğer taraftan alabora olmaya çok yaklaşır. Bazen Almonteñolar onun altında batıyor gibi görünür ve o da insan denizinin içinde batmaya başlar. Bu olaylar genellikle çok fazla insanın tahtirevanı çekip itmesiyle birlikte yaşanan "çıtırtılarla" ilgilidir ya da Almonteñolar arasında bir değişim yaşanırken gerçekleşir. Aniden yukarı itilip düzeltildiğinde büyük tezahürat ve alkış kopuyor. Söylemeye gerek yok, asla tamamen batmaz ve asla tam olarak alabora olmaz.

Tekrarlanan dördüncü olay ise çocukların geçişidir. Küçük çocuklar, hatta yeni yürümeye başlayanlar bile, kalabalığın başlarının üzerinden geçirilir ve sonunda kısa bir süre tahtirevanın üzerine yerleştirilir ya da Bakire'ye dokunmak için ona doğru tutulur. Bunun şimdiye kadar duyduğum tek açıklaması, çocukları "kutsamanın" bir yolu olduğudur.

Kalabalığın kargaşası göz önüne alındığında, bu oldukça cesur bir inanç eylemi gibi görünüyor.

ebeveynlerin bir parçası. Çocuklar genellikle iyi talihlerinden pek memnun değildir. Bazıları tekmeleyerek ve çığlık atarak gider, ancak diğerleri yolculuktan yeterince keyif alıyor gibi görünmektedir. Yine söylemeye gerek yok, düşürülmezler.

Yinelenen beşinci olay "atlı rahip "tir. Bir rahibin, Bakire'yi daha güçlü ve görünür bir şekilde övebilmek için kendisini kalabalığın üzerine çıkarmak amacıyla kardeşlerden birinin omuzlarına oturmasından oluşur. Bu atlı rahipler Bakire'ye bağırarak ve el kol hareketleriyle övgüler yağdırarak onun kendi sancaklarına gelmesini sağlarlar. Bunun nedeni, Hermandades'in tüm evlerinin güzergâh üzerinde olmamasıdır. Granada'da durum böyledir (bunlar daha yeni olanlardır). Bu Hermandadelerin, Bakire'nin geçmesi için sancaklarıyla bekledikleri merkezi meydanlardan birinde belirlenmiş noktaları vardır. Meryem Ana yeterince yaklaştığında, rahip (ya da Büyük Kardeş) yukarı kaldırılarak Meryem Ana'ya yaklaşması için yalvarır. Heyecanlanması gerekir, ne kadar çok olursa o kadar iyi olur. Peder Pedro, 2004 yılında, övgülerine ve el kol hareketlerine devam ederken "bineğini" Bakire'nin peşinden giden insan denizinin içine sürdü; tam olarak bitirmemişti ve onun biraz daha kalmasını sağlamaya kararlıydı.

Estetik açıdan ilgi çekici bir başka an da, **Bakire'nin** kardeşliklerin belirli evlerine yaklaştığında **üzerine gül yapraklarından oluşan kovaların dökülmesidir**. Bu, üyeler adanmışlıklarını sunarken ve çanlar coşkuyla çalarken, güzergah üzerindeki bir çatının tepesinden, genellikle bir Hermandad'ın evinden biri tarafından yapılır.

"Salta la Reja" ve diğer alt ritüellere ilişkin mit/ritüel

Mitolojik literatürdeki hiçbir şey insanı Salida'ya hazırlayamaz. *Salta la Reja* olan sunağa saldırı, neredeyse pandomim anları ya da çocukların geçişi ile ilgili hiçbir mit yoktur. Salida ritüeli, efsaneden, İncil'de Meryem'e yapılan atıflardan ya da başka herhangi bir kaynaktan elde edilen mitolojik kanıtlarla yeniden inşa edilememiştir. Sevillanas şarkı sözleri bile, Salta la Reja hariç, nadiren doğrudan Salida olaylarına atıfta bulunur ve bu da kaçınılmaz olarak Bakire'nin taşınmasının yetişkinliğe geçiş ayini olabileceği Almonte'li erkekler tarafından söylenir (Murphy 1994, 10-13; García 1991, 26-38). García'nın Salta la Reja'yı yüceltilmiş cinsellik, kadın arketipinin nüfuz etmesi ve dolayısıyla bir erkek inisiyasyon ritüeli (38) olarak gören Freudyen psikanalitik yaklaşımını sadece hafif bir ilgi çekici ve çoğunlukla zorlama ve hedef dışı bulsam da, sınırların geçilmesi ve fenomenolojik geçişlerin tekrarlayan temalarının El Rocío alaylarıyla ilgili olarak nasıl ortaya çıkmaya devam ettiğini belirtmek gerekir.

Bu eylem, Salta la Reja, hac yolculuğu içinde önemli bir ritüel haline gelmiştir, ancak yine de hiçbir mitolojik içeriği yoktur. Neden yapıldığına dair bir hikâye olmadığı gibi, seyahat programında bile buna atıfta bulunulmamaktadır. Ancak bu da bir sır değil; artık televizyona da yansıyor! Yine de bu olay, İspanya'daki pek çok kilisede Hermandades Simpecado'larını Rocío'ya götürdüğünde yaşananların sadece biraz daha grafik bir versiyonudur. Cemaat her ne derecede çağrılırsa çağrılısın ilahi olanı deneyimlemek ister. Bu bir anlamda Kutsal Komünyon eylemi olarak görülmelidir.

Dışarıdan gözlemcilerin Kilise hiyerarşisine karşı bir "yıkım" önerisi önemli bir noktayı gözden kaçırmaktadır. Salta la Reja hiçbir şekilde Kilise hiyerarşisine karşı bir eylem değildir. Aksine, tam da Kilise'nin Ayin'de önerdiği şeyin bir devamıdır: ilahi olanla birleşme ve birbirimizle birleşme. Peder Enrique on altı yıldır olduğu gibi her yıl madalyonunu takar (Granada Rociera: Romería 2003) ve Bakire'ye şarkı söyleyerek Rocieros'la birlikte yürür. Peder Pedro da diğer tüm Rocieroslar gibi Quema nehrinde vaftiz edilir.

"Atlı" rahipler sokaklardaki kalabalıklar arasında neredeyse histeriye varan duygusal durumlara ulaşır ve elbette Hermitage'ın kapıları Pazartesi Pentekost'unda açılır (ne de olsa geri geliyor). Endülüs'teki Katolikliğin sadece Kilise'nin Endülüs'te yaptıkları değil, aynı zamanda Endülüslülerin Kilise ile yaptıkları olduğunu düşünmek isteyebiliriz. Salta la Reja (Kilise hiyerarşisi ve Almonte halkı açısından) cesur ve aynı zamanda güvene dayalı bir cemaat eylemi gibi görünmektedir.

Çocukların geçişi konusunda ise hiçbir lirik Sevillanas göndermesine rastlamadım. Fotoğraf tarihi üzerine yapılan bir çalışma, hem Salta la Reja'nın hem de çocukların geçişinin nispeten yeni olsa da, yine de mevcut herhangi bir Rociero'dan daha eski olduklarını göstermektedir (Flores Cala 2005, fotoğraf koleksiyonu). Yirminci yüzyılın başlarına ait fotoğraflar, imgenin daha önce her Hermandad'ın önünde saygı görmek üzere yere konulduğunu ortaya koymaktadır (Flores Cala 2005, 138, 143). Doğal olarak, eğer imge bu amaçla yere konmuşsa, rahiplerin övgülerini sunmak için kalabalığın üzerine çıkmalarına gerek yoktur. Çocukların geçişine gelince, buna dair hiçbir fotoğraf bulamadım.

Ne atlı rahipler ne de yoldan geçenler için mitolojik bir içerik yoktur.

ve yine de kesinlikle tanık olduğum değişikliklerden çok daha önemli bir doğaçlamayı temsil ediyorlar. Bu değişiklikler hakkında ilgi çekici bulduğum şey, El Rocío'nun tüm alt ritüellerindeki önemli kilit ritüel unsurlarının sürekli olarak evrim geçiriyor gibi görünmesidir. Her ne kadar *sunum* törenimizin "kelebek etkisinde" sadece küçük bir yeniliğe tanık olmuş olsam da, yine de bu küçük olaylar, mevcut estetiği çok fazla esnetmediği sürece yeniliği teşvik eden genel bir akışkanlığın parçası gibi görünüyor. En önemlisi de, bu yenilikler insanların kendileri tarafından spontane estetik eylemler olarak başlatılıyor.

Rocío'daki pek çok mitolojik olmayan ritüel eylem ve ritüelin efsane ortaya çıkmadan önce bile yüzyıllar öncesine dayandığı gerçeği ışığında, Rocío'da mitin rolünü nasıl anlamalıyız? Efsane, insanların El Rocío'ya neden gittiklerine dair yalnızca temel bir dayanak noktası sunmaktadır. Nasıl tapınacakları konusuna hiç değinilmemektedir. El Rocío'da gerçekte olan şey, efsanevi olarak çok az temsil edilen kendi ritüel olayıdır.

The Mystical Mind'ın yazarları d'Aquili ve Newberg'in, deneyimdeki çelişkileri düzenlemek ve açıklamak için mit yaratmaya yönelik bilişsel dürtünün rolüne yaptıkları vurguyu işte bu tür kavşaklarda sorguluyorum (1999, 79). Bu yapısalcı yaklaşım, mistik zihnin aktivasyonunun içerdiği ritüel ilkeleri görmezden gelmekte ve kendilerinin de "birimsel süreklilik" olarak adlandırdıkları ve daha sonra paradoks olarak yansıtılan deneyimlere ulaşılan bir zihin durumu olduğunu ileri sürmektedir (1999, 97-98). Rocieros cemaati herhangi bir bilişsel mitik zorunluluğu yerine getiriyor gibi görünmüyor. Aksine, bilişsel süreçten bir araç olması dışında tamamen kaçınıyor gibi görünüyorlar

dini deneyim arzularını ortaya koyabilecekleri bir araçtır.

Mitler Salida'nın ritüel faaliyeti tarafından üretilir ve çocukların geçişi ve panik anları gibi bazı potansiyel mitler henüz hiç mitleştirilmemiştir. Öte yandan, Salta la Reja sadece şarkılarda mitleştirilmekle kalmamış, Miguel Zapata García'nın (1991) çalışmasında ve birçok televizyon yorumunda ve videosunda olduğu gibi tefsirlere de konu olmuştur. Bu efsanelerin ya da yorumların hiçbirisi ritüel faaliyetinden önce mevcut değildi; tıpkı efsanenin kendisinin ritüelin gerçekleşmesinden yüzyıllar sonra ortaya çıkması gibi (bkz. Ek A).

Bu, mistik deneyimden türetilen merkezi anlayış olan bütünlük deneyiminin (bkz. Bölüm 13), Lévi-Strauss ([1958] 1963, 206) tarafından modellendiği gibi dilin iletişimsel yapıları aracılığıyla karşıt ikili kümeler olarak hemen mite farklılaştırılan deneyimsel bir "hakikat" olduğunu göstermektedir. Ancak ortaya çıkan paradoks, deneyimin değil dilin bir sınırlamasıdır. Gerçekliğin bütünlüğü sürekli olarak deneyimlediğimiz bir şeydir, ancak bu deneyim, düşüncelerimizi ve yansımalarımızı bilişsel olarak düzenlediğimiz dilsel süreç tarafından yerinden edilebilir (d'Aquili ve Newberg 1999, 187- 189)

Rocieroslular henüz Rocío deneyimlerini şarkı, dans ve ibadet dışında kategorize etmek ve düzenlemek için çok az çaba sarf etmiş görünüyorlar - Julia Kristeva'nın semiyolojik *fenotext* aracılığıyla taşınan söylemsel anlamın altında yatan semiyotik, duyusal *genotext olarak adlandırdığı* şeyi vurgulayan ifadeler (Kristeva 1984 içinde McAfee 2004, 24). Benzer bir şekilde Becker'in "bilmek yapmaktır" (Becker 2004, 164) ifadesi de deneyimsel sürecin benzer bir şekilde tersine çevrilmesini önermektedir,

Bilişsel olarak uyarılmış bir ritüelden ritüel olarak uyarılmış bir bilişe. Bence Nietzsche'nin "Apollonca Rapsodi" ile kastettiği şey, Dionysosçu deneyime bir tepki olarak budur, tersi değil: Dionysosçu deneyim, paradoksu daha kabul edilebilir kılmaya yönelik Apolloncu ihtiyacın ne bir yansımasıdır ne de bu ihtiyaç tarafından motive edilir (Nietzsche [1886] 1967, 41-44). Dahası, az önce de belirtildiği gibi, Salida'nın pek çok önemli yönü henüz hiçbir mitolojik ifadeye sahip değildir. Öyle görünüyor ki, en azından Salida ve Rocío'nun bu son perdesine kadar olan kısmı için, ritüeller mitleri üretiyor, ama mitler, belki de en genel anlamda, ritüelleri üretmiyor gibi görünüyordu: Bakire Meryem'in mucizevi bir görüntüsü ormanda bulunur ve oradaki toprak şifa için kutsal bir yerdir. Bununla birlikte, eğer sadece efsanelere bakılsaydı, Salida büyük bir şok etkisi yaratırdı.

Ritüelin çok az mitolojik içeriğe sahip olması, deneyimsel niteliği açısından önemli bir göstergedir. Ritüelin büyük bir kısmı için mitolojik bir bağlam olmadığından, katılımcıyı ritüelin dışına yönlendirecek sembolik ya da metinsel referanslar çok azdır. Daha önce 8. Bölüm'de tartışıldığı üzere, ritüelde sembolize edilenler ile bu sembollerle ilişkili olarak deneyimlenmesi makul olarak beklenebilecek şeyler arasındaki geniş semiyotik "boşluk" nedeniyle Ayin, varsayılan bir deneyim gerektirir. Kişinin orada, Ayin'de olması, ortamı hem fiziksel hem de sosyal olarak deneyimlemesi, kaçınılmaz olarak *varsayılan* baskın deneyim haline gelir. Bununla birlikte, ritüelde çok az şey sembolize ediliyorsa, ritüelin kendisiyle ilişkili olarak deneyimlenen şeyin, yine kaçınılmaz olarak, daha yakın bir ilişkiye sahip olması gerektiğini hemen görebiliriz. Ritüelde sembolize edilen şey ile katılımcılar tarafından deneyimlenen şey arasındaki semiyotik "boşluk"

sembolik sunum ile gerçek deneyim arasında önemli bir mesafe bulunan bir ritüelle karşılaştırıldığında, varsayılan olarak, önemli ölçüde daralmalıdır; yok olan bir nesne yolunda daha az şey vardır.

Ritüel kendi deneyimini varsayılan olarak kabul eder: S/O çöküşü

Salida ritüelinde çok az deneyimsel varsayılan vardır, çünkü olmayan bir ritüel nesnesi çok azdır: Sembolize edilen şey Virgen del Rocío'dur ve ritüel nesnesi olarak mevcut olan şey de Virgen del Rocío'dur. Ritüelin amacı Virgen del Rocío'ya bağlılık göstermektir ve tam da bu gerçekleşir. Bir kişi ritüele adanmış bir şekilde dahil olmasa da fiziksel olarak ritüelde bulunduğu ölçüde, Maturana ve Varela'nın (1974, 75-77) terimini kullanırsak, yakındakilerin adanmışlık yoğunluğundan "yapısal bağlanma" yaşar; *yaşamaması* mümkün değildir. Başka hiçbir şey olmasa bile, ritüelin salt fizikselliği kişinin dikkatini ve fiziksel katılımını (örneğin bu tezin Giriş bölümünde sunulduğu gibi devrilmekten kaçınmak için) talep eder. Salida'ya katılmak gerçekte bir seçim değildir; bir kişi ya oradadır ya da değildir ve eğer bir kişi oradaysa, o kişi niyet etmiş olsun ya da olmasın katılmaktadır.

Hissedilen ve sembolize edilen şey, orada bulunan herkes tarafından aynı derecede paylaşılmasa bile, neredeyse aynıdır. İğrenme, korku, merak, kayıtsızlık veya başka bir şey olsun, herhangi bir bireyin ritüele tepkisinin ne olabileceği önemli değildir. Eğer kişi ritüelin içinde bulunuyorsa, ritüelin fizikselliğini ve duygusal çalkantısını deneyimlemekten başka seçeneği yoktur. Kesinlikle herhangi bir birey için bir fenomenolojinin tahmin edilebileceğini öne sürmüyorum. Ben şunu savunuyorum,

Bununla birlikte, ritüel ne kadar deneyimsel olursa, genel duygusal modaliteler ve fiziksel deneyimler açısından ritüelin fenomenolojisine o kadar yaklaşabiliriz. O halde varsayılan, semiyolojik bir çağrışım yolu değil, semiyotik bir izdir.

Salida deneyimi ve onun ritüel amacı pratikte aynı olgudur. S (ritüel faaliyet) ile O (duygusal/fiziksel yüceltme) arasındaki semiyotik yer değiştirme son derecedir. Eğer kişi fiziksel olarak orada bulunuyorsa, bu ikisini ilişkilendirmekten kendini alamaz. Bu hissedilir; içgüdüsel bir düzeyde deneyimlenir. Potansiyel anlamı üzerine düşünmek tamamen ikincildir ve dahası, anlam üzerine düşünmek bir ritüel hedefi olarak tamamen yoktur.

Salida'da Salida'nın "anlamını" kavramaya adanmış bir ritüel alanı yoktur; Rocío'nun hiçbir yerinde böyle bir alan yoktur. Salida bu yönüyle daha çok, program notaları olmadan sokaklarda akıp giden duygusal bir müzikal harekete benziyor. Bir anlam çıkarmanın tek yolu geri gelip tekrar yapmaktır.

"Bir anlam tespit etmek" derken, Peircean'ın Üçüncülük kategorisinde Salida'nın amaçlı görünmesi ve ritüel amacını yerine getirmesi için gerçekleşmesi gereken çok daha az işlem olduğunu öne sürüyorum. Baskın sembol olan Bakire Rocío imgesi ve onun nesnesi olan imgeyle duygusal etkileşim, herhangi bir metinsel veya dile dayalı işleme bağımlı olmaksızın doğrudan ilişkiye sokulur; anlam arayışı yoktur, zihnin işaret ve nesneyi ilişkiye sokmasını gerektirecek herhangi bir argüman sunulmaz veya dikkate alınmaz. Bakire ile "birleşme", herhangi bir bireyin bu birleşmeye tepkisinin ne olabileceğini tahmin edemesek bile bir gerçektir. Benim kendi tepkilerim karışıktı

kaygı, coşku, hatta korku anları yaşadım ama ritüelin amacını düşünmeme hiç gerek kalmadı; amaç gözlerimin önünde ortaya çıkıyor ve tüm bedenim tarafından deneyimleniyordu. Ritüel katılımcılarının ne yaptığı apaçık ortadaydı. *Bunu yapmanın neden önemli olabileceği*, geriye dönüp bakıldığında sorulabilecek makul bir soru olsa da, ritüel tarafından ele alınan bir soru değildi (ya da bu konuda başka herhangi bir soru).

Salida ritüelinde analiz edilecek metinsel sembollerin yok denecek kadar az olduğu önermesi ışığında, analize ilişkin bir metodoloji sorusu ortaya çıkmaktadır: O halde, sosyal yapısökümcülük gibi bir metodoloji (eğer bunun aslında bir metodoloji olduğunu kabul edersek; bkz. Ellis 1989), insan davranışlarının metinsel temelli yorumlarına dayandığında, davranışların tam olarak direndiği şey metinsel bir analiz ise, ne kadar faydalı olabilir?

Söylem analizi deneyimsel yer değiştirmeye dayanır

Murphy'nin yazılarının (1994, 2000) fazlasıyla gösterdiği gibi, Salida'da geçerli hiçbir toplumsal belirteç yoktur ve geçici olarak devreye giren *communitas* gerçektir. Bu *komünitas* ve S/O ritüel yakınsaması durumu tam da bu yüzden sosyal inşacı bir yaklaşımın analizine yer bırakmamaktadır; yapısöküme uğratılacak hiçbir şey yoktur çünkü ritüelde nesnenin sosyal düzene yapısöküme uğratılabileceği çok az yapay Gösterge/Nesne ilişkisi ele alınmaktadır.

Söylem sihirbazı sosyolojik sihrini gösteren ile gösterilen arasındaki "boşluk" ya da "kopuş" alanında gerçekleştirir. Boşluğun az olduğu, deneyimin az yer değiştirdiği yerde söylemsel analiz için fazla yer yoktur.

Nesne orada, o andadır. Mevcut nesneyi başka bir yere atamak, analizi ritüel anının dışına çıkarmaktır, yani analist ritüeli terk edip başka bir yere gitmiştir. Dahası, Salida'da katılımcıların öznel benlikleri ritüel içinde sosyal olarak konumlandırılmaz. Uygulayıcılar kelimenin tam anlamıyla "ormana" ve *communitas*'ın geçici anonimliğine gitmişlerdir.

Sosyal belirteçler aracılığıyla yapı sökülmesi sonuçsuz kalır.

Performans metninden başka bir ritüel "metni" yoktur ve bu metin geçerli sosyal işaretlerden yoksundur (daha önce tartışıldığı gibi). Sosyal işaretler olmadan, yani ritüelin dışında, ritüelin içindeki bir işaretle ilişkilendirilebilecek bir "nesne" (sosyal olarak inşa edilmiş nesne gibi) olmadan, yapı-söküm *için* neredeyse hiçbir "metin" yoktur. Herhangi bir yapıbozumu gerçekleştirebilmesi için analizin ritüel ritüelin dışındaki bir şeyle ilişkilendirmesi gerekir; analiz derhal ritüelden ayrılmalıdır. Şimdiye kadar göstermiş olmayı umduğum gibi, deneyimsel bir ritüel tam da buna elverişli değildir. Ritüelin dini doktrinin bütünü içinde herhangi bir şeyle ilişki kurmaması gibi, toplumsal düzen içinde de herhangi bir şeyle ilişki kurmaz. Ritüel, doğası gereği, herhangi bir amaç için bir "metin" olarak yorumlanmaya şiddetle direnir.

İspanya'nın dilini bilmeden, imge hakkında hiçbir şey bilmeden ve Katolik olmadan da Salida'nın tamamını deneyimleyebilirsiniz. Deneyim kendi kendini açıklar ve çok az ya da hiç tefsir gerektirmez. Tefsir bu deneyimi açıklığa kavuşturamaz; tam tersine, sadece kafasını karıştırır. Ayinde gerekli olan tefsir, Salida'da ters etki yaratır. Bu açıkça mitolojik bir canlandırma değildir; bir "hikaye" yoktur, Eliade'cı bir "altın çağa" dönüş yoktur (çalkantılar

bunu açıkça ortaya koymaktadır): Bu daha çok "kontrollü bir kaos" yoluyla deneyimin kalbine, paradoksun kalbine Dionysosçu bir iniştir. Daha çok kilise söyleminin ya da toplumsal söylemin bir yansımasıdır; ancak bu tezin ilerleyen bölümlerinde tartışacağım gibi, Endülüs kültürü içinde her ikisine de katkıda bulunan sistemin bir parçası olarak işlev görür. Başka bir deyişle, söylem kesinlikle Salida'dan doğar, ancak söylem Salida'yı etkilemek ya da koşullandırmak için çok az şey yapar. Aksine, Salida'nın ve Katolik Endülüs'ün kültürel yatağını oluşturan birçok derecedeki deneyimsel ritüelin, Endülüs toplumsal söyleminin temel parametrelerini tersinden çok daha büyük ölçüde koşullandırıldığını iddia etmeye devam edeceğim. Konuşan her toplumsal beden, zaten kendi ritüel sistemi içinde üretilen bedenlenmiş estetiğin bir ürünüdür. Endülüs estetiğinde, 5., 6. ve 7. Bölümlerde vurguladığım gibi, cisimleşmiş estetik içindeki duygusal bileşen baskın ve kasıtlı olarak işlenmiş bir unsurdur.

Kontrollü kaos: Duygusal yapılanma, formalite ve histeri yetiştiriciliği

Salida'nın doruk noktası olan ritüelde yüceltmenin duygusal modu daha az tanımlı hale gelir. Şimdiye kadar, baskın duygusal mod kesinlikle "neşe" olarak tahmin ettiğim bir şeydi ve derin bağlılık anlarıyla noktalanıyordu. Ancak Salida'da hakim olan duygusal ifade biraz daha karanlık ve tanımlanması daha az kolay bir hal alıyor, her ne kadar yaratılan duygular artık çok daha yoğun olsa da. Ayinin içsel tefekkürü ve pasifliği ile tezatlık aşikârdır, ancak tören geçişindeki kaotik bozulma

Yapının kendisi -ve bununla birlikte daha ham, neredeyse histerik bir duygusal ifade-Salida'nın fenomenolojik içeriğini El Rocío'nun diğer alaylarından açıkça ayırır

Salida'da, özellikle de uzaktan çekilmişse, videoda kolayca yakalanamayan bir başka duygusal unsur daha var: özellikle de benim "çıtırtılar" olarak adlandırdığım anlarda -görüntünün kalabalığın yoğun bir kısmına biraz fazla hızlı girdiği ve yoğunlaşma cebinde bulunanların hemen birbirlerine karşı rahatsız edici bir baskı hissettikleri ve kalabalığın düşmeye ve birbirlerini ezmeye başlamadan önce ne kadar yoğunlaşabileceğinin belli olmadığı anlar- belirli aralıklarla ortaya çıkan belirli bir korku ve endişe, hatta neredeyse panik unsuru var.

Ayrıca Bakire'nin düşüyor gibi görüldüğü teatral bir kaygı da var. Buna ek olarak, çocukların (bu noktada genellikle ağlıyor olsalar da, birkaçı yolculuğun tadını çıkarıyor gibi görünüyordu) hala çalkalanan bir insanlık kitlesinin başlarının üzerinden geçirilmesini izlerken ve düşüp düşmeyeceklerini merak ederken belirli bir miktar endişe var.

Ancak, bu "çılgınlık" ve "panik" unsuru, neredeyse histerik adanmışlık niteliğiyle birleştiğinde, El Rocío'ya özgü değildir. Granada'daki Semana Santa törenlerinde de benzer anlara şahit oldum (Miami'deki SEM kongresinde sunulan yayınlanmamış video, 2003) ve Rafael Briones Gómez, Priego kasabasındaki Kutsal Perşembe törenlerini anlatırken "yüce vahşet" terimiyle karşılaşılıyor (1999, 266), ki bu çalışmanın ilerleyen bölümlerinde buna tekrar değineceğim.

Bu vakaların her birinde, panik ve histerinin ilkel duyguları gerçek tezahürün sınırına getirilir, ancak geçiş asla yapılmaz. Onlar her zaman

Tam eşikte geri çekilir ve ani bir anda gerçek, açık bir hisle sonuçlanan bir gerilim boşalması olur - 2004'te yaptığım gibi, çekim gerçek olayın içinden yapılırsa bile video ile yakalanamayan bir his. Korku ve endişe videoya yansıyor ama gerginlik kırıldığında yaşanan duygusal boşalım yakalanamıyor.

Artan gerilimin serbest bırakıldığı ani "kırılma", genellikle görüntünün hareket ettirilmesi, yönünün değiştirilmesi ya da başka bir yöne çevriliyorsa dönüş yönünün değiştirilmesiyle gerçekleştirilir. Hiç şüphe yok ki hem yükseliş hem de düşüş kasıtlıdır ve bunların manipülasyonu Endülüslülerin kendi duygusal deneyimlerini yaratma ve kontrol etme konusundaki ustalıklarının bir örneğidir. "Kontrollü kaos" kavramı, Bakire'nin dibindeki çılgınlığın çok ötesinde, derinlere uzanmaktadır.

O halde Salida ile Kutsal Hafta'nın tövbe törenleri arasındaki fark, yoğunlaşmanın doruğa ulaştığı anlara giden duygusal modalitedir. Ancak bu doruk noktalarında, hem neşe hem de keder, endişeli, histerik ve kaotik hale gelen ancak asla gerçek bir kaosa ya da (ve bu daha da etkileyici) herhangi bir şiddet türüne dönüşmeyen genel bir kargaşaya dönüşür. Kaosun kontrolü bu uygulamalarda açıkça görülebilir ve Almonte kardeşliğinin üyelerinin Bakire'nin etrafındaki konfigürasyonu, histerinin eşiğine yaklaşmayı ne kadar dikkatli bir şekilde yönettiklerini ve bir anlamda "sahnelediklerini" ve sonra dikkatlice, doğru anda bundan geri çekildiklerini kanıtlar.

Histeri ile bu flört, genel duygusal gerilimi uzun bir süre boyunca uzatır ve bu süre zarfında katılımcılar şunları deneyimleme fırsatı bulur

İkel duygulara teslim olmadan. Ayrıca, imgenin 10 ila 13 saatlik geçit töreni sırasında bir insan denizi içinde hareket ettirilmesi gerektiğinden, gerginlik/boşalma pratiğı, Bakire'nin El Rocío'nun kalabalık sokaklarında ilerlerken "neredeysedeüşmesi" ile birlikte tekrar tekrar gerçekleştirilir. Ancak bu tezin Giriş bölümünde de belirttiğim gibi, endişe, korku, huşu, sevinç, coşku ve hatta coşku duygularının hepsi aynı anda çalkalanır ve işlenir

Romería'nın liminal ormana doğru alaylı hareketi, Salida'da duyguların içsel liminalliğine doğru içgüdüsel bir fiziksel alaya dönüşür. Histeri ve paniğın kenarları keşfedilir, dürtölür, sınırları boyunca anlık olarak nüfuz edilir ve sonra aniden serbest bırakılır. Sonunda onlar, ritüel uygulayıcıları, "yerlerini korurlar"; hem tam olarak mevcut oldukları ve katılımda bulundukları anda hem de biçimlendirilmiş davranışlarının içsel estetik habitusları açısından "topraklanmış" kalırlar: *Formalidad* asla *tam olarak* ihlal edilmez. Hiçbir şiddet eylemi olmaz, çocuklar düşürölmez, Bakire korunur ve havada tutulur, kimse çiğnenmez; alay devam eder ve duygusal zemin korunur.

Salida hakkında kısa sonuçlar

Salida, hac yolculuğunun açık ara en paradoksal ve gizemli ritüelidir. Büyük ölçüde açıklamaya meydan okur. Salida aynı zamanda El Rocío haccının en yoğun deneyimselliğini de sergiler. Bununla birlikte, "kontrollü kaos" Endölüs Katolikliğindeki diğertören ritüellerinde de benzer ifadelere sahiptir. Bu gerçek, tek bir ritüele çok dar bir şekilde odaklanan pek çok ritüel analistinin dikkatinden kaçmıştır. Salida, her ne kadar tek bir ritüel gibi görünse de

aşırı ritüel uygulama biçimi, yine de genel Endülüs ritüelleri ve kültürel estetiği ile tutarlıdır:

1. Aşırı duygusal uyarılma, Endülüs ritüel uygulamalarının çoğunda olduğu gibi Salida'nın da temel özelliğidir.
2. Trans indüksiyonu ne Salida'nın ne de genel olarak Endülüs ritüel pratiğinin bir özelliğidir. Salida, duygusal uyarılma, dışsallaştırma ve ritüel yapısal estetiği içinde eşzamanlı yapılandırma lehine trans indüksiyonuna direnir.
3. Bununla birlikte, Salida'yı saran kaotik unsur son derece ilgi çekicidir. Yaygın yüceltme ve adanma biçimi yapı sökümü uğratılır ve korku, endişe, neredeyse histeri, huşu, vecd, coşku, öfori vb. biçimlerde parçalanır.
4. Yine de *Formalidad*'ın davranışsal estetiği, aşırı duygusal uyarılma ortamında ve geçici bir communitas sosyal koşulunda bile korunur.

Salida'da müzik gürültüye dönüşür ve dil, anlamı anlık deneyime bırakan duygusal bir atıp tutmaya dönüşür. Rocío romería'yı o noktaya kadar karakterize eden "neşe"nin duygusal ifadesi bile çok daha az tanımlanabilir bir şeye dönüşmeye başlar. Deneyimsel bir durum olarak neşeyi oluşturan şeyin sınırları zorlanır, esnetilir ve hatta korku, endişe ve coşku gibi diğer duygusal modlarla birleştirilir. Sanki bir duygunun yoğunlaşması diğer duygu kategorilerini de harekete geçirmiş gibidir. Bazı insanların öfke, kızgınlık, erotik anlar ya da hatta umutsuzluk anları yaşayıp yaşamadığını kim bilebilir? Önemli olan, bu anların, bağlılığa ve formalitenin içselleştirilmiş yapılarına geri dönen genel bir kontrollü kaosa hızla dağılmasıdır. Hatta Trujillo Priego'nun (1995, 20-23) deneyiminde olduğu gibi mucizevi iyileşmelerin olduğu iddia edilen durumlar bile vardır. Görünüşe göre Salida'da önemli bir şeyler üretiliyor ve daha da önemlisi, bir şeyler

az da olsa dönüştürülmüş ve sonra yeniden içselleştirilmiştir. Bu noktada kesin bir şey söyleyemem, ancak bana öyle geliyor ki Salida'da katıldığım şey, ona yol açan Neşeli Alayların bir doruk noktası olarak, devam eden bir duygusal morfoloji süreciydi. Neşe ve bağlılığı oluşturan şeyler yeniden işleniyor ve sınırlarına kadar zorlanıyordu. Duygular üretiliyor, hararetle bir seviyeye yükseltiliyor, parçalanıyor ve biraz yeni, bir önceki yıldan ve ondan önceki yıldan biraz farklı bir şey olarak yeniden içselleştiriliyordu; "*Cada Rocío es diferente*" (Her Rocío farklıdır).

Formalidad yapılarının (normatif davranış estetiği) bu deneyimsel ve kaotik komünite potasında bile muhafaza edilmesi, insanların kendi kendilerini nasıl organize ettiklerine dair zorlayıcı olabilecek çıkarımlara sahiptir. Salida'nın kargaşası sırasında iki davranış unsuru bozulmadan kalmıştır: Bakire imgesine yöneltilen duygusal yüceltme ve kişiler arası ilişkilerin sınırlarının bilinci. Formalidad'ın davranışsal estetiğinin, somutlaşmış müzik estetiği gibi, Endülüs deneyimsel ritüelinin potasında yaratılmış olması mümkün müdür?

Ayin, geçit töreni ve Salida'nın özeti

Bu özet, Prelüd'de sunulan üç kısa vinyetle sonuçlanan uzun araştırma sürecinin bir özetidir. Ayin, tören alayı ve Salida'dan oluşan üç ritüel, farklı semiyotik işlev derecelerinde dini deneyimin temsili ve yeniden bütünleştirilmesine yönelik semiyotik bir süreci ortaya koymaktadır. Göstergibilimsel işlevlerin spektrumu, ayinin sembolik gizeminden, ayin sırasında

Dini deneyimin yerinden edildiği ve temsilinin, "anlamı" hakkındaki düşüncelerle birlikte merkezi bir öneme sahip olduğu Salida'nın duygusal ve deneyimsel düzeyine, her türlü anlam arayışının şimdiki anın deneyimi lehine sürekli olarak ertelendiği yer.

İlkinde deneyimsel yer değiştirme, ikincisinde ise sembolik erteleme söz konusudur. Ayinde sembolize edilen ile deneyimlenebilen arasında büyük bir potansiyel genlik varken, Salida'da bu çok azdır. Salida'da sembolize edilen şey gerçekleşmekte olan şeydir. Güzergahın geçit törenleri, bir ritüel semiyotik işlevden diğerine geçişin gerçekleştirildiği ritüel araçları sağlar. Ancak geçit törenleri sadece geçiş hareketleri değildir; kendi başlarına güçlü ritüellerdir. Dahası, Ayin ritüelini analiz ettikten sonra, bir zamanlar Ayin içinde alaylar olduğunu görürüz ve Salida'ya baktığımızda onun kendisinin de bir alay olduğunu fark ederiz.

Hac yolculuğu, Ayin'den Salida'ya uzanan liminal bir yol izler. Dahası, Ayin'in yapısal konumlanması -toplumsal düzenle bütünleşmesi ve toplumsal düzenin merkezindeki varlığı- kendi etrafında semboller ve doktrinler biçimini alan hem fiziksel hem de fenomenolojik yapısal sınırlar yaratır; alaylar önce Kilise'nin gerçek fiziksel mimari sınırlarını, sonra sınıfsal konumlanışın toplumsal sınırlarını ve daha sonra da "orman "ın metaforik ve gerçek liminalliğine -hem fiziksel hem de toplumsal olan marjinal, liminal bölgelere- doğru ilerlerken ihlal ettikleri sınırlar. Ancak son sınır duygusal olandır: Salida'nın "kontrollü kaosu" duygusal kategorileri ve onlarla birlikte öz farkındalık kategorilerini ihlal eder. Birinci bölümde, Salida'nın

Duygusal formların gayri resmi ve resmi müzik ve ritüel pratikleri aracılığıyla yapısökümü ve yeniden inşası, bedenlenmiş estetik ve duygusal durumlar olarak varlık hallerinin üretildiği ve bir tür "benlik bilgisi" olarak benliğe entegre edildiği bir morfoloji tekniğini temsil eder. Müzikal ve duygusal odaklı ritüel alayının devamı, Salida'da doruğa ulaşır ve burada birbirlerine karşıt gibi görünen duygular da dahil olmak üzere birçok duyguya ayrılır ve parçalanır; örneğin bağıllık ve panik.

Bölüm III'te, yine de müzik ve ritüel konusuyla ilgili olduğu kanıtlanacak olan çeşitli alanlardaki bir dizi araştırmacının çalışmalarını tanıtacağım. Bu tartışmalar, müzik, ritüel ve bilinç durumları arasında, birbirleriyle ilişkili morfolojilerini de içerecek şekilde işlevsel semiyotik ilişkiler kurmayı amaçlayan, yani üç unsurdan birinde meydana gelen herhangi bir değişikliğin her üçünde de karşılık gelen bir değişikliği nasıl gerektirdiği konusunda şimdiye kadar izlenen yolu daha da geliştirecektir.

BÖLÜM III: BİR RİTÜEL İLİŞKİLER TEORİSİNE DOĞRU

Bölüm 11: Mit ve Ritüel

Ritüel çalışmaları, evrimsel, sosyolojik ve psikolojik olmak üzere birçok önemli yorum tarzının ortaya çıkmasına neden olan dinin kökenleri üzerine uzun süreli ve etkili bir tartışmayla başlamış ve bu tartışmalardan yeni bilim alanları doğmuştur. Bu verimli tartışmanın merkezinde yer alan basit soru, din ve kültürün kökeninin mitte mi yoksa ritüelde mi olduğuydu.

-Catherine Bell, *Ritüel: Perspektifler ve Boyutlar* (1997, 3)

Bu bölüm mit ve ritüel arasındaki ilişkinin en önemli kavşaklarını ana hatlarıyla ortaya koymaktadır. Bu kısa incelemeyle başarmayı umduğum şey, mit/ritüel tartışmasının nasıl daha temel bir ilkenin, insan bilincinin temelini oluşturan deneyim ve temsil sürecinin (süreç olarak deneyim ve temsil tartışması için bkz. Whitehead, Bölüm 1, "Fact and Form, 39-75) dinamik bir tezahürü olarak hizmet ettiğini ve bu ilkenin her bilim alanında nasıl işlediğini ortaya koymaktır. Etnomüzikoloji alanında, müzik ve söylem arasındaki ilişkinin bir yansıması olarak görülebilir.

Friedrich Max Muller (1823-1900) ve Edward B. Taylor (1832-1917) gibi ilk karşılaştırmalı din bilimcileri, doğal fenomenler için açıklayıcı hikayeler ve metinler olarak mitin ritüele göre önceliğini desteklemişlerdir. Bu teoriler öncelikle "ilkel zihnin" işleyişini anlamının değeriyle ilgiliydi (Taylor 1871, Bell 1997, 4) ve bu nedenle evrimsel olarak görülüyorlardı.

kendi dönemlerinde bile itibar görmeyen yaklaşımlardır. Ritüelin mit üzerindeki önceliğine yönelik karşı iddia, çalışma nesneleri sırasıyla Kitab-ı Mukaddes ve eski Yakın Doğu bilimi ile Klasik Greko-Romen ve Hint-Avrupa bilimi olan ve toplu olarak mit ve ritüel okulları (Bell 1997, 3) olarak adlandırılan iki temel okuldan kaynaklanmıştır. Sir James George Frazer (1854-1941), Jane Ellen Harrison (1850-1928) ve William Robertson Smith (1846-1894) bu görüşün en önemli ama kesinlikle tek savunucuları değildi.

Bu çalışmalar büyük ölçüde ölen kral kültünün bitki örtüsü, mevsimler ve göklerin alayı ile olan ilişkisine dair evrensellik algısı üzerine yoğunlaşmıştır. Bu iki ekolün bu konudaki hacimli çalışmalarının ardından ortaya çıkan fikir birliği, mitin, daha önceki karşılaştırmalı mitoloji araştırmacılarının vardığı sonuçların aksine, ritüel faaliyetiyle ikincil bir bağıntı olduğu yönündeydi; bu ikincil bağıntı çoğu zaman ritüelden kopuyor ve ritüelin icra edilmesinin sona ermesinden çok sonra bağımsız olarak varlığını sürdürüyordu. Bunu takip eden süreç drama (örneğin mitolojiyi Dionysos ritüelinden ayıran Yunan trajedisi), şiir ve ayin gibi türlerin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Daha da önemlisi, mitlerin kendileri, insanlığın gelişim sürecinde etkili olan karmaşık ve derin faaliyetlerin kalıcı işaretleri olarak görülüyordu. Kısacası, ritüeller hayati öneme sahipti; mitler ise değildi.

Mit ve Ritüel Okulu, ritüel ve müziğin geleceğine ilişkin iki ironik miras bırakmıştır. İlk miras, dilbilimin yeni gelişmekte olan antropoloji ve sosyal bilimler disiplinleri üzerindeki etkisidir. Ritüelin mit üzerindeki önceliğinin yerleşmesiyle birlikte, müzik ve dansın da ritüelin bir parçası haline gelmesi mantıklı görünebilirdi.

ritüel çalışmalarında ön plana çıkmış ve onlarla birlikte bilişsel yapılanmanın dil dışı temelli biçimlerine ilgi artmıştır. Sonuçta, herhangi bir ritüeller bütününe sıradan bir bakış bile ritüel, müzik ve dans arasındaki yakın ilişkiyi açıkça ortaya koyar. (Bu konuyu gündeme getiren ilk çalışmalar için bkz: W.O.E. Oesterley, *The Sacred Dance* [1923] 1968). Ancak çoğu akademisyen birkaç olası nedenden ötürü bu ilişkiyi görmemiş ya da en azından ele almamıştır. Bunlardan ilki, sahne sanatları olarak dans ve müziğin doğası gereği geçici niteliği olabilir. Modern teknolojinin ortaya çıkışından önce bu sanatlar, dil ve görsel sanatlar gibi diğer mecralar dışında çok az iz bırakıyordu. Ritüelin kendisinin de aynı durumdan muzdarip olduğu düşünüldüğünde bu argümanın temelsiz olduğu ortaya çıkar, ancak akademisyenler bu engele rağmen ritüelin dilsel kalıntı olan mit karşısında önceliğini doğru bir şekilde tespit etmişlerdir.

Mite yönelik önyargının ikinci ve daha makul açıklaması (ki bunun ritüel çalışmalarında müziğin rolü açısından geniş kapsamlı sonuçları olduğuna inanıyorum), ilk araştırmacıların çoğunun (Muller ve Robertson Smith gibi) dilbilimci olmasıdır. Bu durum, geçtiğimiz yarım yüzyıl boyunca beşeri bilimlerin çoğunu rahatsız ettiğine inandığım ve ilk olarak mit-ritüel tartışmasında ortaya çıkan bir dizi sorunun başlangıcına işaret ediyordu. Bu dilbilim yanlısı önyargı, sosyal bilim metodolojilerinin dil temelli modeller tarafından nihai olarak tahakküm altına alınmasına ve bir yan etki olarak, müzik analizi söz konusu olduğunda bile, analiz ve modelleme konularında müzik yapılarının dilbilimsel yapılara tabi kılınmasına neden oldu. (Tez ilerledikçe bu konuda daha fazla şey söyleyeceğim).

Mit ve ritüel okulu

Bu ekolün lideri Robertson Smith olup, diğer önemli katkıda bulunanlar Muller, Taylor, Frazer, Harrison, Jessie Weston ve Joseph Campbell (1904-1987) gibi daha sonraki yazarlardı. Bu yazarlar mitlerin, ritüellerin ve bunların etkileşimlerinin derin karmaşıklığını aydınlatarak muazzam bir akademik faaliyet yaratmışlardır. Başlangıçtan itibaren ilginç bir sürekliliğe tanık oluyoruz: Ritüeller kültürel kurumlara, ritüellerin incelenmesi de daha fazla kültürel kuruma yol açmaktadır.

Bu ekoldeki temel tartışma, mitlerin mi yoksa ritüellerin mi baskın olduğu, mitlerin ritüellerden önce mi geldiği (ya da ritüelleri mi yarattığı) ya da tam tersi mi olduğuyla ilgilidir. Bu ekol aslında çalışmalarına karşılaştırmalı mitoloji olarak başlamış ve mitlerin (mitoloji) önceliğini varsaymıştır, ta ki belki de şimdiye kadar yayınlanmış en kapsamlı mitoloji derlemesi olan *The Golden Bough'un* (1922) yazarı Frazer fikrini değiştirip ritüelin birincil olduğunu ve mitlerin ritüel faaliyetlerinden bağımsız olarak anlaşılamayacağını savunana kadar ([1922] 1996, vii).

Robertson Smith de ritüel faaliyetin önceliği konusunda ısrarcı olmuş ve bunun kendi rasyonel ya da teorileştirici mitlerinden bağımsız olduğunu, başka bir deyişle ritüellerin irrasyonel ya da ilkel dürtülerle motive edilen entelektüel olmayan eylemler olduğunu iddia etmiştir (Bell 1997, 4). Buna karşılık Muller, (a) mitlerin zamanla yanlış anlaşılan doğa hakkındaki ifadeler olduğunu ve (b) ritüellerin en iyi ihtimalle sadece gevşek bir şekilde ilişkili olduğunu ve temelde onlara bağlı mitler tarafından oluşturulmadığını iddia ederek mitlerin birincil olduğunu iddia etmiştir (4-5).

Bir evrimci olan Taylor, mitlerin "yanlış anlaşıldığı" fikrine karşı çıkmıştır.

Ona göre mitler hiçbir zaman doğanın sözde bilimsel gözlemleri olmamış, bunun yerine dünyayı kendi terimleriyle açıklamaya yönelik felsefi girişimleri oluşturmuştur. Mitleri "ilkel zihnin" işleyişine bir bakış olarak görmüş ve bazı modern dini geleneklerde bu mitolojik unsurların kalıntılarını görmüştür (5) Taylor için mit, fenomenleri, özellikle de ruhun gizemini açıklamanın bir yoluydu ve mit dinin kökeniydi. Hem Taylor hem de Muller, ritüellerin önemini reddeden ve ritüellerin sadece mitlerin kaba tezahürleri olduğunu iddia eden düşünce ekollerinin temsilcileriydi.

Özetlemek gerekirse, mit ve ritüel ekolünde neredeyse tüm olasılıklar mevcuttur - mitlerin ritüelleri yarattığı; ritüellerin mitleri yarattığı; mitlerin ritüeller olmadan da var olabileceği (örneğin, mitin yalnızca tarihi korumaya hizmet etmesi) veya mitsiz ritüeller olabileceği; ve ritüellerin mitlerin eksik tezahürleri olabileceği.

Bu da genel mit-ritüel yaklaşımının nihayetinde bu ilişkiyi anlamının *temel* yolu olmadığını göstermektedir. Mit ya da ritüelin göreceli hakimiyetine ilişkin tartışmanın aşağıda açıklanan okulların çoğunda devam ettiğini belirtmek önemlidir. Orijinal mit/ritüel tartışmasının bu kadar önemli olmasının nedeni, beşeri bilimlerin kalbinde yer alan bir meseleyi, yani deneyim ve temsil arasındaki ilişkiyi temsil etmesidir. Dahası, bir sonraki bölümde ele alacağım üzere, mit/ritüel ilişkisi etnomüzikoloji alanında müzik ve dil arasındaki ilişkide doğrudan bir benzerini bulur ve bu ilişki bu alanda sürekli bir tema olmuştur.

Son olarak, mit-ritüel ilişkisini nasıl yorumladıklarından bağımsız olarak, mit ve ritüel ekolünün analistleri "spin-ritüel" alanında sürekli bir genişleme gördüler.

(Bell 1997, 10-12; Schenchner on Turner, in Turner 1988, 7) Bu tez, bu kavramı daha ayrıntılı olarak ele alacak ve bu dönüşün sanatsal türler ve akademik uğraşlarla sınırlı olmadığını, daha ileri ritüel üretimini de kapsadığını belirtecektir - ben buna "ritüel çoğalma" adını veriyorum ve bunun ritüel sistemlerinin nasıl geliştiğinin doğrudan bir sonucu olduğunu öne sürüyorum.

Sosyolojik okul

Bu ekolün ilk öncülerinden biri Fransız antropolog N.D. Fustel de Coulange (1830-1889), çalışmalarında atalar kültürünün rolünün ortak aile soylarını ve bunlardan kaynaklanan temel sosyal kurumları koruduğunu tespit etmiştir. Fustel, işlevsel yapısalcılık olarak adlandırılan akımın en önemli savunucusu olan Emile Durkheim'ı (1858-1917) büyük ölçüde etkilemiştir. 1912 tarihli ünlü eseri *The Elementary Forms of the Religious Life*'da (*Dini Hayatın Temel Biçimleri*) şöyle demiştir: "Din, en başından beri, belirsiz bir halde bile olsa, kolektif hayatın çeşitli tezahürlerine yol açan tüm unsurları içinde barındırır" ([1912] 1995, 237).

Durkheim, bireyin psikolojik din deneyimini göz ardı etmiş ve sosyalleşme sürecini vurgulamıştır. Analizinin temel amaçlarından biri kutsal ve profan arasında ayırım yapmaktır. Dini inançların ve bunların temsillerinin kutsalı oluşturduğunu, ritüelin ise bu temsiller etrafında öngörülen davranışlardan oluştuğunu iddia etmiştir.

Durkheim'ın muazzam hacimli çalışmasının hiçbir yerinde ritüelin müzikal yönlerine ilişkin bir araştırma yoktur ve aynı şekilde onun da buna katıldığına dair hiçbir ipucu yoktur,

bir sosyolog olarak, herhangi bir ritüelde. Ancak ritüelle ilgili olarak "biçim"

kavramına atıfta bulunduğunda, bunu tamamen yasal yapı açısından görmesi ilginçtir:

Çardak Bayramı olarak adlandırılan dönemde Yahudiler söğüt dallarını belli bir ritimle sallayarak havayı harekete geçirdiklerinde, bu rüzgarın yükselmesine ve yağmurun yağmasına neden oluyordu: ve doğru bir şekilde yerine getirildiği takdirde.... istenen olgunun ayinden otomatik olarak kaynaklanacağına inanılıyordu. Bu dini şekilcilik -muhtemelen yasal şekilciliğin ilk biçimidir- telaffuz edilecek formül ve yapılacak hareketler kendi içlerinde etkinliklerinin kaynağını barındırdıklarından, başarı ile kutsanan tipe tam olarak uymazlarsa bunu kaybedecekleri gerçeğinden kaynaklanmaktadır ([1912] 1995, 35).

Rocío'yu ve müzikal form ile davranış estetiği arasındaki ilişkiyi

kullandığımızda, dini davranışa yönelik bu statik yaklaşımı tamamen yalanlayan

geniş bir doğaçlama ve değişim alanı olduğunu görebiliriz. Dahası, başarısızlık

korkusu El Rocío'nun hemen hemen hiçbir yönüne zarar vermediği gibi, herhangi bir

eylem de beklenen olumlu bir sonuca bağlı değildir. Durkheim'ın ele aldığını öne

sürdüğüm şey, benim oldukça gelişmiş bir "sembolik ritüel" olarak adlandırdığım,

herhangi bir başarısızlık faktörünün ritüel için baskın öncelik olarak belirlenerek

tamamen ortadan kaldırıldığı, performansın kendisinin, herhangi bir fenomenolojik

sonuca bakılmaksızın, kendi dışındaki bir şeyin yapısal bir temsili olduğu bir

ritüeldir. Ancak 13. Bölüm'de tartışacağım gibi, El Rocío iyi bir örnektir, tüm ritüeller

bu kapasitede işlev görmez.

Bir işlevselci olarak Durkheim bireysel psikolojiyle ilgilenmemiş olsa da,

Robertson Smith'in ritüelin toplumsal kökenleri fikrini güçlendirmek için psikolojik

yansıtma kavramını kullanmış ve Tanrı ya da İncil'deki ata İbrahim gibi tüm

kavramların toplumsal varlığın kendisinin yansımaları olduğunu iddia etmiştir.

O halde din, toplumsal kimliğin "bilinçdışı" bir pekiştiricisi olarak hizmet eder (Bell 1997, 24). Dini ritüel, özdeşleşme sürecini gerçekleştirmenin yoludur. Tüm kutsal imgeler aslında toplumsal düzenin -toplumsal "benliğin"- imgeleridir ve bunların etrafındaki ritüeller, kendinden daha büyük bir şeyin parçası olmayı deneyimleyen bireyde yoğun bir "coşku" hissi yaratmayı amaçlar.

"Dini inançlar, kutsal şeylerin doğasını ve birbirleriyle ya da dünyevi şeylerle sürdürdükleri ilişkileri ifade eden temsillerdir. Son olarak ayinler, bir insanın bu kutsal nesnelerin huzurunda nasıl davranması gerektiğini belirleyen davranış kurallarıdır" (Durkheim [1912] 1995, 41).

Durkheim'ın yapısal işlevselciliğinin, dinin birincil amacı olarak toplumsal ilişkileri ve kurumsal yapılanmayı vurgularken, yine de ritüel yoluyla öznel deneyimlere dayandığını görüyoruz. Topluluk bağı bilinçli bir bağlılıkla değil, ritüelin uyandırdığı duygularla sağlanır. Kutsal ve profan kavramsallaştırması, teorisi için çok önemli olan belirgin bir psikolojik boyut da içerir. Durkheim kutsal ve profan kavramlarını, bireyin kendi içine dönük bir bakış ve toplumsal düzeni bir tür dini imgeye yansıtan dışa dönük bir bakış olarak düşünür: "Tanrı ve toplum aynı şeydir... klanın tanrısı... klanın kendisinden başka bir şey olamaz, ama totem olarak hizmet eden bir bitki ya da hayvanın fiziksel biçimine dönüştürülmüş ve hayal edilmiş klan" (Durkheim [1912] 1995, 208). Durkheim'ın tanımladığı dini ritüelin bu ikili yönünün, benim alayın içsel içeriği ve dışsal izdüşümüne dair tanımlamamla paralellik gösterdiğine dikkat çekiyoruz. Bununla birlikte, Durkheim kesinlikle gözlemci konumunu benimsemektedir - ki bu konum (Bölüm 3'te açıkladığım gibi)

"İçedönüklük ve Dışadönüklük") gözlemcinin (veya analistin) projeksiyonları yaygındır. Ancak onun "kolektif coşku" kavramı dini deneyime verdiği bir selamdır. Bu tür deneyimlerin temelde kolektif bir yanılsamadan başka bir şey olmasının geçerliliğine ilişkin duyguları açıkça ortaya çıkmaktadır:

"Fakat 'dini tecrübe'nin, eğer böyle adlandırmayı tercih edersek, var olduğu ve belli bir temele sahip olduğu gerçeğinden... onun temeli olan gerçekliğin, inananların onun hakkındaki fikirlerine nesnel olarak uyduğu sonucu çıkmaz" (Durkheim [1912] 1995, 190).

Ancak Durkheim, dinin toplumsal ifadenin birincil aracı olduğunda ısrar ederken bile, toplumsal ilişkilerin hem benliğin hem de dünyanın nasıl algılandığının temellerini oluşturduğunda ısrar etmiştir. Durkheim'a göre bilginin kendisi toplumsal bir yapıdır: "Kavramlar kolektif temsillerdir" ([1912] 1995, 435).

Fenomenolojik okul

Almanya'da Muller'in öncülüğünde, din çalışmalarına teolojik olmayan bir yaklaşım getirmeyi amaçlayan ve *Religionswissenschaft* ("din çalışmaları bilimi" ya da "din tarihi" olarak çevrilebilir) adını verdiği bir karşı hareket ortaya çıktı. İngilizce'de bu terim "din fenomenolojisi", "karşılaştırmalı dinler" ya da "dinler tarihi" olarak kullanılmaya başlandı ve Muller'in mitin önceliğine yaptığı vurgu ilk belirleyici özelliği oldu. Bu yaklaşımın ikinci önemli yönü, Taylor, Robertson Smith ve diğerlerinin dini deneyimle ilgili indirgemecilik algısına tepki göstermesiydi. Bu görüş, mitlerin hatalı açıklamalar ya da öznel fanteziler olduğu fikrini reddetmiştir. Bu yaklaşımın taraftarları

miti dünyayı anlamak için geçerli bir araç olarak görmüş ve mitlerin bu ışık altında incelenmesi gerektiğinde ısrar etmiştir. Mitin ritüel-mit ikilemindeki üstünlüğü, fenomenolojinin yükselişiyle birlikte kalıcı bir hakimiyet pozisyonu aldı.

Rudolf Otto'nun (1869-1937) *The Idea of the Holy* ([1923] 1936) adlı kitabı, çeşitli şekillerde "din bilimi", "dinler tarihi", "din fenomenolojisi" ve nihayetinde genel antropolojide daha yaygın olarak kullanılan "fenomenoloji" olarak adlandırılacak olan şeyin ilk öncülerindendir. Fenomenolojinin göze çarpan iki noktasına değineceğim: (a) mitin ritüel üzerindeki önceliğinin yeniden ortaya çıkışı ve (b) ritüel ve mit kavramlarının anlaşılabilmesi odak noktası olarak kutsal kavramı.

Mircea Eliade'nin (1907-1986) belirttiği gibi, "Dinler tarihçisi için bir mitin ya da ritüelin her zaman tarihsel olarak koşullandırılmış olması, böyle bir mitin ya da ritüelin varlığını açıklamaz. Başka bir deyişle, dini bir deneyimin tarihselliği bize dini bir deneyimin nihai olarak ne olduğunu söylemez" (Eliade 1969, 53, Bell 1997, 11 içinde).

İronik bir şekilde, yukarıdaki alıntı Eliade'nin öncelikli olarak dini deneyimle ilgilendiğini düşündürse de, o bu deneyimi yalnızca mitin ritüel olarak canlandırılması açısından ele almış ve bu açıdan hayata anlam katmıştır:

"Geleneksel kültüre sahip bir insan için yaşamak ne anlama gelir? Her şeyden önce, insan dışı modellere uygun olarak, arketiplerle uyum içinde yaşamak demektir. Dolayısıyla *gerçek olanın* kalbinde yaşamak demektir..." (Eliade 1954, 95).

[Nietzsche ve onun alaycı "satirler korusu" için *gerçek olanın kalbinde* yatan şeyin bir

bir hikâyenin canlandırılması değil, *paradoksla* karşılaşılmasıdır (*The Birth of Tragedy*, [1886] 1967, 45).

Eliade muhtemelen fenomenolog ekolünün en etkili ismiydi. Miti sembolle yakından ilişkilendirerek mit ve ritüel ekolüne iki önemli tersine çevirme yapmıştır. Ona göre mit sadece bir ritüelin anlatısı değildir. Bir metafordan bile daha fazlasıdır; aslında bir semboldür. Bir sembol olarak ritüelin anlam aktarma kapasitesini büyük ölçüde aşar ve ritüel, sembolik içeriği tasvir etmek için istikrarsız bir araç olarak ikincilleştirilir. "Bir sembol ve bir ayin... öylesine farklı düzeylerdedir ki, sembolün açığa çıkardığını ayin asla açığa çıkaramaz" (Eliade 1963; Bell 1997, 10 içinde).

Özetle, Eliade için ritüel, mitte anlatılan kozmogonik bir olayın ya da hikâyenin yeniden canlandırılmasıdır. Mit, yaratılış dönemindeki tanrıların faaliyetleriyle şimdi ve buradaki faaliyetleri ritüel olarak özdeşleştirerek her türlü faaliyetin bir anlamı olduğu bir sistem kurmada kritik bir rol oynar....İnançlar, semboller ve fikirler meselesi olarak mit, *homo religiosus*'u tanımlayan bilişsel kalıplara doğası gereği daha yakın olan kutsalın bir tezahürü olarak kabul edilirken, eylem olarak ritüel, bu inançların, sembollerin ve fikirlerin ikincil bir ifadesi olarak kabul edilir (Bell 1997, 11).

Otto için olduğu gibi Eliade için de kutsalın tezahürü bir ritüelin merkezi işlemi haline gelir ve bunu yaparken sembolik temsiller kompleksi ritüel yorumunun anahtarı olur. Eliade'nin "ebedi dönüş" kavramı, ritüelin, katılımcıları kozmosla ve dolayısıyla toplumla ve dolayısıyla birey olarak kendileriyle arzu edilen bir ilişkiye yerleştiren kozmik yaratılışın sembolik bir canlandırması olmasına dayanır. Doğrudan ontoloji ile güç ve her ikisini de mit ve arketip ile ilişkilendirir (Eliade 1954, 35). Ölüm ve yeniden doğuş, kaos ve düzen temaları kozmogonik mitin altında yatan temel unsurlardır.

ritüeli bilgilendirir. Bell'in özetlediği gibi, "Mitler ve ritüeller, tüm insan deneyimi içinde tutarlı ve sistematik bir birlik sunma, modelleme ve aşılama girişimi olarak görülür" (1997, 12).

Daha sonra iki olası teori ele alınmıştır. Bunlardan ilki kutsalı bağımsız bir varoluşa sahip -insan duyarlılığının ötesinde ama insanların arzuladığı- bir şey olarak konumlandırıyordu. Bu, kutsalın dini deneyiminde ritüelin rolüne çok daha fazla vurgu yapan Otto'nun yaklaşımıydı. Otto, "Kutsal" ya da "Kutsal" kavramının tüm insanlara ve genel olarak dini deneyime içkin olduğunu savunmuştur (Bölüm XVII, "The Holy as an A Priori Category," 1936, 140-146). Bu yaklaşımla ilgili sorun, ritüel ve fenomenolojik durumlar arasındaki somut yapısal karşılıkların kültürler arası arayışının fenomenolojinin bu dalından kaçmasıydı.

Bölüm IV, "Mysterium Tremendum "da (12) Otto, "Korkunçluğun Unsurları" (13) alt başlığının da işaret ettiği gibi, en zengin içgörülerinden bazılarını sunar. Her şeyden önce, aşağıdaki iki alıntının da gösterdiği gibi, din hakkında bir fikirle değil, temelde doğrudan deneyimin ürünü olarak dinle başlar: "İlkel insanın zihninde ortaya çıkan bu duygu, tüm dini gelişimin başlangıç noktasını oluşturur" (15) "...doğrudan deneyimlenen huşu uyandıran nesne karşısında hiçlik ve zillet hissi olarak zaten tanımlanmış olan 'yaratık hissi'" (19) [vurgu benim].

Tremendum, onun "neumen" dediği, tözsel bir olguya dair bir his iken, mysterium "Öteki "nin kalbinde yatan varoluş paradoksuna nüfuz etme girişimidir (30). Otto'nun ne kadar hızlı bir şekilde

Dini deneyimi aktarmaya çalışırken dilin doğal yapıları tükenir. Rocío'daki "kontrollü kaos" teriminde olduğu gibi paradoksla neredeyse hemen karşılaşılır. Otto bu karşılaşmaları tartışırken "taşma" ve "taşma" terimlerini de kullanır (30) -bu çalışma dini deneyimin nörolojik yönleriyle ilgili olarak devam ettikçe ilgili olmaya devam eden terimler. Otto'nun ritüele yaklaşımının, ilk Mit ve Ritüel ekolleriyle birlikte tüm ritüel ekolleri arasında belki de en önemlisi olduğuna inanıyorum. Bunu söylüyorum çünkü Otto kutsal ritüelin en önemli yönünü, yani dini deneyimin kendisini doğrudan ele almıştır. Nörofenomenolojinin sağlamaya çalıştığı dini deneyimin nörolojik alt yapısı, Otto'nun bu bölümde daha ayrıntılı olarak ele alınacak olan "taşma" ve "taşma" kavramlarına ilginç bir destek sağlamıştır. Ancak ne yazık ki Otto aynı zamanda "ilkel" ve "şeytani dehşet "i (112) "ilkel din "in neumen'inin tezahürleri olarak vurgulamakta ve bunu yaparken dini, açıkça belirtmese de kuvvetle ima ettiği gibi, entelektüel bir evrim olan ve bu bölümde daha fazla itiraz edeceğim bir evrim sürecine sokarak kendi argümanının çoğunu zayıflatmaktadır

(119). Yine de onun değeri, dini tecrübeyi dinin merkezinde görmesindedir; ahlak ve doktrin ise bunu aşamalı olarak takip eder.

Ayrıca, herkesin dini deneyime eşit derecede çekilmediğini, ancak bu deneyime şu ya da bu derecede yatkınlığın insan kültürlerinde her yerde bulunduğunu ve bunun da "*bir arayışa ve itici bir dürtüye dönüşen bir yatkınlığın bu tezahürleri*" (120) ile sonuçlandığını düşündüğümüzde ortaya çıkan iki önemli soruya, eğilim ve arayış sorusuna da değinir; ve yine,

"Çünkü tek ve aynı deneyim burada sadece tesadüfen farklı lehçelerde konuşur" (1960, 13) ve bunu "Mistik Deneyimin farklılaşması" olarak açıklar (157). İşte burada, Batı akademik geleneği içinde, ritüel ile fenomenal arasındaki yapısal karşılıkları insan sinir sisteminin yapılarının kesiştiği noktada konumlandıran mevcut nörofenomenolojinin kökünü buluyoruz.

İkinci fenomenolojik yaklaşım olan Eliade'nin yaklaşımı (ki bu yaklaşım sonunda galip gelmiştir), kutsalın bilişsel bir yapı olduğunu, yani temelde insani (*homo religious*) olması gereken şeyin evrensel bir yönü olarak *zihinde var olduğunu* düşünmüştür. Eliade'ye göre kutsalla karşılaşmanın yolu sembolle karşılaşmaktır; ve bu karşılaşma her türlü ikincil deneyimden önce gelir ve bu deneyimler arasındaki itici güçtür.

Eliade mit, ritüel, insan kültürü ve en önemlisi mitin neden işe yarayabileceği arasındaki ilişkiye dair en güçlü kavrayışını şu şekilde ifade eder: "Ritüeller yalnızca mitsel modellere sahip olmakla kalmaz, aynı zamanda herhangi bir insan eylemi, zamanın başlangıcında bir tanrı, bir kahraman ya da bir ata tarafından gerçekleştirilen bir eylemi aynen tekrarladığı ölçüde etkinlik kazanır" (1954, 22).

Eliade, tüm pratik amaçlar için, mit ve sembol çalışması lehine ritüel çalışmasından tamamen vazgeçmiştir (din ve fenomenoloji üzerine daha sonraki çalışmaları hiçbir şekilde ritüel tartışması içermez). Ritüel çalışmaları karşılaştırmalı mitolojiye geri dönmüştür; burada dil ve biliş, dini deneyime yaklaşılacak başlıca araçlardır; ancak burada

Dine, daha fazla eylemi motive eden kendi başına bir deneyim olarak değil, eylemi motive eden bir fikir, bir kavram olarak ezici bir vurgu yapılmaktadır.

İşlevselcilik okulu

"İnsan toplumlarına uygulanan işlev kavramı, sosyal yaşam ile organik yaşam arasındaki bir analogiye dayanmaktadır... tüm analogiler gibi bunun da dikkatle kullanılması gerekir."

-Alfred R. Radcliffe-Brown, *İlkel Toplumda Yapı ve İşlev* (1956, 178)

İngiliz antropolog Alfred Reginald Radcliffe-Brown (1881-1955)

Durkheim'ın din ve ritüele yönelik sosyal yaklaşımını daha da geliştirerek genel bir düşünce ekolü haline getirdi. Brown, imgeyi yansıtan farklı toplumlar tarafından yansıtılması gereken farklı Tanrı kavramlarını ortaya çıkarmaya çalışmıştır: "Eğer Tanrı imgesi sosyal grubun kolektif bir temsili ya da projeksiyonu ise, o zaman farklı sosyal örgütlenme biçimleri farklı kendini yansıtan Tanrı kavramlarına sahip olacaktır" (Bell 1997, 27, Radcliffe-Brown'dan alıntı).

Radcliffe-Brown doktrinin genellikle ikincil olduğuna işaret eder ([1952] 2002, 176) ve şöyle der: "Dini anlamak için onun etkilerini incelemeliyiz. Bu nedenle din *eylem içinde* incelenmelidir" (177). Brown, din ile toplumsal yapı arasında zaman zaman "doğrudan ve dolaysız" ilişkiler olduğunu, ancak diğer zamanlarda bu ilişkilerin "dolaylı ve her zaman kavranması kolay olmayan" ilişkiler olduğunu fark etmiştir (ibid).

Bu yaklaşım, sosyal yapı ve dini inanç arasında doğrudan ilişki kurmakta başarılı olmasa da, antropolojiyi evrimci çerçeveden geriye kalanlardan tamamen uzaklaştırmayı başarmıştır.

Dinin kökenlerine ilişkin soruları bertaraf eder: "Biz dinlerin kökenleriyle değil, toplumsal işlevleriyle, yani toplumsal düzenin oluşumuna ve sürdürülmesine yaptıkları katkılarla ilgileniyoruz" (Radcliffe-Brown [1952] 2002, 3). Ancak, kanımca, sonraki sosyal antropologlar tarafından çokça suistimal edilen kilit bir kavrayış, bir sosyal yapı içinde sosyal bir konumu işgal etmesinin bir sonucu olan "sosyal kişilik" kavramıdır (1956, 193), burada "yapı" ve organizasyon birbirinden farklı olarak anlaşılmalıdır: yapı bir ilişkiler bütünüdür, organizasyon ise belirli faaliyetlerin yürütülme şeklidir (11).

Bell, bu noktada antropolojide benim tezimle ilgili olan ilginç bir harekete işaret etmektedir. Durkheim teorilerini çoğunlukla misyonerlerden gelen raporlara dayandırmıştı, ancak Radcliffe-Brown araştırması için Batı Avustralya yerlileri ve Andaman Adalıları arasında yaşadı. Her ne kadar onlarla günümüz standartlarına göre yeterli zaman geçirmemiş olsa da, deneyime dayalı ilk elden bilginin öneminin yanı sıra tarihle ilgili konularda sözlü geleneğin anlattıklarına yönelik bir takdiri de sahaya taşımıştır.

İlginç bir şekilde, onun çalışmaları Robertson Smith'in ritüel yaklaşımını yeniden doğrulamıştır.

Radcliffe-Brown inancın ritüele neden olduğunu değil, ritüelin ya da ritüel eylemin inanca yol açtığını düşünüyordu. Onun kavrayışının merkezinde, ritüel faaliyetin grubun hayatta kalması için çok önemli olan duyguları aktardığı önerisi vardı. Yine burada, bir başka erken dönem ritüel araştırmacısı, duyguların kendilerinin ritüel yoluyla kültüre özgü biçimlerde geliştirilmiş olabileceğini öne sürmektedir. Bu ritüelleşmiş duyguları sosyal yapı ile ilişkilendirmiştir.

"Ayinin etkilerini göz önünde bulundurabiliriz - olması gereken etkileri değil

uygulayan insanlar tarafından üretilmesi değil, gerçekte ürettiği etkilerdir" (1956, 143). Dini uygulayanlara yönelik küçümseyici tutuma katılmasam da (bu alanda hala devam eden bir şey ve bu çalışmanın ele almaya hizmet etmesini umduğum bir sorun), yine de ritüelin insan toplumu içinde kalıcı işler yaratan bir şey olduğuna işaret ediyor.

Bu önermeden iki önemli mesele ortaya çıkmaktadır. Birincisi, ritüeller bir kültürün duygusal eğilimini etkileyebiliyorsa, bu bir noktada kalıtsal hale gelebilecekleri anlamına mı gelir? Radcliffe-Brown ritüelin sadece zihinsel durumları ifade etmediğini, zihinsel durumlar *yaratıldığını* öne sürerek bu olasılığı gündeme getirmiştir ([1952] 2002, 178; Kuper 1977, 99-100). Duygusal durumların ritüel etkinlik *tarafından* yaratılmadığını, ritüel etkinlik aracılığıyla yansıtıldığını ve ifade edildiğini düşünen Durkheim'dan en çok ayrıldığı nokta burasıdır. Radcliffe-Brown, Durkheim'ın ritüelin "dini inançlar kisvesi altında" kolektifin sembolik temsillerini canlandığı y ö n ü n d e k i temel tezini, inanç, doktrin ve miti ritüel pratiğinin ikincil ve istikrarsız sonuçları olarak görmek lehine reddetmiştir (Bell 1997, 27).

El Rocío'nun her iki yaklaşımı da destekleyebildiğini ve reddedebildiğini görüyoruz. Toplumsal düzenin "temsili edildiği" doğrudur, ancak bir *communitas*'ın tezahürünün kanıtladığı gibi ritüel faaliyetin nesnesi olduğu kesinlikle doğru değildir. El Rocío performansını bir sembol olarak görmek, elbette katılımcı olmayan bir gözlemci tarafından görülebilecek tek yoldur çünkü sosyal düzen, sembolize edilmemiş ve hatta yapısal olarak mevcut olmasa da, tüm sosyal engellerin ötesinden gelen insanların gerçekten katılıyor olması gerçeğiyle yine de mevcuttur. Ancak, *komünitas* ve içsel fenomenal deneyimler yalnızca ritüelin içinde olanlar tarafından görülebilir ve bu kişiler tarafından kolayca karıştırılabilir.

Murphy'nin 9. Bölüm'deki gözlemlerinin de ortaya koyduğu gibi, dışarıdan.

Toplumsal düzenin "sembolize" ya da "yansıtılmış" olabileceği, toplumsal düzenin gerçekten de bir *communitas* içinde mevcut olduğu bakış açısından doğru olmalıdır (aksi takdirde nasıl bir *communitas* olurdu?), ancak düzen kime yansıtılır? Yalnızca, ritüel fenomenolojisi hakkında hiçbir deneyimi ya da bilgisi olmayan bir izleyiciye/analiste.

Radcliffe-Brown'ın yaklaşımının bir diğer önemli yönü de mit ve ritüel arasındaki neden-sonuç ilişkisine yapılan vurgunun çoğu zaman her iki unsuru da içeren tutarlı bütünü gizlediğini kabul etmesidir. Burada ritüel/mit meselesinin bir ikilikten ziyade bir dinamik olduğunu, düşünce ve eylem, dil ve düşünce, ifade ve davranış ve daha temel bir düzeyde deneyim ve temsil arasındaki ilişkileri devreye sokan bir dinamik olduğunu vurgulama girişiminde bulunuyoruz. Bu ilişkilerin de müzik ve ritüel arasındaki ve müzik ve dil arasındaki ilişki gibi etnomüzikolojik sorular üzerinde etkileri vardır.

Ancak Bell'in işlevselcilik yorumu, sosyal baskıların düzenlenmesini işlevselcilerin kendilerinin önerdiğinden daha fazla vurguluyor gibi görünüyor: "Dolayısıyla sosyal işlevselciler için ritüel, sistemin yaşamını düzenlemek ve istikrara kavuşturmak, iç etkileşimlerini ayarlamak, grup ahlakını korumak ve herhangi bir rahatsızlıktan sonra uyum durumunu yeniden tesis etmek için bir araçtır" (Bell 1997, 29). Ancak Radcliffe-Brown'ın duruşu tam olarak bu değildir. Radcliffe-Brown, 1952 tarihli *Structure and Function in Primitive Society (İlkel Toplumda Yapı ve İşlev)* adlı çalışmasının son dört bölümünde, ritüelin etkinliğini toplumsal baskıları hafifletmekten çok, kültürel bir ethos yaratmaya bağlamaktadır

(2002, 182)- ki bu da doğrudan sosyal uyuma yol açabilir ya da açmayabilir. Ancak ritüeller gerçekten de zihin durumları yaratıyor ve duyguları şekillendiriyorsa, o zaman bunun nasıl olup da (Bell'in yukarıdaki ifadede iddia ettiği gibi) öncelikle bir dengeleme süreci olduğunu merak etmemiz gerekir, oysa aslında duygusal durumların aşırılaşmasına ve bunlarla birlikte daha fazla çatışmaya yol açabilir. Kesinlikle El Rocío'da, hac yolculuğunun lojistiğinin karmaşıklığı ile birlikte duyguların yükselmesi, iç çatışma için gerçek bir potansiyel yarattı ve bazen çatışmalarla sonuçlandı. Ancak duyguların uyandırılması aynı zamanda bilinci ve benlik duygusunu da uyandırdığı bakış açısıyla değerlendirildiğinde (bkz. Damasio 1999, 72-80; ayrıca bu çalışmanın I. Bölümü ve 12. Bölümü), duygusal bileşenin sadece bilinci arttırmanın bir yan etkisi olarak istikrar yarattığı görülebilir. Eğer duyguların uyandırılması gerçekten de istikrarın yaratılmasıyla sonuçlanıyorsa; uzun vadedeki istikrar kısa vadedeki istikrardan farklı görünebilir.

Arnold van Gennep (1853-1957) ritüel analizinin kapsamını daha da genişleterek bir ritüelin işlevini tek bir örnekte değil, bir dizi ritüel içinde bir ritüel olarak aradı. Sosyal bağlamından koparılmış ve farklı kültürlerden seçilmiş ritüellerin incelenmesini (Frazer'ın yöntemi) tamamen kabul edilemez bulmuştur. Bir ritüelin ancak bir ritüeller dizisi içinde nereye oturduğu, ondan önce hangi ritüelin geldiği ve onu neyin takip ettiği görülerek anlaşılabilceğini 1909 tarihli *Rites of Passage* adlı eserinde savunmuştur. Frazer'ın *The Golden Bough*'da yaptığı gibi van Gennep de toplumsal düzeyde ritüel işlevinin evrensel kalıplarını ortaya çıkarmaya çalışmıştır.

İki sosyal durum van Gennep'in ilgisini çekmiştir ve her ikisi de geçişi içermektedir. Bunlardan ilki, bir toplumun krizi işleme biçimi, ikincisi ise bir bireyin bir sosyal durumdan diğerine geçiş biçimidir. Her ne kadar

"Rites of Passage" van Gennep'in başlığının standart çevirisidir, Solon T. Kimbal'ın 1960 baskısına yazdığı önsözde "Dynamics of Transition" gibi bir ifadenin van Gennep'in Fransızca *passage* ve *schema* kelimelerini nasıl kullandığını daha iyi gösterebileceği belirtilmektedir. Bu bana ritüel unsurlarının ritüel sistemi içinde nasıl etkileşime girdiğini ve akışkan kaldığını daha iyi vurguluyor.

Van Gennep geniş antropolojik pozitivizm geleneğinin bir parçasıydı - "sosyal sürecin genel yasalarının metafizik spekülasyonlardan ziyade ampirik gözlemlerden türetilmesi gerektiği ısrarı" (van Gennep, Bell 1997, 35). İşlevselciliğe yaklaşımı, ritüel çalışmalarında son derece yararlı olduğu kanıtlanmış taksonomik yöntemler kullanmıştır: sempatik, bulaşıcı, pozitif, negatif, doğrudan, dolaylı, dinamik vb. (van Gennep 1960, 1-13). Victor Turner daha sonra van Gennep'in geçiş ritüellerini tanımlama ve sınıflandırmasını ele alacak (aşağıya bakınız) ve Laughlin ve d'Aquili (1979) onun "hafif" ile "şiddetli" arasındaki sınıflandırmasını "ritüeller spektrumu" olarak daha da geliştireceklerdir.

İlginç bir şekilde, van Gennep Frazer'ın dünyanın dört bir yanından izole mitleri toplama ve bunlardan evrensel kalıplar çıkarmaya çalışma tekniğini reddetmesine rağmen, kendi çalışması Frazer ([1922] 1995, 308-373) tarafından tanımlanan Tanrı Kral mitlerinde bulunan üç bölümlü olaylar dizisine paraleldi: kralın yolculuğu (veya arayışı), ölüm (dönüşüm) ve geri dönüş / yeniden doğuş / yenilenme. Bunlar van Gennep için ayrılma, geçiş ve birleşme haline gelir (van Gennep [1960] 1984, 11). Frazer bir ritüel örüntüsü teorisine ulaşmak için metafizik olanın kültürler arası, mitik sembolizasyonlarına odaklanırken, van Gennep kültürler arası ritüel dizilerine odaklanmış ve bunların mitolojik bileşenlerinden bilerek kaçınmıştır. itibaren

biraz zıt yönlerde olsa da, ritüele her iki yaklaşım da yine de benzer örüntüler ortaya çıkarmıştır. Bununla birlikte, Frazer'ın sonunda mitin önceliğini savunmaktan ritüelin önceliğini savunmaya doğru pozisyon değiştirdiğini not etmek öğreticidir (Frazer [1922] 1996, vi-vii).

Van Gennep'in çalışmasının bir diğer önemli mirası da ritüellerin yaşam geçişlerinde bireye yardımcı olma konusundaki önemli rolüne daha fazla dikkat çekmek olmuştur. Bunun anlamı, bu geçişlerin belki de bireylerin tek başlarına yüzleşemeyecekleri kadar önemli ve potansiyel olarak yıkıcı olduğudur. Daha sonraki ritüel teorisyenleri, modern patolojinin çoğunun bu ve sosyalleşme sürecindeki diğer önemli adımların ritüelleştirilmemesinden kaynaklanıp kaynaklanmadığını merak etmişlerdir: sonuçta bunlar yaşam döngülerinden başka bir şey değildir: doğum, olgunlaşma ve ölüm, kısacası geçiş dinamikleri. Bir geçiş durumunda olmak aynı zamanda potansiyel bir kırılganlık durumunda olmaktır. Örneğin doğum, hem anne hem de çocuk için büyük bir kırılganlık halidir. Bu geçişi ritüel olarak ele almak, toplumsal dikkati bu geçiş üzerine odaklar ve bu dikkat, endişe ve yardımla birlikte gelir. Ergenlik de aynı şekilde birey için duygusal açıdan hassas bir dönemdir.

Van Gennep ritüelde insanların yalnızca değişimi işleme değil, aynı zamanda kendileri ve çevreleri üzerinde belirli bir hakimiyet kazanma potansiyelini de görmüştür. Eğer van Gennep haklıysa, o zaman ritüel sistemlerinin sadece doğal biyofiziksel döngüleri tanımak ve kolaylaştırmak için değil, aynı zamanda insanların kendi evrimlerinde aktif bir rol üstlendikleri kilit bir araç olarak da hizmet ettiğini görüyoruz.

Victor Turner (1920-1983) ritüel teorisinin iki temel kategorisinde önemli

görüşlere katkıda bulunmuştur: gerçek ritüel etkinliği - ritüel süreci - ve

sembolize etme işlevinin kendisi, 1969 tarihli klasik çalışması *The Ritual Process; Structure and Anti-Structure*'da sunulmuştur. Bell, Turner'ı "işlevselcilerin toplumsal dengeyi korumaya yönelik mekanizmalara olan ilgisini sembollerin düzenlenmesine ilişkin daha yapısal bir bakış açısıyla birleştirmiş....[Turner] birçok ritüel biçiminin toplumsal yapıda yerleşik stres ve gerilimlerin ifade edilip çözülebildiği 'toplumsal drama' işlevi gördüğünü savunmuştur" (Bell 1997, 39). Turner, Durkheim'ın ritüelin toplumsal birliği yeniden teyit etmeye hizmet ettiği görüşünün üzerine inşa edecektir. Turner ayrıca bir başka ritüel gözlemcisi olan Max Gluckman'ın *Toplumsal İlişkilerin Ritüeli Üzerine Denemeler* (1962) adlı çalışmasında ritüelin değişim için bir araç olarak rolünü ve dolayısıyla strese katkıda bulunduğunu dikkate almıştır. Bell'in de belirttiği gibi, "Ritüeller sadece sosyal dengeyi yeniden tesis etmekle kalmıyor, topluluğun kendisini sürekli olarak tanımladığı ve yenilediği devam eden sürecin bir parçası oluyordu" (Bell 1997, 28).

Turner aslında değişim sürecini, başlangıçta bir toplumu oluşturan süreçle aynı süreç olarak tanıtıyordu. Dengenin yeniden kurulması tam olarak eskiye dönüş değil, olanın olabilecek olana dönüşme sürecidir, yani bir toplumun kendini formüle etme, değiştirme ve adapte olma sürecidir. Ritüel katharsis sadece krize verilen bir tepki değildir; kültürel adaptasyon sürecinin kendisidir.

Turner, van Gennep'in ritüel sürecine ilişkin temel modelini geliştirerek "ritüel dramının" dört temel aşamasına dönüştürmüştür: ihlal, kriz, telafi ve yeniden bütünleşme (Turner [1969] 1997, 94-99). Bu dört aşama, toplumsal düzenin yapıları ile Turner'ın *communitas* (131-133) olarak adlandırdığı kasıtlı karşıt yapının geçici bir tezahürü arasındaki altta yatan bir diyalektik tarafından oluşturulur. İçinde

Bell'e göre bu süreçte, "Ritüel gerçek durumu dramatize eder ve ritüelin tek başına yaptığı şey de bu dramatisasyondur" (1997, 40).

Turner'ın sembolle ilgili teorileri, sembole neredeyse içgüdüsel bir nitelik kazandırır. Bununla birlikte, aynı zamanda, sembolün sabit bir anlamı olmadığını, bunun yerine aynı anda birçok farklı anlam içerebileceğini ve zaman içinde değişebileceğini, dolayısıyla "çok sesli" olduğunu düşünür (Turner [1969] 1997, 142, sembolik düşünce ve communitas üzerine) ve Claude Lévi-Strauss'un daha statik yaklaşımıyla tezat oluşturur (143).

Turner'a göre sembol, herhangi bir zamanda, sembolik bir sistem bağlamında diğer sembollerle olan ilişkisi aracılığıyla işlev görür. Sembolün işlevsel yönünü iki kutba ayırır: duyuşal yönü (sembolün duyuşal gerçekliklerle doğrudan ilişkisi) ve ideolojik yönü. Dolayısıyla, beyaz özsuyu olan bir ağaç duyuşal bir sembol olarak emzirmeyle ilişkilendirilebilirken, diğer kutupta toplumsal anaerki özellikleri de temsil edebilir (Turner [1969] 1997, 33-34).

Sembolün içinde işleyen dinamik, ahlaki ya da soyut bir ilkeyi duyuşal yönü aracılığıyla zihne yerleştirebilmesidir. İdeal olan duyumsanabilir hale getirilir ve duyumsanabilir olan ahlaki ya da soyut olanın kategorileri içine sokulur. Turner'a göre bu dinamik, sembole gücünü veren şeydir.

Turner'ın sembol anlayışının önemli bir yönü, sembolik süreci insan bedeninden türemiş olarak görmesidir. Turner tüm sembolleri üç temel renge dayandırır: kırmızı, beyaz ve siyah; kırmızı kan, beyaz meni ve emzirme, siyah ise dışkı ya da çürümüş maddedir (39). Bu maddelerin insan bedeninden çıkması, duyuşal çağrışımların yükseldiği anlardır.

Durkheim ve Lévi-Strauss toplumsal ilişkileri sembolik oluşumun kaynağı haline getirip bunu bedene aktarırken, Turner bedenden yukarıya doğru hareket eder ve toplumsal ilişkilerin kendilerinin ve sembolik temsillerinin bedenden çıktığını savunur: "Durkheim'ın insanoğlunun toplumsal ilişkilerinin şeylerin mantıksal ilişkilerine dayanmadığı, ancak bunların prototipleri olarak hizmet ettiği düşüncesinin aksine... ben insan organizmasının ve onun önemli deneyimlerinin tüm sınıflandırmaların fons et origio'su olduğunu varsayıyorum" (Turner, Bell 1997, 42).

Durkheim'ın teorileri, toplumsal ilişkilerin toplumsal örgütlenmenin entelektüel düzeyinden kaynaklanması halinde neden mantıksal bir düzen izlemediğini açıklamak için küçümseyici bir "ilkel mantık" bileşenine ihtiyaç duyar. Turner, sahadaki "ilkel "i gözlemleyerek sembolik süreci tersine çevirir, böylece "ilkel" mantığın var olmadığını anlarız (Turner [1969] 1997, 92). İnsan organizasyonunun temelleri, başlangıçta mantık üstü olan ilkeler etrafında var olur. Başka bir deyişle, sembolik süreç akıl tarafından değil, deneyim tarafından üretilir.

Yapısalcılık okulu

"Radcliffe-Brown'ın işlevselciliğinde örtük olan, insanları sosyal rollerine bağlayan bir ilişkiler sistemi olarak sosyal yapının takdir edilmesi idi" (Bell 1997, 33). Bell, işlevselciliğin katkısına ilişkin değerlendirmesinde, Radcliffe-Brown'ın dini işlevin sosyal yapıya analitik modelini, anatomik yapılarının fiziksel çevrelerine yanıt olarak nasıl ortaya çıktığını karşılaştırarak farklı türlerin gelişim mantığını tespit eden paleontologların çalışmalarına dayandığını ortaya koymaya devam etmektedir. Doğal olarak, paleontologların bu modele ilişkin bazı şüpheleri vardı.

Bu karşılaştırma yöntemleri, etnografin soyutlanmış görünmez sosyal yapıları günlük yaşam aktiviteleriyle karşılaştırdığı bir alana dönüşecektir.

Bununla birlikte, bu metodoloji aracılığıyla bazı faydalı açıklamaların elde edilebileceği düşünülmüştür. Bunlardan ilki, ritüel ile toplumsal yaşamdaki işbirliği arasındaki işlevsel ilişkiydi. İkincisi ise ritüel faaliyet aracılığıyla temel kültürel değerleri sembolize ettiği için ritüelde *anlamı* analiz etmenin bir yoluydu. Ancak Bell'e göre Radcliffe-Brown toplumsal yapı ile "sembol ve inanç kalıpları" arasında inandırıcı bir ilişki kurmayı başaramamıştır (Bell 1997, 34).

Gregory Bateson'ın (1904-1980) çalışmalarında, kültürel analizin düşünümsel bir anda kendi teorik sınırlamalarıyla karşılaşma biçimine dair eleştirel bir anlayışa ulaşıyoruz. Bateson, sosyal yapı, kültürel yapılara yansıyan duygusal değerler ve paylaşılan değerlerin sosyal bağlamı içindeki öznel birey arasındaki ilişkileri açıklamaya çalışmıştır.

Analitik nesne olarak Yeni Gine'de gerçekleştirilen ve temel özelliği hem erkeklerin hem de kadınların çapraz giyinmesi olan bir ritüeli kullanmıştır. Ancak kapsamlı saha çalışmasından sonra bile, kullandığı analiz kategorilerinin, yani sosyal, kültürel, hatta yapı kavramının kendisinin "Yeni Gine yaşamının gerçekleri değil, kendisi gibi sosyal bilimciler tarafından yaratılan ve manipüle edilen soyutlamalar olduğu" sonucuna vardı (Bell 1997, 34).

Bu kitap üç soyutlama düzeyinin bir dokumasıdır. En somut düzeyde etnografik veriler yer almaktadır. Daha soyut olan, kültürün çeşitli resimlerini vermek için verilerin geçici olarak düzenlenmesidir ve daha da soyut olan, yapbozun parçalarının bir araya getirildiği prosedürlerin öz bilinçli tartışmasıdır... bugün bir gerçekçilik gibi görünen şey: ethos, eidos, sosyoloji, ekonomi, kültürel yapı, sosyal yapı ve tüm bu kelimelerin geri kalanı sadece bilim adamlarının yapbozu bir araya getirme yöntemine atıfta bulunur (Bateson 1958, 281).

Burada önemli olan, soyutlamanın en ileri seviyelerini söz konusu insanlara değil, analiste atfetmesidir. En büyük şüphe anlarını yaşadığı yer burasıdır ve ben bunun Endülüs ritüelinin sosyolojik analizinde gözlemlediklerimin bir değerlendirmesi olduğuna inanıyorum.

Bateson, kültürün toplam "ethos "u olarak adlandırdığı şeyi oluşturmaya çalışıyordu: "Kültürün en çeşitli bağlamlarında kendini gösteren genelleştirilmiş bir eğilim" (220). "Ethos," diye devam ediyordu Bateson, "bir topluluğun çeşitli tatminlere ya da tatminsizliklere hangi değeri vereceğini belirleyen duygusal tutumlar sistemidir... [Ethos] bireylerin içgüdü ve duygularının kültürel olarak standartlaştırılmış örgütlenme sistemidir" (220).

Belki de benim Endülüslü Rocieros arasında *formalidad* olarak gözlemlediğim şeyi Yeni Gine'de *Iatmullar arasında* gözlemliyordu. Ancak bu "genelleştirilmiş eğilimleri", 5. ve 6. Bölümlerde duygusal ayarlama olarak tanımladığım, duygulardan akla doğru hareket eden ritüelleştirilmiş faaliyetlerin sonuçlarından somutlaştırılmış estetik olarak yorumlamaktan hızla uzaklaştı ve kişiliğin önce akıl yoluyla yapılandırıldığı ve ardından ritüel yoluyla yeniden teyit edildiği bir teoriye geri döndü: "Sosyal yapıyı fikirler, varsayımlar ve 'mantık' açısından tanımladık ve bunlar bir anlamda bilişsel sürecin *bir* ürünü olduğundan, şu anda incelemekte olduğumuz Iatmul kültürünün özelliklerinin, *bireylerin kişiliklerinin bilişsel yönlerinin standartlaştırılmasından kaynaklandığını* tahmin edebiliriz. Böyle bir standartlaşmaya ve bunun kültürel davranıştaki ifadesine bir kültürün *eidosu* olarak atıfta bulunacağım" (220) [vurgu benim].

Yine, Bateson'a göre ethos ve eidos'un birleşimi, İatmul arasında büyük bir *entelektüel faaliyeti harekete geçirir - bu faaliyet yalnızca ritüel faaliyette yer almakla kalmaz, aynı zamanda ritüelleştirilmiş faaliyet yoluyla da gerçekleştirilir* (dolayısıyla kitabın adı en önemli ritüellerin adıdır) (221). Bununla birlikte, "ethos" kavramının izlerini ritüel etkinlikte ve sosyal ve kültürel yapılarda ararken, bu kavramın kendisinden kaçtığını fark etmiştir. Kendi sözlerinden yola çıkarak, kendi analizine ilişkin şüphelerinin kaynağının iki temel sorundan kaynaklandığına inanıyorum: (a) ritüellere fiilen katıldığına dair hiçbir izlenim vermiyor ve (b) bu bakış açısıyla kişilik tutumları için bilişsel bir köken varsayıyor. Oysa Rocieros ve diğer flamenko bölgelerinde tutum ve kişiliklerin ortaya çıkışını gözlemlediğimde, onun varsaydığı bu bilişsel süreç gerçekte yokmuş gibi görünüyordu ki aslında kendisi de bununla ilgileniyordu.

Durkehiem'in izinden giderek, "projeksiyonu" yapan kişi "yerliler" değil, kendisi gibi görünüyor. Ancak, bu gerçeğin olasılığı onu rahatsız etmeye başlamış gibi görünüyor.

E. E. Evans-Pritchard (1902-1973), dinin ancak sosyal yapılarla ilişkilendirilerek anlaşılabilceğine inanan bir işlevselci olarak kalmıştır. Sudanlı Nuerlerle yaptığı çalışmalarda sosyopolitikten çevresel faktörlere kadar geniş bir yelpazeyi ele almış ve tüm bu faktörlerin belirli bir sosyal yapının oluşmasında rol oynadığını düşünmüştür. Ancak bu dini kavramsallaştırmalar o kadar karmaşıktı ki herhangi bir dini teorik çerçeve tarafından analiz edilmeye direniyordu. Evans-Pritchard, Robertson Smith, Durkheim ve diğerlerinin dinin "sosyal yaşamın bir ürünü" olduğu yönündeki genel ilkelerini kabul etmekle birlikte

"sembolik düzenin sembolik bir temsilinden başka bir şey olmadığı" konusunda hemfikir olamamış, "toplumu Tanrı haline getirenin vahşi değil Durkheim" olduğunda ısrar etmiştir. (Bell 1997, 34).

Evans-Pritchard, dinin ne toplumsal düzene ne de bireyin tamamen öznel içselleştirmesine indirgenemeyeceği sonucuna varmıştır. Örneğin kurban törenlerinde tek bir ethos'un hakim olmadığını, hatta belirli bir topluluk görüşünün bile olmadığını belirtmiştir. Ritüel katılımcılarının sanal kayıtsızlık, neşe ve yoğun saygı da dahil olmak üzere bir dizi tutum sergilediklerini gözlemleyerek bu sonuca varmıştır. (a.g.e., 36)

Evans-Pritchard'a göre bir ritüelin önemi, temel eylemlerin gerçekleştirilmesinde yatmaktadır. Ayinlerin kendileri, toplumsal ilişkilerin ayrılmaz bir parçası olan yapılandırılmış düşünce kategorilerini ilişkiye sokuyordu. Düşüncenin felsefi ve dini kategorilerini ve bunların ruh alemini insan alemiyle (sosyal düzenle) nasıl ilişkilendirdiğini anlamadan, ritüelin ruhani düzeni sosyal düzene ve ardından dünyanın tam bir dini düzenine nasıl entegre ettiğini anlamak imkansızdı. Bununla birlikte, bu dünya düzeninin deneyimi, örneğin Nuerlerin bu kültürel yapı içinde yaşarken içselleştirdikleri deneyimleri (başka bir deyişle, ayinlerin yerliler için gerçekte ne anlama geldiği) Evans-Pritchard'ın antropologların modelleme yeteneklerinin ötesinde olduğuna inandığı bir şeydi. O halde çalışmasının temel unsurlarından biri, "manevi" olanın kavramsallaştırılmasını, toplumsalın yapısal düzenini etkileyen yapılandırılmış bir düzen olarak ele almaktı. Ritüel, bu ilişkileri ortaya koymanın bir aracıydı. Toplumdan beri

genel olarak ritüellerin yerine getirilmesiyle, toplumsal düzen kavramsallaştırılmış "ruhani" düzenle ilişkili olarak şekillenmeye başlar.

Evans-Pritchard ile yapısalcılık ve fenomenoloji arasında ilginç bir dönüş görüyoruz. Evans-Pitchard, toplumsal düzenin kendisinin bir tür deneyimden sonra modelleniyor olabileceği ihtimalini göz önünde bulundurmuş ve ruhani olandan başka bir kelime bulamadığı ve bir analist gözlemci olarak erişiminin olmadığına inandığı bir deneyimden bahsetmiştir. Rocío, gözlemci analistin ritüelin iç işleyişini nasıl anlayamayabileceğine dair pek çok örnek sunar. Bir tören alayı gibi basit görünen bir ritüelde bile, bir gözlemci kolaylıkla çok sayıda gözlem yapabilir ve yine de bu törenin içsel fenomenal içeriğinin farkında olmayabilir.

Yapısalcı antropolog Claude Lévi-Strauss'un (d. 1908) çalışmalarında dil - ve onunla birlikte mit- ritüel çalışmalarında yeniden merkezi bir rol üstlenir. Lévi-Strauss'a göre mit/ritüel tartışması, düşünce ve deneyim arasındaki ayrımı, dilin yol açtığı bir ayrımı ortaya koyar. Ona göre dil, sürekliliği kutupsal ikilikler oluşturan ayrı birimlere böler (Lévi-Strauss 1963, 72-73) ve bunlar daha sonra mit aracılığıyla ifade edilir (S. 212-215). Ritüel, gerçekliği kesintisiz bir süreklilik olarak deneyimleyen "akılsız" bir bütüne geri dönmeye "mahkum" bir girişim olan bu kırılmayı düzeltmeye çalışır (Bell 1977, 43).

Bu bağlamda ritüel, dünya olarak gerçekliğe bir tepki olmadığı gibi, dünya içinde somut bir şey elde etmek için mitin canlandırılması da değildir; aslında mitin dünya deneyimimizi nasıl yapılandığına bir tepkidir. Bu açıdan bakıldığında toplumsal ritüel, nevrotiklerin "ritüeline" benzer hale gelir; eylemin çözemediği şeyi eylem yoluyla çözmeye yönelik beyhude bir girişimdir: dünyanın özündeki diyalektik

dilin getirdiği insan deneyimi. Lévi-Strauss bu gerçeğin insan ritüellerinde sıklıkla karşılaşılan "inatçılık ve etkisizliği" açıkladığını iddia eder (Bell 1997, 43, Lévi-Strauss'tan alıntı).

Kısacası, yapısalcılık ritüelleri mitle yalnızca mitin yüzeyinin altındaki iç ilişkilerin, yani dil yapılarının yansımaları olarak ilişkilendirmeye çalışır. Ritüel semboller, ritüel yapılarla potansiyel ilişkileri dikkate alınmaksızın diğer ritüel sembollerle ilişkilendirilir. Lévi-Strauss'un çığır açan *Yapısal Antropoloji* kitabının yaklaşık 400 sayfasında tek bir ritüel analizi yoktur.

İşlevselcilik, ritüelleri potansiyel sembolik içeriklerine bakmaksızın birbirleriyle ilişkilendirerek açıklama girişimidir. Yapısalcılık ise bunun tam tersi olarak görülebilir - mitleri ritüel temellerine bakmaksızın birbirleriyle ilişkilendirme çabası.

Sosyal inşacı ve postmodernist ekol

Bu iki ekoldeki kavramlar, dilbilimsel yapısalcılık tarafından başlatılan yörüngeyi takip eder, ancak Marksist düşünce tarafından teşvik edilen ideolojik çizgiler boyunca daha da geliştirilir. Burada dini deneyim (ritüel) analitik incelemenin odağı olmak bir yana, dikkate bile alınmaz; yalnızca toplumsal yapılar ve bunların içine gömülü anlatılar benlik bilgisini neyin oluşturduğunu ortaya koyar. Bu açıdan bakıldığında, öz-bilgi toplumsal kimlikle eş anlamlıdır; içeriği hem toplumsal yapıya gömülü olan hem de toplumsal yapıyı oluşturan anlatılar tarafından belirlenen bir kimliktir. Temsil sürecinin kendisi hem ruhun hem de dış dünya deneyiminin içeriğini oluşturur.

Dahası, bu düşünce ekolüne göre, incelendiğinde güç ilişkilerini ima eden söylemler aracılığıyla sürekli olarak kendi "toplumsal gerçekliklerimizi" inşa eder ve geliştiririz (toplumsal bir inşa olarak gerçeklik kavramlarına ilişkin teorik açıklamalar için bkz. Burr 1995, 2-16, 16-27 ve 82-88, "Discourse and Reality" ve "Ideology as Lived Experience") (178). Başka bir deyişle, doğuştan gelen insani nitelikler yoktur; insan davranışını motive eden tüm nitelikler sosyal olarak inşa edilir ve doğrudan güç eşitsizlikleriyle ilişkilidir. Hem mitler hem de ritüeller eşit derecede toplumsal bir "metnin" tezahürleri olarak görülür ve bilinçli ya da bilinçsiz olarak toplumsal eşitsizlikleri desteklemeye ya da bunlara direnmeye ve hakim güç ilişkilerine uygun toplumsal kimlikler yaratmaya nasıl hizmet ettikleri bağlamında değerlendirilir (Burr 1995, 62-68; MacDonnel 1986, 34-38). Sosyal olarak inşa edilmiş bir gerçeklik algısı içinde yaşadığımıza göre -ki bu algının altında yatan tek gerçek (ya da yazara bağlı olarak edebi anlamda "gerçeklik") güç akışıdır- bir metin olarak toplum, en iyi şekilde, çeşitli söylemlerin ilk etapta ortaya çıktığı sosyal güç yapılarını ortaya çıkarana kadar metinsel kaplamalarının "yapısöküme" uğratılmasıyla anlaşılabilir. (Sosyal inÇacılığın altında yatan temel ilke ve teorilerin, özellikle de güç ilişkileri ve kimlik teorilerinin kısa değerlendirmeleri için Burr 1995 ve MacDonnell 1986 "ya bakınız). Okuyucunun açıkça görebileceği gibi, El Rocío'da ve genel olarak müzik ve ritüel üzerine yaptığım çalışmalar bu temel önermelere ciddi şekilde karşı çıkmaktadır. Benlik duygusunun formüle edildiği temel malzemelerin, toplumsal söylem düzeyinin ve toplumsal üstyapıyı karakterize eden içkin güç ilişkilerinin çok altında kök saldıgını öne sürüyorum. Bir anlamda, söylemi, "formalidad" ile değiştiriyorum (konuyu Bölüm I'de incelediğim gibi), en önemli faktör olarak

Kendini oluşturma süreci, daha sonra sosyal kimlik söylemi haline gelecek olan şeyi önceleyen ve koşullandıran bir süreçtir.

Sosyal inşacılık teorilerinin uygulaması sosyal *yapıbozumculuk* pratiğinde bulunabilir (Burr 1995, 106-108). Toplumsal söylemi yapıbozuma uğratma (güç ilişkileri katmanını ortaya çıkarmak için söylemi analiz etme) süreci sayesinde, kendimizi, içerikleri toplumsal yapı içindeki söylemsel konumlanışımız tarafından belirlenen özneler olarak tanımaya başlarız. Toplumsal yapıskmclğn aynı zamanda postmodernizmin metodolojisi olduğu anlaşılmalıdır. Ancak buna bir metodoloji demek, John Ellis gibi yazarlar tarafından ciddi bir şekilde tartışılmıştır: "Sosyal inşacılık, açıklayıcı bir teori değil, *epistemolojik* bir konumdan kaynaklanır. Psikolojiye (ve diğer bilgi yapılarına) *anlam* ve *g* zerine odaklanan bir yaklaşımdır" (Ellis 1989, 23). Ellis, sosyal inşacılığın açıkça yapısalcılığı aldığını ve biyolojiyi en aza indirirken onu sosyolojiyle sınırladığını anlar. Rom Harr bu farkı vurgulamıştır: "Bir anlamlar, beceriler, stratejiler ve kurallar bilimi (psikoloji) vardır, bir de sinirsel yapılar ve süreçler ile bunların aldığı temel biçimlerin genetik kaynakları bilimi (biyoloji) vardır" (1983, 62).

Jerome Bruner, süregelen doğaya karşı yetiştirme tartışmasında kültürel olana ağırlık verirken, toplumsal olana o kadar da ağırlık vermemektedir: "İnsan yaşamını ve insan zihnini şekillendiren, eylemin altında yatan niyetli durumları yorumlayıcı bir sisteme yerleştirerek eyleme anlam kazandıran biyoloji değil kültürdür" (1990, 34).

Burada dikkat edilmesi gereken önemli bir husus, sosyal inşacılığın kültür derken, g çıkarlarının hizmetinde sosyal olarak inşa edilmiş kimlikleri kastettiğidir. Tutarlı olan

Anlam, dil ve sosyal konumlandırmanın bir ve aynı şey olduğunu beyan etmek, bilincin ya da bilginin nasıl ortaya çıkabileceğine dair diğer tüm değerlendirmelerin önünde ideolojik bir engel teşkil eder. Bu argümanın döngüsellliği basitçe postmodernizmin temel bir ilkesi olarak kabul edilir ve gerçekliğin sosyal inşanın belirli bir örneğiyle ilgili olduğunu söylemek dışında daha fazla takip edilmez. Süregelen bu yapı içinde konumlanmak, analistin anlamı yorumlayabileceği ve teorik önermeye göre anlamın gerçekliğe dönüştüğü önemli bir matristir. Bununla birlikte, El Rocío'nun güçlü bir şekilde öne sürdüğü gibi, anlamın ertelenmesinin ve dolayimsız deneyim lehine anlamın ertelenmesinin tam olarak mesele olduğu ve aslında benlik bilincinin ortaya çıktığı (ve ekleyebiliriz; gerçekliğin daha doğru bir şekilde kavranması) kasıtlı olarak geliştirilmiş bir sanat olduğu kültürel alanlar vardır. Dilin sınırları iyi anlaşılmıştır ve yüzyıllardır da iyi anlaşılmıştır; bu da önemli bir soruya yol açmaktadır: nasıl oluyor da "eğitimli" seçkinlerimiz, yanlışlığı apaçık ortada olan bir teorik önermede ısrar ediyorlar: eğer benlik sosyal olarak inşa edilmemişse, gerçekliğin sosyal olarak inşa edildiğini ne şekilde söyleyebiliriz?

Michel Foucault (1926-1984) postmodern söylem kuramcıları arasında en ilgi çekici ve tartışmasız en etkili olanıdır. Temel kavramı, kendi sosyal gerçekliklerimizi sürekli olarak sosyal olarak inşa ettiğimiz ve geliştirdiğimizdir. Bu doğrultuda, epistemolojinin ontolojik köken kurgularına dayanması gerektiği fikrini reddeder - biz apaçık bir kadere *doğru* ilerlemiyoruz: "Böyle bir şecere tarihi kimlikleri parçalayacak, onların maskeler olduğunu ortaya çıkaracaktır - ya da kendini gerçekleştirmek için mücadele eden tek bir fikir değil, birbirlerine hükmeden birçok kesişen sistem." (Foucault 1986, 238) İktidar ilişkilerine yaptığı vurgu hızla aktarılır

aydınlanma değerlerine ve genel olarak kapitalizme karşı bir argümana dönüştürür. Foucault'ya göre, aktörlerin toplumsal konumlanışları içinde metinsel (ve bu önemli bir kelime: "gerçekliği bir metin olarak görmek" olarak okuyun) yorumlanması her zaman güç ilişkilerinin ve bunların bilgiyle ilişkisinin ilgi odağı haline geldiği bir yörüngeyi izler; "Bilgi, hükmetme ya da sahiplenme isteğiyle karakterize edilen çatışan arzuların sonucudur. Kararsız ve şiddetlidir..." (164).

Eğer sosyal gerçeklik, yani tamamen sosyal yapılar tarafından koşullandırılmış bir gerçeklik, gerçekten de insanların deneyimleyebileceği tek gerçeklik ise -ister görelî olsun (postmodernizme göre), ister derin bir dilbilimsel temelli yapısal düzeyde potansiyel olarak evrensel olsun (yapısalcılar için)- kaçınılmaz sonuç, bilginin öncelikle sosyal güç ilişkileri tarafından üretilen faaliyetlerden türetilen ve çeşitli sosyal söylemsel ortamlar aracılığıyla bireyler arasında dağıtılan politik bir ürün olduğudur. Ancak benim el Rocío'daki çalışmam, ritüel uygulayıcılarının daha derin doğrudan deneyim düzeyleri aracılığıyla gerçeklikle ilişki kurduklarını ve daha sonra bu deneyimlerin sonuçlarını bedenlenmiş estetik biçiminde toplumsal üstyapıya dağıttıklarını öne sürüyor. Bunu yaparken, tüm dil meselesi ve bununla birlikte sosyal inşacılığın temel ilkeleri ortadan kalkıyor. Gerçekliği tecrübe ederiz. Onu daha derin bir deneyim ve ardından gelen yansımalar (temsil) yoluyla anlamaya çalışırız, ancak gerçekliği şu ya da bu şekilde inşa etmeyiz; g e r ç e k l i k bizi inşa eder ve felsefi failler olarak bizim görevimiz bunun nasıl olduğunu anlamaya çalışmaktır. Organizmalar olarak özne benliklerimiz ve çevremizle olan ilişkimiz bir insan için gerçekliği oluşturur. Bu toplam deneyimin nasıl olup da sosyal etkileşimlerimizden öteye geçmeyen dar sınırlar içine hapsedilebildiği kesinlikle sorunludur. Rocieros'la yaşadığım deneyimin

de doğruladığı gibi, biz

toplumsal durumumuz ile etrafımızdaki dünyanın enginliği içinde insan olarak kendimize dair toplam deneyimimiz arasında kolayca ayırım yapabiliriz. Rocieros bunu *communitas*'a girip çıkarken gösterdikleri kolaylıkla teyit eder.

Ritüel çalışmaları için, en azından kutsal ritüel söz konusu olduğunda, postmodernizm neredeyse bir çıkmaz sokaktır. Gerçeklik yalnızca sonsuz bir yeniden sunumlar dizisi olarak anlaşılabileceğinden, sonraki yorumlar da ritüel kadar gerçektir ve sonuç olarak ritüeli bir deneyim olarak analiz etmek gereksizdir; sonuçta deneyim, sonsuz bir yeniden yorumlamalar dizisine yol açan başka bir konumlandırılmış anlatıdan başka bir şey değildir. Ancak yine de El Rocío deneyiminin bu iddialarla tamamen çeliştiğini vurgulamalıyım; temsillerin etkileri olsa da, bu etkiler hiçbir şekilde deneyimlerle ve bunların sonucunda ortaya çıkan bedenlenmiş estetikle orantılı değildir.

Eğer modernizmin projesi kimlik yaratmaksa, postmodern proje sabit bir kimlikten kaçınmaktır. Postmodern dil değerlendirmelerinde anlamın ertelenmesi en azından belirli bir derecede ilgi çekebilirken, kimliği süresiz olarak erteleyebileceğimiz fikri, özellikle de "kimlik" ile gerçeklik algılarımızı kastediyorsa, sorunlu görünmektedir. İlginç bir şekilde, Jacques Derrida'nın (1930-2004) *différance*'ının deneyimsel ritüel ile tuhaf bir ilişkisi vardır (1973, 23-30). Derrida'nın konuşma ve metin arasındaki anlamın sürekli olarak ertelendiğine dair argümanı -anlamın belli bir içsel yokluğu ve bozulması- yalnızca yapısalcıların dil yapısı ve bilinç arasında önerdiği bağlantıya dayanmakla kalmaz, aynı zamanda nesiller boyunca yeniden yorumlamalar yoluyla ritüel temelinden ayrı olarak kendi bağımsız varoluşuna başlayan müstakil mitte de bir paralellığe sahiptir.

Ancak bu metnin ilerleyen bölümlerinde önereceğim gibi, anlamın ertelenmesi aslında doğrudan deneyimin bir özelliği, deneyimsel ritüelin bir amacıdır; Derrida'nın önerdiği kelime oyunu ise yalnızca dilsel sembolün (yeniden sunum olarak) doğasında var olan deneyimsel yerinden edilme ile inandırıcı hale gelir.

Ama burada Lois Shawver'ın bir eleştirisinden alınmış bir dizi alıntı var: "DifferAnce... biçimin oluşumudur" (1976, 63). "Varlığın tarihsel ve dönemsel 'açılımı'dır" (1982, 22 içinde Shawver 1996). ("Fark" kelimesinin yazımı kasıtlıdır.)

Derrida, insanların kavramsallaştırma biçiminde kritik olan "biçim "e bakmaktadır. Ne yazık ki, bana göre, dil ve metne (1976) olan saplantısı, içgörülerinin uygulanabilirliğini sınırlamaktadır. Kavramların içinde olduğu kalıplar, dilbilimsel terimlerden ziyade müzikal ve ritüel terimlerle, sadece kavrama modelleri olarak değil, davranış biyolojisindeki tezahürler olarak çok daha iyi anlaşılabilir. Bu çalışmanın I. ve II. bölümlerinde, somutlaşmış estetik olarak müzikal formun insanın kendini algılamasında önemli bir rol oynayabileceğini öne sürmek için ikna edici bir ön materyal bütünü sunmuş olmayı umuyorum.

Biyogenetik yapısalcılığın arka planı

Biyogenetik yapısalcılığın temel ilkeleri, insan ritüel faaliyetinin belirli biçimlerine ilişkin içgörülerin, insan ritüel faaliyetinin olası öncüleri veya en azından benzerleri olarak hayvanların belirli ritüel davranışlarını inceleyerek daha iyi anlaşılabilmesinin düşünüldüğü etoloji alanına dayanmaktadır. Julian Huxley (1887-

1975), **ritüel** faaliyetlerin çoğunun genetik olarak üretilmiş olmasına rağmen, "ritüel" davranışlar içinde belirli bir miktarda kültürelleşme olarak adlandırılabilen bir unsurun da bulunduğunu gözlemlemiştir (Bell 1997, 30). Huxley'in modern insan toplumunu gözlemlerken dikkat çektiği şey, insan ritüel davranışının görünürdeki çöküşüydü ve buna karşılık gelen iletişimdeki çöküşü buna bağlıyordu. Bununla birlikte, ritüel süreci aracılığıyla sağlanan iletişim türünün başka bir şekilde elde edilemeyeceğini de hissetmiştir. Bu anlamda, ritüel sistemlerin işlevleri modern, yüksek düzeyde sembolize edilmiş iletişim sistemleri tarafından ikame edilemezdi.

Aksine, iletişim sistemlerimizin son derece sembolik doğası çoğu zaman bunun tam tersini yapar: Hayati önem taşıyan sosyal etkileşimlerde daha fazla iletişimsizliğe katkıda bulunurlar Bu iletişimsizlik, ritüellerimizin genetik temelli özelliklerini küçümsememize neden olur (Bell 1997, 30-31).

Son yıllarda beynin işleyişi hakkında büyük miktarda bilgi edinilmiştir. Artık en temel duygusal tepkilerimizin genetik bir kökene sahip olduğu, ancak tepkilerimizin doğasının toplumsal etkilerden etkilenebileceği oldukça geniş bir şekilde kabul edilmektedir. Genetik (birincil/evrensel) tepkiler arasında örneğin sevgi, nefret, kıskançlık, suçluluk, öfke, utanç, mutluluk, üzüntü, şaşkınlık ve korku yer almaktadır (Damasio 1999, 50). Bir tepkinin genetik olup olmadığına dair iki test (a) duygusal tepkinin öğretilmemiş olması (örneğin, bebeklerde ve küçük çocuklarda bile görülür) ve (b) otomatik genetik (koşulsuz) bir vücut tepkisinin söz konusu olup olmadığıdır. Örnekler mutluluk (kahkaha), üzüntü (ağlama) ve benzerleridir; ancak tepkimiz büyük ölçüde kültürümüze ve ilgili özel koşullara bağlıdır.

Gülmemiz genektir; neye güldüğümüz ise en azından kısmen kültürelidir. *Bir* başka önemli

Beynimizde, düşüncelerimiz kelimelere dönüştürülmeden *önce* bilinçsiz düşünce ve tepkilerin işlendiği özel bir konuşma öncesi işleme sistemi olduğu bulgusuna ulaşılmıştır. Aslında, düşünceler bilinçli hale gelmeden ve kelimelere dönüştürülmeden önce bilinçsiz düşüncelerimizin büyük miktarda filtrelenmesi söz konusudur (maskeleye ve dikkatsizlik gibi deneysel sonuçlarla kanıtlanmıştır).

Erik Erikson (1902-1990) bireyin olgunlaşma sürecini insan ilişkileri ve ritüel uygulamalar bağlamında vurgulamıştır. Bell şöyle demektedir: "Sonuç olarak, Erikson'un teorisi ritüelleşmeyi insan bireyinin gelişimi (ontogeny) ile insan türünün evrimi (phylogeny) arasında temel bir bağlantı haline getirmektedir" (Bell, 32). Bu teori aynı zamanda insan sinir sisteminin biyogenetik yapısal bileşenlerini, grubun sağlığını ve refahını oluşturan tam işlevli, sağlıklı bireylere sahip olmak için aktive edilmesi gereken psikolojik durumlarla da ilişkilendirmektedir. Biyogenetik yapısalılıkta, fenomenologların dikkatini meşgul eden, yani dini deneyim ya da deneyimler olan, ancak ritüel yapıda güvenilir bir ilişki kuramadıkları zihin durumlarının bedende "topraklandığını" görebiliriz. Nörofenomenolojiyi fenomenoloji ve ritüel çalışmaları arasına yerleştirerek, ritüel pratiği ve çeşitli zihin halleri arasında daha önce sadece kavramsallaştırılabilen ilişkileri kurabileceğimiz, bedende kök salmış bir çalışma ortamına sahip oluyoruz.

D'Aquili ve Laughlin ve mistik deneyimi ortaya çıkaran "taşmanın" altında yatan nörolojik yapılar

Cliff Guthrie, Ritüel-Dil-Eylem Grubu için yazdığı bir makalede, biyogenetik yapısalcılığın aşağıdaki şekilde başlayan kısa ve öz bir özetini vermektedir:

"Biyogenetik yapısalcılık", insan bedeninin evrimi ve yapısı hakkındaki bilgileri çeşitli insani veya kültürel davranışlara uygulamayı amaçlayan umut verici bir araştırma çizgisi için ne yazık ki karmaşık bir isimdir. Yapısalcılığın genel olarak ritüel çalışmaları üzerindeki güçlü etkisi ve çoğu insan kültüründe ritüel ve dinin merkeziliği göz önüne alındığında, yöntemlerini göstermek için özellikle ritüel ve dini deneyime odaklanmıştır. Hantal bir isim ve yöntem tarafından engellenmiş olsa da, ritüel teorisyenleri alanın yapmaya çalıştığı ilginç katkılara dikkat etmeye başlıyorlar. Ron Grimes, performans teorisi ile birlikte biyogenetik yapısalcılığı "ritüele ilişkin en umut verici teorik akımlardan" biri olarak nitelendirmiştir. Victor Turner'ın "Beden, Beyin ve Kültür" başlıklı makalesi, *The Anthropology of Performance*'taki denemeler koleksiyonunu tamamlamış ve hem biyogenetik yapısalcılığı hem de bölünmüş beyin teorisini ele almıştır. Roy Rappaport, ölümünden sonra yayınlanan önemli kitabı *Ritual and Religion in the Making of Humanity'nin* (İnsanlığın Oluşumunda Ritüel ve Din) birkaç sayfasında bazı iddialarını tekrarlamıştır" (Guthrie 2000, 1).

Biyogenetik yapısalcılığın kilit önemi, dini deneyimi, daha sonra nasıl yorumlanabileceğinden bağımsız olarak, kendi başına önemli bir fenomen olarak antropolojinin merkezine geri yerleştirmesidir. Asıl önemli olan, insanların bu deneyimleri yaşaması ve ikincil olarak da bu deneyimlerin ne anlama gelebileceğidir. *Ritüel* deneyimlerini ve meditasyon gibi diğer ilgili disiplinleri nörobiyolojik bir çerçeveye oturtmak, ilk kez Charles Laughlin ve Eugene d'Aquili'nin editörlüğünü yaptığı *The Spectrum of Ritual* (1979) adlı kitapta ve daha sonra Laughlin, d'Aquili ve John McManus tarafından *Brain, Symbol & Experience* adlı kitapta tanıtılan *nörofenomenoloji* adlı teorik varyantlarda ortaya çıkan biyogenetik yapısalcılığın temel amacıdır: *Toward a*

neurophenomenology of Human Consciousness (1990) ve son olarak *The Mystical Mind: Probing the Biology of Religious Experience* (1999) adlı kitabında d'Aquili ve Andrew Newberg tarafından kaleme alınmıştır.

Dini deneyim ve diğer ilgili deneyimlerle ilgili olarak devreye giren sinir sisteminin işlevsel modellemesinin aşağıdaki özeti üç temel kaynaktan alınmıştır: Eugene d'Aquili ve Andrew Newberg'in (1999, 21-45) *The Mystical Mind* adlı kitabının 2. Bölümü "The Brain and the Central Nervous System"; Charles Laughlin, John McManus ve Eugene d'Aquili'nin (1990, 34-61) *Brain, Symbol, and Experience* adlı kitabının 2. Bölümü "The Nature of Neurognosis"; ve Charles Laughlin'in www.biogeneticstructuralism.com/tutorial.htm adresinde bulunan çevrimiçi "Self-Guided Tutorial "1.

Kısaca, insan merkezi sinir sisteminin en temel kısmını oluşturan ve otonom sistem olarak adlandırılan iki sistem vardır. Bu, toplam sinir sisteminin temel vücut fonksiyonlarını düzenleyen ve aynı zamanda çevresel uyaranları alan kısımdır. Dinlenme ve aktivitenin iki kutbunu düzenleyen şeydir. Sistem sırasıyla iki alt sistemden oluşur: sempatik ve parasempatik. Sempatik sistem genel sistem içinde "uyarılma" yaratan en önemli sistemdir ve bazen ergotropik sistem olarak da adlandırılır. Parasempatik ise sakin sistem olarak adlandırılan genel sistemin en önemli unsurudur ve hücre büyümesi, sindirim ve uyku gibi bitkisel işlevler gibi faaliyetleri düzenler. Parasempatik çoğu yönden sempatik sistemin antitezi olarak çalışır, çünkü birbirlerine karşı inhibitör olarak işlev görürler.

Ancak ritüel çalışmaları açısından önemli olan, her iki sistem de aşırı uçlara, yani aşırı aktivite ya da aşırı gevşeme uçlarına sürüklendiğinde ne olduğudur; iki sistemden her biri diğerini engellemek yerine, belirli bir aşamaya ulaştıktan sonra diğerini uyaracaktır. Biyogenetik yapısalcılık, iki genel sinir sisteminden birini etkileyen iki genel ritüel biçimini kabul eder. Meditasyon ya da son derece yavaş dans gibi "yavaş ritüeller" parasempatik ya da sakin sistemi uyarır. "Hızlı" ritüeller sempatik ya da uyarılma sistemini uyarır ve sıklıkla ritmi merkezi bir özellik olarak kullanır. Ancak, yukarıda da belirtildiği gibi, aşırıya kaçıldığında, bir sistem diğer sistemi (normalde olduğu gibi) engellemek yerine uyarır ve bu da beş temel durumun ortaya çıkmasına neden olur:

- Hiper Sakin Durum
- Aşırı Uyarılmışlık Durumu
- Uyarılma Sisteminin Patlamaları ile Hiper Sakin Durum
- Sessiz Sistemin Patlamasıyla Oluşan Hiperarousal Durumu
- Uyarılma ve Sakinleşme Sistemlerinin Eş Zamanlı Maksimum Deşarjı

Yukarıda sıralanan beşinci durum en nadir olanıdır ve "nesneler arasındaki doğrudan sınırların ortadan kalkması, zamanın yokluğunun hissedilmesi ve ben-öteki ikiliğinin ortadan kalkması" ile sonuçlanır (d'Aquili ve Newberg 1999, 26). Bir sistemin diğeri tarafından aynı anda uyarılmasına neden olan olgu "yayılma" veya "aşırı yüklenme" olarak adlandırılır ve bir sistemin maksimum kapasitesine ulaşip diğerini tetiklemesinin sonucudur. Otto tarafından kullanılan metaforlara dikkat edin

Onlarca yıl önce, sinir sistemini keşfedecek teknoloji yokken dini deneyimi tanımlamak için kullanılan "taşma" ve "taşma" metaforları, aynı deneyimleri teorik olarak modelleyen nörobiyolojik bir süreci tanımlamak için kullanılan metaforlarla neredeyse aynıdır. Simetri, başka hiçbir şey olmasa bile, kışkırtıcıdır.

Dahası -ve bu özellikle El Rocío'daki "duygusal ayarlama" ile ilgili gözlemlerim ve deneyimlerim açısından ilgi çekicidir- "Otonom Sinir Sisteminin Yeniden Ayarlanması" başlığı altında, nörofenomenoloji savunucuları şöyle yazmaktadır: "*Hem* uyarma *hem* de gevşeme sistemlerinin eş zamanlı olarak deşarj edilmesi bilinçte derin değişikliklere (Gellhorn ve Kiely 1972) ve hatta kişiliğin yeniden düzenlenmesine (bkz. sayfa 135) yol açabilir." (Laughlin, d'Aquili, McManus 1990, 147).

Buna ek olarak, ritüel uygulamaların sinir sisteminde kalıcı değişikliklere neden olabileceğine dair önemli kanıtlar vardır ve literatürde belirtildiği üzere, yeni "ayarlar" veya merkezi sinir sisteminin "ayarlanması" ile sonuçlanır: "Ritüel transi kolaylaştırmak için kullanılan sürüş davranışları aslında MSS'yi [Merkezi Sinir Sistemi] ayarlamanın ayrıntılı yöntemleridir" (Laughlin, d'Aquili 1979, 136).

Ayrıca, bu uygulamaların öğrenme süreciyle nasıl ilişkili olduğu ve bunun da bu deneyimleri insan adaptasyonuna ve dolayısıyla evrime nasıl bağladığı da oldukça ilgi çekicidir: "Üç ayarlama aşaması kabul edilmektedir... bu durumlarda sinir sisteminde öğrenme gerçekleşmiştir" (137-138, Gellhorn 1970 ve Gellhorn ve Kiely 1973'ün klinik çalışmalarına atıfta bulunmaktadır).

Nörofenomenolojinin geçerliliği, kullanışlılığı ve sınırlılıkları üzerine düşünceler

Biyogenetik yapısalcılık nörobiyolojik olarak dini deneyimlerle ilgili önemli bir gözlemi açıklamaktadır: Sinir sisteminin "aşırı yüklenme" ve "taşma" aşamalarına doğru harekete geçirilmesi - dini bir deneyimin ve ilgili fenomenal durumların uyarılmasına yönelik hareketleri başlatan aşamalar - görünüşte birbirine zıt iki yaklaşımla sağlanabilir: duyuusal uyaran ve duyuusal yoksunluk.

Sinir sisteminin en yüksek kapasitesine kadar tamamen aktive olduğunu gözlemleyerek, "mistik zihin" deneyimine yol açan aşırı yükleme, ihlal ve yayılma, olaylar dizisi ile sonuçlanan şey budur (d'Aquili ve Newberg 1999, 47-56), bireyin bilgiyi en yüksek kapasitesine kadar işlediği ima edilir (165).

Bu deneyimin sonucunda ortaya çıkan fenomenolojik durumun, deneyimi yaşayan kişinin kendini tamamen kandırması mı yoksa kişinin kendi doğası ve çevreyle ilişkisi hakkında gerçekten doğru bilgileri işlemesi mi olduğu bu çalışmanın kapsamı dışındadır. Önemli olan, bu deneyimlerin insan kültürünün gelişiminde oynadığı merkezi rol göz önüne alındığında, ki bu çoğunlukla dini kültürdür, antropolojinin bu fenomeni bilimsel metodoloji dahilinde anlamaya çalışmasının elzem olduğunu kabul etmektir.

Biyogenetik yapısalcılığın (Laughlin, d'Aquili ve McManus 1979) ilk kuram ve yöntemlerinin sağladığı model ve bunun daha da geliştirilmesi

nörofenomenoloji (Laughlin, d'Aquili ve McManus 1990) adı altında, araştırmacıya çalışmaya başlayabileceği teorik bir temel ve metodoloji sunmaktadır. Bu model, nörobiyoloji açısından dini deneyimi ve onun pek çok çeşidini oldukça iyi açıklamaktadır.

Dahası, şu anda dini deneyim fenomenine yaklaşmak için elimizdeki tek teoridir. Böyle bir deneyimin ya da deneyim dalının gerçekliğini kabul eder ve fenomenolojinin onlarca yıldır mücadele ettiği ancak diğer kültürlerin tüm bilgi dallarını geliştirdiği (yani Tantrizm, Taoizm, Kabalizm, Sufizm ve benzeri; nörofenomenoloji ile Doğu gelenekleri ve eski Batı gelenekleri arasındaki ilişkiler için bkz. d'Aquili ve Newberg 10-16) şeyi anlamaya yönelik ilk adımı atar.

Dini tecrübeyi ve bununla birlikte bu tecrübelerin insan uygarlığının gidişatında oynadığı muazzam ve merkezi rolü görmezden gelmek, son yarım yüzyılda sosyal bilimlerin en büyük "oturma odasındaki fili" görmezden gelmektir. Dini deneyimi görmezden gelmek iyi bir bilim değildir. Bilim, karşılıklı olarak birbirini bilgilendiren teori ve ampirizm arasında işleyen bir dinamik aracılığıyla ilerler.

Veriler kendi başlarına bilimi oluşturmadığı gibi, teorik ya da sentetik bir çerçeve olmadan veri kavramının anlaşılması da mümkün değildir (bkz. James Lett 1997, 48-57 [Bölüm 3, "Bilgiye Bilimsel Yaklaşım"] ve Kuznar 1997, 30-39). nörofenomenoloji her ikisini de sağlar: klinik gözlemler yoluyla veriler ve şu anda yapılandırıldığı şekliyle nörofenomenoloji teorilerinde yer alan teorik bir çerçeve (devam eden bir

Laughlin'in "Biyogenetik Yapısalcılıkta Metodoloji" başlıklı çevrimiçi eğitimine bakınız). Klinik veriler bir dizi kaynaktan alınmıştır:

Ernest Gellhorn (1967), Gellhorn ve W.F. Kiely (1972) ve Gellhorn ve Loofbourrow'un (1963) çalışmaları, patolojiyle ilişkili duyguların ve zihinsel durumların nörobiyolojisine ilişkin klinik çalışmalarla ilgilidir. Stanford Üniversitesi'nden K.H. Pribram, M.D., Ph.D. ve Radford Üniversitesi Beyin Araştırma Merkezi çalışanlarının çalışmalarına da sıklıkla atıfta bulunmaktadır. Atıfta bulunulan yedi çalışmanın tamamı 1971 ve 1975 yılları arasında yazılmıştır ve doğrudan duygular ve zihin durumlarına ilişkin nörobiyolojik çalışmalarla ilgilidir. Bununla birlikte, 1999 yılında Çek Cumhuriyeti Eğitim Bakanlığı'nın açılış konuşmacısı olarak davet edilmiştir.

Konuşmanın başlığı "Kendi Kendini Organize Eden ve Beyin Organize Eden Olarak Öğrenme: Hafızanın yüzeysel ve derin yapısı, 128 yoğun elektrot dizisi kullanan yeni EEG bulguları, kendi kendini organize eden insan öğrenmesi ve ileri beslemeli bir sistem olarak biofeedback." Atıfta bulunulan diğer araştırmalar arasında G. Ratcliff (1979), D. Schacter (1977) ve R. W. Sperry (1969-1974) yer almaktadır.

Kullanılan teknolojiler çoğunlukla MRI (manyetik rezonans görüntüleme), EEG (elektroensefalogram) ve PET (pozitron emisyon tomografisi) taramasıdır. Her ne kadar 1990 yılında yayınlanan bir eserde beyin araştırmaları ve nörobiyoloji alanındaki klinik çalışmalarla ilgili yeni materyallerin eksikliği göze çarpsa da, Pribram'ın çalışmasının da gösterdiği gibi, bu alan canlı ve iyi durumda görünmektedir. Michael Murphy ve Steven Donovan tarafından kaleme alınan *The Physical*

Meditasyonun Etkileri: A Review of Contemporary Research (1999-2004) adlı kitapta düzinelerce çalışmaya atıfta bulunulmuş ve tartışılmıştır.

Dini deneyimin göreceli önemini ve ritüel ile ilişkisini belirlemeye çalışırken kilit öneme sahip olan husus, ritüel faaliyetlerin bunları uygulayan insanlar üzerinde herhangi bir etkisinin *olup* olmadığıdır. Bu bağlamda, Laughlin tarafından alıntılanan Gellhorn ve Loofbourow'un çalışması önemli görünmektedir: "Gellhorn'un, abreaksiyon sırasında ergotropik-tropotropik işleyişteki salınımların genellikle 'otomatik denge seviyesinin yeni bir ayarına' yol açtığı iddiası... 'nispeten uzun süreli' olarak tanımlanan histerik bir değişim" (Gellhorn ve Loofbourrow 1963, 297; ve Laughlin 1979, 173'te), duygulara yönelik ritüel faaliyetin, ritüele özel veya duyuşal yoksunluk yaklaşımlarıyla sınırlı olmak zorunda olmadığını, önemli sonuçları olabileceğini düşündürmektedir.

Bu alıntılar ve yukarıda sıralanan diğerleri, nörofenomenoloji savunucularının kutsal ritüelin insanın kendi kendine yönettiği "türlerin ritüel yoluyla mutasyonunun" önemli bir yönü olduğunu öne sürmeleri için nörolojik temel sağlamaktadır (Laughlin 1979, 174).

Eleştiri ya da değerlendirme bulmak zordur çünkü nörobilimleri kullanan alanların çoğu bu noktada fenomenolojiden ziyade patolojiyle ilgilenmektedir. John A. Miles, Jr. tarafından yapılan olumlu bir eleştiri Mart 1976 tarihli *Journal for the Scientific Study of Religion* 15 (1): 99-100, Paul ise Ballnoff'un Aralık 1975 tarihli *American Anthropologist* 77 (4) dergisindeki eleştirisi: 967-968, destekleyici olmamakla birlikte, alanı sadece bir "... gerekli bir katkı değildir." Ancak bu görüşün (Guthrie'nin açılış yazısında da açıkça belirtildiği gibi)

Yukarıda alıntılanan açıklamalar), hiç de evrensel değildir ve alandaki bazı önemli kişiler, örneğin; Victor Turner, Ron Grimes ve Roy Rappaport, açıkça aynı fikirde değildir.

Bilim camiasında biyogenetik yapısalcılık ve nörofenomenoloji eleştirilmekten çok marjinalize edilmektedir ve bu durum muhtemelen metodolojileri ya da geçerlilikleriyle ilgili ciddi bir sorundan ziyade konularıyla ilgilidir. Genel olarak, ABD'nin büyük üniversitelerindeki bir dizi nörobiyoloji bölümünü inceledikten sonra, programlarının tıp ve patolojiye yönelik olduğu ve sistematik olarak bir bilinç fenomenolojisine ulaşmaya çalıştığı düşünülebilecek herhangi bir arayışa yönelik olmadığı açıkça görülmüştür.

Bununla birlikte, biyogenetik yapısalcılığın kurucuları, insan deneyiminin bariz bir yönüyle yüzleşmiş ve en azından Batı bilim ve beşeri bilimler gelenekleri içinde (1) merkezi sinir sisteminin işleyişinin dini deneyimle ilgili belirli yönlerini açıklayan geçici bir model (yukarıda açıklandığı gibi) sağlayan bir araştırma başlatmışlardır, ve (2) elektronik teknolojilerin kullanımı yoluyla sinir sisteminin izlenmesini kontrollü bir iç gözlem disipliniyle birleştiren bir başlangıç metodolojisi (bkz. "Yöntemler Bölüm 1 ve 2" ve "Transpersonal Antropoloji Eğitimi" altındaki çevrimiçi biyogenetik yapısalcılık eğitimi).

Nörofenomenoloji dini tecrübeyi ritüel çalışmalarında tekrar ön plana çıkarır ve bunu yaparken de Turner'ın Durkheim'ı tersine çevirmesini devam ettirerek dini tecrübe çalışmalarını tekrar insan bedenine ve yüzeysel sosyal rasyonalizasyonlardan uzağa yönlendirir.

Bu şekilde nörofenomenoloji de Otto'nun fenomenolojisinin bıraktığı yerden devam eder. Aradaki fark, dini deneyimin fenomenolojisi ile ritüel yapılar arasındaki bağıntıları bulmak için doğrudan ritüellere bakmak yerine, biyogenetik yapısalcılığın doğrudan sinir sistemine gitmesi ve oradan ritüel yapı ile fenomenal durumlar arasındaki bağıntıları kurmaya çalışmasıdır.

Biyogenetik yapısalcılığın sınırlamaları

Şu anda yapılandırıldığı şekliyle nörofenomenolojiye üç temel noktada katılmıyorum. Nörolojik verilerine karşı çıkacak bir konumda olmadığımı vurgulamalıyım (ya da onları savunacak); daha ziyade ritüel faaliyet, beden içindeki süreçler ve bunların potansiyel sonuçları arasındaki ilişkiye dair modellerini, özellikle de söylem teorileriyle bağlantılı olarak ele alıyorum.

Benim benimsediğim disiplinler arası yaklaşım, nörofenomenolojinin kurucuları tarafından geliştirilen temel kavramları kullanarak dini deneyimi ritüele yönelik antropolojik yaklaşımlara dahil etmeyi amaçlamaktadır. Benim eleştirim yalnızca, yapısal antropolojide geliştirilen kavramların sonuçları olan kendi yorumlayıcı modellerine yaptıkları belirli vurgulara yöneliktir.

Nörofenomenolojinin kurucularının kendileri de disiplinler arası antropologlardır. Onların çalışmalarına, Judith Becker'in Antonio Damasio'nun çalışmalarına yaklaştığı gibi yaklaşıyorum; Becker, Damasio'nun nörobiyoloji alanındaki klinik çalışmalarının bir sonucu olarak geliştirdiği modeli kullanıyor.

İlk olarak, teorilerinde mit ve dilin rolüne yapılan aşırı vurgu, tüm önermeleriyle çelişkili görünmektedir. Laughlin'in teorisi

"sembolik nüfuz" kavramının yanlış anlaşıldığına inanıyorum; kısmen meditatif ritüel pratiğinde yer alan zihinsel sürece odaklanmasının bir sonucu olarak, ancak esas olarak Lévi-Strauss'un dilbilimsel temelli yapısalcılığına olan bağlılığından kaynaklanmaktadır (Laughlin 1990, 8, 78- 79).

İnsanların semboller üzerine meditasyon yapmaları, anladığım kadarıyla, sembolün kendisindeki herhangi bir erdemden kaynaklanmıyor. Sembol yalnızca zihni dinginleştirme ve bedeni duygusal yoksunluğa doğru hareket ettirme görevine başlamak için bir odak noktası olarak hizmet eder. Ortaya çıkan durumları potansiyel olarak tetikleyen şey meditasyon eylemi ve uzun saatler süren hareketsizlik ve zihin kontrolüdür, sembol değil. Belirli bir sembol nispeten önemsizdir.

"Sembolik nüfuz", Bölüm 8'de ele aldığım gibi, bir arayışı ya da arayışa teşvik etmek gibi ritüel değerlendirmenin belirli yönlerinde faydalı olsa da, sembol kendi başına doğrudan fiziksel/duygusal bir duruma yol açmaz, daha ziyade, yalnızca başka bir şeye atıfta bulunma gücüyle zaten orada olan materyalleri potansiyel olarak tetikleyebilir, ki bu tam da Peirce tarafından tanımlandığı şekliyle sembolün özellikleridir (Peirce 1955, 102; Turino 1988, 5) - daha azı değil ama kesinlikle daha fazlası da değil. Uzun süreli meditasyon, bir gözlemciye nasıl görünürse görünsün, yorucu, fiziksel ve potansiyel olarak duygusal bir ritüel uygulamasıdır. Uygulamanın etkinliğini bu fizikselliğe borçlu olduğuna inanıyorum, herhangi bir "sembolik nüfuza" değil.

Doğal olarak, bu bölümde daha önce ele alınanlar göz önünde bulundurulduğunda, sembollerin ve dolayısıyla genel olarak dilin gücünün, sosyal bilimlerin son zamanlardaki savunucuları tarafından büyük ölçüde abartılmış olabileceği önermesinde çok şey söz konusudur.

Postmodernizm de dahil olmak üzere sosyal inşacılığın tüm yapısının dilbilimsel temelli yapısalcılığa dayandığını düşünün; bunlar kendi içlerinde entelektüel modellerdir ve daha sonra epistemolojileri için aklın nasıl çalıştığına dair modellere dayanırlar.

Lévi-Strauss'un kutupsal ikilisi, dilin bir sınırlılığını yansıtsa ve belki de bir entelektüelin zihnini bir dereceye kadar rahatsız etse de, gerçekliğin doğasını yansıtmaması gerekmediği gibi, ortalama bir insanı da bu kadar rahatsız etmesi gerekmez. El Rocío yolunda Hermandades'in birleştiği yeri işaret eden ve Salida deneyiminin habercisi olan adam, "kontrollü kaos" teriminden rahatsız olmamış gibi görünmekle kalmıyor, tam tersine, Rocieros'un Salida'yı çok iyi tanımlayan ama kesinlikle Salida'yı içermeyen ya da belirlemeyen kontrollü kaos eyleminden zevk aldığı gibi, o da bu terimden zevk alıyor gibi görünüyordu.

İnsanlar arasındaki yağan karışıklıklarının yarattığı varsayılan endişe, Laughlin ve diğerlerini, bunları anlamlandırmanın bir yolu olarak sinir sistemi içinde bir dizi "dürtü" varsaymaya itmiştir. Bu dürtü listeleri (d'Aquili ve Newberg 1999, 52), bence, modellerindeki en zayıf unsurlardır ve tesadüfi olmayan bir şekilde, herhangi bir doğrudan nörolojik kanıtla desteklenmeyen unsurlardır. Beynin dili nerede işlediğini bulmak, beynin ne yaptığını açıklayan bir "güdünün" yerini oluşturmaz.

Aksine, ortaya çıkan kanıtlar onların dilbilimsel yapısalcılığıyla çelişiyor gibi görünmektedir: "Yeni kanıtlar [dönüşüm ve bilişsel yapılara ilişkin nörobiyolojik çalışmalar] hakkında heyecan verici olan şey... bu tür unsur konfigürasyonlarının oldukça istikrarlı sinirsel ve bilişsel yapılar olduğunu gösteriyor gibi görünmesidir.

sistemler, kolaylıkla değiştirilemez, ancak L vi-Strauss u yapının ima ettiği gibi ne ontogenetik ne de filogenetik anlamda mutlak ve kalıcı olarak sabitlenemez" (d'Aquili ve Newberg 1999, 82-83).

Burada bu konuyu ayrıntılı bir şekilde ele almak için yeterli yer yok, ancak L vi- Strauss'un ritüeli açıklayıcı modelinin (1963, 80-89) temel bir özelliği olan paradoksları çözme ihtiyacının, gerçek olabilecek veya olmayabilecek entelektüel bir sorunu temsil ettiğini ve daha da önemlisi, insanların dini ritüeli takip etmeleri için önemli bir motivasyon oluşturmayabileceğini  ne sürebilirim; Bu nedenle El Roc o'daki insanlar ritüellerini büyük bir canlılık ve yoğunlukla sürdürüyor gibi görünmekle birlikte, varoluşsal entelektüel kaygılarla çok az ilgileniyor, bunlardan çok daha az motive olmuş görünüyorlardı.

 kinci olarak, hem L vi-Strauss (1963, 70-75) hem de Eliade (1963) tarafından öne sürülen ve sonuç olarak Laughlin ve diğerlerinin de dahil olduğu bir dizi antropolog ve sosyolog tarafından takip edilen, zihn n kutupsal zıtlıklar tarafından varsayımsal olarak rahatsız edilmesi, insan davranışına fena halde abartılmış olabilecek bir entelektüel strateji dayatmaktadır. Sadece bu da değil, bir sonraki bölümde ele alınacağı üzere ve El Roc o'daki gözlemlerimin halihazırda kuvvetle işaret ettiği hususlar ışığında, nörobiyoloji alanında müzik, ritüel ve insan bilinciyle ilgili olarak ortaya çıkmakta olan gelişmeler, aklın duygusal evrimin bir aracı olabileceğini, bunun tersinin söz konusu olmadığını düşündürmektedir.

Bu açıdan bakıldığında, herhangi bir "bilişsel zorunluluk" (Laughlin 1979, 161), davranışı önceden tasarlanmış bir çerçeveye göre açıklamak için yararlı bir kavram olsa da, insanların neden böyle davrandıklarıyla pek ilgisi olmayabilir.

Son olarak, biyogenetik yapısalcılığın savunucuları, daha önce de belirttiğim gibi, pek çok ritüelin amacının sinir sistemini mistik bir deneyime doğru uyarmak olmadığı gerçeğini hesaba katmazlar ve dahası, çoğu ritüel olmasa da pek çoğunun bundan kasıtlı olarak kaçındığı söylenebilir (örneğin, çoğu düğün, cenaze ve vaftiz).

Nörofenomenoloji savunucuları, deneyim ve temsil arasındaki dinamiğin bir ritüel sisteminin ortaya çıkışında oynadığı rolü anlamayarak, ne ritüellerin çeşitliliğini, ne tek bir ritüel sistemi içindeki ritüellerin çeşitliliğini, ne de kültürler arası mistik uygulamalar koleksiyonunun aksine ritüel sistemlerinin varlığını hesaba katmayan statik bir ritüel kavramı yaratmışlardır.

Ritüel teorisinin çeşitli okullarında mit/ritüel tedavisinin özeti

Aşağıdaki tabloda üçüncü sütunda yer alan R ve M harfleri ritüel ve mit anlamına gelmektedir. Bunlar, basitleştirilmiş oranlar olarak, ele alınan çeşitli ritüel teorisi okullarında ortaya çıktıkları şekliyle, deneyim (ritüel) ve temsil (mit) unsurları arasındaki oransal vurguyu tanımlamaktadır: Büyük bir M veya büyük bir R, ya mitin ya da ritüelin ilgi odağı olduğunu gösterir; büyük bir R ve küçük bir m, her ikisinin de dikkate alındığını ancak vurgunun ritüel üzerinde olduğunu veya tam tersini gösterir. Ayrıca, eğer bir harf eksikse, o zaman bu teorik yaklaşım, tüm pratik amaçlar için, diğerini gereksiz olarak reddeder. Parantezler, sosyolojik okul örneğinde olduğu gibi, bunların mevcut olduğunu ancak sadece nominal olarak bulunduğunu gösterir.

Postmodernizm	Deneyim ve temsil birbirinden ayırt edilemez. Metin olarak ritüel	M
Söylem	Toplumsal söylemin bir ürünü olarak ççeklikSöylem, güç ilişkilerinin bir aracıdır. Metin olarak ritüel. Sosyal olarak konumlandırılmış anlatıların öznel benlik ürünü	ge
Yapısalcılık	Bilinç, erçekliği ayrık ikili çiftler halinde parçalayan dilin bir işlevidir. Ritüel nafiye bir şeydir. bilinci bir bütün halinde yeniden bütünleştirmeye çalışan faaliyet	g
Sosyolojik	Durkheim miti değersizleştirmesine ve [R/M] olarak görmesine rağmen, tecrübeyi reddeder ve mitolojiyi başka bir mitle ikame eder: bilinçdışı yansıtma psikolojisi.	ritüeli dini
Psikolojik	M/r davranışının bilinçdışı motivasyonunu çözmek için miti kullanır. Ritüel, mit motivasyonlarını canlandırır.	
Fenomenoloji 2Eliade	ini deneyim, embol ile karşılaşmanın bir ürünüdür. Ritüel mitsel olayları yeniden canlandırır. içerik (bir yeniden sunum. Ritüel önemsizdir; Zihin, miti "tarihin dehşetine" bir yanıt olarak formüle eder. Ritüeller mitolojik içeriğin temsilleri olarak bunu takip eder.	: D S
İşlevselcilik	Mit, ritüellerin alR/m davranışını düzenlemesini sağlayan bir üst örtüdür ; önemli olan ritüeller sistemidir.	sosy
Fenomenoloji	1EvrenselRm dini deneyimiyle ritüel yapısal bağıntılar dı "huşu ve muazzamlık" ritüelin yaratmaya çalıştığı deneyime verilen tepkiler.	ara ;
Mit OkuluMit,	"ilkel zihne" dair içgörü sağlar. "	M

[ilk
mit/ritüel tartışması]

Ritüellerin çoğu istikrarsız ve önemsizdir.

Ritüel Okulu **Ritüel** mitolojikR
[mitin/ritüelin
temsilleriniüreten deneyimsel temeldir.
Bu temsiller daha fazla olabilir
tartışma] faydadan çok kafa karıştırıcı.

Biyogenetik Dini tecrübenin, bir din olarak kabul edilmesi R/m(?)
Yapısalcılık arasındaki ilişkiyi yeniden bütünleştiren semiyotik işlev
Sinir sisteminin ritüel manipülasyonu yoluyla bilinç ve
çevre tutarlı bir bütün haline getirilir.
Mit ve sembolün dini deneyimi belirlemede oynadığı
rol konusunda bazı belirsizlikler vardır.

Özet: Sorun

Bell'in beşeri bilimlerde soyutlamaya yönelik artan eğilimle ilgili yorumunu (Bell 1997, 21) akılda tutarak, listenin en altından başlarsak, bu eğilimin yukarı doğru ilerledikçe sağdaki üçüncü sütunun modeline yansıdığını görebiliriz. Fenomenoloji 2'den -Eliade'ın ritüel deneyimi zihindeki sembolik karşılaşmanın sonucu olarak ilan eden fenomenolojisi- başlayarak, sütun yukarı doğru ilerledikçe soyutlama ve dile yapılan vurguda açık bir ilerleme vardır ve en üstte postmodernizmdeki mevcut ifadeye ulaşırız; burada tüm fenomenler, tüm deneyim bir metin olarak kabul edilir. Dini deneyimin ya da herhangi bir deneyimin gerçekliği, zihindeki temsiller tarafından koşullandırıldığı için listenin en üstünde yadsınır ve yine de dini deneyim listenin yalnızca en altında analizin merkezi nesnesidir. Bununla birlikte, deneyimin soyutlanması ve sembolleştirilmesine doğru ve kendi başına bir fenomen olarak dini deneyimden uzaklaşma, yukarıda açıkladığım gibi dilsel yapısalıcılığın temel teorik öncülünde tutulması nedeniyle biyogenetik yapısalcılıkta bile devam etmektedir.

Ancak benim bahsettiğim sorun, soyutlama eğiliminin kendisi değil, ritüel teorileri bir bütün olarak ele alındığında, genel olarak teorilerin zaman zaman birbirleriyle doğrudan çelişki içinde olduğu gerçeğidir. İki uçta işlevselcilik ve yapısalcılık ekolleri yer almaktadır. Toplumsal işlevselcilikte teorik yaklaşımlar bütünü ritüeli analiz ederken mitolojik içeriği göz ardı eder. Yapısalcılıkta ise sadece mit analiz edilir ve ritüel önemsiz görülerek reddedilir.

Bu teorik ayrımlar yelpazesinin temelinde ritüel çalışmalarının başladığı öge yatar: ritüel/mit dinamiğinin kendisi; ritüelin önemi vurgulanırsa mitin önemi orantılı olarak azalır ve mit vurgulanırsa ritüel de buna bağlı olarak azalır. Bu diyalektik, aynı mit/ritüel dinamiğinin fay hattı boyunca içsel çelişkilerin açığa çıktığı biyogenetik yapısalcılıkta da devam eder: Nörofenomenolojinin savunucuları, dini deneyimin nörobiyolojisinden (biyogenetik kısım) yola çıkarak, ritüelin tezahür alanı olarak merkeziliğini korurlar, ancak paradoksal olarak, buna eşlik eden bir sembolik etkinlik teorisi (yapısalcılık kısmı) önerdikleri ölçüde, sürekli olarak bir dizi soyutlanmış davranışsal "dürtü" varsaymak zorunda kalırlar ki bu da genel teoriyi dini deneyimin kendisinden giderek daha da uzaklaştırır ve buna karşılık olarak giderek daha az nörobiyolojik kanıt bulunan açıklayıcı soyutlamaların artan katmanlarına götürür. Teorinin kendisi de kendi teorik önermesinin giderek soyutlaşan bir dizi temsiline dönüşmeye başlar; Dürtü 1, Dürtü 2 ile açıklanır, Dürtü 3 ile açıklanır ve bu böyle devam eder (d'Aquili ve Newberg 1999, 52), orijinal önermesi olan merkezi sinir sisteminde kök salmış dini deneyim gerçekliğine bağlı kalmak yerine. Sanki biyogenetik yapısalcılığın gelişen teorisi, dilbilimsel temelli yapısalcılığı ilk etapta postmodernizm bataklığına sürükleyen sonsuz soyutlamalar dizisine doğru aynı ilerlemeyi izlemiş gibidir.

Açıkçası, ritüel çalışmalarında hangi ekolün tamamen doğru ya da tamamen yanlış olduğunu belirlemek basit bir mesele değildir. Her birinin

ritüel çalışmalarına ve dolayısıyla genel olarak beşeri bilimler çalışmalarına faydalı içgörüler sağlamıştır. Her düşünce ekolünün bir kısmını ele aldığı temel bir olgu olduğunu öne süreceğim; bu olgu, süreç farklı aşamalardan geçerken iç yapısal ilişkileri değişen bir süreçtir. Bu sürecin "işaretlerinin" mit/ritüel dinamiği arasındaki değişen ilişkide bulunabileceğini öne süreceğim. Bölüm 13'te, mit/ritüel dinamiği içindeki orantılı ilişkinin, ritüeli, belirli bir ritüeller sistemi (yine Bölüm 13'te tanımlanacak) içindeki diğer ritüellere göre daha fazla ya da daha az deneyimsel ya da sembolik olarak nitelendiren bir süreklilik içine yerleştirdiğini öne süreceğim. Bu sürecin analistler tarafından farklı aşamalarda, yani bir ritüeller sistemi içindeki farklı ritüellerde, sistem içindeki diğer ritüellerle ilişkisi dikkate alınmadan gözlemlenmesinin, ritüelin doğası hakkında farklı teorilere yol açtığını öne sürüyorum.

Örneğin, El Rocío'nun romería'sının merkezinde yer alan üç ritüel kategorisini -Ayin, Tören ve Salida- ele alırsak, sembol ve deneyim arasındaki ilişkinin çarpıcı biçimde farklı olduğunu hemen görebiliriz. Eğer üç farklı analist bu ritüellerden sadece birine bakıp sonra da sadece o ritüeli temel alan bir ritüel teorisi formüle etmiş olsalardı, Endülüs Katolik ritüelinin ve genel olarak ritüelin nesnesinin ne olabileceğine dair tamamen çelişkili teorilere kolayca ulaşabilirlerdi. Bu üç ritüel arasındaki fark, onları Bölüm II'de tanımladığım gibi, deneyimsellik düzeyleridir. Ayin ile başlarsak, kanıtlar bizi insanları ritüeli gerçekleştirmeye motive eden şeyin sembolik içeriği olduğu sonucuna götürür. Ancak Salida ile başlarsak, kanıtlar şunu göstermektedir

Zorlayıcı olan ritüelin kendi deneyimidir; tören alaylarında ise bu ikisi arasında bir oran vardır.

Benim önerdiğim şey, ritüel teorisinin çeşitli ekollerinin içgörülerini, her bir teoride neyin değerli olduğunu ve bu içgörülerin aslında birbirlerini nasıl desteklediğini ortaya koyan tutarlı bir bütün halinde ilişkilendirecek bir teoridir. Ancak bu soruna yaklaşmanın en iyi yolunun müzik ve ritüel ilişkisi olduğuna inanıyorum. Bölüm II'de de belirttiğim gibi, müzikal bir ritüelde, dilbilimsel yapısalcılık yaklaşımının sınırlarının ötesine uzanan bir ritüel fenomenolojisi modeline işaret eden semiyotik bir işlev söz konusudur. Karşılaştırmalı ritüel çalışmalarıyla başladığı iddia edilebilecek bir alan olan etnomüzikoloji alanında, mit/ritüel tartışması müzik/dil tartışmasında doğrudan bir benzerini bulur.

William James'in *The Varieties of Religious Experience* (1902) adlı kitabının başlığını ele alırsak ve kitabın konusunu ve içeriğini çeşitli dini davranışların veya deneyimlerin neyi temsil ettiğini anlamaya yönelik bir girişim olarak değerlendirecek, "çeşitlilik" kelimesini "formlar" kelimesiyle değiştirerek okuyabiliriz, "Dini Tecrübenin *Formları*", o halde, Bölüm I'de müzikal form, morfoloji potansiyeli ve müzikal ritüel ile ilişkisi hakkında önerilenler göz önüne alındığında, bir ritüel teorisine yaklaşmak için daha iyi bir başlangıç noktasının müzikal ritüel yönünden yaklaşmak olduğunu görebiliriz. Müzikal dini ritüel formları, dini ritüel deneyiminin çeşitlerinin özel bir ifadesi olarak, dini deneyimin altında yatan şeylere dair beklenmedik içgörüler sağlayabilir. Bölüm 12'de açıkça görüleceği üzere, müzikal ritüelin bir fenomenoloji çalışması olarak incelenmesinin merkezinde yer alan şey

dil yapısı ve bilişten ziyade müzik, duygular ve trans arasındaki ilişkiler üzerine odaklanmaktadır. Bölüm 12'nin sonunda ele alınacak olan Nils Wallin'in teorilerinde duygular, bilinç ve müzik arasındaki yakın ilişkiyi destekleyen nörobiyolojik kanıtlar da bulunmaktadır.

Kısacası, insan bilincinin evrimini dilin yapısı ve bilişsel işlevleriyle ilişkilendiren eski fikir ve modeller, geçtiğimiz yüzyılın büyük bir bölümünde beşeri bilimlere hakim olan teoriler, yerini tonal akış ve müzik yapılarıyla yakından bağlantılı duygusal evrimin bir ürünü olarak daha geniş bir bilinç anlayışına bırakıyor olabilir. Bir kez daha, ritüel çalışmaları merkezde olacak ve ritüel çalışmalarının merkezinde, deneyim ve temsilin temel semiyotik sürecinin mit/ritüel analogu yer alacaktır.

Bölüm 12: Etnomüzikolojisinde Mit ve Ritüel

Müzik, trans ve duygular: Ritüel fenomenolojisini incelemek için bir fırsat

Aşağıda anlatılanlar hiçbir şekilde etnomüzikolojik teorinin bir incelemesi olarak tasarlanmamıştır. Bu görev çok daha az iddialı. Bu bölümde yapmayı önerdiğim şey, 12. Bölüm'de deneyim ve temsil (ya da deneyim ve sembol) açısından mit ve ritüel dinamiğine ilişkin tartıştığım eğilimlere paralel olarak, ritüel ve trans ile ilişkisinde müziğin rolünün teorik olarak nasıl görüldüğüne dair kısa bir incelemedir. Müzik, duygular ve ritüel trans konusunda temel kuramsal pozisyonları temsil ettiklerine inandığım sadece belirli sayıda ritüel analisti seçtim. Bunlar kesinlikle tek değiller ve belki de bazı okuyucular bunların en önemlileri olmadığını öne süreceklerdir, ancak benim yargıma göre bunlar burada söz konusu olan konulardaki çeşitli pozisyonları temsil etmek için en iyi seçimlerdir.

Trans ve duygular konusuna odaklanmamın nedeni iki yönlüdür: Birincisi, trans ve transın duygularla olan ilişkisi ritüel çalışmalarına fenomenolojiyle içgüdüsel bir yüzleşme olanağı sağlar. Bir trans ritüelini incelemenin amacı, herhangi bir analizin bir noktasında analistin transın fenomenolojik yönlerini şu ya da bu şekilde ele alması gerektiğidir. Bir trans ritüelinin analizini yapmak ve trans fenomenini görmezden gelmek, ritüeli hiç analiz etmemiş olmak demektir.

İkinci olarak, etnomüzikolojide ritüel trans çalışması, müzik ve transı

doğrudan ilişki içinde. Yine, transın fenomenolojisi ve müzikle olan ilişkisi ele alınmalıdır. Bu ilişki, ilerleyen tartışmalarda ortaya çıkacağı üzere, ritüel çalışmalarının genel alanında işleyen ve müzik/dil (ya da söylem) tartışmasında doğrudan bir benzeri bulunan aynı mit/ritüel dinamiğini yansıtmaktadır.

Müziğin bir söylem aracı olarak analiz edileceği durumlarda - bir metin olarak

Jean-Jacques Nattiez, *Music and Discourse (Müzik ve Söylem)* adlı kitabında *Toward a Semiology of Music* (1990) adlı kitabında müzikal tepkinin müzik hakkındaki söylemler aracılığıyla sosyal olarak inşa edildiğini ileri sürmüştür. Müzik sembollerin taşıyıcısıdır ancak sembolik iletişiminin ötesinde bir öze sahip değildir. Başka bir deyişle, müzik bir metin olarak ele alınır ve analiz edilir; metin hakkındaki söylem müziğin *anlamını ve anlamı* aracılığıyla da sosyal bir yapı olarak öznel niteliklerini oluşturur. Bu şekilde müzik, insanlar tarafından kullanılan aynı süreç aracılığıyla öznel bir gerçekliğe ulaşıyor olarak görülebilir: sosyal konumlandırması (sahnelenen çağrışımlar) ve zaman içinde birbirini izleyen ve değişen bir dizi söylem olarak "yaşamı" aracılığıyla öznel bir "benlik" (müzikal duygulanım). Nattiez'in müzikal öznellik ile yaptığı şey, postmodernist Jaques Lacan'ın insan öznelliği ile ilgili teorize ettiği şeyle paralellik gösterir (Appignanesi ve Garratt 1999, 88-91). Belki de insan öznelliği ile müzikal yapı arasında uzun süredir var olan (çoğu zaman tartışmalı) ilişkiler düşünüldüğünde bu o kadar da sürpriz değildir.

Nattiez, müzikal içeriğin sosyal bir yapıdan kaynaklandığını, ancak yine de esas olarak ayrıcalıklı ya da güç sahibi seçkinlerin iktidar aracılığıyla bir ürün olduğunu öne sürer.

eleştiri. Eleştirmene ve besteciye estetik ve şiirsellik üzerinde eşit güç verir.

Teori iki varsayıma dayanmaktadır: (1) müziğin fenomenolojik sonuçlar doğuracak içsel bir güce sahip olmadığı ve (2) müzikal yaratımın kültürel olmaktan ziyade toplumsal olduğu. Bu ikinci noktada örtük olarak, seçkinlerden gelen estetikle ilgili bir direktifin popüler estetiği belirleyeceği inancı yatmaktadır.

El Rocío'yu bir örnek olarak kullanarak, müzik ve estetikle ilgili olarak toplumsal yapıdan kaynaklanan yukarıdan aşağıya bir süreç kavramının, tam da bu varsayımla yola çıkan sosyal analistler tarafından fazlasıyla abartıldığını iddia edeceğim. El Rocío'nun müziği, "popüler müziğin" sadece belirli bir müzik sanatının belirli bir zamandaki durumu olarak görülebileceğini ve güç ilişkilerini yansıtan bir estetikten ziyade paylaşılan estetiği yansıtan toplum-ötesi bir yapı olgusu olma ihtimalinin daha yüksek olduğunu öne sürecektir (müzikal formun yaratılması ve bunun toplumsal yapıyla ilişkisine dair bir örnek Bölüm I'de ele alınmıştı).

Tartışmanın bir kısmı, müziğin fenomenolojik bir duygulanım gerektirdiği gerçeğinde yatmaktadır ve bu özellikle, hac gibi kültürel üretim alanlarında olduğu gibi, ortaya çıkma veya dönüştürülme sürecinde olan müzik için geçerlidir. Eğer El Rocío bir örnek teşkil ediyorsa, müzikal yaratım alanları, Nattiez'inki gibi söylem ekollerinin savunucularının öne sürdüğü ölçüde sosyal konumlanma tarafından sınırlandırılmamış veya koşullandırılmamıştır.

Fenomenoloji öğrenilmiş bir alışkanlıktır, sosyal olarak inşa edilir ve müzik sadece ritüel davranışa işaret eden bir işaret olarak işlev görür

Gilbert Rouget, *Müzik ve Trans* adlı temel çalışmasında: *Toward a Theory of Relations between Music and Possession* (1985) adlı çalışmasında müzik ve trans arasındaki ilişkiye odaklanmıştır. Müziğin trans indüksiyonuna dahil olmasına rağmen, bu süreçte içsel bir güce sahip olmadığı sonucuna varmıştır. Bunun yerine, müziğin rolü sembollerin taşıyıcısı olmakla sınırlıdır - sadece ritüel uygulayıcıları tarafından anlaşılan ve öğrenilmiş davranışlara verilen tepkiyi tetikleyen kodlanmış bir mesaj. Rouget'nin etnomüzikoloji alanındaki çalışmaları Nattiez'in teorik çalışmalarını, yani müzikal etkinin kesinlikle sosyal bir yapı olarak kabul edildiği müziğin duygulanımına yönelik semiyolojik bir yaklaşımı desteklemektedir.

Rouget ayrıca transa girmeyi, transa giren kişinin de kendini *özdeşleştireceği*, sosyal olarak inşa edilmiş bir kimlik olarak modellemektedir. Nörobiyoloji ve davul çalma kalıpları arasındaki herhangi bir ilişkinin yanı sıra sosyal olarak inşa edilmemiş herhangi bir temel duygusal ilişki kavramını tamamen reddeder. Çalışmaları, müzik ve trans arasında ya da müzik ve duygular arasında yapısal bir ilişki olmadığını öne sürüyor.

Ritüel yapı, ses yapısı ve fenomenolojinin izomorfik görüldüğü yerlerde

Steven Friedson, *Dancing Prophets* (1996) adlı kitabında, müzikal yapıların kendilerinin kilit unsur olduğunu savunmuştur: "Etnografların Afrika şifa dünyasına ilişkin araştırmalarında defalarca gözden kaçırdıkları şey, deneyimin müzikal

boyutlarıdır." (Friedson 1996, 168). Friedson'ın Afrikalılar arasındaki deneyimi

Tumbuka, müziği "şifa teknolojisi" olarak adlandırdığı bir terapi olarak nasıl kullandıklarını araştırmıştır (165-166). Müziğin hem iyileştirme hem de trans ve benzeri değişmiş durumlara neden olma etkisiyle ilgili olarak, bunların müziğin çapraz ritimlerinin sinir sistemi üzerindeki etkileriyle doğrudan ilişkili olduğu sonucuna varmıştır: "*Vimbuza* davulunda keşfedilen şey, polifonik ve polikinetik konfigürasyonlar arasındaki çok değişken sınırlardır; *vimbuzanın* trans dansında, insan ve ruh arasındaki sınırlar: ontolojik olarak, nesneleri öznelerden ayıran sınırlar" (169).

Ben/öteki birleşmesi kavramı, göstergebilimdeki işaret/nesne ilişkilerinde analogileri olan bir şeydir. Bir müzik deneyiminde ortaya çıkan işaret/nesne ve benlik/öteki arasındaki paralel ilişki, Friedson'ın kendi deneyimiyle güzel bir şekilde ortaya konmuştur: "Özne olarak benliğim ve nesne olarak davul sesi arasındaki sınırlar anlamını yitiriyordu..." (161).

Dil, ben/öteki birleşmesinde temsil edildiği gibi, özne/nesne çöküşü tarafından her zaman karıştırılır, çünkü doğası gereği, ikisi arasındaki "boşluk" tarafından oluşturulur; gösterge ve nesnesi. İkisinin çöküşü dilin sınırını belirler ama öznelliğin ya da deneyimin değil.

Bununla birlikte Friedson, kendi öznelliğiyle ilgili ortaya çıkabilecek soruların son derece farkındadır ve deneyimlerini ve gözlemlerini, bunların bir bilme biçimi, dünyada bir var olma biçimi oluşturduğunu açıkça ortaya koyacak şekilde analiz etmeye büyük özen gösterir. Sonuçlarına Rouget'nin vardığı kadar güçlü bir şekilde varıyor: "Tumbuka sağlık sisteminin bir parçası olan bu müzikal olarak oluşturulmuş klinik gerçeklik, soyut bir yapı değil, yaşayan bir süreçtir ve bu nedenle bir müzik estetiğinden çok bir enerji ontolojisi ile ilgilidir" (163). Açıkça görülüyor

ki

Ancak 6. Bölüm'de juerga ile ilgili olarak tartıştığım gibi, bu müzikal ritüel deneyimleri belirli gözlemlenebilir özellikler gösteren bir süreç olarak analiz edilebilir. "Bu kitapta ortaya çıkarmaya çalıştığım şey, klinik bir gerçekliğin etnomüzikolojisi" (167) derken kastettiğinin bu tür gözlemlenebilir süreçler olduğunu düşünüyorum. Bu müzikal ritüellerle ilgili kapsamlı ve samimi deneyimleri onu şu sonuca götürüyor: "Müzik aslında ayrıcalıklı bir varoluş tarzı, dilsel fenomenlerin ötesinde ya da öncesinde olan ve bu nedenle özellikle ciddi ontolojik incelemelere değer bir dünya-içinde-oluş biçimi olabilir. Dil, Heidegger'in iddiasının aksine, Varlık için tek ev olmayabilir. Analitik yönü tersine çevirecek olursak, mükemmel bir zamansal sanat olan müzikal deneyimin analizi, özü zamansallık olan temel bir ontolojiye gerçekten de önemli bir katkı sağlayabilir"(167).

Friedson'un pozisyonunun Rouget'ninkinden radikal biçimde farklı olduğu açıktır. Friedson'ın kendi deneyimleri, kendisine bilgi verenlerin öğrettikleriyle birleşince, onu trans deneyimi ve bunun müzikle ilişkisi hakkında, müzikal yapıları kendi fenomenolojik durumuyla doğrudan ilişkilendiren bir bilgiye ulaştırdı.

Müzikal yapı ve sinir sisteminin duyuşal yapılarının izomorfik olduğu durumlarda

Nils L. Wallin'in çalışmaları, müziğin duygulanımını beynin, şu anda dilsel yetilerle ilişkilendirilen yapıların altında veya onlardan bağımsız olarak çalıştığına inanılan yapılarının derinliklerine yerleştirmektedir. Wallin, müzikal tepkilerimizin köklerinin evrimimize dayandığını ve müziğe verdiğimiz ortak tepkileri paylaştığımızı söyleyecek kadar ileri gitmektedir.

diğer memeliler arasında bulunanlar. Müzikal yapı ile sinir sistemi içindeki tepki arasındaki doğrudan yapısal paralelliği tanımlamak için "izomorfik" terimini kullanmaktadır.

The Origins of Music'e (Wallin, Merker ve Brown 2000) yapılan en kışkırtıcı katkılardan biri Walter Freeman'ın (2000, 411-424) "A Neurobiological Role of Music in Social Bonding" başlıklı makalesidir. Makalenin bu çalışmayla en çok ilgili olan kısmı, müzikle uyarılan duygusal bağın etkileri ile insan evriminde aklın gelişimi arasında doğrudan bir bağlantı olduğu önerisidir: "Müzik ve dansın, davranışın kültürel evrimiyle etkileşime giren beyin kimyasının biyolojik evrimi yoluyla ortaya çıktığı sonucuna varıyorum. Bu da değişmiş bilinç durumlarını tetiklemek için kimyasal ve davranışsal teknolojinin gelişmesine yol açmıştır." (Freeman 2004, 422). Bölüm I ve II'de açıkça belirttiğim gibi, duygusal yapılanma olarak adlandırdığım şey El Rocío'da ritüelleştirilmiş müzik uygulamalarıyla bağlantılı olarak belirgin bir şekilde öne çıkmıştır. Freeman'ın araştırıyor gibi görüldüğü şey, müzik ve ritüel yoluyla duygusal uyarılma ve yapılandırmanın gerçekleşmesini sağlayan biyokimyasal süreçtir; ancak sürecin kendisi yalnızca gelişen biyokimyasal evrimin doğasında var olan olasılıkların bir sonucu olarak değil, aynı zamanda bu gizli potansiyellerin kendileri de kasıtlı davranışlar yoluyla yapılandırıldıkça ortaya çıkmaktadır.

Öğrenilmiş fenomenolojik yapıların tetiklenmesinin kısmi bir rol oynadığı ve nöroloji ile ses yapıları arasındaki ilişkinin de bir rol oynadığı durumlarda

Antonio Damasio'nun nörobiyolojik çalışmalarıyla yakından çalışan Judith

Becker, çığır açan etnomüzikolojik çalışmayı yazdı; *Deep Listeners*:

Music, Emotion, and Trancing (2004), Friedson ve Rouget (çalışmalarında her ikisine de atıfta bulunur) arasında orta bir duruş sergiler. Modelin üç temel özelliği bulunmaktadır:

Proto-benlik: biyolojik bütünlüğün yanı sıra çevreden gelen pertürbasyonlar veya uyaranlar olarak bilgiyi işler. Homeostaziyi sürdürür ve bilinci yoktur.

Çekirdek benlik: proto-benlikte meydana gelen değişiklikleri algılar ve Becker'ın deyimiyle "bütünleşik beden duyusu"nda bu değişikliklerin ya da pertürbasyonların algılanan imgeler olarak meydana geldiği bir "ben" oluşturur (146).

Otobiyografik benlik (anlatı olarak benlik): Zaman içinde meydana gelen değişiklikler, çekirdek benliğin anlık duyarlılığından yararlanır ve otobiyografik bellekte saklanan birikmiş değişim anıları, öz-bilinçli ancak alışkanlıkları ve beklentileri olan sürekli bir benlik anlatısı üretir.

Göstergebilim açısından, *proto-benliği* sinir sisteminin deneyimi işleminin ilk aşamasını modellemek olarak görebiliriz; *çekirdek-benliği deneyimin* benlik için işaretler ve semboller halinde formüle edilmesi olarak; ve *otobiyografik benliği* sembol kullanıcısı, işaret işlemcisi olarak. Geçici olarak, deneyimin işlenmesi ve temsil edilmesindeki bu aşamaların kabaca Peirce'nın üç varlık kategorisine karşılık geldiğini öne sürebiliriz: Birincilik, İkincilik ve Üçüncülük.

Topluluğun müzik ve paylaşılan inançlar aracılığıyla ritüelde sürüklenme süreci, toplumsal sürüklenmenin gerçekleşebileceği bir ortam yaratır. Becker, Mataruna ve Varela'nın *The Tree of Knowledge (Bilgi Ağacı, 1987)* adlı çalışmalarındaki otopoietik teorisini, bir süreç olarak sürüklenmenin doğasını açıklamanın bir yolu olarak kullanır.

homeostaz, tüm kendini yaratan, kendini izleyen birimler tarafından "yapısal bağlantı" adı verilen bir yolla uygulanmaktadır (Becker 2004, 121-122). Bu modelde, kendini izleyen birim (bu durumda insan, ancak hangi düzeyde olduğu açık değildir), çevredeki pertürbasyonları, birimin pertürbasyonlarla ne derecede etkileşime gireceği ve yine de kendi yapısal sınırlarını koruyacağı konusunda içsel olarak değerlendirir: "...organizmanın kendisi hangi pertürbasyonlara 'izin verileceğini', bir pertürbasyonun nasıl ve ne derecede değiştirileceğini 'belirler'. Dolayısıyla pertürbasyonlar asla bir organizmadaki değişikliklere neden olmaz; sadece değişimi başlatabilir veya tetikleyebilirler" (121).

Kendi kendini organize eden herhangi bir sistemin, çevreden ne şekilde etkileneceğini bir seçim olarak belirleyebileceği önermesi sorunludur. Özbilinçli bir varlığın bir uyarıyı algıladığını ve bunu bir duygu olarak yorumladığını söylemek bir şeydir, ancak tüm uyarıların yalnızca bir değişikliğe *izin* verildiği ölçüde değişiklikleri etkilediğini söylemek başka bir şeydir. Elbette bir odanın sıcaklığı 350 dereceye çıkarılırsa, varlık izin verse de vermese de değişiklikler olacaktır, aynı şekilde aşırı yüksek bir müzik sesinde de.

Bununla birlikte, müziğin baskın rol oynayabildiği sürüklenme süreci, ritüel topluluğunun ikinci bir anlatıyı, daha sonra transseksüel tarafından tamamen içselleştirilen mitolojik anlatıyı ortaya çıkarmasının aracıdır ve bu anlatı transseksüelin içsel anlatısının yerini alır. Becker, Damasio'nun çekirdek bilincin bütünleşmiş beden hissi ile otobiyografik benliğin dilsel bilinci arasında yaptığı ayrımın "...transın nörofizyolojisini, trans sırasında bir trans kişiliğinin, önceden belirlenmiş bir rolü canlandıran sınırlandırılmış, alternatif bir otobiyografik trans benliğinin ikamesi olarak hayal etmeme daha iyi olanak tanıdığını" düşünmektedir.

istikrarlı bir kutsal anlatı içinde" (Becker 2004, 146).

Transın kendisi, bir anlatı olarak otobiyografik benliğin ikinci bir anlatıyla, kolektif mitolojik anlatıyla yer değiştirmesinden oluşur.

Dahası bir de değişim meselesi var; örneğin Bali *Bebuten* ritüelindeki transseksüellerin kendilerini bıçakladıktan sonra kanlarının akmaması gibi yapısal değişiklikler nasıl gerçekleşiyor? Muhtemelen mitolojik anlatı bunu mümkün kılıyor ama bu nasıl başarıyor? Peki *anlatıdaki* bir değişiklik³⁷ biyolojik yapıda bir değişikliğe neden olabilir mi? Eğer "anlatı" kelimesini Becker ve Damasio'nun kullandığı şekilde anlarsak, dilbilimsel temelli yapısalcılığın temel ilkelerine ve 11. Bölümde ele alınan çeşitli sosyal inşacılık okullarındaki evrimine geri dönmemiz gerekir. "Anlatı" içinde gerçekten etkili olduğunu düşündüğümüz şey, sosyal inşacılığın savunucuları tarafından kullanılan geniş *söylem terimidir*. Bu terminoloji açıklamasının bakış açısından, hem Becker hem de Damasio'nun önemli ölçüde sosyal inşacılığın bazı temel ilkelerini benimsediklerini görebiliriz, özellikle de Becker'ın yukarıda alıntılanan Maturana ve Varela'ya yaptığı teorik atıflar göz önüne alındığında. Sosyal inşacılık hala geniş bir teorik yelpazeyi kapsıyor olsa da, öznel benlik, içlevsel etkinliği *dilin* sözde gücü olan sosyal söylemin bir ürünü olarak görülmektedir (Burr 1995, 134-137,146-153); dolayısıyla *dilleştirilmi*³⁸ benlik, bir "anlatı" olarak. Becker, trans halindeki kişinin kanamadan kaçınma becerisinin, müzik ve trans hali arasındaki herhangi bir içsel ilişkiden çok, öznel benliğin bir ürünü olduğu sosyal olarak inşa edilmiş anlatıyla ilgili olduğunu iddia etmektedir. Bir bireyin içsel anlatısının bu durumla bir ilgisi olabilir.

deneyimlerini belirlemenin bir düzeyde doğru olması gerekir. Ancak soru hala ortada durmaktadır: Transseksüel kendi alternatif içsel "anlatısının" bir sonucu olarak kanamadan kaçınabilir mi?

Dildeki işaret/nesne ilişkisi keyfi bir ilişkidir. Eğer içsel dil durur ve yerini ilkinden farklı da olsa başka bir içsel dil alırsa, aynı kategorideki işaret/nesne ilişkilerindeki bir değişimin biyoloji üzerinde ne gibi doğuştan gelen nitelikleri olacaktır? Otopoetik bir biyolojik sistem içinde "Ben" için bir işaret sistemi olarak öz-anlatı, bu işaret sistemini başka bir özneye atfedilen bir işaret sistemiyle, "Sen" işaret sistemi olarak oluşturulmuş bir özneyle değiştirir, ancak daha önce, değiştirmeden önce, "Ben" işaret sistemi içinde oluşturulmuş nesnel bir "öteki" idi. Daha önce bir nesne olan şey, bir "Sen" işaret sistemi ile yer değiştiren öznel benlik haline gelir. "Ben" sembolik sisteminin (zihnin/bedenin bir temsili olarak) bir öteki (toplumsal sosyal söylem aracılığıyla yaratılan bir "Sen" sembolik düzeni) tarafından yerinden edilmesi, bir canlandırma olarak görüldüğü sürece ikna edici görünse de, orijinal biyolojiden önemli ölçüde farklı olan karşılık gelen bir biyolojik "Sen" nasıl vardır? Daha önce hangi biyolojik "evde" ikamet ediyordu, yoksa aslında başından beri mevcut olan toplam benlik içindeki gizli potansiyellere erişimden mi bahsediyoruz? Her iki durumda da, proto-benliğin sembolik temsilleri olarak, iki farklı anlatı yalnızca aynı biyolojik sürekliliği yeniden sunmaktadır. Sürece başka bir şey mi girdi? Değişen nedir; sembolik bir düzen olarak anlatı mı, yoksa biyolojik düzen mi? Belli ki aynı beden ve sadece kendi iç işleyişinin işaret sistemi değişti. Bu biyolojik yapıları değiştirmek için yeterli midir? Becker, biyolojik yapının değişmesine büyük önem vermektedir.

Duygusal uyarılma ile derin dinleme ve dolayısıyla trans deneyimi arasındaki ilişki: "Duygusal uyarılma derin dinleme ve trans için bir önkoşul olduğundan, müzik derin dinleyicilerde aşkın duyguların öncüsü olduğu gibi transın da öncüsü olarak merkezi bir rol oynayabilir" (Becker 2004, 147).

Becker, *Trans ve Dil* başlıklı bölümde, trans ve müzik arasındaki ilişkinin neredeyse tamamen dil aracılığıyla gerçekleştiğini, yani müziğin sembolik içerik taşıma işlevi gördüğünü açıkça ortaya koymaktadır: "Trans deneyimleri sosyal olarak inşa edilir ve bazı duygu türlerini ve bazı bedensel tutumları teşvik eden ve diğerlerini kısıtlayan belirli bir dini kozmoloji içinde kişisel olarak deneyimlenir. Trans süreçleri dünya görüşlerinin içine gömülüdür... trans halindeki kişiler tarafından canlandırılırlar... dilsel anlayışlardan ayrılamazlar" (Becker 2004, 27).

Becker'a göre transın ritüel fenomenolojisi müzikal yapıyla birleşmeden çok (her ne kadar toplumsal bir sürüklenme olarak rolü önemli olsa da) bir senaryonun diğeriyle, bir dilin diğeriyle, bir sembolik düzenin diğeriyle yer değiştirmesidir. Sembolik düzendeki değişim biyolojik yapılardaki değişimi yaratacaktır, oysa Friedson için desenli enerjiyle bir birliktelik vardır - müzikal desenlerle izomorfik olan bir desen - ve bu desenler biyolojiyi yeniden yapılandırır, bu da biyolojideki değişimin bir yansıması olarak yeni bir sembolik düzenle sonuçlanır, tersi değil. Deneyimle ilgili dil daha sonra ortaya çıkar, öncesinde değil. Friedson süreci bu şekilde yorumluyor: "Dans eden peygamberlerin ve davul çalan ruhların vücut bulmuş fenomenolojik bir mevcudiyete dönüştüğü müziğin varoluşsal yapısı" (1996, 128).

Ancak bundan sonra Becker, senaryodaki bir değişikliğin, anlatıdaki bir değişikliğin nasıl biyolojik değişiklikler yaratabileceğini açıklamaya çalışan bir başka kilit konuda Damasio'dan alıntı yapıyor. Damasio ilk olarak, bir uyarıcıya sonradan verilen ve acı imgesiyle sonuçlanan tepkinin, orijinal uyarıcı kadar beynin bir işlevi olduğunu, yani eşit büyüklükte olduklarını iddia etmektedir. Bununla birlikte, sadece ağrı görüntüsüne değil, aynı zamanda buna yol açan doku hasarına da atıfta bulunmaktadır. Buradan şu sonuca varır: "...doku hasarının nöral örüntülerini sizi temsil eden nöral örüntülerle ilişkilendiren bir süreçtir, öyle ki bir başka nöral örüntü ortaya çıkabilir - bilincin bir başka adı olan bildiğinizin nöral örüntüsü....Eğer birbiriyle ilişkili ikinci süreç gerçekleşmezse, organizmanızda doku hasarı olduğunu asla bilemezsiniz....Eğer siz olmasaydınız ve bilmek olmasaydı, bilmeniz bir yolu yoktu, değil mi?" (Damasio 1999, 73; Becker 2004, 148 içinde)

Damasio, deneyimin yeniden sunumlarının büyük ölçüde deneyime eşit olduğu iddiasını biyolojiye dayandırmaya çalışmaktadır - genel olarak söylem teorisinin çoğunun altında yatan bir argüman gibi görünmektedir - ancak bu durumda hiçbir anlam ifade etmemektedir. Gerçekliğin sosyal inşası sembolik bir süreçtir ve bu nedenle sembolik sürecin aracılık ettiği insan faaliyeti alanlarıyla sınırlıdır. Dokunun 350 Fahrenheit derecede yakılmasının sembolik bir süreç olduğunu ve kimyasal ve sembolik temsil eksikliğiyle -ister bir "seçim" olarak isterse de bilinç yokluğu yoluyla bir olumsuzlama olarak- olumsuzlanabileceğini söylemek sorunludur.

Sosyal inşacılık, trans ve otopoietik sistem kavramıyla ilişkili olarak seçimin sınırları meselesi de vardır. Jim Wafer, *The Taste of Blood (Kanın Tadı)* adlı kitabında: *Spirit Possession in Brazilian Candomblé* (1991) adlı kitabında

transın insanları nasıl etkileyebileceğine ve hatta zorlayabileceğine dair mükemmel bir örnek. Wafer'ın hikayesi Brezilya *Candomblé'sine kabul ediliş*yle ilgili. Ancak, sonunda trans deneyimleme arzusuna yenik düşmesine rağmen, kendisine ilk kez gelmeye başladığında buna direnmiştir. Kendini adanmış bir Marksist olan arkadaşı transın gerçek olduğunu kabul etmeyi reddetti, ancak sonunda transın istemsiz olarak üzerine geldiğini hissetmeye başladığında, araştırmalarını durdurdu çünkü ritüel müzik aracılığıyla kendisine saldıran transın zorlamasına karşı koyamayacağını hissetti (Wafer 1991, 94-95). Bu durum, toplumsal olarak paylaşılan duyguların durumu ve bu tür duyguların müzikle birleştiğinde trans için bir gereklilik olarak ortaya çıkardığı duygusal uyarılmanın rolü hakkında ne söylemektedir?

Transa yönelik üç genel yaklaşım arasında mit ve ritüel

Rouget için mit ve anlatı trans halindeki tek gerçekliktir. Friedson'a göre ise gerçekliği ritüel yaratır. Wafer, *Candomblé'nin* mitolojik arka planıyla ilgili bazı ayrıntılara girse de, ruhani varlık kategorileriyle ilişkili olarak ele geçirilenlerin davranışlarını tanımlamak için çok daha fazla zaman harcıyor. Sonunda, ele geçirilme bir canlandırmadan çok bir teknolojidir - bu nedenle, farklı ortamlardaki çeşitli uygulamaların genel ritüel sistemi içinde, bazı transların teatral olduğunu ve kendi deneyimi gibi bazılarının kesinlikle olmadığını bilir. İkincisinde ritüel miti yaratır, tersi değil. Friedson müzik, trans ve ruh arasındaki ilişkiyi, enerjinin kendi kendini yeniden yapılandırma ontolojisi için artan bir kapasiteyle sonuçlanan "örüntülenmiş enerji" ilişkileri olarak görür (Friedson 1996, 163). Bu yaklaşım Katz'ın "kaynayan enerji" kavramını nasıl anladığına çok daha fazla benzemektedir.

enerjisi" ile çalışıyordu (Katz 1982).

Becker'a göre trans, temelde, kolektif olarak inşa edilmiş bir anlatı için bireysel anlatının yer değiştirmesi yoluyla elde edilen mitolojik içeriğin canlandırılmasıdır. Müziğin rolü belirsizdir, ancak Friedson ve Wafer'ın öne sürdüğü kalıplanmış güçten ziyade sembolik bir düzen (dil) gibi işlev görür: Burada da Becker'in trans yorumu diğer ikisiyle karşılaştırıldığında belirgin bir şekilde farklı görülebilir: "Trans deneyimleri sosyal olarak inşa edilir ve kişisel olarak deneyimlenir....Tüm trans deneyimleri belirli bir kutsal anlayışı çerçevesinde önceden oluşturulur ve transa giren kişi tarafından sosyal grubunun anlayışlarıyla uyumlu bir şekilde yorumlanır; dilsel anlayışlardan ayrılamazlar" (Becker 2004, 27).

Rouget'den Becker'e ve Friedman'a: Vurgu süreci uç noktalarda çelişkili ve merkezde belirsizdir.

Rouget	M	Efsane hakimdir.	Müzik söylem olarak işlev görür. Trans tamamen sosyal olarak inşa edilmiştir.
Becker	M/r	Mitik canlandırmalar ritüeli yönlendirir.	Müzik anlatıya yardımcı olarak işlev görür. Trans, mitolojik anlatı olarak söylemdir.
Friedson	R	Ritüel manipülasyon trans fenomenolojisi yaratır.	Müzik ve ritüel neredeyse eş anlamlıdır.

Müzik ve söylem arasındaki ilişki, bir analog olarak, ritüel ve mit arasındaki ilişkiyle paralellik göstermektedir. Her üç araştırmacı da haklı olabilir ama sadece farklı ritüelleri değil aynı zamanda farklı ritüel işlevlerini de gözlemliyor olabilirler mi? Aralarındaki farkları anlamamanın anahtarı göreceli ritüellerde yatmaktadır.

mit/ritüel dinamiğinin ya da müzik/söylem ilişkisinin oranları.

Sembolik trans

Bu bölümde, ritüel çalışmalarının gelişiminde çok önemli olan deneyim ve temsil sürecinin mit/ritüel dinamiğinin bir başka benzeri olarak gördüğüm Friedson ve Rouget'nin konumlarını uzlaştırmaya yardımcı olacağını umduğum ritüele ilişkin bazı fikirler önereceğim. Becker'in muğlaklığı mükemmel bir başlangıç noktası sağlar. *Deep Listeners* için yaptığı illüstrasyon seçimlerinde bize önemli bir ipucu veriyor.

Bir grup *qawwali*'nin (Pakistan ve Kuzey Hindistan'ın Sufi gelenekleri içinde yer alan şarkıcı ve müzisyenler) fotoğraflarından birinde, bir tür saray ya da büyük bir villa, hatta belki de bir azizin türbesi gibi görünen bir yerde, konser verdiklerini düşündürecek bir pozisyonda oturdukları görülüyor.

Bir başka levha, ormanda dans eden Sufileri tasvir eden bir on altıncı yüzyıl minyatürüne aittir. Biri ön planda yere yığılmış ve başka bir Sufi tarafından tedavi edilmektedir. İki müzisyen flüt ve davul çalmakta, biri el çırpmakta, ikisi seyretmekte (biri gül boncuğuyla), ikisi ise ünlü şair/sufi Celaleddin Rumi (1207-1273) tarafından kurulan Mevlevi Sufi tarikatına özgü spiral dansı yapmaktadır.

İki akraba gelenek arasındaki zıtlık, ritüel farklılaşması hakkında çok şey söylüyor. Her ikisi de trans müziğinin ve akraba geleneklerin (Sufizm) örnekleri olmalarına rağmen, farklı koşullar altında ve farklı amaçlarla icra edildiklerini öne sürüyorum. Bu amaçlar ilk bakışta, hatta doğrudan bir gözlemle bile belli olmayabilir.

Becker, *qawwali* performanslarının "senaryolaştırılmış" duygusal/müzikal yönlerini tanımlamaktadır: "Müzikal bir törende Sufi dinleme *habitusu*, 'senaryo' olarak adlandırılabilcek bir dizi duygu, his ve eylemi içerir (Schank ve Abelson 1977, 36-68; Russell 1991a, 1991b). Senaryolar, az ya da çok sabit bir olaylar dizisi öngörmeleri bakımından ayinler gibidir... duygusal, fenomenolojik tepkileri de içerirler... Senaryonun etkisi, tam olarak yerine getirildiğinde, *Allah'ın* doğrudan ve kişisel bilgisinin nihai sevincidir" (Becker 2004, 82).

Bu, tabakta tasvir edilen senaryoya uyan örneklerle örtüşen duygu ve transın kültürel ve sosyal inşacı yönlerini destekleyen bir argümandır. Bu senaryo son derece toplumsallaşmış, zaten sosyal düzene tamamen yatırılmış bir ritüeli tasvir etmektedir. Ancak senaryonun her "canlandırılışında" Tanrı ile doğrudan bir iletişim kurulduğuna gerçekten inanabilir miyiz?

Transın nispeten nadir görüldüğü bir kültürden gelen bir gözlemci için (Becker transın Amerika Birleşik Devletleri'nde görüldüğü kadar nadir olmadığı gerçeğini ortaya koymak için mükemmel bir örnek oluştursa da), herhangi bir trans ritüeli deneyimsel ve duygusal görünecektir. Ancak yine de aynı ritüel sürecin bir parçası olmasına rağmen tabağın oldukça farklı bir şeyi tasvir ettiğini de öne süreceğim. Ormandaki Sufiler bir ritüel sisteminin çok daha ilkel ucuna doğru bir ritüel gerçekleştirmektedir. Ormandaki performans her şeyden önce kendileri içindir. Ön planda bir adam çoktan yere yığılmış ve ona yardım ediliyor. Bu sahneyi, bir tür "ilahi cemaat" olarak dini deneyimin tam da söz konusu olduğu bir ritüel örneği olarak yorumluyorum. Ritüel, başarılı olabilecek ya da olamayacak (sarayda denenmesi riskli bir şey), bolca zamanın olması gereken bir operasyona girişiyor

mevcut ve yatırıma hazır büyük bir enerji var.

Sufi *zikrinin* amacı olan ilahi kendinden geçme, cemaat veya "ruhani" aşkınlığın fenomenolojik durumunu görmezden gelmek, ritüelin en bariz göze çarpan özelliğini görmezden gelmektir. Ancak her törende gerçekleşecek olanın ilahi birleşme veya kendinden geçme olmasını beklemek mümkün değildir. Levhada tasvir edilen Sufilerin ormana gitmelerinin nedeni, kendilerini sembolik ritüelin kısıtlamalarından kurtarmak ve böylece ciddi bir şekilde ilahi birliğin peşine düşebilmektir. Bununla birlikte, ilahi birleşme gibi bir şeyin mümkün olduğunu bilmelerinin tek sebebinin hayatlarının daha önceki dönemlerinde sembolik ayinlere katılmış olmaları olması da muhtemeldir.

"Sembolik trans", transın birçok törende - b e l i r l i bir zaman dilimi içinde ve sembolik amaçlarla gerçekleştirilmesi gereken törenlerde- önemli bir rol oynadığı bir kültürde oksimoron değildir. "Sahtekarlık" ya da sahteliğe de işaret etmez, aksine bir rol ve bir senaryo olduğunu gösterir - *tam* da farklı işlevsel ritüellerde eksik olduğunu iddia edeceğim şey. El Rocío'nun Salida'sını Sufilerin ormanda icra ettikleri ile karşılaştırsak, El Rocío'nun Misa Rociero'yu ormandaki deneyim ve onun sarayda (ya da El Rocío örneğinde Kilise'de) *yeniden sunumu* olarak doğurduğu gibi, Sufilerin ormanda icra ettikleri de *qawwalis'in daha* sonra sarayda icra ettiklerini doğuran şeydir. Her ikisi de ritüel sistemler içindeki ritüelleri temsil eder, ancak bu ritüel sistemler içinde farklı işlevler yerine getirirler. Ancak ritüel sistemi tanımlanmalı ve neyin işlendiği anlaşılmalıdır.

Becker'in gözlemlerinden bazıları sembolik transa ilişkin olabilir. Bu olasılığı öne sürüyorum çünkü trans halindeki denekler senaryolar dahilinde hareket etme eğilimindeydi

ve öncelikle anlatıya dizinsel bir destek olarak işlev gören bir müzik. (Becker 2004, 77-85)

Örneğin Bali kültürü transa o kadar yatkındır ki, ben "sembolik trans" olasılığını öneriyorum ve yine bununla kandırmaca anlamında "sahte" demek istemiyorum, daha ziyade ritüelin mitolojik içeriğini sunma işine devam edebilmek için transın ritüel ortamlarında sembolize edilebileceğini kastediyorum. Sembolik trans ritüelinin katılımcıları tarafından dikkate alınması için temsil edilen mitolojik kavramlardan biri, transın deneyimlenebilen bir gerçeklik olduğu gerçeğidir. Bununla birlikte sembolik trans, seçim ve bir dereceye kadar edimselliği içerir. Ancak trans müziği ve ritüelinin birey üzerinde zorlayıcı olabileceği ve seçim derecesinin sınırlı olabileceği örneklerimiz vardır.

The Taste of Blood'da (Wafer 1991), sembolik trans olarak adlandırdığım ve bu şekilde tanınan bir örneğe sahibiz: "Sahte trans Candomblé'de tanıdık bir fenomendir ve Taís'in [bir muhbirin adı] benim için 'bir tür tiyatro' olarak tanımladığı *equé* olarak bilinir. *Equé*'nin varlığı gerçek trans diye bir şey olmadığı anlamına gelmiyor. Ancak transa geçen insanların önemli bir manevra alanına sahip olduğu anlamına gelir" (34).

Sahte ya da sembolik bir transın hayata geçirilmesinin pek çok nedeni vardır, bunlardan en önemlisi de deneyimsel bir ritüelin başarısızlık potansiyelidir: Bazen işe yaramazlar. Bir dağ inzivasında, bir çölün ortasında ya da ormanın derinliklerinde, küçük bir grup arayıcının belirli bir duruma ulaşması yıllar sürebilir. Kung gibi bir grubun belirli bir fenomenolojik duruma ulaşmak için haftaları olmasa bile günleri olabilir (Katz 1982). Bu zaman lüksü, ormanın derinliklerinde

törensel ritüel. Mitolojik içeriğin toplumsal kültürel dokuya entegre edilebilmesi için sahiplenme, tıpkı ayin ya da taç giyme töreni gibi, ayrılan süre içinde ve belirli bir senaryoya göre gerçekleştirilmelidir. Bu ritüelin başlıca amacı, deneyimsel bilginin sembolik içeriğini, yeniden sunumlarını yaymaktır.

Trans halinin gerçek deneyimi yerine sembolize edilmesi, trans fenomeninin ritüel olarak bastırıldığı toplumlarda kategorisi olmayan bir şeydir. Trans halini temsil ederek, potansiyel deneyimi kültürel repertuar içinde kalır. Bugün Batı toplumlarında trans fenomeninin (nispeten) çok daha az görülmesinin bir nedeni de transın kültürel bir kurum olarak *ritüel bir şekilde* temsil edilmemesidir. Bununla birlikte, nörobiyoloji transın sinir sisteminin bir özelliği olduğunu, dolayısıyla yine de bir potansiyel olarak kaldığını ima etmektedir (Becker'in *Deep Listeners* [2004] kitabındaki "Interlude" bölümünde ABD ve Avrupa'daki trans tarihi üzerine yazdığı bölümde ortaya koyduğu gibi).

Kutsal Komünyon, Katolik kültüründe oldukça sembolize edilmiş bir eylemdir. Bu nedenle, Kutsal Komünyon ayinleri sırasında her Pazar milyonlarca Katolik tarafından deneyimlenmese bile, İlahi Olan ile doğrudan birleşme kavramı oldukça yaygındır. Bu potansiyel deneyimin temsili, kavramı kültürel repertuar içinde tutmanın anahtarıdır. Kutsal Komünyon'un Beden Değiştirmesi mucizesi ne "taklit edilir" ne de "gerçekleştirilir"; her Pazar Ayin'de sembolize edilir ve daha sonra takip edilir ve muhtemelen kişinin eğilimi ölçüsünde Ayin dışında deneyimlenir (Bölüm 8'de ele alındığı gibi). Benzer şekilde, transa geçme her ne kadar

Transın yaygın olduğu toplumlarda, transın gerçekten yaşanmak yerine sembolize edildiği, diğer ritüellerde ise transın yaşandığı ritüeller de olabilir. Her iki ritüel türü de aynı ritüel sistemi içinde işlev görebilir ancak birbirlerinden ayırt edilmeleri zor olabilir.

Muhtemel bir deneyimsel dereceyi belirtmek için anahtar görevi görebileceğini öne sürdüğüm bazı olası ipuçları var:

1. Sosyal bağlam: Eğer ritüel yüksek bir sosyal profile sahipse, ritüelin gerçek trans deneyiminin sembolik bir transla yer değiştirebileceği sembolik bir ritüel olma olasılığı daha yüksektir (yüksek sembolik/deneyimsel oran).
2. Eğer ritüel sosyal olarak daha az ön plandaysa ya da deyim yerindeyse sosyal sınırlarda veya ormanda gerçekleşiyorsa, bu daha deneyimsel bir ritüele işaret edebilir.
3. Açık mitolojik canlandırmanın derecesi, sembolik olarak yerinden edilmiş deneyime vurgu yapıldığını göstermektedir.
4. Bir ritüel yazısının derecesi ve ayrıntıları, sembolik bir ritüelin güçlü bir göstergesidir.
5. Senaryonun zaman hassasiyeti: senaryoda belirtilen tüm faaliyetlerin gerçekleşmesi gereken kesin bir zaman kısıtı olup olmadığı.

Müzik ve transa odaklanan etnomüzikolojik saha çalışmasına yansıyan mit/ritüel dinamiği hakkında ön sonuçlar

Her ne kadar etnomüzikoloji alanı ritüel çalışmalarında ortaya çıkan pek çok konuyla paralellik gösterse de, bu kısa araştırmanın amacı bunların hepsini ele almak değildi. Bu bölümün başında da belirtildiği gibi, odak noktamız sadece ritüellerin

Müzik ve trans arasındaki ilişkinin genel hatlarıyla ele alındığı ve tıpkı ritüel çalışmalarında olduğu gibi (ve aslında bu yaklaşımdan hareketle etnomüzikoloji müzikal ritüel çalışmaları olarak görülebilir), birbirini izleyen her teorinin ritüele bakışının altında yatan mit/ritüel dinamiğinin, etnomüzikolojideki mevcut teorilerde nasıl bir analog bulduğunu ortaya koymak. Ancak etnomüzikolojide mit/ritüel dinamiği en açık şekilde müzik ve söylem arasındaki ilişkide görülebilir: ritüel, müziğin söylemle olan ilişkisinde olduğu gibi mitle de aynı ilişkide durur. Her ikisi de temel semiyotik deneyim ve temsil sürecinin analoglarıdır. Müzik ve ritüel ilişkisi, özellikle yüksek duygusal uyarılma ile birleştiğinde, duyguların insan bilincindeki rolünü anlamak için birçok fırsat sunar. Deneyimsel yer değiştirme açısından, bu ritüeller sembolik davranışın parametrelerini anlamada özellikle değerli olabilir.

Önerdiğim şey, eğer bir teori müzik ve söylem meselesini ele alıyorsa, mit ve ritüel meselesini de ele alacaktır. Bu soruna, etnomüzikolojinin trans ve müzikle ilgili görünürdeki çelişkilerine olası bir çözüm getirmeye "sembolik trans" kavramını önererek başladım ve sembolik transın 8. Bölüm'de tartışılan Katolik Ayini'nin sembolik beden değiştirme eyleminden daha az "gerçek" ya da daha fazla "sahte" olmadığını iddia ettim. Trans, toplum içinde, tıpkı Salida gibi ritüellerde Ayin'in sınırları dışında daha derin bir düzeyde İlahi olanla birleşme arayışına girildiği gibi, diğer ritüellerde daha fazla takip edilebilecek bir potansiyel olarak temsil edilmelidir. Sembolik ritüel ile deneyimsel ritüel arasındaki ilişkiyi 13. Bölüm'de daha da geliştireceğim.

Bu bölümde gündeme getirilen ikinci önemli konu, duyguların müzik ritüelinde ve özellikle de transa neden olan ritüellerde oynadığı belirgin role dikkat çekmektir. Ancak aynı zamanda, mevcut araştırmaların duyguların bilinci engellemekten ziyade bilinci *yaratmada* oynadığı kritik rolü aydınlattığına da dikkat çekmektedir. Duygular, bilinç ve müzik arasındaki ilişki, biyomüzikoloji alanı aracılığıyla daha fazla araştırılacaktır.

Biyomüzikolojiye giriş

İsveçli etnomüzikolog ve evrimsel biyolog Nils Wallin yeni bir terim ortaya atmıştır: biyomüzikoloji (Wallin 1991). Bu, müziğin evrimini insan bilincinin evrimiyle ilişkilendiren nispeten yeni bir disiplinler arası alandır ve beşeri bilimlerdeki yapısal dilbilime dayanan benzer hareketlere çok fazla paralel değildir, ancak önemli bir şekilde onları bir anlamda desteklerken başka bir anlamda genişletir. Yerine geçecek diyorum çünkü bu alandaki temel ilkelerin verimli olduğu kanıtlanırsa, dil ve bilinç arasındaki ilişkinin geçtiğimiz on yıllar boyunca hakim olan üstünlüğü kesinlikle ciddi bir şekilde sorgulanacaktır. Ancak bu alanın aynı zamanda dil ve bilinç hakkındaki genel söylemi genişlettiğini de düşünebiliriz. Alan içerisinde, Steven Brown'ın çalışmalarında temsil edildiği gibi, insan bilincinin altında yatan temel evrimsel süreci oluşturan, hem müziğin hem de dilin temelinde yatan proto bir "müzik *dili*" (Wallin 1991, 271-298) olduğunu öne süren akımlar bulunmaktadır.

Biyomüzikolojinin güncel tartışmalara ne gibi katkılarda bulunduğu odaklanacağım.

Müzik, ritüel, duygular ve insan bilinci arasındaki ilişkiler. Wallin'in kuzey İsveç'te *Kölning* adı verilen çoban sesleri üzerine yaptığı saha çalışması özellikle ilgi çekicidir (Wallin 1991, 398). Aşağıdaki tüm alıntılar Wallin'in ufuk açıcı eseri *Biomusicology'den* alınmıştır: *Neurophysiological, Neuropsychological, and Evolutionary Perspectives on the Origins and Purposes of Music* (1991) adlı eserinden alınmıştır. Amacım, El Rocío'daki gözlemlerime yansıdığını düşündüğüm en belirgin noktalara dikkat çekmektir.

Verileri sunmadan önce bile ilk görevi, çalışmasını geniş, hatta soyut terimlerle daha geniş bir müzik olgusu bağlamına yerleştirmektir: "Değişim zamanı içerir ve zaman müziğin ve müzik deneyiminin özüdür... Sessizlikten çıkar ve sessizliğe döner... Bu doğum ve ölüm noktaları arasında periyodik ve aperioidik olaylar arasında sürekli bir dalgalanma vardır. Müzik böyle bir canlı sistemle, yani ortaya çıkan bilinçli bir benlik farkındalığına sahip insan öznesiyle ayrılmaz bir şekilde bağlantılıdır" (xviii).

Romeríaların periyodikliği, zaman ve *mekânda* müzikal bir ritüel örneği olarak tezahür eder: her yıl *Ida* (gidiş) olarak sessizlikten ortaya çıkar ve *Vuelta* (dönüş) olarak sessizliğe döner. Ve bu, Endülüs Katolik ve Tarımsal takvimi boyunca pek çok periyodik müzikal tezahürden yalnızca biridir. Burada bahsettiğim şey, ritüel performansının periyodikliği, müziğin içsel periyodikliği ve bunların Endülüs ritüel sisteminin duygusal modaliteleri aracılığıyla insan yaşam sisteminin belirli bilinç modlarının geliştirilmesinde sahip olabilecekleri potansiyel sonuç arasındaki olası ilişkidir.

Bilinçli durumların bir kataloğu olarak duygu kataloğu

Wallin daha sonra ortaya çıkan bu bilincin nörobiyolojisine odaklanmaya başlar:

DNA, merkezi sinir sistemi vb. gibi altyapısal koşullandırma güçleriyle etkileşime giren zihni-bilinçli hale gelir, tonal olaylar dizisini seçer ve düzenler, böylece korelasyon, ilişkilendirme ve simetri yoluyla anlam yaratır: tonal bir akış-müzik-oluş... Bu, örneğin, sistemin öngörülemeyen bir dalgalanmaya, bir amplifikasyona veya kaynağı özünde, yani tonal akışı kontrol eden failde ortaya çıkan uyanıklık dinamiklerinde bulunan çelişkili bir dürtüye tepki verdiği, gelişen bir müzikal yapının o anını belirtmek için embriyolojik "cherod" kavramının benimsenmesi yoluyla söylemimizde ima edilmiştir, tonal akışı kontrol eden failde (xviii).

Onun "cherod" kavramı, El Rocío'nun juerga'sındaki ve benim de flamenko juerga'sında tanık olduğum estetik rezonans gözlemlerime yansıyor gibi görünüyor. Grup içinde biraz farklı bir şeyin ortaya çıktığı ve bunun uyum ya da uyumsuzluğunun tepkisel bir eleştirisi olarak belirlendiği kaydedilmiştir. "Ayrıca bu tür tonal yapıların ilksel kökenlerinin..... sabit kalıplarla değil..... insanlarda ve diğer yüksek hayvanlarda benzer olan sinirsel substratlarda kökleri olan belirli sensomotorik dinamiklerle tanımlanan "genetik formlarda" aranması gerektiği savunulmaktadır..." (ibid).

Burada müzikal formun, merkezi sinir sisteminin alt katmanlarına dayanan bu "sensomotorik dinamiklere" dayanan davranışsal bir estetiğin ilk tezahürü olarak kolayca ortaya çıkmış olabileceğini görebiliriz. Müzikal form, formun duygusal ifade için akışkan bir araç olması ve bu ifadeyle birlikte değişmesi anlamında sabit değildir. Endülüs "palosu" ifade anında tonal bir yapı olarak tezahür edebilir, ancak dolduran dinamik içerik, zaten bedende yapılandırılmış bir içerik olan duygusal içerik tarafından yapılandırılır.

"Müziğin işlevlerinden biri, bireyin yaşamsal karakterinin korunmasına, onarılmasına ve ayarlanmasına yaptığı katkının yanı sıra, sosyal kısıtlamalar altında duyguları zihinsel formlar olarak tanımasına ve manipüle etmesine yardımcı olması olabilir" (Wallin 1991, 481). Wallin'in müziğin bireyin "yaşamsal karakterini" oluşturmadaki rolü olarak öne sürdüğü şey ile benim El Rocío'nun (ve genel olarak Endülüs'ün) müzik ritüellerinde somutlaşmış müzik estetiğinin bir ürünü olarak ortaya çıkan "forma de ser" olarak tanımladığım şey arasındaki paralellikler çarpıcıdır.

"Yine de insanda, zihin-bilinç haline gelmenin ortaya çıkan ve dinamik bir alt yönü olarak duygu, aynı zamanda amaçsal bir davranışın sürdürülmesinde ve geliştirilmesinde... *sanal ve işlevsel ve bilinçli öğrenmede de rol oynamaya* niyetliyse, o zaman yalnızca duygu gösterimi veya duygu serbest bırakıcısı olarak seslendirme repertuarının değil, nörofizyolojik süreç olarak, "objets mentaux" olarak kendi başına duygunun bir tür spesifik, zengin çeşitlendirilmiş morfolojisi olmalıdır" (482).

Yukarıdaki alıntıda da paralellik dikkat çekicidir. Önce tarihsel bir olgu olarak Fandangolarda, daha sonra da ritüelleştirilmiş duygusal yapılanmayla ilgili devam eden bir süreç olarak Sevillanalarda izini sürdüğüm morfoloji çok açık. Anahtar terimlerden biri "bilinçli öğrenme"dir. Bu ritüellere katılan Endülüslülerin, yaptıklarını evrimsel terimlerle ifade etmeseler ve çerçevelemeseler bile, çoğu dindar insanın kabul edeceği gibi, bilinçli olarak kendileri üzerinde çalıştıklarının derin bir düzeyde farkında olduklarına inanıyorum.

"Bu önerilere göre, yüksek memelilerdeki ve bazı kuş türlerindeki duygusal gösterimin sözdizimi, evrimsel bir bakış açısıyla, insan duygusal repertuarının sözdiziminin ilksel bir niteliği olarak kabul edilebilir... Bu sonuç, iki evrimsel yol arasında yalnızca paralellik değil, karşılıklı bağımlılık ve etkileşim olup olmadığı sorusunu hemen gündeme getirir: nörofizyolojik süreç olarak duygu fenomenolojisi olarak adlandırdığım şey ile sırasıyla ses jesti ve müziğin davranışsal gösterimi arasında" (483).

Burada da Endülüs müzik kültüründeki müzikal formların ve morfolojilerinin, çeşitli tören modaliteleriyle bağlantılı olarak, Wallin'in bahsettiği uzak sonuçlara dair kışkırtıcı potansiyel örnekler sunduğunu görebiliriz. Yapılandırılmış duygusal repertuar olarak müzikal formlar, duygusal bir fenomenoloji olarak işlev görür ve bu da somutlaştırılmış amaç olarak biçimlendirilmiş performans yoluyla ifade edilebilir. Ancak ses, jest ve müziği içeren "davranışsal bir gösteri" olarak tören hareketinin ortaya çıkan duygusal repertuarla tam olarak nasıl bağlantılı hale geldiği "iki evrimsel yolun" bir örneği olarak görülebilir. Ritüel prototip olarak tören alayı; biçimlendirilmiş hareket ve gösteri; ve ortaya çıkan çeşitli duygusal modlar için araç olarak tören alayı; ortaya çıkan duygusal bilinç fenomenolojisi ile kasıtlı bilinçli ritüel uygulaması arasında etolojik bir köprü sağlar.

"En ince duygusal derecelendirmeler; duygusal süreci ve duygusal ifadeyi düzenleyen morfodinamik güç, ilkel genetik formlardan başlayarak, bir tür 'katalog' kalıpları geliştirmek ve oluşturmak için kullanıldı.

duygu..... Böyle bir kodlanmış semiyotik katalog..... insanlık tarihinin her döneminin ve insan kültürünün her bölgesinin arkaik parçaları kullanarak sürekli yeni ve değişken formlar inşa ettiği ayin ve müzik gibi törensel faaliyetler için gerekli bir ön koşuldur" (484).

Varsaydığı morfodinamik arıtma, Bölüm I'de ima ettiğim duygusal ayarlama açısından anlaşılabilir. Bu, aslında duygusal içeriği düzenleyen ve rafine eden devam eden morfodinamik bir süreçtir. Aynı şekilde "duygu kalıpları kataloğu" da Endülüs *palosunun* (veya formlarının) çeşitliliğini tam olarak nasıl gördüğümdür.

Ancak Wallin'in bahsettiği "arkaik fragmanlar "a gelince, ben alayda bunun açık bir örneğini görüyorum. Alayın farklı kullanımlarını inceleyerek, bu formun ya da ritüel davranışın nasıl ortak hareket ve ortak ses çıkarma gibi temel davranışlar üzerine inşa edildiğini görebiliriz.

Bununla birlikte, Wallin tarafından ele alınan insan gelişimi aşaması ile günümüz Rocío'su arasında büyük bir zaman aralığı olduğunu belirtmek gerekir. Bununla birlikte, temel tezinde -insan bilincinin odaklanmış bir duygu olarak müzik üretimiyle eşzamanlı olarak ortaya çıktığı- haklıysa, bu kadar temel bir şeyin bugüne kadar ritüel uygulamalarda ifade edilmeye devam etmesi o kadar da şaşırtıcı değildir. Dahası, ileride tartışılacak olan kölning'in kendisi de o kadar eskiye uzanan uygulamaların bir kalıntısıdır, çobanlığın gezegenin her yerinde insanlar tarafından hala uygulandığından bahsetmeye bile gerek yok.

Çobanın çağrısı: Ne müzik ne de dil

Burada Wallin (1991) bizi İsveçli çobanların şarkısı/çağrısı ile tanıştırmaktadır: "'*Köla'* yapmak, yüzlerce metre hatta birkaç kilometrelik mesafeler boyunca sürüyle *çağrılar* aracılığıyla iletişim kurmak anlamına gelir: temel bir modele göre yapılandırılmış, öncelikle perde ve yoğunlukla ilgili alt özelliklere sahip, sözsüz, akustik sinyaller" (387).

"Kolning'in yapıları öncelikle ve temelde 'müzik' değil, bu arkaik çoban kültüründe işlevsel ve morfolojik kökleri olan akustik sinyallerdir ve evcilleştirilmiş sığırlara çağrı ve çobanlar arasında sinyal görevi görürler" (388).

Bölüm I, Kısım 2'de alayın bölgesel bir işaretleme ritüeli olarak işlev görme potansiyelini tanıtmıştım. Ancak 2 ile 5. Bölümlerde de ele aldığım gibi müzikal sinyaller, alaydan bir gözlemciye iletişim potansiyelinin, alayın fiziksel varlığının yalnızca bir yönü olduğunu göstermektedir. Bir de alay içindeki iletişim vardır. Koronun şarkı söyleyerek kurduğu iletişimin yanı sıra Tamborilero'nun sinyal verme işlevi de vardır: "İşte Simpecado geliyor" (El Camino) ve "İleri gitmeye hazırlanıyoruz" (Al Alba). Bu sinyalizasyon, tiz flüt aracılığıyla gerçekleştirilir; bu, dışarıdakilere bir projeksiyondan çok içerideki katılımcılara bir sinyaldir.

"Bu üç farklı cümle türü serbest ekleme yoluyla zincirler halinde birleştirilir,.... sığırlar yakınsa, konuşma şarkı cümleleri tercih edilebilirken, sığırlar uzaktaysa yüksek ve tiz ses cümleleri hakimdir.

Sonuncu tür ise uygun kölning'dir" (391). "Kölning'in sesleri fonemler değil, daha sonra sesli harf gibi fonemlere dönüşen şeylerin araçlarıdır" (412).

Wallin kölning'in kökenlerinin dilde değil, daha çok jest ve vokale benzer bir şeyde yattığını (389), daha çok "hayvanlar arasında uyarı ve hakimiyetin yakın alan sinyalleri" gibi olduğunu (390) ve sesin gırtlakla ilişkili fizyolojisinin bu organın uzun zaman önce körelmiş bir yönüne işaret edebileceğini iddia etmekte kararlıdır (388). Bunu, "akustik olarak "sesli harf" dediğimiz şeye yaklaşan net bir formant organizasyonuna sahip olan, ancak sesli harf olmayan bir kurt ulumasıyla karşılaştırır (413). Ve bu örnekle, ortaya çıkan bir öz bilincin, bilinci dil gibi etolojik temeli olmayan bir soyutlamaya dayalı bilişsel bir modelle ilişkilendirmeye çalışmak yerine, zaten erken proto-insanın potansiyeli dahilinde olan faaliyetlerin müzikal bir uzantısı olarak daha iyi açıklanabileceğini savunmaya devam eder. Başka bir deyişle, uluma bir proto-dil gibi işlev görmez, ancak *niyetlilik* olarak daha ince bir dereceye odaklandığında kendini kontrollü bir tonal akışa formüle edebilecek seslendirilmiş bir duygu için temel malzeme olarak görülebilir. Argümanının anahtarı (ve bunu takip etmek kolay değil), kasıtlı tonal akışı yaratmak için gereken nörobiyolojik alt tabakaların, ilk etapta bu akışı yönlendirecek olan eşzamanlı bilinçle simetrik olmasıdır; dolayısıyla simetri. Buradan hareketle, bilinçli akış olarak duygu, bilincin bir etkisi olarak gelişen bir aklın sonunda dilde bulduğumuz türden keyfi semiyotik ilişkileri formüle edebileceği bir yatak haline gelebilecektir; dil daha önce değil, zaten tamamen bilinçli bir insanda ortaya çıkacaktır.

Şekil 13-1 (bir sonraki bölümde) Steven Brown'ın *Origins of Music* (Wallin, Merker ve Brown 2000, 275) adlı kitabında yer alan "The 'Musilanguage' Model of Music" başlıklı bölümünde erken insan gelişiminde hem müziğin hem de dilin öncülü olarak sunduğu "müzik dili" teorisinden alınmıştır. Bu teori, müzikte bulunabilecek işlevler yelpazesini açıklayan daha geniş bir nörolojik alt tabaka önererek teorik bir dayanak sağlayarak Wallin'in saha çalışmasını tamamlamaktadır. Wallin, teorisini desteklemek için nörobiyoloji, fonoloji, müzikal semiyotik, hayvan iletişimi ve diğer disiplinlerden faydalanmaktadır.

Islık çobanının flütü ve ıslık çobanının dili: kısa bir değerlendirme

"Çoban flütü" sadece tiz sesli değildir (Bölüm 4), aynı zamanda genellikle ıslık anlamına gelen bir kelimeyle de adlandırılır, örneğin bir Tamborilero'yu belirtmek için kullanılan terimlerden biri olan İspanyolca "silbo" kelimesi: *silbador* veya ıslıkçı. Avrupa kültüründe bulunan Çoban Flütünün (Bölüm 4'te ele alınmıştır) gelişimi ile ilgili olarak olası bir "körelmiş" gırtlak fikri (yukarıda Wallin tarafından varsayılmıştır) ile ilgili olarak ilgi çekici olan şey, hala hayatta olan bir dizi ıslık "dili" olmasıdır. Bunlardan biri "Silbo Gomero" olarak adlandırılır ve Kanarya Adaları'nın dağlık vadilerinde çobanlar tarafından hala kullanılmaktadır.³⁹

Science dergisinin Ocak 2005 sayısında, Washington Üniversitesi'nde psikoloji doçenti olan David Corina ve Kanarya Adaları'ndaki La Laguna Üniversitesi'nde psikoloji profesörü olan Manuel Carreiras'ın çalışmalarıyla ilgili bir makalede aşağıdaki yorumlar yer almaktadır:

Corina, "Sonuçlarımız, çeşitli biçimlerde dil için insan kapasitesinin esnekliği hakkında daha fazla kanıt sağlıyor" dedi. "Bu veriler, sol yarım küre dil bölgelerinin, sinyal modalitesinden bağımsız olarak iletişimsel amaçlar için benzersiz bir şekilde uyarlandığını göstermektedir. Silbo dili konuşmayanlar Silbo dilini bir dil olarak tanımıyorlardı. Tutunacakları hiçbir şey yoktu, bu yüzden beyinlerinin birden fazla bölgesi aktive oldu. Ancak Silbadorlar farklı bir şekilde, bir dil olarak analiz ediyor ve dille ilişkili alanları devreye sokuyorlardı."

Verilere ilişkin yorumlarına katıldığımdan emin değilim ve Wallin'in kölning ile ilgili çalışmasında yaptığı hemisferik çalışmaya bakarak Corina'nın sol beyin/sağ beyin ikilemini aşırı vurguladığını öne sürebilirim. Bölüm 3'te belirttiğim gibi, Rocío alaylarında insanlar tamamen farklı bir şey söylerken bile Tamborilero çalmaktadır. Bu da müzikal bir sürecin duygusal ve göndergesel spektrum boyunca herhangi bir yerde işleyebileceğini göstermektedir.

Sonuç olarak, bu değişimi yapan dilsel güçten çok müziksel güçtür. Wallin'in Kölning ile ilgili olarak önerdiği şey de bu gibi görünmektedir. Brown (1991, 274-298) tarafından sunulan "müzik dili" modeli, çobanın beynin tamamen ayrı bir fakültesiyle meşgul olmak yerine, silbo gomer'in göndergesel unsurlarına odaklanmak için spektrumun bu ucuna geçme şeklini açıklamaktadır. Yine de, çobanlar tarafından kullanılan melez bir müzik dili arasındaki potansiyel miras, günümüz çoban flütüne olan tonal benzerlikleri, "ıslık çalma" olarak ortak adlandırılmaları ve insanlar arasında bir zamanlar çok daha yüksek tonlar üretebilen körelmiş bir gırtlak olasılığı, özellikle Wallin'in kölning üzerine yaptığı saha çalışmaları ile birlikte Brown tarafından önerilen müzik dili teorisi göz önüne alındığında kesinlikle ilgi çekicidir. Ancak daha da önemlisi, bu çalışmanın beynin müzik ve dili nasıl işlediği arasında bir belirsizlik olduğunu göstermesidir.

kolayca örtüşebilir ve karıştırılabilir. Daha önce anlatılanlar ışığında, bu belirsizliğin merkezi sinir sisteminin işlevini karakterize eden deneyim ve temsil sürecinin derin bir tezahürü olduğunu öne sürüyorum; bu süreç müzik ve dilin ötesinde mit ve ritüel dinamiğine kadar uzanan bir süreçtir. Beyin, deneyimi bilgi olarak işlerken bu spektrum boyunca hareket edecek şekilde yapılandırılmıştır ve bunun sonucu sembolik düşüncedir. Wallin ve arkadaşları en azından bu sürecin nasıl gerçekleşmiş olabileceğine dair geçici bir zaman çerçevesi ve açıklayıcı bir teori sunmaktadır. Teorileri, tonal yapılanmanın bu süreçte oynamış olabileceği kritik önemi vurgulamaktadır. Benim önerim ise müzikal ritüelin bu sürecin bir diğer kritik özelliği olabileceğinin göz önünde bulundurulmasıdır.

Yapılandırılmış hareket olarak alay: yapılandırılmış duygu olarak müzik formu

Wallin'in (1991, 92) 3. Bölümünün başlığı şöyledir: "Teyakkuz-Motivasyon-Duygu-Amaçlı Davranış". Alayda işaretleme (yürüyüş), şarkı söyleme alayının doğasında bulunan duygusal yapılanma ve Bölüm 2'de bahsedilen Mağribilere karşı yeniden fetih savaşıyla ilgili olarak Endülüs alaylarının tarihinde hala belirgin olan uyanıklık yönleri ile Bölüm 5 ve Bölüm 6'da açıklandığı gibi subaylar tarafından taşınan uyanık asaların kökenleri arasındaki ilişkilere dikkat edin.

9. Wallin, çevresel niş ve amaca yönelik davranış arasındaki ilişki ile işitsel uyarının işlenmesinin "tür tarafından işgal edilen alanın" korunmasında birincil araç olmasına büyük önem vermektedir (231). Etolojik eylemler, oluşum, sergileme ve üretilen duygu biçiminde düşünülemez

Tamamen ritüel olaylar, ama belki de ritüel davranışların ortaya çıktığı "arkaik" kalıntıları oluşturan proto-ritüel davranışlar. Arkaik ses üreten davranışlardan, (Wallin'in çalışmasını bir örnek olarak kullanarak) nörobiyolojik alt katmanlara ve "formlar" olarak simetrilere sahip olabilecek eşlik eden müzikal davranışlar da ortaya çıkmıştır: ritüel formlar ve davranışsal formlara yol açan müzikal formlar.

Müzik alayı, Wallin'in kölning'in atası olarak tanımladığı proto-müzikal, proto-dilsel, vokalizasyon sürecinden evrilen en temel insan ritüellerinden biri olabilir; bu da ortaya çıkan bilincin fiziksel bir sonucu olarak evrilmiş gibi görünüyor; ritüel/müzikal form. Yani, duyguları amaç ile eşzamanlı olarak yapılandırma kapasitesi olan alayın fenomenal potansiyeli, Wallin'in insan bilincinin ortaya çıkışında da gerekli olduğunu düşündüğü süreçlerde etolojik olarak kök salmış olarak hem müzik hem de ritüel ile temel bir ilişkiye sahip gibi görünmektedir; müzik (örnek olarak kölning), amaç (uyanıklık, duygusal odaklanma) ve resmi grup hareketleri (sürü veya düzen içinde hareket etme): duygusal bir içeriğe sahip amaçlı grup hareketi.

Kölning'in fizyolojisi ve anatomik mekanizması, insan evriminde, daha gelişmiş insan dışı omurgalı ses ortamının ifade dünyasıyla bağlantıların günümüz müziğinin çoğundan daha belirgin olduğu filogenetik bir aşamayı temsil ediyor gibi görünmektedir. Ancak, buradaki vurgu Kitap sadece bu vokal tekniği üzerinedir ve bu tekniğin, insan evrimi üzerinde muazzam bir etkiye sahip olan avcılıktan evcilleştirilmiş sürü hayvanlarının yetiştirilmesine geçişle birlikte biyokültürel bir ortak yaşam içinde geliştiği varsayımı, müziğin bu şekilde *ortaya çıktığını* düşündüğümü göstermez (509).

İnsanlarda hem müzik hem de alay, ilk insanlarla bazı sürü hayvanları arasındaki ilişkiyle doğrudan ontolojik bir ilişkiye sahip olabilir. Önemli olan sadece insanlar arasındaki iletişim değil, aynı zamanda

İnsanlar ve simbiyotik ilişki içinde oldukları sürü hayvanları arasındaki iletişim; önce avcı yırtıcılar olarak, sonra da evcilleştirici manipülatörler olarak. Wallin haklıysa, bu iki grup arasındaki etkileşim insan bilincinin gelişiminde önemli bir rol oynamış gibi görünüyor. Ancak bunun nasıl ya da neden olduğu açık değildir.

Biyomüzikoloji henüz emekleme aşamasında olsa da, Endülüs ritüelinin incelenmesinde çok sayıda destekleyici malzeme bulunmuş gibi görünüyor. İlginç bir şekilde, Wallin'in çalışmasının kölning'in altında yatan nörolojik ilişkileri gözlemlemesinden ve incelemesinden nasıl benzer temel ilkelere ulaştığına dikkat edin; sürü (yapılandırılmış hareket), müzik (seslendirme; yapılandırılmış duygusal ses), bireysellik (yapılandırılmış bilinç), uyanıklık (yapılandırılmış amaç) ve bölgenin sonik işaretlenmesi (işaretlenmiş alan ve zaman), tabii ki Rocío'nun ritüel temelleri ile ilgili nörolojik veriler olmadan benim yaptığım gibi: Yapılandırılmış ses ve oluşum kullanarak bölgeyi işaretleme/yürüyüş olarak alay: duygusal durumları oluşturmak ve yapılandırmak için organize ses kullanan hareketli yapılandırılmış oluşumlar; Endülüs ritüeli durumunda, bu duygusal durumlar ve morfolojileri için araçlar olarak müzikal formları içeren belirli fenomenal durumları ortaya çıkaran duygusal kataloglar.

Bölüm 12'nin Özeti

Bilinç ve duygular: Dilden müziğe

Duyguların temel bilincin evi ya da duygular ile "çekirdek bilinç" arasındaki ilişkinin öne sürdüğü gibi "çekirdek bilinç" olmasındaki rolü

Becker, Damasio ve Wallin (farklı alanlardan) tarafından ortaya konan trans, aydınlatıcı ve daha önce yaygın olan akademik eğilimlere aykırıdır: Aklın ve akılla birlikte dilin insan bilincinde oynadığı rolün aşırı vurgulanması olarak yapısalcılığın kendisi, yukarıdaki yazarlar ve onların ortakları ve meslektaşları tarafından ortaya konan duygular, müzik ve bilinç arasındaki ilişkiye yapılan vurguyla ciddi bir şekilde sorgulanmaktadır. Buna karşılık, dile yapılan bu vurgunun, özellikle ritüel ve varoluş halleri açısından müziğin rolünü nasıl gördüğümüz konusunda yansımaları vardır.

Biyomüzikoloji, insan bilincinin evrimini aklın evriminden ziyade duyguların evrimi olarak değerlendirmek için nörobiyolojik bir temel sağlamaktadır. Dahası, eğer Wallin haklıysa, o zaman duyguların evrimi ve onlarla birlikte bilincin evrimi müzik tarafından modellenmez, aksine müzikle *simetrik*dir. Bilinç ve duygular arasındaki bu yakın ilişki, dil ve bilinç arasındaki mesafenin uzun zamandır analog olarak karıştırılan bir metafor olduğunu daha da açığa çıkarmaktadır; insanlar düşüncelerini temsil etmek için ritüeller yaratırlar çünkü insanlar hayatı düşünce olarak deneyimlerler. Ancak gerçeğe daha yakın olan, insanların deneyimlerini derinleştirmek için ritüeller yaratması ve bu deneyimlerin yansımaları olarak mitler yaratmasıdır.

Müzik/söylem olarak mit/ritüel dinamiği: Sembolik oran

Yine de sembolik ritüelin gerçekliğiyle karşı karşıyayız; neden deneyimleri gerçekleştirmeye çalışmak yerine bir ritüelde sembolize edelim? Ayin neden yüceltme, keder ve gizemli huşu duygularını sembolize ederken

bunları ritüelde gerçekleştirmeye çalışmıyor? Gamelan dansçıları neden transı tetiklemeye çalışmak yerine onu sembolize ediyor olabilirler? Açıkçası müzik zaman zaman sembolik olarak işlev görür, zaman zaman dil gibi, Rocío'daki Tamborilero'nun ezgileri gibi dinleyici için daha çok bir sembol gibi. Bir ritüelin öncelikle sembolik olarak işlev görebileceği gerçeği, müziğin de bunu yapabileceği gerçeğiyle paraleldir.

Burada geçici olarak önereceğim şey, bu bölümde ele alınan ritüelin üç unsurunun; trans, duygular ve müziğin, ritüelin tekrarlanacak tutarlı bir ritüel olarak işlev görmeye devam etmesi için (fenomenolojik yönleri ne olursa olsun), bu üç unsurun mit/ritüel dinamiğinin orantılı derecelerinin aşağı yukarı aynı seviyesinde (tam olarak aynı olmasa da) işlev görmesi gerektiğidir. Diğer bir deyişle, müzik sembolik olarak ne derece işlev görüyorsa, trans da o derece işlev görmeli ve duygusal uyarılma da o derece olmalıdır. Bunun nedeni, yukarıda sembolik trans olasılığı ele alınırken tartışıldığı gibi, oldukça basittir: sahiplenmenin gerçekleşmesi için gereken müzik bir gün bir saat, başka bir gün üç saat gerektirebilir. Duygusal seviyeler de az ya da çok aynı süreyi alabilir. Ancak sembolik faaliyetlerin tamamlanması sadece 30 dakika sürüyorsa, o zaman bir sorun var demektir. Üç saatlik müzikle 30 dakikalık sembolik bir hikaye tekrar anlatılamaz ya da tam tersi, 30 dakikalık hikaye istenen duygusal endişeye ulaşılan kadar tekrar tekrar anlatılamaz; ya ulaşılır ya da ayrılan süre içinde ulaşılmaz. Ayrılan süre, ritüel yapısını oluşturan şeyin bir parçasıdır.

Ancak ritüel yapı ile ritüel etki arasındaki potansiyel çatışmalar sembolik ritüellere sahip olmamızın nedeni değildir. Müzik, duygular ve transın bu üç unsuruna, benim "*semiyotik uyum*" ya da eşit "*sembolik oran*" olarak adlandırdığım

şekilde sahibiz.

Çünkü sembolik ritüellere ve çeşitli sembolik işlevlerdeki ritüellere ihtiyaç vardır. Sembolik ritüel başarısız bir deneyimsel ritüel değildir; Ayin'in transa geçme ya da beden değiştirme deneyimi yaratma konusunda başarısız olmadığı gerçeğinin de gösterdiği gibi. Sembolik ritüeller kendi başlarına işlevsel ritüel kategorileridir ve ritüel sistemi içinde belirli amaçları yerine getirirler. Sembolik ritüeller, deneyimsel ritüelleri de içeren bir süreklilik boyunca işleyen ritüeller yelpazesinin bir parçasıdır. Bununla birlikte, ritüel sistemi içerisinde sembolik ve deneyimsel oranların neden farklı derecelerde olduğu 13. Bölümde daha ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

Buraya kadar anlatılanlar ışığında şu anda önerdiğim şey, okuyucunun, ritüelin bir ritüel olarak tanınabilir bir tutarlılığa sahip olabilmesi için üç unsurun (duygu, müzik ve trans) aynı sembolik oranda uyumlu bir şekilde işlev görmesi gerektiğini düşünmesidir. Müzik her zaman Wallin'in ya da Becker'in önerdiği şekilde işlev görmez, ancak belki de müzik bir zamanlar öncelikle deneyimsel olarak işlev görmüş olabilir. Sembolik ritüelin ve onunla birlikte sembolik transın, sembolik duyguların ve sembolik müziğin genel ritüel sistemi açısından teorik bir açıklamasının yapılması, sonuç bölümü olan 13. Bölümde sunulacaktır.

Bölüm 13: Sonuçlar ve Teorinin Özeti of Ritual: Toward a Theory of Ritual Systems

Sonuçları, bu çalışmanın Giriş bölümünde belirtilen iki yörüngeye yanıt veren iki temel kavrama ayırdım: duygusal ayarlama ve deneyimsel yer değiştirme. Her iki temel kavram setine ilişkin özet ve sonuçlar, gözlemlenebilir gerçekleri ve benim teorik uzantılarımı içermektedir.

İlk kavram olan dini deneyimin deneyimsel yer değiştirmesi, "ritüel sarmalı" olarak adlandırdığım kutsal ritüel ilişkileri ve ritüel morfolojisi teorisine yönelik temel özellikleri içermektedir. Bu bölümün 1. Kısım bu ritüel teorisini ve bu süreçte iki kısa özeti sunmaktadır. Bunlardan ilki bu çalışmada ele aldığım şekliyle dini deneyim, ikincisi ise göstergebilimi ritüel teorime nasıl uyguladığının kısa bir açıklamasıdır. Bölümün geri kalanında ritüel ilişkiler teorisini oluşturan çeşitli bileşenler tanıtılmıştır. Bölüm 2, ritüel spiral teorisinin temel kavramlarını, müzikal ve ritüel işlevsel uyumluluk hipotezi aracılığıyla potansiyel müzikal sonuçlarla ilişkilendirmektedir.

İkinci kavram olan duygusal ayarlama ve bunun potansiyel sonucu olan duygusal çoğalma, Bölüm 3'te özetlenmiştir ve temelde teorik bir yapıdır. Bununla birlikte, Endülüs ritüelinde duygusal ayarlama olarak adlandırdığım sürecin birincil aracı, şarkı söyleyen koro ve sabit juergalardan oluşan müzikal/duygusal alaydır. Bu iki unsur, her bir ritüel alayı tarafından tek bir duygusal modun geliştirilmesi gibi gözlemlenebilir gerçeklerdir. Alay ve juerga'nın ritüel yapıları, koro ve juerga ile bağlantılı olarak

odaklanmış duygusal içeriğin (özellikle tören alayında) birlikte duyguların ritüel bir yapılandırmasını ortaya koyduğu da gözlemlenebilir. Bu nedenle, ritüel uygulamalar tarafından duygusal yapılandırma, duygusal ayarlama teorisinin dayandığı veri tabanını oluşturmaktadır.

Bölüm 3, bu tez boyunca temel analiz nesnelerini oluşturan üç temel unsurun toplamı olarak duygusal akortlamayı sunmaktadır: ritüel form, müzikal form ve duygusal mod İki özetten ortaya çıkan şey, ilki ritüel sarmal teorisi, ikincisi ise duygusal akortlama, ikincisinin ilkinin tamamen müzikal bir korelasyonu olduğudur.

Bölüm 4'te, Bölüm 12'de sunulan müzik ve bilinçle ilgili evrimsel biyomüzikoloji teorilerine geri dönerek, tüm bir ritüel sisteminin zaman içinde sürekli evrim geçiren bir müzikal formlar sisteminden başka bir şey olmayabileceği ihtimalini öne sürüyorum. El Rocío'nun ve dolayısıyla Katolik Endülüs'ün müzikal formları ve ritüelleri bu fikri destekliyor gibi görünmektedir.

Bu sonuçların sonunda, ritüel spiral teorisinin sahada faydalı ve pratik bir analitik araç olarak uygulanabileceği bazı yollar öneriyorum.

Bölüm 1: Ritüel spiral-bir ritüel teorisine doğru ilişkiler

Dini deneyimi kutsal ritüel çalışmalarının merkezine yerleştirmek ve geçici olarak onu yoğunlaştırılmış farkındalık ve hızlandırılmış öğrenme ile karakterize edilen bir durum olarak kabul etmek

Ancak dini deneyimi kutsal ritüel çalışmalarının merkezine yerleştirerek, kutsal ritüelin her yerde bulunması ve tarihsel sürekliliği

hissediyorum. Dini deneyim insanlara özgü gibi görünmektedir ve iddia ediyorum ki temelde insana özgüdür. Bunu akılda tutarak, nörofenomenolojiye (veya biyogenetik yapısalcılığa) en azından dini deneyimin nörobiyolojik temelini anlama çabasıyla dini deneyimi ritüel çalışmalarının merkezine yerleştirme gibi cesur bir adım attığı için kredi verilmelidir. 11. Bölüm'de tartışılan eleştirilere rağmen nörofenomenoloji, kutsal ritüel çalışmasını yalnızca temsil sanatları, tarih ve dogma gibi yan ürünlerinden ziyade dinin deneyimine yönlendirerek araştırmaya başlar.

Bu çalışma kapsamında dini deneyim olgusunu, içeriğini daha fazla tanımlamaya çalışmadan, yüksek farkındalık ve hızlandırılmış öğrenme durumu olarak ele almanın geçici ve bence faydalı bir yolunu öneriyorum. Bunu, mistik zihnin aktivasyonunun ancak tüm merkezi sinir sistemi tamamen aktive olduğunda gerçekleştiğini gösteren biyogenetik yapısalcılık çalışmalarına dayanarak öneriyorum (Laughlin, et al. 1990, 34-61; d'Aquili and Newberg 1999, 21-45). Bu bana dini deneyim yaşayan bireyin bilgiyi en yüksek kapasitede işlediğini düşündürmektedir. Bu da kişinin hızlandırılmış bir hızda öğrendiğini veya bilgiyi bilgi olarak formüle ettiğini göstermektedir. Ne öğrenildiği ve bu bilginin ne olabileceği, bir şekilde evrensel mi, kültürel mi yoksa bireysel mi olduğu, şu anda spekülasyon yapmaya hazır olduğum bir konu değil. Tüm insanlar temelde benzer sinir sistemlerini paylaşıyor gibi görüldüğünden ve (nörofenomenolojinin ilkelerine göre) sinir sisteminin mistik duruma aktivasyonunun (Bölüm 11) tüm insanlar arasında aşağı yukarı aynı nörolojik yapısal süreçler boyunca gerçekleştiğini varsayabiliriz

kültürler arası. Ancak, bildiğim kadarıyla şu ana kadar bu varsayımı destekleyen ya da reddeden herhangi bir çalışma yapılmamıştır. Nörofenomenologlara göre insan sinir sistemi, yapısal ilişkilerinde bu deneyim için gizli bir kapasiteye sahiptir ve bu nedenle dini deneyim ve çeşitleri tüm insanlarda temel bir potansiyel gibi görünmektedir. Dahası, deneyimin kendisi de insan sinir sisteminin sürekli olarak meşgul olduğu şeyin bir uzantısı gibi görünmektedir; benlik ile benlik ve benlik ile çevresi arasındaki ilişkileri işlemek ve modellemek, ki bu hem yakın çevreyi hem de genişletilmiş ya da kozmolojik çevreyi içerir. Bu tür deneyimleri yaşayanların, bu deneyimin kendilerine gerçekliğe dair çok daha güçlü bir kavrayış kazandırdığına dair inançlarının doğru olup olmadığı ya da bunun aşırı bir kendini kandırma durumu olup olmadığı burada söz konusu değildir. Bu çalışmanın vurgulamak istediği şey, dini deneyimin kutsal ritüel açısından taşıdığı önemdir. Dini deneyimin tüm kutsal ritüel sistemlerinin ardında yatan en önemli merkezi olgu olduğunu öne sürüyorum. Benim çalışmam ritüel üzerinedir, nöroloji üzerine değil. Ancak ritüellerin ve ritüel sistemlerinin dini deneyim dikkate alınmadan açıklanamayacağına inanıyorum. Nörofenomenolojinin savunucuları en azından, sadece metaforik bir yapı olarak kabul etsek bile, dini deneyimin fenomenolojik yönlerinin ritüel uygulamalarla doğrudan ilişkili olarak nasıl ele alınabileceğine dair bir model sunmuşlardır.

Dini deneyimi kendi terimleriyle geçici olarak kabul ettikten ve insan ritüel pratiklerindeki merkeziliğini onayladıktan sonra, kutsal ritüel sistemlerinin nasıl ortaya çıkabileceğine dair bir teoriye doğru ilerleyebiliriz. Kutsal bir ritüel sistemi

aşağıda daha ayrıntılı olarak tanımlanacağı üzere, aşağıdakilerin üçünü de gerçekleştirmeye yönelik bir davranışlar sistemi olarak görülebilir: (1) deneyimi başlatmak, (2) dini deneyimin varlığını hafızada tutmak ve muhafaza etmek ve (3) bu deneyimlerden elde edilen bilgiyi sembolik temsillerin çeşitli aşamaları yoluyla muhafaza etmek. El Rocio'da ve Endülüs ritüelinin diğer alanlarında yaptığım çalışmalara dayanarak, bu üç kurumsallaşmış davranış biçiminin bir sonucu olarak dini deneyimin kültürü üreten bir süreci harekete geçirdiğini öne sürüyorum. Her ne kadar 11. Bölüm'de anlattığım gibi, ritüel çalışmalarındaki pek çok akademisyen, insan kültürünün çoğunun olmasa da büyük bir kısmının ritüel süreçlerin bir sonucu olarak görülebileceğini öne sürmüş olsa da, bu ritüellerin nasıl ortaya çıkmış olabileceği belirsizliğini korumuştur; dolayısıyla 11. ve 12. Bölümlerde kısaca ele alınan pek çok ve çoğu zaman birbiriyle çelişen ritüel teorileri ortaya çıkmıştır. Dini kültürün, dini deneyimle doğrudan ya da dolaylı olarak ilişkili olan bir ritüel davranışlar sistemi üzerine kurulduğunu öne sürüyorum. Bu ritüellerin birbiriyle ilişkili bir ritüeller sistemi oluşturmak üzere nasıl ortaya çıktığını açıklamak, bu bölümde sunduğum teorinin temel amacıdır.

Dini deneyimin kısa bir incelemesi

Burada sadece, bu çalışmanın büyük bir bölümünde zaten bahsedilmiş olan dini deneyimin bazı yüzeysel yönlerini sunacağım ve d'Aquili ve Newberg tarafından sunulan biyogenetik yapısalcılık modelini kullanacağım. Nörofenomenoloji savunucuları tarafından sunulan modelin nörobiyolojik sınırları içinde kalan bir deneyimler sürekliliği varsayarak, farklı derecelerde deneyimlere yol açan bir süreç tanımlayabiliriz.

genel bir kategori olan "dini deneyimler" içerisinde yer almaktadır. "Üniter süreklilik" (onların terimi; d'Aquili ve Newberg 1999, 97) boyunca daha az deneyimsel durumlardan "Mutlak Üniter Varlık" (yine onların terimi; d'Aquili ve Newberg 1999, 98) ile doğrudan birleşme deneyimi olarak en tam ifadeye kadar değişen deneyimlerin genişliği, nörofenomenoloji için dini deneyimin spektrumunu veya çeşitlerini oluşturur.

Tekrar ediyorum, dini deneyimlerin gerçekliğe dair daha derin kavrayışlar oluşturup oluşturmadığını ya da aslında güçlü yanılsama ve kendini kandırma durumları olup olmadığını tartışmıyorum. Benim vurgum, bu durumların meydana geldiği, tarihsel olarak geliştirildikleri, insan kültürü üzerinde muazzam bir etkiye sahip oldukları ve -bu tez için en önemlisi- ritüel ve müzikle derin bir ilişkiye sahip göründükleri gerçeğidir. Ayrıca, daha önce de belirtildiği gibi, bu deneyimlerin en yoğun seviyelerine ulaşıldığında, nörobiyolojik olarak gerçekte her ne oluyorsa, *merkezi sinir sisteminin mümkün olan en tam aktivasyonunu gerektirir.*

Bana göre son ifade, nörofenomenologlar tarafından sunulan modelin kritik bir yönüdür ve dini deneyimin yüksek bir farkındalık ve hızlandırılmış öğrenme durumu olduğuna dair önerimi buna dayandırıyorum. Sorun şu ki, şu anda bilimin bu durumda tam olarak neyin "öğrenildiğini" -gerçekliğin daha doğrudan bir kavranışı mı yoksa derin bir kendini kandırma örneği mi- değerlendirmesinin bir yolu yok. Ancak burada söz konusu olan bu soruya bir yanıt bulmak değildir.

Olası bir ritüel teorisi geliştirmek amacıyla aldığım pozisyon, El Rocio ve onun Endülüs Katolikliği ile olan ilişkisini araştırmamın bir sonucu olarak bu çalışma boyunca geliştirdiğim pozisyonla aynıdır. Ritüel sistemlerinin öncelikle dini deneyimlere dayandığını, bu deneyimler hakkındaki düşünce ve yansımaların ise ikinci sırada yer aldığını öne sürüyorum. Nihai olarak genel bir ritüel ve din teorisinin formüle edilmesine yönelik olarak, bu deneyimler ile bunların temsilleri ve yansımaları arasındaki kesin oranların nasıl belirleneceği, bu tezin sınırlarının çok ötesinde devam eden bir araştırmayı teşkil edecektir. Ancak şu anda söyleyebileceğim şey, eğer benim pozisyonum doğruysa -dini ritüel sistemleri öncelikle dini deneyimin kendisi üzerine kurulur, bunu takip edecek dogmalar ve yansımalar üzerine değil- o zaman bunların birbiriyle etkileşimli oranları sorunu, nörolojik süreçlere dayanan bir göstergebilim sorunu olarak görülmelidir. Biyogenetik yapısalcılık bir kez daha bu yönde atılmış iyi bir ilk adımdır. Aşağıda, bu çalışmada dini deneyimle ilgili olarak ele alınanların bir özeti yer almaktadır:

- (a) İnsan sinir sistemi yapılarının mümkün olan en tam aktivasyonu, d'Aquili ve Newberg'in "mistik zihin" olarak adlandırdığı fenomenolojik bir deneyimle sonuçlanır (1999, 79-120). Sinir sisteminin tam aktivasyonuna yönelik süreç boyunca her bir kritik bilge, mecazi olarak, toplam merkezi sinir sistemi içindeki iki temel sistemden birinin diğerini uyardığı bir "dökülme" veya "taşma" olarak nitelendirilir (Laughlin çevrimiçi öğretici; Laughlin, d'Aquili, McManus 1990, 146-152; d'Aquili ve Newberg 1999, 95-102).

- (b) Sinir sisteminin tam aktivasyonunun önemli bir yönü, birey ile genel olarak evren arasında özne/nesne ikiliğinin olmadığı fenomenolojik bir durum yaratmasıdır - sürekli, farklılaşmamış, semiyotik bir değişim akışı deneyimi. Bunun, ritüelin dilin geri dönülmez bir şekilde parçaladığı şeyi birleştirmeye çalışan "nevrotik eylem" olarak görüldüğü dilbilimsel temelli yapısalcılık pozisyonu tarafından önerilen şeyin deneyimsel anti-tezi gibi görüldüğünü belirtmek gerekir (Lévi-Strauss, Bell 1997, 43).
- (c) Dini deneyim, ne sosyal konumlandırma ne de dilin kısıtlamaları tarafından koşullandırılan öznel bir benliği ortaya çıkarır. Ben/öteki birleşmesi deneyiminin bizzat kendisi, dilin sınırlarının aşılmasıdır. Dilin yapıları -gerçeklik deneyimimiz bir yana, bilincimizin kapsamını belirlemekten çok uzaktır- ilk aşamalarda "mistik zihnin" harekete geçirilmesiyle aşılan bir bariyer oluşturur. *Dilin kendisi, diğerleri arasında, dini deneyimin nüfuz ettiği sınırlardan yalnızca biri gibi görünmektedir.*
- (d) Herkes dini deneyimin peşinden gitmeye meyilli veya ilgili değildir. Bununla birlikte, dinin ve dini ritüellerin her yerde varlığını sürdürmesi, çoğu insanın şu ya da bu düzeyde dinin yeniden sunumuna karşı telkin edilebilir olduğunu ve çoğu insanın şu ya da bu ölçüde bu telkine göre hareket edeceğini göstermektedir. Bu bağlamda tüm insanlar, kayıtsız ateist ile mistik aziz arasında bir yere düşmektedir.

- (e) Dini deneyime yatkınlık tüm sınıflar ve ırklar arasında eşit olarak dağılmış görünmektedir. W. A. Christian Jr'ın *Local Religion in 16th Century Spain* (1981) adlı çalışması bu noktada özellikle dikkat çekicidir. Christian'ın on altıncı yüzyıl İspanya'sının kırsal ve kentsel halkları arasındaki dindarlık üzerine yaptığı çalışma, insanların tüm sınıf, zenginlik ve eğitim ayrımlarında aşağı yukarı eşit oranlarda dindar ve dinsiz olduğunu göstermektedir. Bu durum, eğitimin daha az dindarlığa yol açtığını, yoksulluk ve cehaletin ise dindarlığı beslediğini iddia eden yaygın entelektüel "bilgelikle" çelişmektedir. Bu sosyal gerçek, *communitas* ve dindarlık arasındaki ilişki, biyogenetik yapısalcılığın biyolojik düzeyde doğru olduğunu öne sürdüğü şeyle sosyal düzeyde ilişkili görünmektedir; tüm insanlar benzer bir sinir sistemini ve bununla birlikte dini deneyimler için bir potansiyeli paylaşmaktadır.
- (f) Nörofenomenolojiye göre, Mutlak Üniter Varlık deneyimi -yani sinir sisteminin tam aktivasyonu- nadirdir, ancak bununla ilişkili daha az sayıda deneyim oldukça yaygındır (d'Aquili ve Newberg 1999, 102-103).

Kutsal bir ritüelde dini deneyim her zaman amaç değildir

Dini deneyimin (ve çeşitlerinin) herhangi bir kutsal ritüel geleneğinin kalbindeki merkezi olguyu oluşturduğunu öne sürerken, aynı zamanda deneyimin kendisinin (mistik zihnin tam kapasitesiyle harekete geçirilmesi) bir ritüel sistemindeki her ritüelin ritüel hedefi olmadığını da öne sürüyorum;

Aksine, çoğu ritüel bunu yapmaya çalışmaz. Dahası, en görünür ritüeller, sosyal olarak en gelişmiş ve en belirgin olanlar, bu tür deneyimlerden kaçınmak için özel olarak tasarlanmıştır. Bu gerçeğin *nasıl* ve *neden olduğu*, aşağıda ana hatlarıyla açıklanan ve benim ritüel sarmalı olarak adlandırdığım ritüel ilişkiler teorisinin temelini oluşturmaktadır. Önerdiğim bu ritüel teorisini anlamaya yaklaşmanın en iyi yolu, sistemi bir bütün olarak kültürel düzeyde semiyotik bir süreç olarak ele almaktır; bu süreç yine de bireylerin içindeki semiyotik süreçlere benzemektedir.

Ön göstergebilimsel tartışma: Peircean göstergebiliminde S/O yer değiştirme kategorileri

Bir ritüel ilişkiler teorisini destekleyecek temel bir biyosemiyotiğe (geçici bir terim) doğru atılacak ilk adım, Peirce'ın işaretler üçlemesini ve üç işaret işleme düzeyini tam olarak benimsemektir (Peirce işaretinin ve kategorilerinin kapsamlı bir genel açıklaması için Van Baest 1995'e ve Peirce göstergebiliminin müziğe uygulanması için Turino 1988'e bakınız). Peirce'ün yaptığı şey, işaretlerin göreceli duygulanımının bir dizi ilişki olarak kurulabileceği bir araç sağlamaktır. Bu ilişkiler benim semiyotik yer değiştirme olarak adlandırdığım şeye dayanmaktadır. Peirce'ün Birincilik, İkincilik ve Üçüncülük kategorilerinden ilerleyerek aşağıdaki üç tür göstergeyi ele alırsak, belirleyici faktör gösterge ile nesnesi arasındaki artan mesafe ya da içsel ilişki açısından "boşluk"tur. Söz konusu ilişki gösterge ve nesnesi olduğundan, üç tür gösterge Trikotomi II'yi oluşturur (bir göstergenin gösterge okuyucusu tarafından nasıl yorumlanabileceğini dikkate alan Trikotomi III'ün ve gerçekte özellikler olarak S/O ilişkisi olan Trikotomi I'in aksine). Aşağıda izlendiği üzere, kategorideki değişimin

Trikotomi II'deki Birincilikten Üçüncülüğe, potansiyel bir gösterge ile nesnesi arasında artan bir yer değiştirmenin ürünüdür.

İkon: Benzerliğe dayalı bir ilişki vardır. Bir fotoğraf, aynı melodinin iki varyasyonu. Farklı kaynaklardan gelen iki yüksek ses.

Dizin: İşaret, nesnesiyle gerçek deneyimde birlikte ortaya çıkması yoluyla ilişkilidir. Duman yangına işaret edebilir. Ama aynı zamanda geçit töreni ya da bayrak gibi farklı özel durumlarda çalınan bir milli marş, farklı insanlara geçmiş deneyimlerine göre farklı şeyler çağırıştırabilir. Tamborilero'nun melodisinin bir kayıta duyulmasının aksine Rocio'da çalınması.

Sembol: Taoist *Yin-Yang*, ulusal bir bayrağın renkleri, bir kelimenin anlamı ve onun sesli veya yazılı ifadesi.

Thomas Turino'nun açıkladığı gibi: "Semboller başka şeyler hakkındaki işaretlerdir, oysa ikonlar ve indisler özdeşlik (benzerlik, ortaklık) ve doğrudan bağlantı işaretleridir" (Turino 1988, 5). Ancak Peirce, bu ilişkilerin gerçeklikte var olabilmesi için bir yorumlayıcı (algılayıcı) gerektirmeyen işaret/nesne ilişkilerini de dikkate alır (Trichotomy I). Hangi trikotomide işlenirse işlensin (eğer bir insan tarafından işlenirse) herhangi bir potansiyel göstergenin yine de Trikotomi I'de bir izi olması, Pierce'ın göstergebilimini pozitivist pragmatik bir çerçeveye nasıl sağlam bir şekilde oturttuğudur. Modelinin bu özelliği, 8. Bölüm'de daha önce değindiğim ve aşağıda geliştirmeye devam edeceğim ritüel deneyimsel varsayılan teorim için kritik önem taşımaktadır.

Peirce, yorumlayanın dikkate alınan şey (bir işaretini okuyan kişi) olduğu Trichotomy III'te, bir işaret/nesne ilişkisinin gerçekliğini, göreceli potansiyel etkisini kategorize ederken dikkate alır; örneğin bir tek boynuzlu at fikrine karşı bir yüz ifadesi. "Bir işaretin neden olduğu yansıtılmamış bir duygu" olarak duygusal yorumlayıcı (Turino 1988, 3), "bir işaretin neden olduğu fiziksel bir tepki olarak enerjik yorumlayıcı, müziğe ayak vurmaya gibi..." (3) ve dilbilimsel temelli bir kavram olarak işaret-yorumlayıcı vardır (a.g.e.).

"Ormanda Bir Ağaç Devrildiğinde: Göstergebilimsel analizin ilk adımı, herhangi bir durumda göstergenin ne olduğunu, nesnenin ne olduğunu, etkinin ne olduğunu ve kime yönelik olduğunu belirlemektir. Görünüşte basit olsa da, bu temel adım genellikle gözden kaçırılır ve bu da daha önce bahsedilen *postmodernist karışıklığa yol açar*" [benim italiklerim] (a.g.e.).

Bu örneklerle dikkat çekmek istediğim şey, işaret ile nesnesi arasında göreceli bir yer değiştirme büyüklüğü olduğudur - kesinlikle ölçülebilecek bir şey değil ama yine de karşılaştırılabilecek bir şey. Oksijenli kanın kırmızılığı ile kanın kendisi arasındaki yer değiştirme ile dumanın olası bir yangına işaret etmesinin (bir yorumcunun zihnindeki) olası anlamı arasındaki yer değiştirme kayda değerdir. Bununla birlikte, Taoist sembolün ve sembolün kendisinin bir kağıt parçası üzerinde birbiriyle ilişkili bir dizi çizgi olarak algılanması (yine bir yorumcu tarafından) sonucunda ulaşılabilir (veya ulaşılamayacak) potansiyel "anlam" kadar büyük değildir. Görünüşte bölümlere ayrılmış olan bu işaret kategorilerinin aslında kesintisiz bir değişim süreci olduğunu ve bu sürecin alt yer değiştirmeden üst yer değiştirmeye, üst yer değiştirmeden (sembolleştirmeden) alt yer değiştirmeye doğru daha büyük bir güçle hareket eden semiyotik bir akış oluşturduğunu öne sürüyorum.

daha düşük yer değiştirme (gerçek ilişkiler). "Daha büyük güç" derken basitçe S/O "boşluğu" daraldıkça yorumlayanın işareti/nesneyi doğrudan ilişkiye sokma olasılığının arttığını kastediyorum, çünkü işaret/nesne ilişkisi giderek keyfi, öğrenilmiş konvansiyonel çağrışımlara karşı gerçek ve mevcut koşulların bir özelliği haline geliyor. Gerçekte bu ilişkiler, potansiyel bir yorumlayıcı üzerinde yaratabileceği ya da yaratamayacağı nihai potansiyel etki açısından hala bir derece ve olasılık büyüklükleri sorunu olsa da, bu derece ilişkileri yine de herhangi bir işaretin hiç ya da belirli bir şekilde işlenme olasılığında göz ardı edilemeyecek kadar önemli bir rol oynamaktadır. Bunun alternatifi, çevreyi sosyal olarak inşa edilmiş bir "metin" olarak görmeye başlamaktır; burada tüm işaret kategorileri ve deneyim seviyeleri, Üçüncülük'teki bilişsel alışverişleri oluşturan dilsel olarak yapılandırılmış, entelektüel işaretlerin dar sınırlaması içinde birleştirilir. Bunun Thomas Turino'nun yukarıda bahsettiği "postmodern birleştirme" olduğuna inanıyorum.

Deneyimsel varsayılan ve semiyotik yer değiştirme

Dahası, 8. Bölüm'de tartıştığım gibi, her işaretin altındaki her "varlık kategorisi" içinde bir "izi" vardır. Örneğin, dumanı tüten bir yangının tasvirini okuyan bir adam yine de sandalyesinde oturmakta, odasının "operasyonel ortamını" (nörofenomenolojiden ödünç alınmış bir terim) ve kendi biyolojik süreçlerini, bunların bilincinde olup olmadığına bakılmaksızın algılamaktadır; tıpkı ayine katılan bir kişinin, rahipten veya kiliseye gömülü sembolik ağdan çıkan sembollerin akışını ne ölçüde işlediğine bakılmaksızın operasyonel ortamı deneyimlemesi gibi

ikonografi. Üçüncülükteki zihinsel işlemler biyolojik bir boşluk içinde gerçekleşemez. *Deneyimsel varsayılan* kavramımda, Peirce'ın semiyotik iz kavramını basitçe geliştirerek, Üçüncülük işaretleri herhangi bir ortamda, örneğin bir ritüelde işlensin ya da işlenmesin, bu işaretlerin operasyonel ortamdaki izlerinin yine de bir bilinç derecesinde *deneyimlendiğini* ve işlendiğini öne sürüyorum: seçimle değil, gerçekliğin basit koşulları tarafından.

Göstergebilimsel yer değiştirme, Peircean göstergebilimsel modelinde Birincilik, İkincilik ve Üçüncülük olmak üzere üç modalite tarafından kategorize edilen bir sembol ve nesnesi arasındaki soyutlama derecesi ile değil, aynı zamanda ilişkiye girme potansiyel büyüklüğü ile de oluşturulur. Peircean kategorileri, farklı semiyotik yer değiştirme derecelerini karşılaştırmak için göreceli bir araç sağlar. Turino (1988, 12) tarafından tanımlanan "anlamsal kartopu" etkisinde olduğu gibi, göstergeler bir potansiyel göstergeler alanından ilişkiye girdiğinde, bir göstergeler ağı olarak, bir şekilde veya diğer şekilde yorumlanmaya yönelik istatistiksel eğilimleri, ritüeller söz konusu olduğunda hala tek başına mutlak anlamda düşünülmemesi gereken, ancak sistemdeki başka bir ritüelin göstergebilimsel potansiyeli ile karşılaştırıldığında anlaşılabilir bir potansiyel olarak "göstergebilimsel potansiyel" dediğim şeyi yaratmak için birleşir. Bir ritüelin her özel örneği bir göstergeler ağı oluşturur.

Semiyotik yer değiştirme, mit/ritüel dinamiğine bakmanın bir başka yolu olarak da görülebilir. Dini deneyimin temsil edilme derecesi, deneyimin kendisinin sembolleştirilerek yerinden edilme derecesidir. Nihai yer değiştirmesi dil ve semboller içinde gerçekleşir ve burada

Sembolik temsiller halinde tamamen parçalanmış ve ancak büyük bir çabayla, dünyanın pek çok kutsal ritüel sistemi içinde yüceltilmiş ve geliştirilmiş uygulamalar aracılığıyla bir deneyim olarak yeniden bütünleştirilebilir. (Dini deneyimin teşvik edilmesine yönelik çeşitli ritüel geleneklerine ilişkin bir tartışma için bkz. d'Aquili ve Newberg 1999, 91-93). Ritüel, kendisinin, yani ritüelin yeniden bütünleştiremediği şeyi yeniden bütünleştirmeye yönelik sonuçsuz, "nevrotik" bir girişim olmaktan çok uzaktır; tam da dini deneyimle sonuçlanan ritüel faaliyet, başlangıçta yerinden edilmiş nesnenin sembolize edilmesine yol açtığı için, böyle bir yeniden bütünleştirmenin gerçekleşebileceği neredeyse *tek* araçtır; kutsal bir ritüelde eksik olan nesne, dini deneyim ya da deneyimlerin kendisidir.

Ritüel çoğalması, sembolik oran ve ritüel sistemleri

Yerinden edilmiş olanın (dini deneyimin doğrudan bilgisi) yeniden bütünleştirilmesi süreci, "ritüel *çoğalması*" olarak adlandırdığım bir süreç olan yan ritüeller olarak değişen deneyimsel derecelerde gerçekleşir. Ritüel çoğalması, merkezi bir ritüelin (Ayin gibi), evriminin bir noktasında, kendi başlangıçtaki ritüel hedefinin, yani dini deneyimin, artan sembolizasyon derecelerine doğru artan yer değiştirmesine yanıt olarak kendisinden ayrı ritüeller üretmeye başlamasıyla başlar. Bu kavram Bölüm II'de, Ayin'in tarihsel arka planı ve günümüzdeki üç Endülüs tören moduyla ilişkisi, özellikle de El Rocío'nun resmi tören alayları (Bölüm 9) ve Salida tören alayıyla (Bölüm 10) ilişkisi karşılaştırılarak geliştirilmiştir.

Dini deneyimle ilişkili olarak ritüel değişiminin çift yönlülüğü - biri artan sembolleştirme oranlarına ve artan deneyimsel yer değiştirmeye doğru (*yüksek sembolik oran*) ve diğeri sembolleştirmeden uzak ve dini deneyimin yeniden bütünleşmesinin daha derin seviyelerine doğru (*düşük sembolik oran*) - bir ritüel sistemi oluşturduğunu öne sürdüğüm şeydir. Tek tek ritüelleri inceleyen ritüel analistlerinin böylesine büyük ölçüde çelişkili sonuçlara varmalarının bu farklı deneyimsel oranlardan kaynaklandığını öne sürüyorum. "Yukarıya doğru", soyutlayıcı, sembolleştirici akım, Eliade'ın "ebedi dönüş" (1991) versiyonundaki sembolle karşılaşma olarak görülebilir ki bu çalışmadaki örneği Ayin'dir ve tarihtir, Deneyime doğru "aşağı doğru" hareket ise Nietzsche'nin "trajik bilgelik" (Nietzsche [1872-1886] 2000, 38-39) kavramına ulaşılmasını sağlayan "satir alayı" olarak görülebilir - bu kavram *onun* "ebedi dönüşünün" temelini oluşturur ([1872-1886] 2000, 307-333). Bu çalışmada daha derin deneyim seviyelerine doğru ilerlemeyi açıklamak için verilen örnek, El Rocío'da Katedral'deki Ayini takiben ayrılışla başlayan ve Salida'da sona eren tören alaylarının ilerleyişi olmuştur. Ancak her iki kavram da, Eliade'nin sembolle karşılaşması ve Nietzsche'nin ormana doğru ilerleyişi, aslında aynı semiyotik deneyim ve temsil süreci ve bu sürecin farklı aşamaları olarak görülebilir: biri deneyimin derinliklerine doğru ilerlerken, diğeri sembolleştirmeye doğru ilerler - biri deneyimi, yine de deneyime işaret eden sembollerin içine yerleştirir, diğeri ise birincisi tarafından sembolize edilen deneyimleri yeniden bütünleştirir ve karşılığında yeni semboller üretir. Hareket halindeki bir spiral gibi, eğer spiralin içine batı tarafından girilirse, dairesel hareket şöyle devam ediyor gibi görünür

Kuzeydoğu, ancak doğu tarafından girersek hareket güneybatıya doğru gidiyor gibi görünür. Bir analistin bu semiyotik sürece hangi noktadan müdahale ettiğinin (hangi ritüeli incelemeyi seçtiğinin) analizin sonucuyla büyük bir ilgisi olacağını öne sürebilirim

Söylem, göstergebilimsel büyüklükler ve işaret sahteciliği

Bununla birlikte, Peircean'ın işaret türleri modeline ve bunların potansiyel deneyim kategorilerine küçük bir eklenti de öneriyorum. Bir de "büyüklük" meselesi var. Semiyotik bir akımın yönü, kuvvet açısından, Peircean'ın Birincilik ve İkincilik seviyelerinde, Üçüncülük seviyesine kıyasla daha büyük bir büyüklükte (herhangi bir örnekte işaretin işlenme olasılığının bir ürünü olarak) olarak anlaşılmalıdır. Daha da önemlisi, bir işaretin veya bir işaretler ağının büyüklüğü, öncelikle Üçüncülük işaretlerinden oluşan bir işaret-okuyucunun (yorumlayıcı) algı alanında ortaya çıkan bir potansiyel olarak düşünüldüğünde, böyle bir potansiyel, etki olasılığı açısından, okuyucunun alışkanlıkları ve eğilimleri olarak zaten mevcut olanın üstesinden gelme gücünden yoksun olacaktır. Üçüncülük işaretleri yorumlarını işaret kullanıcısında bulurlar çünkü alımlanmaları için "yol" zaman içinde açıkça hazırlanmıştır (Üçüncülük işaretinin tanımı budur). Bireyselleşme süreci, yani bireyin kendini tanımaya başladığı süreç, semiosis (Üçüncülük işaretlerinin işlenmesi) için olası yolları hazırlayan süreçle aynıdır. 6. Bölümde, estetiğin müzik ritüeli aracılığıyla nasıl somutlaştırılabileceğine ve bu ritüel pratiklerin nasıl söylem yarattığına dair bir örnek sundum. İddia ediyorum ki

Bölüm 6 ve 7'de incelediğim somutlaştırılmış estetik tarafından özetlenen bireyin bu eğilim ve alışkanlıklarının, söylemsel medya tarafından kolayca etkilenmeyeceği, semiyolojik sürecin gerçekleşmesi için tanımı gereği yatkınlıkların zaten mevcut olmasını gerektiren bir süreçtir: Yazılı bir cümle, dili okuyamayan bir kişi üzerinde ne gibi bir etkisi olabilir? Bir kişi reklamı yapılan şeyle ilişki kuramıyorsa bir televizyon reklamı ne kadar etkili olabilir? Bu yılın Rocío elbisesi için yapılan bir reklamın, Sevilla'da yaşayan birine kıyasla Hanoi, Vietnam'da yaşayan bir kişi üzerinde yaratacağı etkinin olasılığı (potansiyel etkinin büyüklüğü) nedir? Bu kesinlikle *mümkün*, ama ne kadar olası?

Bu tür işaretlerin (veya işaretler ağının) "söylem" yoluyla insan davranışını değiştirebileceği yansımasının, R. Harré (1983) gibi söylem kuramcıları tarafından fazlasıyla vurgulandığını iddia ediyorum. Örneğin El Rocío'nun tarihinden de anlaşılacağı üzere, ne zaman ritüel deneyiminin dışından gelen bir söylem ritüel uygulayıcılarına davranışsal estetikleriyle zaten uyumlu olmayan bir davranış empoze etmeye kalkışsa, şiddetli bir dirençle karşılaşır ve çok büyük bir güç kullanılmadığı sürece etkisi yok denecek kadar az olur. Basitçe söylemek gerekirse, doktrin beraberinde orantılı bir dış güç getirmediği pratiği geçersiz kılamaz; semboller davranışı yaratmaz, aksine davranışın bir sonucu ve yansımasıdır. Bölüm 6'da sunulan juergas uygulamalarında olduğu gibi, ortaya çıkan birey tarafından deneyimsel ritüeller içinde şekillendirilen somutlaştırılmış estetik, sonraki söylemin ortaya çıkacağı zemini yaratma yolunda söylemden çok daha ileri gider

Ritüel pratiklerin bir ürünü olarak ortaya çıkan bireyin davranışlarını üstyapıdan kaynaklanan unsurlar belirler.

Tanıtmak istediğim son bir husus da, örneğin şarkı söyleyen bir kişinin Peircean varlık kategorilerinin her bir düzeyinde potansiyel olarak işaretler dövmesi anlamında, yorumlayanın aksine bir işaretin "dövücüsü" kavramıdır. Bununla birlikte, bu kişi aynı zamanda kendi sahte işaretlerini, üretildikleri anda bile yorumlamaktadır, çünkü işaret dövme eylemi işaret dövücünün kendi varlık durumunu şu ya da bu derecede etkilemektedir. Başka türlü olamaz. Şarkı söyleyen insanlardan oluşan bir cemaat ya da koro, kendi varlık durumlarını etkileyen işaretler (diğer potansiyel yorumlayıcılara ve aynı zamanda kendilerine de) oluşturur. Göstergelerin semiyotik akışı açıkça kendi biyolojilerinden kaynaklanır ve daha fazla *potansiyel* gösterge olarak yukarı doğru hareket ederken, göstergelerin bir izleyici tarafından pasif olarak alınması, daha büyük ölçüde, müziğin herhangi bir soyut çağrışımının veya potansiyel olarak sembolik yönlerinin daha belirgin hale gelmesine izin verir. Bu bir şu ya da bu meselesi değil, potansiyel etkiler açısından bir derece meselesidir, ancak yine de başlangıçtan itibaren koşullar aynı değildir: şarkı söylerken bir kişi semiyotik olarak (bir bilgi işlemcisi olarak) aynı kişinin başka birini şarkı söylerken dinlerken işlev gördüğü şekilde işlev görmez. Sesin hareketinin fiziksel yönü farklıdır ve bilginin yönsel akışı da farklıdır. Ancak etkinin büyüklüğü, taklitçi tarafından arttırılmış olsa da, tek başına bu gerçek tarafından belirlenmek zorunda değildir. Kısım II bölüm 8 ve 9'da tartışıldığı gibi, alandaki fark, Rocieros'un El Rocío'ya giderken alay halinde kendi şarkılarını söylemesi ile aynı kişilerin kilisede oturup şarkı dinlemesi arasındaki fark olarak görülebilir.

bir kilise korosunun şarkı söylemesi gibi. Bölüm I'de tartışılan alaylar ve juergalar, ritüel uygulayıcılarının çoğunun yaptığı şeyin alkışlama, şarkı söyleme, dans etme, bağırma ve doğaçlama şeklinde tam katılım ve işaretlerin dövülmesi olduğu ve aynı faaliyetlerin ritüeli oluşturduğu iyi örneklerdir (juergaların kendilerinin de bir tür ritüel olduğu göz önünde bulundurulduğunda). Katz (1982) tarafından tanımlanan "kaynayan enerji" ritüelleri, sadece müzikal işaretlerin katılımcılar tarafından dövüldüğü değil, aynı zamanda uygulayıcılara göre müzikal ritüel faaliyetlerinin doğrudan bir sonucu olarak bir tür algılanabilir enerjinin dövüldüğü grafik örnekler sunmaktadır. Dahası, bir ritüel uygulayıcısı şarkı ve dans gibi ritüel faaliyetler aracılığıyla işaretler oluştururken, varsayılan deneyimleri (aşağıda daha ayrıntılı olarak ele alınacağı üzere) kendi performanslarıdır; yani oluşturdukları her işaretin izi kendi performanslarına dayanır. Salida'daki katılımcılar gibi, çok az S/O farklılaşması, semiyotik bir boşluk söz konusudur. Oluşturulan işaretler öz-göndergeseldir. Bu, Ayin (Bölüm 8) gibi bir icracı/seyirci ritüeli ile Salida alayı (Bölüm 10) gibi tamamen katılımcı bir ritüel arasındaki kritik bir ayrımdır. Müzikal juerga icracısı gibi ritüel icracılarının varsayılan deneyimi, ilham alıp almadıklarına ya da bir tür ruhani veya vecd anı yaşayıp yaşamadıklarına bakılmaksızın, kendi performanslarıdır.

Tersine, seyirci/icracı ritüelinde gerçekleşen kritik yer değiştirme (ve aynı şey diğer herhangi bir müzik performansı için de geçerlidir) seyircinin kendi performansının yer değiştirmesidir.

Ritüel varsayılanı: Yorumcunun ritüel içinde sembolize edilen nesne ile ilişkisinden bağımsız olarak iz olarak deneyimlenen şey

Daha önce de belirttiğim gibi, deneyimsel varsayılan kavramı Ayin'i ele alan 8. Bölüm'de ve yine Salida'yı ele alan 10. Bölüm'de ele alınmıştı. Aşağıda, önerdiğim genel ritüel teorisi içerisinde bu kavramın sunulmasına hizmet eden bir özet yer almaktadır.

Her şeyden önce, ağırlıklı olarak Peircean Üçüncülüğü kategorisinde işlev gören ritüeller (yani geniş bir S/O yer değiştirmesi ile karakterize edilen yüksek oranda sembolize edilmiş nesnelere hitap ederler) yine de operasyonel çevreleriyle sürekli alışveriş halinde olan insanlar tarafından gerçekleştirilir. Ritüel yapılarının, sembolize edilen şey (olmayan nesne) ile operasyonel ortamda deneyimlenen şey arasındaki yer değiştirmenin üstesinden gelmek için yeterli desteği (süreleri, yoğunlukları, niyetlilikleri vb. yoluyla) sağlayıp sağlamadığı, ritüelin ritüel sistemi içindeki işlevsel varsayılan kategorisini veya varsayılan istasyonunu belirleyecek olan şeydir. Cemaat ayini operasyonel bir ortam içinde fiziksel varlıklar olarak deneyimler ve bu ortam içinde her sembolün Peircean varlık kategorilerinin üç derecesinde izi vardır: Birincilik, İkincilik ve Üçüncülük. Son derece soyutlanmış semboller ve rahibin vaazları belirli bir deneyim seviyesine kadar işlenebilir ya da işlenmeyebilir, ancak yine de 8. Bölümde ele alındığı gibi, cemaat yardım edemez ancak ortamdaki varlıklarının gerçekliğini deneyimleyebilir. Bu deneyim, ritüele katılan niyet ne olursa olsun ve sembolik ortamın içerdiği potansiyel anlamlar ağı ne olursa olsun, ritüelin varsayılan deneyimini oluşturur. Burada ortaya çıkan temel mesele basittir: Hiçbir şey olmadığında ne *deneyimlenir*?

Kutsal bir ritüelde "dini deneyim"? Operasyonel ortam deneyimi benim varsayılan deneyim olarak adlandırdığım şeydir ve bu varsayılan deneyim, özellikle de son derece sembolik bir cemaat ritüelinde, sosyal düzen mevcut olduğu ve cemaat tarafından hissedildiği ölçüde kaçınılmaz olarak sosyal düzen deneyimine dönüşecektir. Aşağıda belirteceğim nedenlerden ötürü, son derece sembolik bir ritüelde sosyal düzenin kaçınılmaz olarak mevcut olduğunu ve dolayısıyla kaçınılmaz olarak deneyimlendiğini öne sürmeye devam edeceğim.

Deneyimsel varsayılan kavramının diğer tarafı ise deneyimsel yer değiştirmedir. Ayin gibi sembolik bir ritüelde son derece soyut semboller ağı gerçekte mevcut olmayan neye atıfta bulunur? Öncelikle dini deneyimin kendisi olduğunu iddia ediyorum. Deneyim, sembolik temsillerin içine yerleştirilmiştir. Tabii ki asıl soru neden?

Sembolik sürüklenme, ritüel çoğalması ve merkezi ritüel

Bir ritüelde artan soyutlama hareketinin ardındaki itici güçlerin iki yönlü olduğunu öne sürüyorum: Birincisi, bir ritüelin başarısı, cemaatin büyüyen bedeninin varlığıyla onu toplumsal yapının daha da içine çeker. Ritüel sosyal yapıların içine gömüldükçe, dini deneyimin sonuçlarının temsili ve kodlanması deneyimin kendisinden daha önemli hale gelir. Ritüel, bir din olma yolunda, gerçek anlamda giderek idari bir hal alır ve söylemin önemi artar. Bu, bir ritüelin benim *sembolik sürüklenme olarak* adlandırdığım kaçınılmaz hareketini başlatan deneyimsel yer değiştirme sürecinin köküdür. Bu

Bir ritüel süreci içinde S/O yer değiştirmesini yaratan bu sembolik sürüklenme, yer değiştiren deneyimin toplumun geneli için hayati bir bilgi kaynağı olarak işlev görmeye devam etmesi için ya aynı ritüel içinde ya da başka bir ritüelde köprülenmelidir.

Ritüel işaretleri ile nesneleri arasında zaman içinde artan mesafe, merkezi ritüelin kendi ontolojik fenomenolojisinden giderek uzaklaşmasını yansıtmaktadır. Yeni ritüellerin sembolik olarak yerinden edilmiş deneyimlere yanıt olarak ortaya çıkıyor gibi görünmesi, Nietzsche'nin ilk olarak ileri sürdüğü ve daha sonra Laughlin ve diğerleri tarafından nörolojik yapı açısından yeniden teyit edilen şeyi destekleyecektir; daha derin deneyim düzeylerine yönelik dürtünün insanlarda doğuştan var olduğu. Bu, her bireyin kendi yatkınlıklarına göre bir dereceye kadar katılabileceği, tüm insanların içindeki gizli bir potansiyeldir. Giderek daha fazla sembolize edilen (sembolik sürüklenme) ve yerinden edilen arasındaki bu biriken gerilimden kaynaklanan şey; semiyotik veya *deneyimsel yerinden edilme, ritüel çoğalmasını* oluşturan "spin-off" veya "breakaway" ritüellerini hızlandıran şeydir. Ritüel çoğalması hac, oruç ve diğer çileci uygulamalar, meditasyonlar, kendini öldürme ve benzeri gibi çeşitli ritüel biçimleri ve niyetleri içerir. Bildiğim kadarıyla ritüel çoğalması daha önce ritüel çalışmaları tarafından tanımlanmamış veya ele alınmamıştır. Mitolojiler ve diğer sanatlar gibi temsili ürünlerin çeşitli ritüel analistleri tarafından ritüel uygulamalarının ürünü ya da nedeni olduğu kabul edilmiş olsa da (bkz. 11. Bölüm), ben bu kültürel ürünlerin hepsinin yukarıda tanımlanan temsile yönelik deneyim akımının örnekleri olduğunu ve daha derin bir *anlam* arayışı ile karakterize edildiğini öne sürüyorum. Ancak ritüel çoğalması,

ters yönlü akışın bir sonucudur: temsilden deneyime ve daha derin bir *deneyim* arayışı ile karakterize edilir; bu süreç önce ritüeller olarak ve ancak daha sonra, geri dönüş akımında temsili sanatlar olarak tezahür eder.

Ritüel sistemlerinin, ortak bir merkezi ritüel tarafından birbiriyle ilişkilendirilen ritüellerin çoğalmasından oluştuğunu öne sürüyorum; bu merkezi ritüel, zaman ve sembolik sürüklenme yoluyla, ritüel uygulayıcıları gelişen, giderek daha sembolik hale gelen merkezi ritüelin yapısal sınırlarının ötesinde dini deneyimin daha derin düzeylerinin peşine düştükçe, ardında ayrılıkçı ritüeller yaratmıştır. O halde, örneğin Ayin gibi bir ritüel sisteminin merkezi ritüeli, artan sembolizasyonunun (ve sosyalleşmesinin) diğer ritüellerin ilk etapta ayrılıkçı ritüeller olarak ortaya çıkmasından sorumlu olması nedeniyle en yüksek sembolik orana sahip ritüel olmalıdır. Bu da merkezi ritüelin sistemdeki en eski ve en fazla sembolik kaymaya uğramış ritüel olması gerektiğini gösterir.⁴⁰ Ancak merkezi ritüelin en önemli özelliği, eğer tezim doğruysa, sistemdeki diğer ritüellerin, tamamen olmasa da en azından kısmen, bu merkezi üretici ritüelden üretilmiş olması ve kendi başarısına (veya popülaritesine) yanıt olarak kapsamlı bir deneyimsel yer değiştirmeye uğramasının, etrafında oluşan sosyal yapılar içinde giderek daha önemli bir idari rol üstlenmesine neden olmasıdır. Ritüel, bu artan sosyal rolün bir sonucu olarak, giderek daha sembolik hale gelmeli ve bu sembolleşmeyle birlikte, orantılı olarak deneyimin yerini almalıdır ve sembolik sürüklenme olarak adlandırdığım bu süreç, *dini deneyimin* deneyimsel olarak yer değiştirmesiyle eşzamanlı olarak gerçekleşir.

Merkezi ritüel kaçınılmaz olarak toplumsal düzeni sistem içindeki diğer ritüellerden çok daha büyük ölçüde yansıtacaktır. Sosyal düzen genellikle toplum, sosyal yapılara zaten entegre edilmiş olan bilgiyi yeniden teyit etmek için bir araya geldiğinde temsil edilir ve deneyimlenir. *Varsayılan* olarak sosyal yapılar yüksek derecede sembolik bir ritüel içinde deneyimlenir çünkü kaçınılmaz olarak sosyal düzen mevcut ve açıkken, ritüel nesneleri tanım gereği semboller olarak soyutlanmıştır ve bu nedenle çoğunlukla *yokturlar*. *Communitas*, genel olarak, son derece sembolik merkezi ritüelin bir özelliği değildir. Aksine, toplumsal düzen ya ritüel amacının bir parçası olarak (örneğin bir taç giyme ritüeli) ya da varsayılan bir deneyim olarak (Katolik cemaati ve onunla birlikte ayin, hala çoğu durumda sosyoekonomik tabakalaşmayı yansıttığı için) açık bir şekilde örtüktür. Sembolik sürüklenme, deneyimsel yer değiştirme ve ritüel çoğalması, burada sunduğum ritüel ilişkiler teorisinin temel kavramlarıdır ve birlikte ritüellerin ortaya çıkmasının ve bir ritüel sistemi oluşturmalarının bir yolunu önerirler.

Sürekli bir semiyotik süreç olarak deneyimsel yer değiştirme ve sembolik oran: Ritüel sarmal teorisinin bir özeti

Tek tek ritüeller fenomenolojik durumları açısından incelendiğinde, bir ritüelden diğerine tutarlı bir fenomenoloji olmadığı, ancak belirli bir ritüelin bir örneğinden tekrarlanan performansına kadar belirli bir gözlemlenebilir tutarlılık olduğu ortaya çıkar (örneğin: her Pazar, belirli bir kilisede yapılan ayin, çok öngörülebilir bir tutarlılığa sahip olacaktır). Eğer durum böyle olmasaydı, ritüelin nasıl veya neden tekrar tekrar tekrarlanacağını veya bir ritüel olarak kabul edileceğini hayal etmek zor olurdu. Ritüel

Fenomenolojik tutarsızlıklar belirli bir ritüelin örneğinden örneğine değil, aynı ritüel ailesi içinde ritüelden ritüel kategorisine göre ortaya çıkmaktadır. Aynı sistem içindeki ritüel kategorileri arasındaki fenomenolojik farklılıklar çok çarpıcı olabilir ve daha önce de belirtildiği gibi, aynı sistem içindeki kategoriden kategoriye, kültürler arası benzer kategoriler arasında olduğundan daha farklı olabilirler.

Dini deneyim (en güçlü çeşidi sinir sisteminin tam aktivasyonudur) ve bunun sembolleştirmeye dönüşmesi, kutsal ritüel sistemlerinin ardındaki güç olduğuna inandığım şeydir ve bunun insanlık tarihi boyunca ritüel sistemlerinin dayanıklılığı ve yaygınlığı için en ikna edici açıklama olduğunu öne sürüyorum. Yer değiştirme derecesi bir sistem içindeki her bir ritüelde işleyen dinamik olarak düşünüldüğünde, son iki bölümde sunulan farklı teorik pozisyonlar uzlaştırılabilir. Önceden, analist analiz için bir ritüel sistemine müdahale ettiğinde, o sistemdeki tüm ritüellerde aynı oranda deneyimsel yer değiştirme olduğunu varsayan bir teori formüle ederdi. Kültürler arası olarak bu hataları yapmak kolaydır. Örneğin, Katolik Ayini ile Müslüman Salat'ı, Yahudi Şabat'ı ve Müslüman/Hindu Bedaya'sının karşılaştırılması, dini ritüel alanının son derece sembolik ve sosyal olarak derinlemesine gömülü ve sosyal olarak yatırım yapılmış ritüellerle sınırlı olduğunu düşündürebilir: bu, baştan beri savunduğum gibi kesinlikle doğru olabilir. Ancak El Rocio Salida'sıyla ilgili deneyimlerimi Türk Cerrah Tarikatı'nın zikirleriyle ya da O. Garrison (1983) tarafından anlatılan Tantrik Yoga pratikleriyle, Friedson (1996, 158-162) tarafından deneyimlenen Afrika Vimbuza ritüeliyle ve

Katz (1982) tarafından tarif edildiği şekliyle !kung'un enerji ritüeli, kutsal ritüelin tamamen farklı bir resmini verecektir. Dahası, benzer işlevlere sahip ritüeller karşılaştırıldığında, kültürler arası (yanal) benzerlikler, aynı sistem içinde yer alan ancak işlevleri farklı olan ritüeller arasındaki (dikey) farklılıklar kadar çarpıcı olabilir; yani, bu çalışmanın II. bölümünde anlatıldığı gibi, neyin sembolize edildiğinden ziyade neyin deneyimlendiğini göz önünde bulundurursak, Ayin ile Salida arasındaki farklar, Ayin ile Müslüman Salatu arasındaki farklardan çok daha kapsamlıdır. Ritüeller arasındaki bu farklılıkları ve benzerlikleri açıkladığını iddia ettiğim şey, her bir ritüelin dini deneyimle ilgili olarak işlediği göreceli sembolik oranlardır. Bu çalışmada dini deneyimin kendisinin ritüel sisteminin çoğunda olmasa da büyük bir kısmında işlenen şey olmadığını (sembolik ritüeller sayısal olarak baskın görünüyor, en azından Endülüs Katolikliğinde durum böyle), daha ziyade ritüelin amacı olan deneyimsel yer değiştirmenin çeşitli düzeylerinde *temsili edildiğini* öne sürmüştüm. Ritüel sisteminin dini deneyimi farklı aşamalarda formüle ettiğini ve bu farklı aşamaların belirli bir sembolik veya davranışsal modelden ziyade sembolik oran dereceleriyle en iyi şekilde karakterize edilen belirli ritüel türlerinde tezahür ettiğini öne sürüyorum. Ritüel sisteminin çoğu aslında "bilgiyi" insan kültürüne ve toplumuna yayma ve entegre etme aracı olarak deneyimi temsil eder. Bu durumda bilgi, temelde deneyimden ya da deneyimler dizisinden türetilen bilgidir.

Göstergebilimsel potansiyelde "taşmalar" olarak ritüel istasyonları

Bir ritüel sistemi içinde bir ritüelden diğerine mit/ritüel dinamiğinin farklı oransal oranları, dini deneyimin yaşandığı ve kurumsallaştığı farklı deneyimsel düzeyleri oluşturur. Ritüel sarmalını oluşturan bireysel ritüeller, yukarıda açıklanan semiyotik işlevleri belirleyen farklı deneyim ve temsil oranlarının oluşturduğu "istasyonlar" olarak görülebilir. Burada tekrar belirtmek gerekir ki, insan faaliyetinin sembolik bir ritüelin ritüel sınırlarının ötesine taşarak, bu ritüel sarmal teorisinin önerdiği gibi çeşitli derecelerde deneyimsel ritüel faaliyetlerine dönüşmesi ile dini deneyimin kendisinin insan sinir sistemi içindeki alt sistemler arasında bir "taşma" ile oluşması modeli arasında metaforik bir ilişkiden daha fazlası olabilir. İki süreç, kutsal ritüel sistemi ve insanın dini deneyimi, semiyotik süreçler ve insan davranışı arasında metaforik bir ilişkiden ziyade doğrudan bir analogi olduğunu kanıtlayabilir.

İnsanların farklı derecelerde de olsa doğrudan deneyimsel bilgiyi arama eğilimini semiyotik terimlerle yorumluyor ve hem bireysel hem de kolektif olarak insanlarda doğal bir semiyotik süreç olarak görüyorum. Bu süreç de sembolik ya da temsili süreçle dengelenerek her türlü ritüel sisteminin temelini oluşturuyor. Ritüel sistemler benim için semiyotik sürecin kurumsal bir yapılanmasıdır - elbette her türlü insan eyleminde her zaman devam eden bir süreçtir, ancak bir ritüel sistem ve onun ritüel iç eylemleri söz konusu olduğunda, belirli bir tür deneyim ve onun çeşitli deneyimsel farklılaşma derecelerindeki bir dizi temsili üzerine kurulur.

Ritüel sarmal teorisinin temel ilkelerini en azından makul kılan bir argüman sunmuş olmayı umuyorum: Dini deneyimin deneyimsel olarak yer değiştirmesi, sembolik sürüklenme ve ritüelin çoğalması. Teori, ritüel sistemlerinin nasıl ortaya çıktığını ve hem temsili sanatlar hem de deneyimsel çabalar yoluyla insan faaliyetlerini harekete geçirme konusundaki görünüşte sonsuz kapasitelerini açıklamaya çalışır. El Rocío, bu araştırmanın da ortaya koyduğu gibi, bunların her ikisini de yapıyor: Büyük miktarda edebiyat, müzik ve entelektüel spekülasyon üretmiş ve sadece ritüelin gerçekleştirilmesi eylemine bir yanıt olarak muazzam miktarda insan faaliyeti yaratmıştır.

Eğer ritüel sarmalının Katolik Endülüs ritüeli için doğru bir açıklayıcı model olduğunu ve modelin dini deneyimin ve dini ritüelin evrenselliği temelinde diğer ritüel sistemlerini de açıklayacak şekilde genişletilebileceğini geçici olarak öne sürersek, o zaman tüm kültürlerin nasıl kolayca dini kültürler haline gelebildiğini, paylaşılan inançlardan çok, ritüel çoğalması tarafından üretilen ritüel sistemler biçiminde paylaşılan ritüel faaliyetlere dayanarak açıklayabiliriz. Bu sistemler tarafından bir nüfus arasında üretilen inançlar her zaman tüm üyeler arasında uyumlu olmayabilir, ancak yine de kültürel kimlik, ritüel uygulamalar ve bunların ürettiği ortak kültürel estetik aracılığıyla bir arada kalacaktır. Dolayısıyla, Hristiyan kültürü, Müslüman kültürü, Hindu kültürü vb. gibi geniş kategorik gruplandırmalar ve bunların sonsuz alt bölümleri içindeki insanları birbirine bağlayan şeyin, herhangi bir özel doktrinel veya idari kaplamadan çok daha fazla, altta yatan ve örtüşen ritüel sistemleri olacağını öne sürebiliriz.

Ritüel spiral teorisi aynı zamanda en azından bir metodoloji için temel sağlar

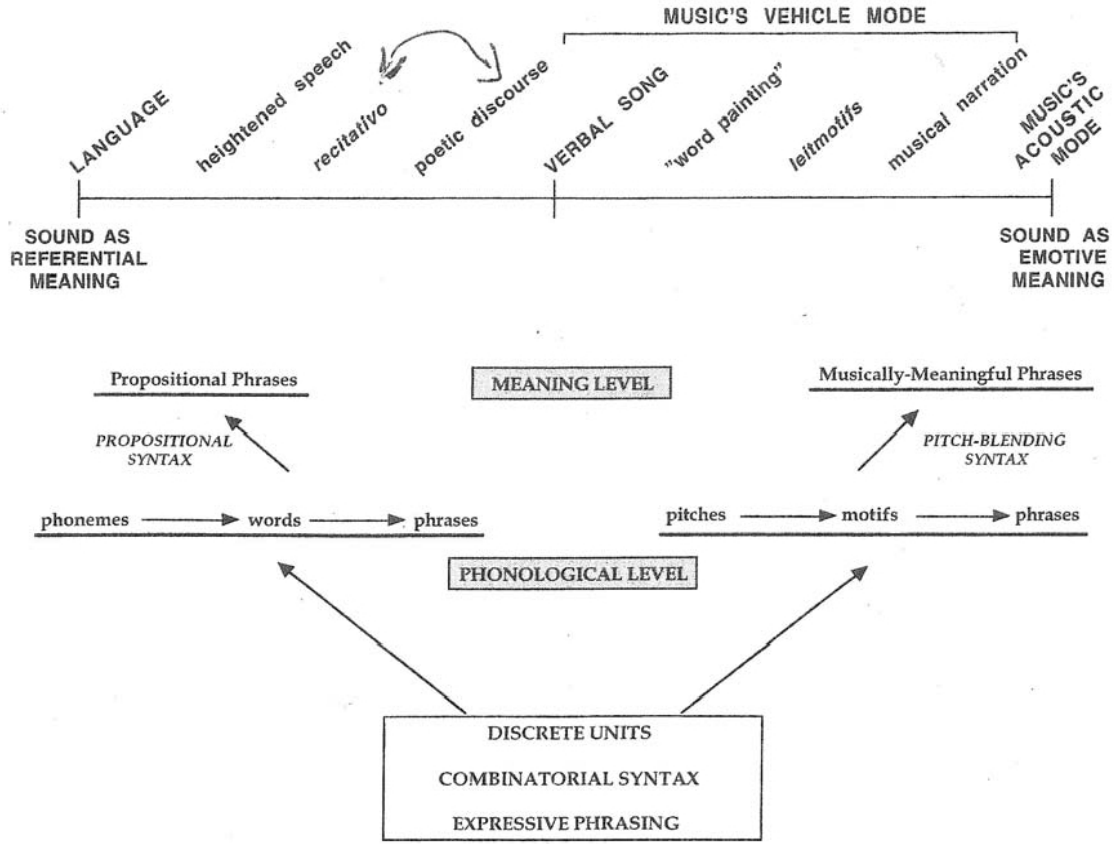
(a) dini deneyimin deneyimsel olarak yer değiştirmesinin göreceli derecelerini yansıttıkları için bir ritüel sistemi içindeki göreceli sembolik oranların karşılaştırılması (b) bir cemaatin işaret taklit etme derecesi ile işaret okuma derecesi ilkelerine dayalı olarak ritüellerin ve ritüel sistemlerinin analizini gerçekleştirir, (c) belirli bir ritüelde sosyal tabakalaşmaya karşı komünitenin etkileri ve (d) belirli bir ritüel yapıdaki S/O ilişkilerini yansıttığı için ritüel varsayılan kavramı. Ancak etnomüzikologlar için özel bir ilgi alanı, bir sonraki bölümde sunacağım bir fikir olan ritüel ve müzikal semiyotik uyumluluk hipotezidir.

Bölüm 2: Müzik ve ritüel semiyotiğinin ardındaki ilke uyumluluk

Bir nceki bölümde Steven Brown (2000, 271-298) tarafından önerilen müzik dili teorisine atıfta bulunarak, müziğin etkili moduna atıfta bulunmak için "duygusal anlam olarak ses" ifadesini kullanmanın biraz oksimoron olduğunu düşünmeme rağmen, yine de tanımladığı spektrumu yararlı buluyorum ve müzik ile dil arasındaki ilişki aracılığıyla, mit/ritüel dinamiği aracılığıyla ritüelde ortaya çıkarmaya çalıştığım spektrumun bir benzerini odağa getiriyor. "Duygusal anlam olarak ses" ile "göndergesel anlam olarak ses" arasındaki spektrum boyunca her işarete bir ritüel yerleştirecek olursak (bkz. şekil 13-1), elimizde deneyim olarak ritüelden sembolik olarak ritüele doğru paralel bir spektrum olacaktır. Bu spektrum, semiyotik potansiyelin değişiminde bir hareket olarak ortaya çıkacaktır.

sembolik orandaki değişimler dizisi. Ancak Brown'ın ortaya koyduğu şey, semiyotik boşluğun akustik ve duygusal olandan göndergesel ve sembolik olana doğru genişlemesidir.

Özellikle ilgi çekici olan, spektrum boyunca işlevsel bir uyum olması gerektiğidir; dilde akustik duygusallık ya da duygusal ses yapısında olası bir sembolizm olmaması gibi mutlak değil, daha ziyade her birinin derecesinin kategorik işlevi belirleyen şey olmasıdır. Ya/ya da yoktur, daha ziyade sembolik oranların orantıları vardır; biri ilerledikçe diğeri geriler. Her aşamada, örneğin "yükseltilmiş konuşma" ile "leitmotif" arasındaki farkta olduğu gibi, tanınabilir bir aşama olması için, müziğin (ya da tersine dilin) göndergesel ya da deneyimsel niteliklerinin göreceli işlevinin uyumlu olması gerektiğini öneriyorum.



Şekil 13-1 Steven Brown'ın "müzik dili" teorisinin şeması (Wallin, Merker ve Brown 2000, 275)

Başka bir deyişle, müzik referans/duygusal oranıyla bir resitatif olarak işlev göremez ve yine de bir leitmotif olarak kabul edilemez. İkincisinde, oran farklı *olmalıdır*: başka türlü olamaz. Oran değişmek zorundadır. Bu oran değiştiğinde, müzikal yapılar da bir şekilde onunla birlikte değişecektir.

Sistemdeki diğer ritüellere göre bir ritüel içindeki deneyimsel yer değiştirme derecesi, ritüel sistemi içindeki göreceli semiyotik işlevini belirleyen semiyotik bir oran yaratır. Eğer bir ritüel oldukça sembolik bir oranda işliyorsa, o ritüeldeki müzik de oldukça sembolik bir oranda işliyor olmalıdır, eğer ritüel

bir ritüel olarak işlev görmesidir. Ayindeki müzik, Sevillanas Rocieras'ın Rocío'daki bir juerga içindeki işleviyle aynı semiyotik oranda işlev göremez. Müzik kullanılan bir ritüelde müziğin semiyotik işlevi, ritüelin parçası olduğu ritüel sistemi içinde işlediği semiyotik oranla aynı olmalıdır. Eğer müzik farklı bir semiyotik işlevde kullanılacak olursa, bu ritüelin işlevini değiştirecektir. Örneğin, kendinden geçmiş şarkı söyleme (ve bununla birlikte itişip kakışma ve bağırma "dansı") ve Salida'yı karakterize eden aralıksız çan sesleri, aynı süre ve yoğunluk dizilerinde Ayin'de icra edilseydi, ortada bir Ayin olmazdı. Bir Ayin yapabiliriz ya da bir Salida yapabiliriz, ancak her ikisini de aynı zamanda ve yerde yapamayız. Ayinin yapılandırılmış sesi, ritüel yapılandırılmış fenomenolojisiyle uyumlu olmalıdır ve aynı şekilde Salida ile de uyumlu olmalıdır. Ancak aynı şey sembolik içerik için geçerli değildir. Bölüm II'de ele alındığı üzere, sembolik içerik basitten karmaşık ve ezoterik olana kadar çeşitlilik gösterebilir, ancak tek başına ritüelin semiyotik potansiyelini belirlemez. Salida 14 saat sürmektedir. Semender ve imgenin altındaki hilal (Bölüm 3'te açıklanmıştır) tüm zaman boyunca oradadır. Ancak imgenin yıllar içinde geçirdiği kostüm değişiklikleri gibi (Ek B), bu sembollerin de ritüel üzerinde, 10. Bölüm'de anlatıldığı gibi hiçbir sembolik temsili olmayan (örneğin 10. Bölüm'de anlatılan "çıtırtılar") deneyimsel faaliyete kıyasla minimum etkisi vardır. Müzik faaliyeti, Salida'da bulduğumuz yapıbozuma uğramış haliyle bile, ritüelin işleyişi için elzemdir; çünkü *öyle olmak zorundadır*. Biz, yani ben ve Salida'nın diğer katılımcıları, Salida'da Mozart'ın Ayinini söyleyemezdik. Bu bir ayin olup olmaması meselesi olmazdı.

izin verilseydi, bu *imkansız* olurdu. Bununla birlikte, mit/ritüel dinamiğinin (müzik işlevi içinde işleyen) orantılılık dereceleri (sembolik oran) görecelidir; mutlak değerler yoktur. Sadece *aynı sistem içinde* bir ritüeli diğeriyle karşılaştırarak göreceli deneyimsel oranlar hissine ulaşabiliriz.

Aynı sistemdeki (ritüel spirali) diğer ritüellerle karşılaştırıldığında bir ritüeldeki deneyimsel yer değiştirme derecesini ifade etmek için basit bir terim, bu bölümün bu kısmında daha önce sunduğum sembolik oran terimidir. Bu terimin müzik ve ritüel uyumluluğu ile ilgili anlamı, bir ritüelin kendi dışındaki nesnelere atıfta bulunması bakımından bir dil sistemi gibi işlev görme derecesinin, onun sembolik oran derecesi olduğudur. Aynı şekilde, belirli bir müzik performansı da kendi dışındaki nesnelere (her iki durumda da olmayan bir nesneye) atıfta bulunması bakımından bir dil gibi işlev gördüğü ölçüde, yüksek bir sembolik oranda işlev görmektedir. Sembolik oranın bu örneklerine, müzikal performans ve ritüele ilişkin olarak önerdiğim şey, bir ritüelin müzikal bir bileşeni olduğunda, ritüel hangi sembolik oran derecesinde işliyorsa (ve bu, parçası olduğu sistemdeki diğer ritüellere göre göreceli işleviyle ilgili bir sorudur), bu ritüel içindeki müziğin sembolik oranının, tam olarak olmasa da neredeyse ritüelinkiyile aynı olması gerektiğidir. İşte ben buna müzik ve ritüel semiyotik uyumu diyorum.

Yukarıda bahsedilenler en uç ifadelerde oldukça açıkken, bu oranlar orta düzey ritüel aşamalarında son derece sembolik olanla son derece deneyimsel olan arasında bir yerde daha incelikli bir hal alır. Resmi törenlerde, Sevillanas Rocieras'ın semiyotik oranı, ritüel olarak daha kısıtlı bir düzeyde işlemektedir.

juerga'da da yaparız, ama Misa Rociera'da olduğundan çok daha az (7, 8 ve 9. Bölümler). Ama aynı zamanda müziği Bakire'nin sancağının geçişini müjdeleyen Tamborilero'nun son derece sembolik bir işlevi de vardır (Bölüm 4). Şu anda bu oransal ilişkileri ifade etmek için herhangi bir matematiksel formül sunamıyorum ve böyle bir şeyin mümkün olup olmadığını bile bilmiyorum. Şimdilik bu konuyu burada bırakıyorum.

İlk hipotezim şu şekildedir: Bir ritüeldeki müziğin semiyotik işlevsel oranı (sembolik oran), ritüelin kendi ritüel sistemi içindeki semiyotik işleviyle uyumlu olmalıdır.

İkinci hipotezim ise şu şekildedir: Bir sistemin ritüelleri içindeki müzikal semiyotik işlevi analiz eder ve bunları karşılaştırsak, bu ritüellerin birbirlerine göre göreceli semiyotik işlevlerini (sembolik oranlarını) belirleyeceğiz.

Üçüncü hipotezim şu şekildedir: Müziğin bir müzik ritüeli içerisindeki semiyotik işlevi, dini deneyimin (müzikal öz-göndergecilik olarak) sistemin diğer ritüellerine göre bu ritüel içerisinde ne derece yer değiştirdiğini gösterecektir. Müziğin kendi dışında bir şeye, olmayan bir nesneye atıfta bulunma derecesi, ritüelin kendisinin olmayan nesnesine atıfta bulunma derecesine paralel olacaktır; dini deneyimin gerçekleşmesi veya deneyimlenmesi.

Özetle, bir bütün olarak ritüelin sembolik işlevi, müzikal bileşeninin sembolik oranıyla uyumlu olacaktır. Üç temel unsur; müzik, duygular ve ritüel arasındaki ilişki, bir sistem içinde ritüelden ritüele uyumlu sembolik oranda kalmalıdır. Ancak müzik ve ritüel uyumunun

bir ritüelin morfolojisi içinde daha da belirgindir. Bir ritüel, sembolik sürüklenmesini oluşturan ve daha önce özetlediğim sosyokültürel güçlere tepki olarak değiştikçe, üç unsurun, ritüel yapının, müzikal yapının ve duygusal/deneyimsel içeriğin sembolik oranları da orantılı olarak değişmelidir. Tekrar ediyorum, öneriyorum ama şu anda kanıtlayamıyorum: başka türlü olamaz.

Müzik ve ritüele ilişkin sembolik analizin sınırları

Yukarıdaki hipotezlerin bir sonucu ve çok önemli gibi görünen bir sonuç Mevcut akademik akımlara karşı sezgisel olan şudur: Bir ritüelin sembollerini analiz etmek hiç gerekli olmadığı gibi etkili de değildir. Bir ritüelde herhangi bir sembolün ya da sembollerin varlığı ya da yokluğu analiste ritüel hakkında şu ya da bu şekilde pek bir şey söylemez. Bu son derece sembolik bir ritüel için bile geçerlidir. Sembolik bir ritüelin içindeki semboller her zaman ritüel yapısının *dışına* işaret eder. Analist, ritüel uygulayıcılarının izlediği yolun aynısını izlemeli ve onları sembolik ritüelin dışına ve deneyimsel ritüellere doğru takip etmelidir; bu ister üniversiteye (daha derin bir anlam aramak için), ister manastıra (daha derin bir deneyim), isterse de Salida'ya (daha derin bir toplumsal deneyim) olsun. Ne Transubstantiation'ın gizemi tam olarak anlaşılabilir ne de Kutsal Komünyon deneyimi yalnızca ayine gidip sembolleri inceleyerek yapılan konuşmaları dinleyerek yaşanabilir. Kişi, ritüel yapıların dışında var olmayan nesnenin peşine düşmelidir ki sembolik bir ritüelin amacı da tam olarak budur; başka bir yere işaret eder. Tersine, Salida'yı anlamak için analist ritüel yapılarının dışına *çıkamamalıdır* çünkü bu analisti ritüelin dışına ve deneyiminden uzaklaştıracaktır. Bu, Salida'nın sembollerinin

Ayin, Ayin ve Katoliklik hakkında hiçbir şeyi açığa vurmaz, her ikisi hakkında da her şeyi açığa vurur. Sorun şu ki, hiçbiri Ayin'de tam olarak açığa çıkmaz; semboller olarak başka bir yere işaret ederler. Ayini anlamak için analistin başka bir yere gitmesi gerekir. Ve tersine, Salida'yı anlamak için analistin başka bir yere *gitmemesi* gerekir.

Yukarıdaki kavram bir ritüelin müzikal bileşeni ile paraleldir. Ayinin müzikal unsurunu, yapısal kompozisyonunu ve ayin içindeki işlevini anlamak için müziğin dışına, ayinin temel koreografisine ve doktrinsel kısıtlamalarına bakmak gerekir. Ancak juerga müziğini anlamak için analistin juergadan ayrılmaması gerekir; juerga müziği ve bir ritüel olarak juerganın kendisi aynı olgudur.

Ritüel spiral ve biyogenetik yapısalcılık

Biyogenetik yapısalcılığa, ritüel spiral teorisini formüle ederken bir temel uyarlama ve üç genişletme önerdim. Yaptığım uyarlama, dilbilimsel yapısalcılığın ve onunla birlikte "sembolik nüfuz" kavramının rolünü vurgulamaktı (Laughlin, McManus, d'Aquili 1990, 189-197). Onun yerine aşağıdaki üç kavramı tanıtacağım:

- (1) Kendisi de bir ritüel pratiği oluşturan içselleştirilmiş müzikal form (Bölüm 5, 6 ve 7)
- (2) Deneyimsel yer değiştirme ve ritüel çoğalması kavramları (yukarıda Bölüm 8 ve Bölüm 13) ve bu iki kavramın sonucu olarak
- (3) Müzikal formların ve müzikal ritüellerin çoğalması (Bölüm 5) ve bununla birlikte bunlara eşlik eden duygusal modların çoğalması (Bölüm 5, 6 ve 8).

Son kavram, genel olarak Endülüs'teki ve özel olarak El Rocío'daki gözlemlerime dayanan bir kavram olan *duygusal ayarlama* olarak adlandırdığım kavram altında toplanabilir. Duygusal ayarlama, kaotik duygusal deneyimin kurucu unsuruyla birlikte doğrudan insan duyguları üzerinde çalışan ritüel çalışma olarak anlaşıldığında, biyogenetik yapısalcılığın hala temel ilkesi olan şeye başka bir boyut ekler: insan sinir sisteminin ritüel çalışma yoluyla "ayarlatabileceği", yani manipüle edilebileceği ve hatta bazı önemli derecelerde kalıcı olarak değiştirilebileceği (Laughlin, McManus, d'Aquili 1990, 146-147).

Bölüm 3: Duygusal ayarlama, duygusal çoğalma ve ritüel spirali

Duygusal ayarlama ve tören alayı

Tek bir odaklanmış duygudan oluşan müzik alayı, Endülüs Katolik ritüelinde gözlemlenebilir bir gerçektir. Bu duygusal modun geliştirilmesinin romería haccının tüm amacı olduğunu anlamak için sadece güzergâh boyunca katılmak yeterlidir. Ancak ritüel sisteminin genel yapısal şemasını bir bütün olarak kavramak için Endülüs'ün diğer çeşitli ritüel alaylarını da hesaba katmak gerekir çünkü karşılaştırma, farklı ritüel alay geleneklerinin nasıl zıt duygusal modları geliştirdiğini ortaya koyar. Bireyin içsel alaya, onun içsel toplumsal niyetine uyum sağlaması (9. ve 10. Bölümler), duygusal yapılanmaya ilişkin ritüel uygulamaların doğal bir sonucu gibi görünmektedir. Her ne kadar veri toplamak için herhangi bir nörobiyolojik araç kullanmamış olsam da (böyle bir yaklaşım uygun olmazdı), yine de

Duygusal ayarlama sürecini desteklemek için bir dizi faktöre işaret edilebilir. İlk olarak, Prelüd'ün üç vinyetinde sunduğum kendi deneyimlerim var. İkincisi, hac yolculuğunun süresi; uygulayıcılar arasında sürekli olarak üretilen tek bir duygusal mod, ritüel bir rezonans yaratıyor (bkz. Bölüm 6). Üçüncüsü, Rocio'nun birçok anının katıksız yoğunluğu, eğer kişi tam olarak katılıyorsa eşit derecede kaçınılmazdır. Bu üç özellik: odaklanma, süre ve yoğunluk, herhangi bir katılımcı birey açısından estetik rezonans ve grup sürüklenmesinin toplamı olarak duygusal ayarlamayı kaçınılmaz hale getirdiğini iddia etmekte kendime güveniyorum. Daha da önemlisi, toplumsal bir proje olarak etkinliği tartışılmazdır. Çoğu insanın, çoğu zaman, hakim "de Gloria" duygusal moduna duygusal olarak uyum sağladığı gözlemlenebilir ve ritüelin devam eden performansının baskın nedeni olarak görülebilir.

Duygusal ayarlama ve bedenlenmiş estetik

Bununla birlikte, belki de duygusal ayarlama için en güçlü argüman, Endülüs'te bireyin "forma de ser" (Bölüm 6) veya "varoluş tarzı" olarak adlandırılan ve benim bedenlenmiş estetik olarak adlandırdığım davranışlardaki gözlemlenebilir tezahürlere işaret ederek yapılmalıdır. Elbette bunun üzerinde daha fazla çalışılması gerekiyor ve şu anda bu fikir geçici olarak ileri sürülmek zorunda, ancak Endülüs estetiğinin "barok" doğası olarak tarihsel olarak fark edilen ve bugün hala gözlemlenebilen ritüel ve müzikal davranışlar (Bölüm 5, 6 ve 10'da sunulduğu gibi), içselleştirilmiş müzikal formların duygusal dışavurumunun bu kadar belirgin bir özellik olduğu bu ritüel müzik pratiklerinin bir ürünü olarak görülmelidir.

Dahası, bu ritüellerin doğasında var olan komünitas (Bölüm 2, 6 ve 7), aynı zamanda işlenmiş estetiği toplumsal düzenin tüm seviyelerine aktarmak için bir araç görevi görür (bkz. Bölüm 6; müzikal komünitas olarak juerga). Akort, gözlemlediğim kadarıyla, iki temel ritüel yapı olan alay ve istasyon içinde yer alır. Özellikle tören alayı tek bir duygusal moda odaklanır ve onu geliştirir (Bölüm I boyunca tartışıldığı üzere) ve müzikal formlar bu süreçte kilit bir rol oynar (Bölüm 5 ve 6).

Endülüs müzik formu

Endülüs'te "palo" olarak adlandırılan müzikal formun rolü ve doğası (Bölüm 6), ritüel alayı ile bağlantılı olarak, özellikle duygusal ayarlama konusunda saha çalışmasıyla ulaşılan bir diğer önemli farkındalık olarak görülmelidir. Palonun biçimsel bütünlüğü, büyük bir duygusal ifade aracı olma kapasitesi ve biçimsel bütünlüğüne bağlı olarak yapısal bileşenlerinin esnekliği, palonun ritüel ve duygusal morfolojiye bağlı olarak değişmesine izin verir (Bölüm 5 ve 6) ve Endülüs müzik formunu güçlü bir ritüel bileşeni ve Endülüs'te kültürel estetiğin yayılması ve tezahürü için güçlü bir araç haline getirir (Bölüm 7).

Ayrıca, iki davranışsal uygulama: içselleştirilmiş müzikal yapılar ve bunların müzikal davranış olarak dışsallaştırılması (Bölüm 5 ve 6), ritüel alayı olan toplumsal olarak yapılandırılmış oluşuma ve onun sabit konfigürasyonu olan juerga'ya (Bölüm 6) uygulandığında, Endülüs Katolik ritüelinin temelini oluşturur. Bu üç unsur, müzikal form, tören alayı ve sabit juerga,

ve bunların karşılıklı ilişkileri El Rocio'da gözlemlenebilir. Bunlar birlikte ritüel yapı (ya da biçim), müzikal yapı (ya da biçim) ve duygusal yapı (ya da biçim veya mod) gibi temel ritüel unsurlarını oluşturur. El Rocío'da tezahür ettikleri şekliyle bu üç unsurun araştırılması bu tezin I. Bölümünü oluşturmaktadır.

Duygusal ayarlama ve kaotik alay

Dördüncü unsur son derece ilginç bir olgudur: Salida tarafından temsil edilen kaotik unsur (Bölüm 10, Kısım II'de). Kaotik alay tarihsel olarak not edilmiş (Bölüm 2) ancak hiçbir zaman açıklanmamıştır. Karşılaştığım hiçbir gözlemci bu ilginç Endülüs ritüel davranışına henüz bir açıklama getiremedi. Geçici olarak, sadece akla yatkın değil, aynı zamanda hem Nils Wallin'in (Bölüm 12'de sunulduğu gibi) hem de bir dereceye kadar nörofenomenoloji savunucularının (Bölüm 11'de sunulduğu gibi) çalışmalarından kaynaklandığını düşündüğüm olası bir açıklama ortaya koyuyorum. Bu olguyu 10. Bölümde ve 13. Bölümde tekrar sunduğum gibi, kaotik olana yönelme, o ana kadar tek bir duygusal modun, "de Gloria"nın (8. Bölümde tanımlanmıştır) istikrarlı bir şekilde geliştirilmesinin doruk noktasıdır.

Kaotik alayın, bir bütün olarak ritüel sistemi içindeki potansiyel etkinliğini oldukça düşündüren ve aynı zamanda duygusal ayarlama sürecinde kritik bir unsur olduğunu gösterebilecek üç temel özelliğe sahip olduğunu öne sürüyorum.

İlk özellik, kaotik deneyimin belirli yapılandırılmış duyguların geliştirilmesini genelleştirilmiş farklılaştırılmamış bir duyguyla yeniden bütünleştirmesidir.

(Victor Turner'dan bir terim ödünç alırsak) duygusal bir "anti-yapı" olarak düşünülebilecek duygusal deneyim. Herhangi bir geçerli duygusal modalitenin en uç noktasına kadar zorlanmasıyla, söz konusu duygu, karşıt duygularıyla ve bu yüksek duygusal güçlendirme durumunda ortaya çıkabilecek diğer duygularla birleşir (Bölüm 10). Belirli bir duygunun belirli bir noktanın ötesinde yoğunlaştıktan sonra diğer tüm duygularla birleşip birleşmediğini ya da herhangi bir duygu belirli bir eşğin ötesinde yoğunlaştığında tüm duyguların ortaya çıkıp çıkmadığını şu anda söyleyemem. Her iki durumda da göze çarpan nokta, kaotik süreç içerisinde işlenmiş yapılandırılmış duygunun plastik ve tanımlanamaz bir şeye dönüşmeye başlamasıdır.

Bu şekilde, ikinci bir özellik olan duygusal çoğalma, ritüel çoğalmasına (ritüellerin daha derin deneyim seviyelerini geliştirmek için merkezi bir ritüelden ayrılması; bkz. 13. Bölüm) paralel olarak gerçekleşir. Geliştirilen her duygu, her ritüel performansında az da olsa değişir, öyle ki daha sonraki bilişsel sınıflandırmalar her zaman gerçek deneyimlerin gerisinde kalacaktır. Bu şekilde, yeni duygular ya da en azından belirli bir duygunun sürekli varyasyonları ortaya çıkar ve bu varyasyonlarla birlikte yeni "varoluş biçimleri" ya da bedenlenmiş estetik olarak "duygusal biçimler" ortaya çıkar.

Üçüncü özellik, doruğa ulaşan kaotik tören deneyimini dini deneyimlerin sürekliliği içinde bir varyasyon olarak değerlendirdiğimizde ortaya çıkar - doğası gereği hem toplumsal hem de bireysel bir deneyimdir (Bölüm 10). Kaotik tören alayını dini deneyimin bir çeşidi olarak iki açıdan ele alıyorum. İlki tarihseldir. Histerik/kaotik bir eylemle doruğa ulaşan vecd halindeki tören korusu şu şekilde belgelenmiştir

Birçok dinin dini uygulamalarının bir parçası olan kaotik törenlerin en iyi bilinenleri arasında Orta Doğu ve klasik Yunan'daki Dionysos ritüelleri (Otto 1996) ve günümüzde Hindistan'da hala uygulanan Şiva ritüelleri (Daniélou 1992) yer almaktadır. Kaotik alay, duygusal yoğunlaşma, genişleme ve çoğalmaya yönelik bir araç olarak görüldüğünde, insan bilinci birçok duygusal modalitenin veya "varlık modunun" toplamından oluştuğu düşünüldüğünde, kaotik unsurun insan bilincinin gelişimini ilerletmede güçlü bir rolü olduğunu düşündürmektedir. Bu fikir, çekirdek bilinç ile duygular arasındaki potansiyel ilişki teorileri (Damasio 1999, 134-143) ve Nils Wallin'in genişletilmiş duygusal repertuar, öz bilinç ve beyin kapasitesi teorileri (Wallin 1991, ii-vii, 129, 482-485) ile birlikte düşünüldüğünde özellikle kılgırtıcıdır. Ayrıca, Robert Zatorre gibi diğer nörobiyologların çalışmaları, duygu gibi müziğin de beynin dilden çok daha derin seviyelerine nüfuz ettiğini öne sürerken, Laughlin, d'Aquili ve diğerlerinin çalışmaları, dini deneyimlerin ve belirli ritüel tekniklerinin sinir sisteminde kalıcı değişikliklere yol açabileceğini, Laughlin'in "sinir sistemini ayarlama" olarak adlandırdığı değişiklikleri öne sürmektedir (Laughlin, McManus, d'Aquili 1990, 146-147).

Bu ritüel sistemi içerisinde kaotik alayın varlığı, duygusal ayarlama olarak tanımladığım ritüel süreci içerisinde kritik bir unsur olduğunu ve bu süreç içerisinde kaotik deneyimin, duygusal kategorilerin genişlemesine katkıda bulunabilecek dini deneyimin bir çeşidi olarak işlev gördüğünü göstermektedir. Duygusal kategorileri genişletme potansiyeli, sinir sistemini değiştirme potansiyeli teşkil eder, bu değişiklikler sadece küçük değişikliklerden ibaret olsa bile

artımlı değişiklikler. Bu değişiklikler, ne kadar küçük olursa olsun, zaman içinde bireysel öz farkındalığın ya da "benlik bilgisinin" derinleşmesine katkıda bulunabilir. Bu bilgi, genel olarak Endülüs kültürünün kanıtladığı gibi, ritüel uygulayıcılarının bedenlenmiş estetiğinde gözlemlenebilir.

Bununla birlikte, kaotik tören alayı kesinlikle Endülüs ritüelindeki dini deneyim çeşitliliğinin en dramatik ifadesi olsa da, flamenko *Duende* veya romeríaların *Devoción'u ile* ilişkili küçük zirve deneyimleri (her ikisi de yazarın Endülüs'teki kapsamlı saha çalışmasıyla tespit edilmiştir), ve "tüyleri diken diken eden", "tüyleri diken diken eden" veya "deri orgazmı" (Judith Becker'in Endonezya ve başka yerlerdeki benzer fenomenler için kullandığı terim [2004, 63]) gibi deneyimsel tezahürler, Endülüs müzik kültüründe yaygın olarak görülen estetik rezonans anlarını oluşturur (Bölüm 6). El Rocío'daki Salida gibi kaotik ritüel doruk noktalarıyla karakterize edilen bu aşırı deneyimsel anlar, yine de Endülüs kültüründeki yaygın günlük müzik deneyimlerinden kategorik olarak farklı deneyimler değildir. Duyguların tüyler ürpertici ve tüyler ürpertici duygusal yüklere dönüştüğü bu kaotik yakınsamalar, daha düşük yoğunluk derecelerinde oldukça yaygın olan deneyimlerin yalnızca aşırı uçlarıdır. Burada iddia ettiğim şey, El Rocío'nun juergalarında (ve Rocío'nun dışındaki seküler flamenko juergalarını da içerecek şekilde) deneyimlenebilecek estetik rezonans anlarının, kaotik alayların daha uç deneyimlerinden kategorik olarak farklı olmadığıdır. Toplam bir duygusal ayarlama sistemi olarak, siyasi, ideolojik ya da doktriner duruşlarla pek ilgisi olmayan, ancak somutlaştırılmış estetik açısından kutsal olandan seküler olana kesintisiz bir geçiş olduğunu öne sürüyorum.

(Bölüm 5, 6 ve 7'de sunduğum, Endülüs'ün flamenko ve diğer "halk" geleneklerinin de ritüel sisteme büyük ölçüde yatırım yaptığı ve hatta ritüel sistemin ürünleri olabileceği yönündeki argümanımı dikkate alın). Endülüs'ün bedenleşmiş estetiği, popüler kültür olarak kendini gösteren ve sürekli gelişen bir duygusal ayarlama sisteminin sonucudur. Bölüm 5, 6 ve 7'de uzun uzun anlatılan Sevillanas Rocieras bu örneklerden sadece biridir. Endülüslüler "formalidad" terimini (6. ve 10. Bölümlerde ele alınmıştır) davranış normlarını -herhangi bir tarihsel anda popüler kültürlerinin somutlaşmış estetiği aracılığıyla tezahür eden normları- özetlemek için kullanırlar.

Bölüm 4: Müzikal modun morfolojisi ve ritüel alayının odaklanmış duygusu biyomüzikoloji ile ilişkili olarak değerlendirildi

Müzikal form ile Wallin'in ortaya çıkan bilinç teorisi arasında olası bir ilişki

Bölüm 12'de tartıştığım gibi, Wallin ve diğer biyomüzikologlar erken insanlarda ortaya çıkan bilinci, duygusal içeriğin odaklanacağı bir araç olarak hizmet edecek tonal akışın oluşumuyla ilişkilendirmişlerdir. Bu teori, ortaya çıkan bilincin insan sinir sisteminin biyolojik yapılarının derinliklerinden kaynaklanan müzik üretimine dayandırmaktadır (Wallin, Falk, Merker, Jerison, Todd, Wallin, Merker ve Brown 2000 içinde). Bu teorik yaklaşımın geçerliliği kanıtlanırsa, müzik formunun zaman içinde artan duygusal odaklanma ile birlikte ortaya çıkan bilincin olası bir sonucu olarak ortaya çıkması için biyolojik ve evrimsel bir temel sağlar ve bu da daha fazla katalize olmuş olabilir.

duyguların farklılaşması. Başlangıçtaki süreç bir kez harekete geçtikten sonra daha fazla farklılaşmaya, duygusal/entelektüel odaklanma derecelerinde daha büyük bir artışa ve böylece duygusal çoğalma ve ortaya çıkan bilincin kendi kendini devam ettiren bir sarmalına yol açacaktır. Müzikal form ya da onun bir seslendirme olarak proto-tipi, duyguların duygusal evrimi ve yoğunlaşmasıyla eş zamanlı olarak evrilmiş olacaktır; ses formu repertuarı, odaklanmış iradenin araçları olarak duygusal repertuarla birlikte genişler ve Wallin'e göre bunlarla birlikte potansiyel olarak beyin kapasitesinde bir genişleme meydana gelir (Wallin 1991, 129, 483-485).

Evrimsel bir çerçeve içinde tören alayı ve istasyon

Alay, jest ve ses yoluyla bölgesel işaretleme (Ujhelyi 2000), çiftleşme gösterileri ve çağrılar (Merker 2000; Miller 2000), avlanma oluşumları ve çağrılar (Kunej ve Turk 2000) ve benzerleri olsun, toplumsal oluşum içinde hareket etmeye ve ses çıkarmaya yönelik çeşitli etolojik dürtülerin ritüel mirasçısı olarak görülebilir.

Alayın etolojik kökleri çoktur. Hayvanların ses ve toplumsal faaliyet organizasyonunda, ses çıkarma ve niyet unsurlarının uyumu bir seçenek değildir: bir varoluş tarzı olarak bilinç, eylemin kendisinin bir sonucudur. El Rocío'nun mevcut pratiği ve tarihinin de gösterdiği gibi, günümüzün insan alayları, daha geniş bir bilinçli tasarım ve seçim yelpazesi sergilemeleri ve zaman içinde çok daha geniş bir repertuar geliştirmiş olmaları dışında, olası etolojik miraslarına benzer bir uyumluluk sergilemektedir; bu çalışmanın da gösterdiği gibi, bu repertuar hala sürekli bir evrim içindedir (Bölüm 5). Ancak alayın içinde işleyen şey, odaklanmış duygu, organize olmuş duygudan ayrı tutulamaz.

ses bileşeni. Bugün şarkı, ilahi, marş ve hatta ağıt olarak adlandırdığımız şeylerin kökenlerinin belirli bir müzik formuna ve onun ritüel alay (ya da durağan) uygulamasına dayanıyor olabileceğini iddia ediyorum. Ayrıca 2. Bölümde hac yolculuğu ve camino ile ilgili olarak sunulan yürümek ya da *işaretlemek* fiilini de düşünün. İlginç olan, El Rocío alayları bir yüceltme duygusu geliştirdiyse, aynı zamanda yol boyunca bölgeyi işaretlemiş, sınırları aşmış ve sonunda Salida'da alayın tanımlayıcı duygusunu bile sınırına kadar zorlamış olmasıdır (Bölüm 10).

Benzer bir şekilde, camino boyunca durulan duraklarda temel bir unsur olan duygusal uygulama, juergalar (6. Bölümde sunulmuştur) aynı zamanda kampta, kamp ateşi etrafında ve nihayetinde bir sunak olan Simpecado'da yapılan müzikal ritüellerdi. Müzik ritüeli ile ilişkili olarak juerga, kamp ateşi, ocak ve sunak aşamalarına evrimsel bir çerçeveden de bakılabilir (Vedik "Ateş Sunağı" ritüelleri ve bunların mantralarla ilişkisi üzerine derinlemesine bir çalışma ve bunların Vedik ritüellerin en eskisi olduğu tezi için Frits Staal *Rules Without Meaning* 1989'a bakınız).

Tek bir odaklanmış duygu olarak alay ve bir dizi, hatta çeşitli duyguların "alayı" için potansiyel bir alan olarak istasyonun, yalnızca hac yolculuğu boyunca birinden diğerine bariz değişimlerinde değil, aynı zamanda görünmez, ancak temel unsur olan müzikal forma olan karşılıklı bağımlılıklarında da yakından bağlantılı olduğunu görebiliriz.

Duygusal çoğalma yaratan ve muhtemelen bir ritüel sistemi oluşturan tek temel bileşen olarak müzikal form ve morfoloji

Müzikal formun morfolojisi, özellikle El Rocío'da görüldüğü ve 5. Bölümde derinlemesine ele alındığı üzere, ritüel alayı ve istasyon çerçevesinde, Wallin, Merker, Falk ve biyomüzikoloji alanındaki diğerleri tarafından teorize edilen evrimsel adaptasyonlara ve etolojik davranışlara dayanan bilinç durumlarının morfolojisinin bir devamı veya ortak evrimsel bir bileşeni olarak görülebilir (Wallin, Merker ve Brown 2000). Dahası, müzikal vokal formu, müzikal ritüelde, bu çalışma boyunca sunduğum ritüel, müzikal ve duygusal uyumun temelini oluşturabilir. Müzikal formun performans yoluyla içselleştirilmesi ve dışsallaştırılması, beden ile ritüel arasında bir müdahale aracının gerekliliğini ortadan kaldıran bir ritüel pratiği oluşturur. Müzikal formun icrası ritüeldir. Ayrıca bedenden başka hiçbir şeye ihtiyaç duymaz; hiçbir araca, hiçbir imgeye, hiçbir yapay sembole ihtiyaç duymaz. Nils Wallin ve biyomüzikoloji alanındaki diğer araştırmacıların çalışmaları ışığında düşünüldüğünde müzikal form, ilk etapta ritüel yaratmak için yapılandırılmış bir iradeyi, yani daha fazla duygusal yoğunlaşmaya yönelik duygusal bir eğilimi formüle edecek sürecin bir parçası olarak görülebilir. Müzikal form kendi oluşumunu sürdürür; ne kadar çok icra edilirse o kadar çok duygusal odak ve yapı oluşturur. Bu duygusal yapılar öz-düşünümselliği beraberinde getirebilir ve bu da daha fazla müzik pratiğini zorunlu kılabilir ve böylece müzikal bir ritüel sarmalı akla yatkın bir şekilde harekete geçirilebilir. Kuşkusuz bu varsayımsal bir kavramdır, ancak pratikte içselleştirilmiş müzikal formların dışsallaştırılması yoluyla duygusal yoğunlaşmanın döngüsellikini görebiliriz, bu da daha fazla içselleştirmeye, daha fazla

dışsallaştırma, daha fazla duygusal yoğunlaşma ve müzikal performanslar ve bunların 5, 6, 7 ve 10. Bölümlerde sunulanlar gibi somutlaştırılmış estetiği aracılığıyla gözlemlenebilen müzikal formların ve ritüel pratiklerin müteakip morfolojisi. El Rocío'da işleyen müzikal ve duygusal durumlar arasındaki bu gelişen ilişkiyi doğal bir ritüel süreci olarak görüyoruz. Morfoloji başlı başına bir duygusal genişleme ya da çoğalma biçimidir ve bu da ortaya çıkan bedenlenmiş estetik aracılığıyla bireysel öz farkındalığın yoğunlaşmasına yol açar. Ortaya çıkan bilinç ve duygusal odaklı tonal akış arasındaki teorik ilişki, El Rocio'da görüldüğü üzere günümüz ritüellerinde ilişki içinde olan üç unsur için etolojik bir prototip formüle eder; ritüel formu, müzikal form ve duygusal form (veya mod). O halde müzikal form, yukarıda da belirtildiği gibi, ritüelin ilk gerçek formu olabilir.

Wallin'in tonal akış ve ortaya çıkan bilinç teorileri ile tamamen kurumsallaşmış, tamamen bilinçli tören alayı ve istasyon ritüelleri arasında köprü kuran insan ritüeli ya da proto-ritüel. O halde, tamamen ya da neredeyse tamamen müzikal formlardan oluşan bir ritüel sisteminin evrimleşmiş en eski ritüel sistemi olabileceği önerisini yinelemenin çok da spekülatif olmadığına inanıyorum.

Etnomüzikoloji, duygusal ayar olarak dini deneyim ve biyomüzikoloji

İnsan bilincinin büyük ölçüde müzikal formların farklılaşmasının bir ürünü olduğuna dair teorik makuliyet, her ikisi de ritüel uygulamalar olarak geliştirilen duygusal modların farklılaşmasına eşlik eden ortak evrimsel bir bileşen olarak, dünyanın dört bir yanında bulunan müzikal ritüellerin muazzam çoğalmasının olası kökenlerini açıklamak için uzun bir yol kat etmektedir. Dahası, müzikal ritüellerin

Müzikal ritüelin üç unsuru olan müzikal form, duygusal mod ve ritüel form ile birlikte gelişen duygusal "modların" ritüel olarak yönlendirilen bir çoğalmasının ürünü olan bilinç, etnomüzikolojinin sosyal ve antropolojik bir bilim olarak devam eden rolü için önemli çıkarımlara sahiptir.

Spiral ritüel teorik modelinin sahadaki potansiyel kullanımları

Ritüel sarmal modeli, sahadaki araştırmacılara, genellikle bir dini ritüel sistemini oluşturan ritüeller labirentini çözmeye çalışırken bir yönlendirme aracı sağlar. Aşağıdaki liste, şu anda teorinin saha araştırmacısı için temel pratik kullanımları olduğuna inandığım şeyleri sunmaktadır.

- (1) Spiral içindeki ritüeller yelpazesinin bilincinde olan araştırmacı, kendi amaçlarına en uygun ritüelleri seçebilmek için sistemin kendi içindeki ritüelleri karşılaştırmayı bilir. Bu anlamda ritüel spirali kültürler arası bir karşılaştırmadan ziyade sistem içi bir ritüel karşılaştırmasını teşvik eder.
- (2) Eğer araştırmacı deneyimsel bir ritüel seçerse, doktrin ve dogmanın buna bağlı olarak daha az rol oynayacağını beklemelidir. Bu bağlamda araştırmacı, merkezi ritüelde savunulan doktrin veya dogmalarla çelişkili görünebilecek eylemlere tanık olduğunda şaşırmasın. Burada söz konusu olan eylemlerin kasıtlı çelişkiler olup olmadığı değil, bu ritüel faaliyetlerin başlangıçta bu dogmaların kaynağı olabileceği ve sembol ve dogmaların aslında bunların içinden çıkabileceği sorusudur.

Çünkü ritüeller sembolleri ve mitleri doğurur, tersi değil.

- (3) Ritüel ne kadar deneyimsel olursa, communitas'ın da o kadar yaygın olması kaçınılmaz görünmektedir. Bir communitas'a olan bağlılık ve seviyenin karşılaştırılması, nasıl bir ritüel ile karşı karşıya olunduğuna dair önemli bir işaret olabilir. Deneyimsel komünitas ritüellerindeki semboller, ritüeli gerçekleştirenlerin niyetleri veya deneyimleri hakkında güvenilir işaretler sağlamayacaktır ve hatta hakim sosyal söylem hakkında daha da az bilgi verecektir. Deneyimsel ritüellerin araştırmacıya göstereceği şey, davranışta somutlaşan kültürel estetiğin en iyi şekilde keşfedilebileceği alanlardır. Bu doğrudur çünkü bu ritüeller söz konusu davranışların kültürel kaynağıdır. Sosyal söylemden ziyade sosyal davranışlar ortaya çıkarılacaktır. Toplum ne kadar "dinsel" ya da ritüel olarak bütünleşmişse, sosyal söylemin kaçınılmaz bir özelliği olan çelişki ve belirsizliklere rağmen davranışlar da o kadar tutarlı olacaktır.
- (4) Bir sosyolog, eğer sosyal yapı ve sosyal ilişkiler çalışmanın odak noktası ise, sembolik ritüellerden, özellikle de merkezi ritüelden (eğer sadece bir tane varsa) çok daha faydalı bilgiler toplayabilecektir. Ancak sembolik ritüelden elde edilen gözlemler tek başına incelenmemelidir. Katılımcı gözlem yoluyla deneyimsel ritüellere ilişkin bazı bilgiler de dikkate alınmalıdır, tıpkı deneyimsel bir ritüelin incelenmesinde sunulan sembol ve dogmaların dikkate alınması gerektiği gibi

sarmalın sembolik ucunda. Eğer eşitsizlikler çok büyükse, o zaman bir tür sosyal çatışma kaçınılmaz olabilir.

- (5) Bir nörobiyolog, çeşitli ritüeller arasındaki sembolik oranlardaki farkın farkındaysa, ne tür bir ritüel seçerse seçsin verileri daha doğru yorumlayabilecektir. Deneyimsel ritüeller (daha düşük sembolik oran) beynin daha derin katmanlarını meşgul edecek beyin aktivitesiyle yansıtılırken, sembolik ritüeller (daha yüksek sembolik oran) beynin daha yeni, daha yüzeysel katmanlarıyla daha sınırlı olan aktiviteyi ortaya çıkarmalıdır: bu, müzik işleme (daha çok müzik olarak işlendiğinde) ile dil işleme (veya daha sembolik olarak işlendiğinde *müzik işleme*) arasındaki farktır. Spiral içindeki spektrum boyunca sistem içi ritüellerin karşılaştırılmasından elde edilen sonuçlar en değerli nörolojik bilgileri sağlamalıdır. Ritüelin spiralin neresinde ortaya çıktığına bağlı olarak beynin hangi bölümlerinin daha yoğun bir şekilde aktive olduğuna göre farklılıkları ortaya koymalıdır.
- (6) Eğer çalışma dini deneyimin kendisine odaklanmayı amaçlıyorsa, o zaman araştırmacının büyük olasılıkla coğrafi sınırlara değil, sosyal sınırlarda gerçekleştirilen ritüellere bakması gerekecektir. Bununla birlikte, bu dini deneyimler ne kadar derinlemesine işlenirse, aslında hem sosyal hem de jeolojik sınırlarda bulunma olasılıkları da o kadar artacaktır.
- (7) Müzikal formu ve onun morfoloji potansiyelini anlamak, özellikle de popüler kültürle bir ilişkisi varsa, müzikal ritüel üzerine çalışan etnomüzikologlar için büyük bir değer olacaktır. Sabit şarkıların ya da sabit

Önceden belirlenmiş zamanlarda ve sürelerde icra edilen müzik parçaları ve bunlara karşılık gelen paralel önceden belirlenmiş ritüel yapıları, performans ne kadar "coşkulu" görünürse görünsün, sembolik bir ritüeli güçlü bir şekilde işaret edecektir. Sabit şarkılar ve sabit müzik parçaları sosyal yapıda ortaya çıkan şeyler olabilir, ancak büyük olasılıkla deneyimsel ritüellerde hakim olacak olan müzikal formdur. Bunun nedeni basittir: bir etkinin ne zaman gerçekleşeceğini önceden kestirmek mümkün değildir. Müzikal bir ritüelin müziği açık uçlu ve ortaya çıkan duruma uyarlanabilir olmalıdır. Aynı şekilde müzik, değişiklikleri, özellikle de benim ileri sürdüğüm gibi üçüncü temel ritüel unsur olan duygusal morfolojideki değişiklikleri absorbe edebilecek kadar plastik olmalıdır. Duygusal morfoloji müzikal morfolojiyi gerektirir ve sonuçta yeni bir müzik ortaya çıkar. Bu yeni müzik popüler müzik haline gelir ve toplumsal yapıya yeni bir estetik katar.

Umarım bu uygulamalar gerçekten de saha araştırmacıları için faydalı olur. Eğer öyle olursa, eminim ki değişiklikler ve eklemeler olacaktır, ki ben de böyle olmasını umuyorum.

Son Notlar

¹ *American Heritage College Dictionary*'de "ethology" kelimesi iki şekilde tanımlanmaktadır: (a) yaygın olarak hayvan davranışlarının incelenmesi olarak anlaşılan tanımı ve (b) insan ethosunun (karakter) incelenmesi ve oluşumu ile ilgili tanımı. Bu şekilde terim, ister bir bireyde ister bir grupta olsun, temelde insani olan ile davranışsal kökenler açısından temelde hayvani olan arasında bir köprü kurmaktadır. Biyomüzikoloji alanı için alternatif bir terim "evrimsel müzikoloji"dir (Wallin 2000, 3) ve *The Origins of Music* (Wallin 2000), insan müzikal davranışlarıyla karşılaştırılabilir ya da en azından ilişkili olduğunu düşündüren bir dizi hayvan davranışı sunmaktadır. İnsan ritüel alayı ile ilgili olabilecekleri için "etolojik kökler" terimini bu ışık altında kullanıyorum.

² El Rocío ile ilgili her iki tür ihtilafın ortaya çıktığı durumlar için bkz. A, "1932" ve "1956".

³ "Duygusal dışa vurum" antropoloji literatüründe bulunan teknik bir terim değildir. Endülüslüler bu terimi müzikal performanslarında, sanatsal ve ritüel pratiklerinde yüksek duygusal dışavurum eğilimlerine atıfta bulunurken kullanırlar, ancak günlük davranışlarında kullanmaları gerekmez. Allen Josephs, *The White Walls of Spain* (1983) adlı kitabında Endülüslülerin kültürel özelliklerine, kendi deyiimiyle "kendilerini icra etmelerine" (S. 73) büyük bir analiz ayırmıştır.

⁴ *Granada'da Semana Santa* adlı videomu sunduğumda: 2003'te etnomüzikoloji derneği için hazırladığım *Tutkunun Yapılarında Uyumsuz Görüntüler* adlı videomu sunduğumda, daha sonra birçok kişi yanıma gelerek kendilerinin de benzer olaylara nasıl tanık olduklarını anlattı. İlk başta gerçek panik ve kargaşa anları olduğuna inandıkları, ancak geriye dönüp baktıklarında, tekrar tekrar maruz kaldıktan sonra fark ettiğim gibi, aslında icra edilen olayları anlattılar. Bunlar *gerçekleştirilmişti* ama herhangi bir resmi senaryo tarafından *yönetilmiyorlardı*.

⁵ Marianizm ile Hristiyanlık öncesi Akdeniz Tanrıça tapınması arasında olası bir alt akıma ilişkin sonuçsuz bir tartışmaya girmek niyetinde değilim. Mitolojik semboller ve içerik ne şekilde yeniden yorumlanırsa yorumlansın, bugünün uygulayıcılarının koyu Katolik oldukları ve Katolik ritüelleri icra ettikleri açıktır - her ne kadar ritüeller genellikle önceki geleneklerden unsurlar almış olsa da. Marian uygulamalarına bir tür "Tanrıça'nın dönüşü" atfeden günümüzün popüler düşüncesi, bir ritüelin mitolojik temsillerinin, yorumlamaları ritüel faaliyetinin dışından yapıldığında açıklayıcı olmaktan çok yanıltıcı olabileceğinin bir başka örneğidir.

⁶ Bu ilişkiler aynı zamanda şiirsel "ayak" gibi şiirsel vezin olarak adlandırılan ve şiirsel mısra arasındaki varsayılan ilişkiyi yeniden gözden geçirmeye neden olur. Şiir ritminin dans ritimlerinden ve zaman ve mekânı "işaretlemenin" birçok yolundan türetilmiş olması pekâlâ mümkün olabilir.

⁷ Herhangi bir ritüelde durumun böyle olacağı iddia edilebilir, ancak ben bu çalışma boyunca "sembolik" ritüel olarak adlandırdığım daha karmaşık ritüellerde durumun tam olarak böyle olmadığına karşı çıkacağım. Örneğin Ayin, tövbe ayininden yüceltme ayinine kadar, içinden geçtiği bir dizi modaliteye sahiptir.

⁸ Bu yazının kaleme alındığı sırada, Hermandad'ın Ekim 2006'da yeni bir Hermano Belediye Başkanı seçeceği bilgisini aldım.

⁹ Ünlü Endülüs atının bu bölgede yetiştirildiğini belirtmek gerekir (Muñoz 2004).

¹⁰ Her ne kadar Hermandad'ın seçmen kitlesinin temsili niteliğine ilişkin resmi bir araştırma yapmamış olsam da, son yıllardaki derin katılımım ilk Rocío'da açıkça görülen şeyi doğruluyor: Son derece varlıklı üyelerin yanı sıra çok sınırlı ekonomik kaynaklara sahip üyeler de var. Bununla birlikte, hiç kimseye sosyal statüsüne göre saygı gösterilmiyor ve Hermandad'ın memurları, eğer varsa, yelpazenin üst ucundan ziyade orta ve alt ucunu temsil ediyordu.

¹¹ Her iki durumda da eserin tamamı Meryem Ana'nın tören "Transladaları"nın tarihiyle ilgili olduğu için belirli sayfalara atıfta bulunmaya gerek yoktur.

¹² Flamenkonun aile toplantıları, juergalar, düğünler, vaftizler vs. ile başlayan ve daha sonra profesyonel sahneye kadar uzanan aynı rotada evrildiği tartışmasızdır ve flamenko tarihinin her öğrencisi (flamenkoyu icra eden herkesten bahsetmeye gerek yok) sadece bariz olanı ifade ettiği için belirli bir referansa atıfta bulunmaya gerek yoktur. Tek soru, profesyonel, sahne performanslı flamenkonun nerede, nasıl ve ne zaman ortaya çıktığı sorusudur. Bu konu hararetle tartışılmaktadır ancak bu tezin sınırlarının çok ötesindedir. Bununla birlikte, flamenko ve Endülüs ritüel sistemi arasındaki potansiyel yakın ilişki, bazı açılardan Sevillanas Rocieras ve Coro Rocieros'unkine paralel olarak görülebilir. Ancak bu, bu noktada, herhangi bir çoğunluk konsensüsünün kabul ettiği bir görüş değildir. Sadece Arrebola (1988; 1995) ve Steingress (1994) flamenkonun dinsel köklerine dair önemli argümanlar ortaya koymuşlardır ve Pohren sadece Çingene dininin onların (Çingenelerin) flamenkoya katkılarıyla çok ilgisi olabileceğine dair belirsiz bir öneride bulunmuştur (Pohren 1999, 39-40),

¹³ Etnomüzikolog ve Oryantalist Dr. J. Pacholczyk ile yaptığım sohbetlerde, İslami Kuzey Afrika'daki kutlamalarda kadınların genellikle erkeklerden ayrı tutulduğunu öğrendim. Kendisinin de keşfettiği gibi, kadınların kutlamaları, daha resmi müzikal sunumlara kıyasla çok daha şenlikli ve deneyimseldi.

erkekler tarafından. Erkeklerin kutlamaları, kadınların kutlamalarına kıyasla çok daha fazla icracı/dinleyici ikilemi içeriyordu. Erkekler geleneksel Naubas'ı oluşturan uzun şarkılar zincirini dinlerken, kadınlar profesyonel müzisyenlere başvurmada kendi aralarında kendi müziklerini yapmışlardır. Bir flamenko benzetmesiyle, erkekler *tablao*'ya (sahnelenen performanslar) katılırken, kadınlar *juerga* yaratmıştır. Ancak yukarıda anlatılanlar, görünüşte Doğulu olsa da, yine de İslami Kuzey Afrika'da ya da Doğu'ya yakın herhangi bir yerde değil, İspanya'nın Endülüs bölgesindeki günümüz Huelva'sında gerçekleşmiştir. Jota ve Fandango alayları ile karakterize edilen İspanya'daki birçok kamusal ritüelin geleneklerinde yaygın görünen, ancak kökleri potansiyel olarak Doğu'da olduğu kadar Batı Avrupa'da da bulunan cinsel ayrımı çok daha samimi ve gözlerden uzak bir düzeyde yansıtmaktadır. Hem İslami hem de Katolik uygulamalar, her ikisinden de daha eski bir geleneğin unsurlarını ortaya çıkarabilir mi?

¹⁴ "Tamborilero topluluğu", kendi kendini organize eden gevşek bir meraklılar ve profesyoneller çevresinden oluşur. Resmi bir kurum bulunmamaktadır. Benim bilgilerim Juanma Sánchez'inki gibi çeşitli web sitelerinden ve çeşitli Tamborilerolar ile e-posta yoluyla yaptığım özel yazışmalardan geliyor. Tamborilero ezgilerinin birçoğu için "sin fin" kategorisi genel kabul gören bir kategoridir.

¹⁵ 'Cantigas de Santa Maria' (Kutsal Meryem'in Şarkıları), Kral Alfonso 'Sabio' (Bilge) tarafından toplanan ve Meryem Ana'ya adanmış şarkılardan oluşan 13th yüzyıllık bir koleksiyondur. En büyüğü 400'den fazla kayıt içeren üç koleksiyon vardır ve bunlara güzel minyatür, tam renkli resimler eşlik etmektedir.

¹⁶ "E-metin hakkında not: Bu [Renaissance Editions metni](http://www.uoregon.edu/~rbear/kemp.html) R.S. Bear tarafından Temmuz 2000'de 1923 tarihli Bodley Head baskısından transkribe edilmiştir. Kaynak metin Bodleian Kütüphanesi, Art. 4^o . L. 62; G. B. Harrison tarafından 1923 yılında yapılan baskı hatası düzeltmeleri korunmuştur. Araya girmiş olan hatalar mevcut yayıncının hatasıdır. Metin kamu malıdır. Bu sunuma özgü içeriğin telif hakkı © 2000 The University of Oregon'a aittir. Sadece kar amacı gütmeyen ve eğitim amaçlı kullanımlar içindir. Yorum ve düzeltmeleri yayıncıya gönderin." <http://www.uoregon.edu/~rbear/kemp.html>

¹⁷ El Rocío efsanesindeki avcı/çobanın Almonte'li olmasa bile büyük olasılıkla Villamanrique'li olduğunun Almonte Hermandad'ı tarafından bile kabul edildiği düşünüldüğünde bu gerçekten de oldukça ilginçtir. Bu, El Rocío ile ilgili olarak iki kasaba arasındaki yakın ilişkinin bir kanıtı olduğu kadar gerçek bir anlaşmazlık değildir. Villamanrique tüm Hermandadlar için zorunlu bir duraktır (bkz. Günlükte Çarşamba) ve Almonte'den sonra ikinci en eski Hermandad'dır. Çoban karakterinin imgeleri keşfeden kişi olarak oynadığı merkezi rol nedeniyle heykel efsanelerinin bir bütün olarak "Çoban Döngüsü" olarak adlandırıldığı; Tamborilero'nun çobanlarla yakından bağlantılı olduğu; flütünün üç kulplu çoban flütü olduğu ve geleneksel olarak tüm dini alaylara liderlik ettiği düşünüldüğünde, ilişkiler kesinlikle ilgi çekici hale geliyor.

Dahası, her türlü sınır, tören ve El Rocío arasındaki ilişki sürekli tekrarlanan bir temadır. El Rocío'nun tarihinin Huelva ve Sevilla arasındaki bir sınır anlaşmazlığının çözülmesiyle başladığına dikkat edin (Ek A). El Rocío'nun aslında Huelva'da olmasına rağmen, Sevilla müziğinin hac ziyaretine hakim olması bana her zaman şaşırtıcı gelmiştir.

¹⁸ Molina'nın (kitabı ünlü flamenko şarkıcısı Antonio Mairena ile birlikte yazmıştır) çalışmasının başlığının "Mundo y Formas del Cante flamenco" olduğunu belirtmek gerekir: *Mundo y Formas del Cante flamenco*, "[The] World and *Forms* of flamenco Song" (benim italiklerim).

¹⁹ Sevilla şehri Endülüs'te çok önemli bir şehirdir, bunun en önemli nedeni de müzikal önemidir (Molina 1963, 36-40). Sevillanas Rocieras'ın birçoğuna konu olan Triana ("Üç Annes") barrio'su, Guadalquivir nehrinin karşısında Sevilla'da yer alır. El Rocío'ya yakınlığı (harita, Ek B), Ek A'daki kronolojide de görülebileceği gibi, El Rocío'nun tarihinde en başından beri önemli bir rol oynamıştır.

²⁰ Karşılaştığım İspanyol yazarlar herhangi bir Fandanguillos ile tören Fandanguillos'u arasında bir ayrım yapmıyor. Bunun nedeni, Endülüs'teki her köyün kendi Fandanguillo'ları ve bunların söylendiği kendi alayları olmasıdır. Törende söylenmeyen Fandanguillo'lar ayrı bir tür olarak kabul edilmez. Fandanguilloların çoğunun aslında alaylı olduğunu fark etmek için materyale bakmam gerekti. Ancak daha da önemlisi, alaylı olanların sadece en eskileri değil, açık ara en önemlileri olmasıdır. Örneğin, Merchante ne zaman belli bir köye özgü bir Fandanguillos'tan bahsetse, neredeyse her örnek aslında bir tören şarkısıdır.

²¹ Bu da bana İspanyolların şu anda az ya da çok aynı temel müzik formunda yürüyor/dans ediyor olsalar da bunu aynı melodiyle yapmadıklarını gösteriyor. Bu ülkeyi biraz tanıyan birinin farkına varacağı gibi, kendi şarkılarını tutmak ve söylemek hiç de azımsanacak bir mesele değildir. İspanyollar tarafından sık sık tekrarlanan bir söz çok açıklayıcıdır: "Birleşik Devletler birçok devletten oluşan tek bir ulustur, ancak İspanya birçok ulustan oluşan tek bir devlettir."

²² Bu tezin amacı doğrultusunda, tören fandangolarıyla ilişkilendirdiğim ritmik fandangoları Fandanguillos, daha kişisel olan ikinci çeşidi ise Fandangos olarak adlandırarak karışıklığı basitleştiriyorum. Ancak Huelva eyaletinde bu ikisi arasında bir ayrım yapılmadığından, bir ayrım yapmak zorunda kalındığında çeşitli kaynaklar çelişkili tanımlar verecektir. Merchante aslında onları benim tanımladığımın tam tersi şekilde tanımlamaktadır (1999, 16). Ancak, Huelva'nın dışına çıkıldığında tanımlar daha istikrarlı hale gelir çünkü flamenclar arasında tüm yazarlar söyledikleri varyasyonu Fandangos Grande olarak adlandırır ve "folklorik" olarak gördüklerini Fandanguillos'a indirgerler ki bu benim doğrudan tören alayıyla ilişkilendirdiğim varyasyondur.

²³ Merchante ve diğerleri *Tarantos'un* fandangoların bir çeşidi olduğunu iddia etse de, ben birkaç nedenden dolayı bunun böyle olmadığına ikna oldum. Birincisi, temel özellik olan melodik konturda hiçbir benzerlik yoktur. İkincisi, tonalitenin oluşturulmasında gitarın rolü çok merkezidir. Üçüncüsü, *Tarantoların* ilk olarak İtalyan *Tarantella'sından* türetildiği ve Fandangos Grandes şarkı tarzından sadece ikincil olarak etkilendiği çok daha iyi görülebilir. Ancak bu argüman bu tezin sınırları içinde değildir ve başka bir yerde geliştirilmesini beklemek gerekecektir.

²⁴Burada "ayarlar" terimini Laudhlin'in çevrimiçi eğitiminde tanımlandığı şekliyle Laughlin, McManus ve d'Aquili'nin nörofenomenolojisinin nörobiyolojik modeli içinde kullanıyorum: www.biogeneticstructuralism.com/tutindex.htm. Yazarlar öncelikle resmileştirilmiş ritüel uygulamaları ve bunların sinir sistemini belirli parametreler dahilinde "ayarlar" kabiliyetleri ile ilgileniyor olsalar da, ben juergayı Endülüs romerîalarının (El Rocío birçok romerîadan sadece biridir) genel ritüeli dahilinde bir ritüel gibi işlediğini düşünüyorum. Juerga aynı zamanda genel olarak Endülüs toplumunun ritüelleşmiş resmi davranışı olarak da görülebilir, anlaşılmış değerler ve protokol hiyerarşisi ile. İster bir köy sokağında ister bir sahnede gerçekleşsin, juerganın davranışsal estetiği iyi tanımlanmış ve katılımcılar tarafından iyi anlaşılmıştır.

Daha da önemlisi, etkileri -daha sonra davranışta somutlaşan toplumsal estetiğin yaratılması- Laughlin, McManus ve d'Aquili'nin ritüelin bir potansiyeli ve amacı olarak sundukları modeli yakından takip etmektedir.

²⁶Bu şiir Rocío.com'a bir Rociero tarafından anonim olarak gönderilmiştir. İfade edilen duygu Rocierolar arasında yaygın bir duygudur ve birçok şarkıda yer almaktadır. Bu şiiri örnek olarak kullanmayı seçtim çünkü tanınmış hiçbir şarkıcının kaydında yer almamıştır.

²⁷Hermandades'in arşivleri ve yayınları bunun bir örneğidir. Bu tarihi belgeler kardeşlik üyeleri tarafından korunmakta, daha fazla araştırılmakta ve yayınlanmaktadır.

²⁸ Bu konuda ilk elden bir bilgim olmamasına rağmen, Boğa Dövüşü meraklılarından sık sık kendiliğinden ritmik alkışların gösterinin bir unsuru olduğunu duydum. Bu da spontane ritmik alkış yapan kişi sayısını ortalama bir NBA ya da NFL maçıyla kıyaslanabilir bir seviyeye çıkarmaktadır. Sanırım okuyucu, eğer durum gerçekten böyleyse; sayıları binlerle ifade edilen insanların, doğru vurgularla ve dışarıdan herhangi bir senkronizasyon aracı (orquestra şefi olmadan) olmadan bir ritmik kalıbı (ne kadar basit olursa olsun) hep bir ağızdan alkışlayabilmesinin etnomüzikoloji alanı için büyük ilgi çekici olduğunu kabul edecektir.

²⁹ Bu rakamla ilgili özellikle çarpıcı olan şey, aslında kendi içinde bir ortalama olmasıdır. Rocieros'un şehre girerken söylediği şarkıların ortalama BPM'sini temsil ediyor. Ancak ben ölçümleri, farklı vagonlar kameranın görüş alanına girerken teker teker yaptığım çekimlerden aldım. Her vagonun herhangi bir yerde

üstü kapalı vagonların arkasından üç ya da dört kişiden sekiz kişiye kadar şarkı söyleyenler olurdu. Arkadan şarkı söyleyenleri yakalamak için bir vagon geçene kadar beklemem, sonra da bir sonraki vagon yaklaşırken bazen şarkı söyleyen vagon sürücülerini yakalamak için soluma doğru kaydırmam gerekiyordu. Bunun en ilginç yanı, her vagonun hangi şarkıyı söylüyorsa o şarkıyı söylüyor olmasıydı. Herhangi bir senkronizasyon için mümkün bir araç yoktu. Öte yandan tempo tutarlılığı da tesadüf olamazdı.

³⁰ Tamborilero'nun bir orkestra şefine benzer şekilde işlev gördüğünü öne sürebilecek herhangi bir argümana verilecek yanıt kesinlikle *hayırdır*. Alay durak dansları için çalabilir ya da çalmayabilir. Öyle ya da böyle fark etmez, Rocieros, defalarca tanış olduğum gibi, hem birçok tören durağında hem de nadiren bir Tamborilero'nun bulunduğu juerga'da, herhangi bir yönerge olmadan ve herhangi bir enstrümantal eşliğe ihtiyaç duymadan dans eder, şarkı söyler ve ritim tutarlar. Tamborilero'nun müzikal olarak neredeyse tamamen sembolik bir kapasitede işlev görmesi onun gizeminin bir parçasıdır: Tam olarak neyi sembolize eder? Bu soruyu sormanın bir başka yolu da şudur: *Sembolik işlevi tarafından yerinden edilen nedir?*

³¹ Sözler ilk bakışta biraz basmakalıp ve aşırı duygusal görünse de, aşağıdakileri göz önünde bulundurun: Bakire'nin orijinal adı "Virgen de las Rocinas" (López Tallefert 2002, 22), "kabus" teriminin kökenleri atlarla ilişkili eski bir Dişil tanrıçaya atıfta bulunmak için kullanılan Mares veya Nags ile ilgiliydi (Graves [1948] 1975, 383-385). La Doñana bölgesi at kültürü tarihi ile ünlüdür (Muñoz Bort 1993)

³² Yine, oradaki at kültürüyle kendi ilişkisini ifade ettiği gerçeğini göz önünde bulundurmazsak. Eski kültürel miraslara doğrudan atıfta bulunulan pek çok olay vardı. Dolayısıyla, hanımefendinin bu miraslarla kendi ilişkisi hakkında çok açık davrandığını öğrenmek hiç de şaşırtıcı olmayacaktır. Allen Joseph'in de ortaya koyduğu gibi; Endülüs çok eski, çok derin, çok şey özümsemiş ama çok az değişmiş bir kültürdür.

³³ Rocieros arasında bu ünlü grubun üyelerinin Hermandad üyesi olduğu yaygın bir bilgidir. Bununla birlikte, bu bilgiler şu biyografik web sitesinde de mevcuttur: <http://www.ediciones-senador.com/biografias/bioagines.htm> Bununla birlikte, biyografilerinden ve şarkı sözlerinden de ortaya çıkan şey, yüksek derecede bir sosyal bilinç ve sosyal aktivizmdir. Yukarıda ve ST -13'te sunulan "El Adiós" şarkısı, Papa John Paul II tarafından tanınmasına rağmen (bkz. biyografi), açıkça dini değildir ve uluslararası bir başarı kazanmıştır. Bu grup, çok Katolik olmakla birlikte, siyasi görüşlerinde de çok sosyalist ve çok aktiftir. Bu, Endülüs kültürünün pek çok sosyolog için paradoksal görünen, kendi doktriner, dogmatik, teorileri içinde hapsolmuş, ancak ritüel temelinden anlaşıldığında aslında çok doğal ve sıradan olan birçok yönünden biridir; *eşitlik* ritüelleri içinde *geliştirilir*.

³⁴ Bu, Endülüs ritüel uygulamalarına ilişkin terminolojilerin ne kadar tutarsız olabileceğinin bir başka örneğidir. Bulduğum şey, bugün genel olarak, alıntı yaptığım kaynaklardan bağımsız olarak, Hermandades'in bir romería'nın göstergesi olduğu ve Cófradias'ın genellikle bir Kutsal Hafta kardeşliğine işaret ettiğidir. Ancak istisnalar da yok değil. Örneğin Bölüm 2'de bahsedilen La Virgen de las Cabeza romería'sının kardeşlikleri Cófradias olarak adlandırılır. Bununla birlikte, önemli olan ritüel ifadelerini karakterize eden duygusal modalitenin tanımlanmasıdır ve bunlar tutarlıdır: Neşeli yüceltme için "de Gloria" ve tövbe uygulamaları için "de penitencia".

³⁵ Bu gözlemler bana aittir. Katolik olarak yetiştirildiğim için hayatım boyunca Ayine katıldım. Bununla birlikte, Ayin'in liturjisi *New Advent Catholic Encyclopedia* da dahil olmak üzere pek çok kaynakta doğrulanabilir.

³⁶ App. B'de aşağıdaki kayıtlara atıfta bulunan program ve haritalar yer almaktadır.

³⁷ Bireyin benlik duygusunu türettiği temel bileşen olarak anlatı kavramı, sosyal inşacılık literatüründe iyi bir şekilde geliştirilmiştir ve beşeri bilimlerdeki okuyucuların çoğu tarafından iyi anlaşılmıştır. İşte her yerde bulunmasının sadece bir örneği: Burr'un (1995) bu çalışmada birçok kez atıfta bulunulan 8. Bölümünün başlığı "Kişi olmak ne demektir; Dilde inşa edilen benlik" (125) olup, bu bölümde "Harré ve dilbilgisel benlik" (125) başlıklı bir alt bölüm ve "Anlatıda benlik" (134) başlıklı bir başka alt bölüm bulunmaktadır. İyi ya da kötü, bu kavramlar artık ana akım literatürün bir parçasıdır ve Bölüm 11'de tartıştığım gibi F. Saussure ve C. Lévi-Strauss tarafından başlatılan genel yapısalcılık projesinin bir parçasıdır. Aynı şekilde, "dilli benlik"te olduğu gibi "dilli" gibi eşlik eden jargon da iyi ya da kötü literatüre yerleşmiştir, dolayısıyla Becker bu terimi kullanmıştır. Diğer pek çok moda sözcük ve geçmişin moda laf kalabalığı gibi bunların da zamanla kullanımdan düşeceğini umabiliriz. Ancak, şimdilik çalışma sözlüğünün bir parçasını oluşturmaktadırlar.

³⁹ İlginçtir ki, Silba Gomero'nun "dili" sadece dört sessiz harf kullanır ve bunların her birine bir ton atanmıştır. Bölüm 4'te anlatıldığı gibi, çoban flütünün dört temel tonu vardır. Bunlar arasındaki intervalik ilişkileri karşılaştırma sürecindeyim, ancak henüz herhangi bir sonuca varamadım.

⁴⁰ Şu anda bu noktayı tartışmaya hazır olmasam da, sembolik düşüncenin kendisinin dini deneyimin sembollere dönüşmesinin, yani sembolik sürüklenmenin bir ürünü olduğunu kanıtlayabilir.

Ek A: Efsane ve Kronoloji

El Rocío efsanesi ve kronolojisi, Hermandad *Matriz* (Ana ya da İlk) tarafından 1758 yılında yayınlanan "*Regla Directiva* "da (Resmi Yönerge ya da Duyuru) anlatılmış ve 2003 yılında Almonte Belediye Meclisi tarafından tıpkıbasım olarak yeniden basılmıştır. Anlatının ilk bölümü, efsanenin tarihsel arka planının kısa ve şiirsel bir yorumudur. Anlatıda yer alan olaylar dizisini aşağıda listelenen altı ana maddeye çevirdim ve özetledim.

Bu öğelere, efsanenin çevirisini takip eden belgelenmiş tarihsel taslakta tekrar atıfta bulunulacaktır.

- 1) Tanrı'nın takdiri, korkunç sekizinci yüzyılda toprakların Sarazenler tarafından fethedilmesine nasıl izin verdi?
- 2) Sarazenlerin ani ilerleyişinden kaçarken, kutsal emanetlerin ve heykellerin kirletilmemesi için vahşi doğada saklandılar. Yüzyıllar boyunca unutuldular.
- 3) Hristiyanlar ilerledikçe, heykeller ve kutsal emanetler "bu topraklarda daha önce hiç bu kadar takdir edilmemiş çiçekler" gibi yeniden ortaya çıktı. El Rocío Bakiresi olan bu Kardeşliğin Bakiresi (Almonte) de dahil olmak üzere sekiz tanesinin adı verilmiştir.
- 4) Endülüs'ün "saf olmayan" Sarazenlerin zalim boyunduruğundan "temizlenmesinin" ardından İspanyollar artık "masum" bir özgürlüğün tadını çıkarıyordu.
- 5) Tanrı daha sonra yeni özgürlüğüne kavuşan İspanyolların ruh ve beden hastalıklarından arınabilecekleri bir "Sığınma Evi" ve bir "Mistik Havuz" ile gölgesinde "dünyanın çekişmelerinden ve işlerinden soluklanabilecekleri" bereketli bir ağaç yerleştirdi.
- 6) O zamanlar Las Rocinas olarak adlandırılan bu "cennette", bağlılıklarının nesnesi olan ve "İsa Mesih'i memnun eden başka bir şey olmayan" Rocinaslı Kutsal Meryem'in mucizevi heykeli bulunuyordu.

Asıl efsanenin aşağıdaki çevirisinde, kelimelerin bu şekilde yazıldığına inandığım için metinde görünen büyük harf kullanımını korudum

sembolik referanslarına dikkat çekmek için. Parantez içindeki kelimeler orijinal

İspanyolca terimlerdir ve parantez içindeki kelimeler benim kendi yorumlarım veya açıklamalarımdır.

Ebedi Dünya'nın vücut bulmasından bu yana on beşinci yüzyıla girerken, av hayvanı taşıyan (o apacentaba Ganado) ya da avlanmaya çıkan bir adam Villa de Almonte'nin sınırlarına, La Rocina ["dişi eşek"?] [sık çalılıkların yaya olarak insanlar için pratik olmadığı ve sadece kuşlar ve vahşi hayvanlar için erişilebilir olduğu bir yer] ve köpeklerin şiddetli havlamalarından dolayı farkına vardı; çalılıkların içinde gizlenmiş bir şey onların içgüdüsel tepkilerini heyecanlandırıyordu. Büyük bir çabaya mal olsa da çalılığın içine doğru ilerledi ve Dikenlerin ortasında, günahın dikenlerinden bozulmamış o kutsal Zambağın Görüntüsünü keşfetti, İlk günahın sıcağının ortasında o Mistik Çalı'nın içinde, bir Ağacın kuru gövdesinde oturan doğal yükseklikteki Meleklerin Kraliçesinin Görüntüsünü gördü. [Burada "tronco" kelimesi "trono" yani taht olarak yazılmıştır, ancak bu hata kitabın sonunda bir hatalar listesi içinde belirtilmiştir]. Bir hacının boyutlarına ve güzelliğine sahipti. Beyaz ve yeşil ketenden bir tunik giymişti ve muhteşem güzelliği en çapkın hayal gücüne (imaginación mas libertina) bile çekici geliyordu.

Bulmayı beklemediği böylesine değerli bir keşif onu hayal bile edemeyeceği bir sevinçle doldurdu ve bu mucizeyi herkese göstermek isteyerek görüntüyü omuzlarına aldı ve sonunda bir açıklığa ulaşana kadar çalılıklar arasında büyük bir çabayla ilerledi. Niyeti bu güzel simülakrın bulunduğu yerden üç fersah ötedeki Almonte Köyü'ne yerleştirilmesi olduğundan, dindar niyetlerinin ardından yorgunluk ve bitkinlikten yol boyunca uyuyakaldı. Ancak uyandığında kendisini kutsal imgeden yoksun buldu ve acıyla kıvranarak onu ilk gördüğü yere geri döndü ve orada onu eskisi gibi buldu. Almonte'ye giderek olan biteni anlatmış ve bu haberle birlikte köyün din adamı ve belediye başkanını (cabildo) yola çıkarmış, onlar da Meryem Ana'nın resmini adamın anlattığı gibi bulmuşlar ve resmin yüzyılların acımasızlığına, yağmurlara, güneş ışınlarına ve fırtınalara uzun süre maruz kalmasına rağmen zarar görmemiş güzelliğine dikkat çekmişler. Bağlılık ve saygıyla onu çalılıkların arasından çıkarıp söz konusu köyün ana kilisesine koyarken, vahşi doğada bir tapınak inşa ettiler.

Gerçekte, on vara uzunluğunda küçük bir İnziva Yeri yaptılar ve orada, içinde bulunduğu gövdenin kaide (peana) olarak hizmet edebileceği bir şekilde Görüntüyü yerleştirmek için bir Sunak inşa ettiler. Orada Rocinas Bakiresi adıyla saygı görüyordu [bu isim zamanla değiştirildi ve hayranlık uyandıran mistik imalar da yok değildi.

Rocío] simülakrın omzunda Our Lady of Relief (Nuestra Señora de Los Remedios) yazmasına rağmen.

José Trujillo Priego, diğer kroniklerin ve sözlü geleneklerin biraz daha farklı bir varyasyon sunduğunu aktarır. (Ancak kaynak belirtmiyor.) Bu versiyonda avcı, bir ağaç gövdesinin kovuğuna sığınan beyaz bir güvercinin uçuşu konusunda köpekler tarafından uyarılır. Avcı kuşun dışarı çıkmasını beklemiş ama yeterli zaman geçip de kuş ortaya çıkmayınca onu korkutup dışarı çıkarmaya çalışmış ama bu da işe yaramamış. Sonunda elini gövdedeki oyuğa sokmuş ve kuşu bulmak yerine bir heykeli hissetmiş. Hikayenin geri kalanının da aynı olduğunu tahmin ediyoruz. (Trujillo Priego 1995, 47).

Aşağıda Virgen del Rocío'nun belgelenmiş tarihine ilişkin tarihsel verilerin bir derlemesi yer almaktadır. Trujillo Priego (349-353) tarafından ortaya konan temel taslağı takip ettim ve diğer Rocío kaynaklarından öğeler ve yorumlar ekledim.

Ortaçağ

Onüçüncü Yüzyıl

1262

Kral X. Alfonso "Bilge", Niebla şehrini ele geçirir. Kral, Almohades'in küçük bir Mağribi tapınağına Bakire'nin bir heykelini yerleştirir.

1270

"Tarihi belgeler ve eylemler", X. Alfonso'nun daha önce Las Rocinas olarak adlandırılan bir bölgede yenilenmiş bir Mağribi tapınağından inşa edilmesini emrettiği küçük bir inziva yerinin bu yıl tamamlandığına ve Rocinaslı Meryem Ana olarak adlandırılan gotik bir heykelin yerleştirildiğine inanmak için nedenler sunmaktadır. [Rocinas "nag," iş atı olarak tercüme edilebilir.]

1280

Muras ve Almonte köylerinden çobanlar ve avcılar düzenli olarak inziva yerini ziyaret etmekte ve varlığını kanıtlamaktadır.

1282

Alfonso X tahttan indirildi.

Ondördüncü Yüzyıl

1335

Sevilla ve Niebla temsilcileri arasında, aralarındaki sınırları belirlemek amacıyla Santa Maria de Las Rocinas adlı bir kilisenin yakınındaki Joaquín Fraile'nin tavernasında bir toplantı yapıldı.

1340

Santa María de las Rocinas inziva yerinden Kral XI Alfonso'nun av defterinde birkaç kez bahsedilmektedir.

1349

Niebla'dan Leydi Urraca Fernández'in Sanata María de las Rocinas inziva yerinde devam eden inşaat için iki maravedisi var.

1388

Santa María de las Rocinas Avcıları Kardeşliği kuruldu.

On Beşinci Yüzyıl

1400

Niebla ve Sevilla temsilcileri arasında bazı sınır anlaşmazlıklarını çözmek üzere bir toplantı daha yapılır. Bu toplantı Santa María de las Rocinas Kilisesi'nde gerçekleşir.

[Tarih bilinmiyor]

Efsane, bir avcı ya da çobanın Los Remedios Meryem Ana'nın resmini bulmasıyla ortaya çıkmıştır.

[Tarih bilinmiyor]

Medina Sidona Dükü, Santa María de las Rocinas inziva yerini de içeren Almonte köyünü ve bölgesini satın alır.

On Altıncı Yüzyıl

1548

Almonte'de, yönetmelikleriyle birlikte, sonunda bugünkü Almonte Kardeşliği'nin ortaya çıkacağı örgüt haline gelecek olan bir dernek bulunmaktadır.

1550

Yakınlardaki Villamanrique kasabasında da bugünkü ilk Evlatlık Kardeşliği'nin öncülü olabilecek bir tür örgüt bulunmaktadır.

1551

Ayrıca Pilas köyünde, Hermitage'a yardım etmek için bir araya gelen bir grup insan var ve bunlar bugünkü Hermandad'ın öncülleri.

1571

Niebla şehrinden bir asilzade ve Medina Sidonia Dükü, neredeyse harabeye dönmüş olan inziva yerini onarır ve buraya bir papaz tahsis eder.

1574

Almonte'de, Mínimos kasabasından gelen Fransisken rahibeler tarafından *La Victoria* manastırı kurulur. Manastırın rahibeleri önümüzdeki 20 yıl boyunca inziva yerinin koruyucuları olurlar. Sevilla şehrinde, inziva evi üyeleri

Maeztrazgo de Santiago da inziva yerinin koruyucusu olarak hareket eder ve görüntüyle ilgilenir.

1580

Bu yıl veba salgını nedeniyle Santa María de las Rocinas Bakiresi'nin Almonte'ye götürüldüğünü gösteren referanslar vardır. (Bakire resmi olarak kasabanın koruyucu azizi olmasa da, bu rogasyonel bir eylem olabilirdi).

1586

La Palma del Condado kasabasında, Bakire'yi ziyaret eden ve sonunda bugünkü Hermandad'ın kökeni olacak bir dernek kurulur

1587

Baltasar Tercero Lima, Peru'dan gelir ve Santa María de las Rocinas Bakiresi'nin inziva evine, kendi adına özel ayinler ve dualar okuması için bir papazı desteklemek üzere 2.000 altın peso bağışlar. [Baltasar III Peru'yu fethedenler arasındaydı (Taillefert 1991, 51)]. Ölümünden sonra adına ayin yapılması için bir bağış bırakmıştır. Bu uygulama, ayini yöneten rahipten başka kimsenin bulunmasına gerek olmayan "Sembolik Ayin "in mükemmel bir örneğidir.

On Yedinci Yüzyıl

1607

Bu yıl içinde Almonte'ye bir "Bakire'nin Gelişinin" gerçekleştiğine dair belgelenmiş kanıtlar vardır [büyük olasılıkla başka bir rogasyon alayı, ancak nedenleri kesin değildir].

1638

Bakire'nin adı Santa María de las Rocinas Bakiresi'nden *Virgen de El Rocío*'ya dönüştürülür ve inziva yerinin adı da *El Rocío* olarak değiştirilir. [Bu eylemlerin gerçekleştirilmesi emrini kimin verdiği kesin değildir. Hiyerarşi bu kararları onaylar ama onları teşvik etmez].

1640

Antik imge, o dönemde geçerli olan teolojik "postridentistas" **ya da** kavramsallaştırmalara uyacak şekilde dönüştürülmüştür. [Bu terim, birçok önemli siyasi ve teolojik konunun yanı sıra, imgeler için uygun dekorun tartışıldığı ve kodlandığı Trent Konseyi'ne (1545-1563) atıfta bulunmaktadır. O zamana kadar imge beyaz ve yeşil bir cübbe giydirilerek, halen giymekte olduğu Gotik tarzdan farklı olarak daha İncil'e özgü bir görünüm kazandırılmıştı].

1648

Bir veba salgını Avrupa'yı ve özellikle Endülüs'ü perişan eder. Mucizevi bir şekilde, Almonte bu beladan kurtuldu.

1653

Bakire del Rocío Almonte'nin koruyucusu ilan edilir. Almonte halkı, Meryem Ana'nın Lekesiz Gebeliğini savunacaklarına dair yemin ederler. [Meryem'e değil annesi Azize Anne'ye atıfta bulunan Lekesiz Gebelik doktrininin Endülüslüler de dahil olmak üzere pek çok Avrupalı tarafından güçlü bir şekilde savunulduğuna ve buna rağmen 1853 yılına kadar Kilise doktrini olarak kabul edilmediğine dikkat edin (Yeni Advent)].

İkinci kez, imge "postridentistas" ın yeni teolojik doktrinlerine göre dönüştürülür.

Mevcut dernek *Cofradía de Nuestra Señora del Rocío de Almonte* (Almonte'li El Rocío'lu Meryem Ana) adını alır. [Her ne kadar "de Gloria" ve "de Penitencia" ayrımları henüz isimlendirme tarafından belirlenmemiş olsa da, bu ilk resmi Hermandad'dır. Bunun nedeni, bu dönemde Gloria'nın henüz bir koruyucu aziz ve ruhani aziz olması olabilir, zira bu imgeye yönelik romerya henüz tesis edilmemiştir].

1677

Sanlúcar de Barrameda kasabasından gelen ve *Doñana'yı* (El Rocío'nun güneyindeki büyük ormanlık av rezervi) sık sık ziyaret eden *carboneros* (kömür tedarikçileri) ilgili bir grup oluşturur ve El Rocío Bakiresini inziva yerinde ziyaret ederler. Diğer Hermandad'larda olduğu gibi, bugünkü Hermandad'ın kökeni de budur.

Onsekizinci Yüzyıl

1718

Moguer kasabasında, bugün onların Hermandad'ı olan yer inşasına başlanmıştır.

1730

Hastalık ve kuraklık nedeniyle Bakire, inziva yerinden Almonte'ye nakledilir. Sabah saat 8'de üstü örtülü **bir** şekilde Şapel'e varır ve belediye başkanı onu burada açar. Mucizevi bir şekilde, kasabanın acılarını hafifletmesi için ona adadığı novena'nın son gününde yağmur yağar.

1738

Üç ayrı olayda, Almonte ve bölgeyi harap eden şiddetli kuraklık nedeniyle, Bakire kasabaya nakledilir.

1755

"Lisbao Depremi" inziva yerini yıkar ve muhtemelen daha sonra restore edilen resimde küçük bir hasara neden olur. Bakire, 1756 ve 1757 yıllarında Pentekost bayramlarının kutlandığı Almonte'ye nakledilir.

1758

İspanya Başpiskoposu Genel Vekili, Almonte'de 1548 yılından beri varlığını sürdüren Cofradía'nın *Primitivas Reglas'ını* (kuruluş yönetmelikleri) onayladı.

On Dokuzuncu Yüzyıl

1810

Almonte'nin erkekleri, o sırada merkezi La Palma kasabasında bulunan Napolyon'un işgal ordusunun Fransız komutanı Aremberg Prensi tarafından emredildiği gibi bir sivil milis oluşturmayı reddederler.

1810

Fransız Yüzbaşı Dosau'nun Almonte'nin adamları tarafından öldürülmesinin ardından Mareşal Soult, kasabayı yağmalamak, yerle bir etmek ve tüm sakinlerini idam etmek üzere küçük bir süvari birliği gönderir. Mucizevi bir şekilde, süvarilere eşlik eden 800 piyade gelmediği için komutan sadece kasabayı yağmalayıp Belediye Başkanı ve yardımcısını alıkoyabilir ve ardından onları Hinojos kasabasında serbest bırakır. Komutana piyadelerin Pilas kasabasında olduğu bildirilince, geri çağrılmalarını emretti ve üstlerinden gelen emirleri tamamlamadan ayrıldı.

Bu mucizevi olaya karşılık olarak Almonte resmi şükran törenleri düzenler ve her yıl 19 Ağustos'ta Misa Solemne'nin söylenmesini emreder.

1812

Fransızların kovulması ve Endülüs'ün kurtarılması nedeniyle şükran törenleri kutlanır.

1813

Şükran eylemleri için *Voto eterno*'nun anısına, ilk *Rocío Chico* (Küçük Rocío) 19 Ağustos'ta başlatılır.

1887

Gece tespahi, Almonte'nin Saygıdeğer Hermandad'ına ve diğer Kardeşliklere öneride bulunan Villamanrique Hermandad'ının Yaşlı Kardeşi Francisco Bedoña'nın girişimiyle Pentekost ritüellerine dahil edilmiştir.

Halkını kolera salgınından kurtardığı için minnettar olan Bakire, Almonte'ye nakledilir. Onlar tarafından bir zafer takı ve havai fişeklerle karşılanır.

Yirminci Yüzyıl

1913

Rocío Chico'nun [*Voto de accion de gracias*] ilk yüzüncü yıldönümü, inziva yerinin sol duvarı boyunca yerleştirilen bir hatıra taşıyla kutlanmaktadır.

1915

İnziva yerinin restorasyonu için Bakireler Almonte'ye nakledilir.

1919

El Rocío Meryem Ana ve Çocuğunun Kanonik Taç Giyme Töreni.

1920

Yüce Papa XV. Benedict, Almonte Hermandad'ına Papalık unvanı verir.

1932

Almonte halkı, Bakire'nin seramik bir resmini Belediye Binası'nın duvarından kaldıran belediye meclisine karşı bir meydan okuma eylemi olarak Bakire'yi Almonte'ye nakleder. Halk buna müsamaha göstermez, tutuklamalar olur, ancak kararlılıkları karşısında seramik orijinal yerine iade edilir.

1948

La Palma del Condado kasabasında sadece *Hermandad del Pastorcito* (Küçük Çoban) kurulmuştur. Bu kardeşlik La Palma Hermandad'ının vesayeti altındadır.

1949

Bakire, restore edilen kiliselerinin kutlamaları için kasabasına nakledilir. Zaten devam etmekte olmasına rağmen, Almonte'ye nakil tarihleri her yedi yılda bir gerçekleşecek şekilde belirlenmiştir.

1956

Huelva Başpiskoposu, Bakire'nin Almonte'ye nakledilmesine karşı çıkar. Almonte halkı bunu kabul etmez ve başpiskopos otoritesini halka iletmek için Almonte'ye gitmek zorunda kalır

1963

Eski inziva yeri yıkılır ve Bakire *Los Llanos* (Ovalar) yolu üzerinden Almonte'ye nakledilir.

1964

Barok tarzında inşa edilecek yeni mabet için çalışmalar başlatılır. İlk taş Huelva Başpiskoposu *Don Pedro Cantero Cuadrado* tarafından yerine konur.

1969

Yeni mabet Huelva Başpiskoposu Don José María García Lahiguera tarafından kutsanmıştır.

1975

Franco'nun ölümü El Rocío'nun "Masificacion" olarak bilinen katlanarak büyümesini başlatır (Murphy ve Faraco 2000).

1984

Çitler ve tel örgü bariyerler dikilir, arazi parsellenir ve Los Llanos yolu kapatılır. Yine de, Almontianlar Bakire ile birlikte geçer, tel örgüleri keser ve sonunda yol yeniden açılır.

1990

Ani bir sel, Bakire'nin "*venidas a Almonte*" ("Almonte'ye Geliş") törenlerinde üzerinden geçtiği *Olivares* köprüsünün ayaklarını yıkar.

1992

İspanya kraliyet liderleri Sir Juan Carlos ve Dame Sofia, Marianizm ve Marianoloji Kongresi'nin kapanış törenlerine katılmak üzere *santuario*'ya gelirler. Törene Papalık temsilcisi Kardinal Hazretleri de eşlik etmektedir.

1993

Papa John Paul II Hazretleri *santuario*'yu ziyaret eder.

1994

Meryem Ana'nın Kanonik Taç Giyme Töreni'nin LXXV. yıldönümü ve Yeni Mabedin Takdis Edilişinin XXV. yıldönümü kutlanmaktadır.

199?

La *Carreta*'daki hanımların anlattığı gibi Quema nehrinin kirliliği Curra."

2004

Puente Ajoli selde sürüklenen bir araba tarafından devrildi.
Bir ölüm var. Sebastián tarafından bana anlatıldı. Askeri mühendisler tarafından yeni bir köprü inşa edildi.

Ek B: Seyahat Programı ve Haritalar

Hac yolculuğunun tamamı, mesafeye ve özel güzergâha bağlı olarak bazıları için dört gün, bazıları içinse gidiş ve dönüş yaklaşık iki hafta sürebiliyor. Birlikte hac yolculuğuna çıktığım Granada Hermandad'ı gidiş ve dönüşü toplam 13 gün sürüyor. Aşağıda 2003 yılında izlenen rotanın temel güzergahı yer almaktadır. Özellikle kayda değer bir şey olduğunda 2004'teki biraz farklı rotadan da birkaç yorum ekledim. Şekil B-1'deki kırmızı çizgi, Endülüs haritası, Granada'dan geçen rotayı izliyor. Güzergahın her günü, o gün kat edilen mesafenin mavi renkle gösterildiği bir haritayla başlıyor.

Şekil B-1 Endülüs'ün genel haritası
Kırmızı çizgi Gırnata Kardeşliği'nin izlediği rotayı takip etmektedir. Granada'dan
Sevilla'ya sadece 120 mil uzaklıktadır. (Tüm haritalar Centro de Estudios Rocieros,
Almonte, Huelva, İspanya tarafından sağlanmıştır)



Şekil B-2 Santa Fe kasabası
İlk durak (2003) Granada'nın sadece 16 mil batısındadır.

İlk Gün

Cumartesi, 31 Mayıs 2003

- a. 11:00 Aziz Petrus ve Aziz Pavlus Kilisesi'nde saat 11'de "Coro Rocieros" tarafından söylenen "Romerros Solemne Misa" ayini.
- b. 14:00 Hermandad geçit töreninde: Traktörler tarafından çekilen 47 süslü *karreta*, at sırtında yaklaşık 20 kişi ve Granada'nın koruyucu Bakiresi "Kutsal İstirap Bakiresi "ne (*la Santísima Virgen de las Angustias*) çiçek getirmek için Granada'nın ana caddelerinde yürüyen geri kalanlar. *Salve Maria'nın* söylenmesi ve ayrılış.
- c. 15:30 Spor Merkezi'nin sahasında (*esplanada*) dinlenme ve yemek için mola.
- d. 17:00 Santa Fe'ye doğru otoyol
(*vega*) ile hareket.
Caballero ailesinin şarkı söyleyip dans ettiği ilk deneyimimiz. Çok açıklayıcı ve güçlü bir sahne.
- e. 19:00 Santa Fe'ye varış, Santa Fe Kardeşliği tarafından karşılama ve koruyucu azizlerine çiçek sunumu. *Salve Maria (La Salve)* ilahisinin söylenmesi.
Kilise ve meydan. Sebastián .

Her iki kardeş grubun kemerin altında buluştuğu güzel geçit töreni. Tamborileros müziğine dair ilk izlenimim. Birbirine yaklaşan iki farklı müzik. Gül yaprakları yere dökülüyor.

Simpecado bayrağını kampa doğru taşıyorum.

f. 20: **00 Kamp alanına varış** İnsanlar arkadaşlarını uğurlamaya geliyor. Yeni Amerikalı arkadaşlarım geldi.

Coro Rocieros (o zamanlar bunu bilmiyordum) tarafından tüm gece boyunca çoğunlukla Sevillanas ve Rumbas şarkıları söylendi. Son derece iyi müzik.

g. 24:00Tesbih Çekme Bunun her gece gerçekleştiğini fark etmem bile bir süre aldı.



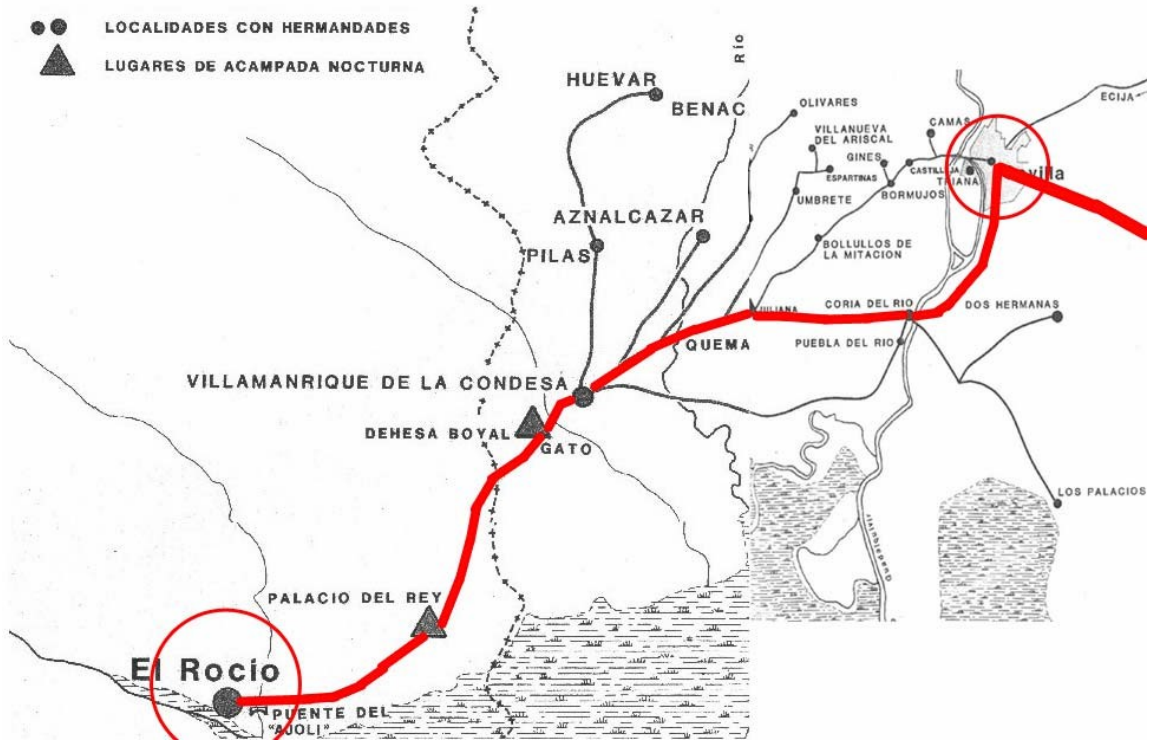
Şekil B-3 2. Gün kamp alanı Osuna'nın dış mahallelerindeydi.

İkinci Gün

Pazar, 1 Haziran 2003

- a. 08:** **30Santa Fe'den ayrılın,** **La Roda'ya gidin.**
- b. 12:** **30 La Roda'ya varış.** Savanların Koruyucu Bakiresi'ne [*Virgen de los Llanos*] çiçek sunumu. Sevillanas söyleyen ve alkışlayan insanlarla birlikte ilk kez Simpecado'nun arkasında yürümek. Juan Crespo'yu ilk kez duymak. Yaşlılar huzurevi (*asilo de ancianos*) için şarkı söylenmesi, müzisyenler ve ağlayan insanlar, ardından rahibeler için (*Siervas de Evangelio*).

- c. 14: 30 Kamp alanına varış. Öğle yemeği.
- d. 16:00 Osuna için ayrılış-traktör sorunu mu?
- e. 20:00 Osuna kamp alanına varış ve benzin molası. "La Curra"nın hanımları bizi carreta'larında onlara katılmaya davet ettiler. Elvira "mi borrachera" şarkısını söylüyor ve Sevillanas söylerken ilk samimi deneyimimizi yaşıyoruz. Sebastián da bizimle birlikte. Vaftize giden travesti giriyor. [Rocío I, #1, 04:55:11]. Gece yürüyoruz ve insanları Simpecado'ya şarkı söylerken yakalıyoruz.



Şekil B-4 El Rocío'ya doğru birleşen ana hac rotaları



Şekil B-5 Güneyden Sevilla'ya, Guadalquivir Nehri'ni geçerek Coria'ya Otoyolu güneyde Sevilla'ya kadar takip ettik (durmadık) ve ardından Guadalquivir Nehri üzerinden Coria kasabasına feribotla geçmek için güneye yöneldik.

Üçüncü Gün

Pazartesi, 2 Haziran 2003

- a. 08:00 "La Corchuela" için ayrılın
- b. 12:00Öğle yemeği ve dinlenme için la Corchuela'ya varış.
- c. 15: 30 Coria Feribotuna [Embarcadero de Coria] varış.
Guadalquivir Nehri Geçışı.

Simpecado'yu ve öküzleri ilk kez görüyorum. Çok etkileyici. İki feribot her seferinde ikişer carreta'yı Guadalquivir'den karşıya geçiriyordu. Büyük bir kargo gemisi nehrin yukarısına doğru ilerliyor. Belli ki nehir çok derin.

Karşıya geçmek için beklerken bir grup dans ediyor ve şarkı söylüyor. Bütün gün sürer.

Diğer tarafta kasabayı keşfederek dinlenmeyi bekliyoruz.

Atlılarla dolu feribotun geçişi.

Simpecado'nun geçişi çok önemli bir olaydır. Yoğun bir kalabalık, alkışlar ve müzik.

Coria Kilisesi'ne ve Kardeşliğe giden tören alayı. Chuirch'in kapısının önündeki meydanda güzel bir sahne.

Kamp alanına giden tören alayı. Caballeros'un yanına park eden aile, şarkı söyleyip yemek yerken bizi masalarına davet etti.

(Üçüncü Gün, 2004)

Önümüzde hala Kilise'de olan kardeşliklerin oluşturduğu bir "trafik sıkışıklığına" yakalandık. Yol boyunca birkaç kez durduk ve insanlar dans edip şarkı söylediler.



Şekil B-6 Coria'dan Juliana'ya giden rota

4. Gün, Coria'nın hemen batısındaki pirinç tarlalarından yürüyerek ayrıldık ve Juliana adı verilen bölgenin dışındaki diğer Hermandadelerin ana rotalarına katıldık.

Dördüncü Gün

Salı, 3 Haziran 2003

a. 08: 00Santa Misa

b. 08:30Salida de la acampada de Coria dirreccion camino de los arrozales y venta el Cruze. Hayvan yetiştiriciliğini ilk kez fark ediyorum. Kamp alanı aslında küçük bir Boğa Güreşi arenası. Coria sokakları boyunca yürüyüş. Atlar, carretalar, yaya hacılar. Lisa'nın yeni botları ve yaşlı adamın yorumları.

Pirinç tarlalarında yürürken bataklık olduklarını düşündüm. Güzel Santa Fe bölümü ve Guadalquivir'in geçişi kadar çekici ya da romantik değildi. Ekin uçakları inip kalkıyor, başımızın üzerinden uçuyor. [yukarıda Video Rocío I, #2]

c. 12.: 00Rezo del Angelus. Rengue ofrecido por la carreta de las "Curras."

Sıcak ve tozlu. Kendimi biraz yersiz hissettim. Yine de çok ilginçti. Tapas ve bira hoş bir mola oldu.

Arazi çalılık ve ağaçlık hale gelir ve toprak yol biraz kumlu bir hal alır.

Lisa, Antonio adında tuzlu bir adam ve onun alingan atı *Guapa ile birlikte küçük bir arabada* görünür. İyi şanslar. Sıcaktan muzdarip ve yeni botları bunu zaten imkânsız hale getirecekti. Bütün yol boyunca arabaya binmek zorunda kalacaktı. Hareket etmekte, film ve fotoğraf çekmekte özgürüm.

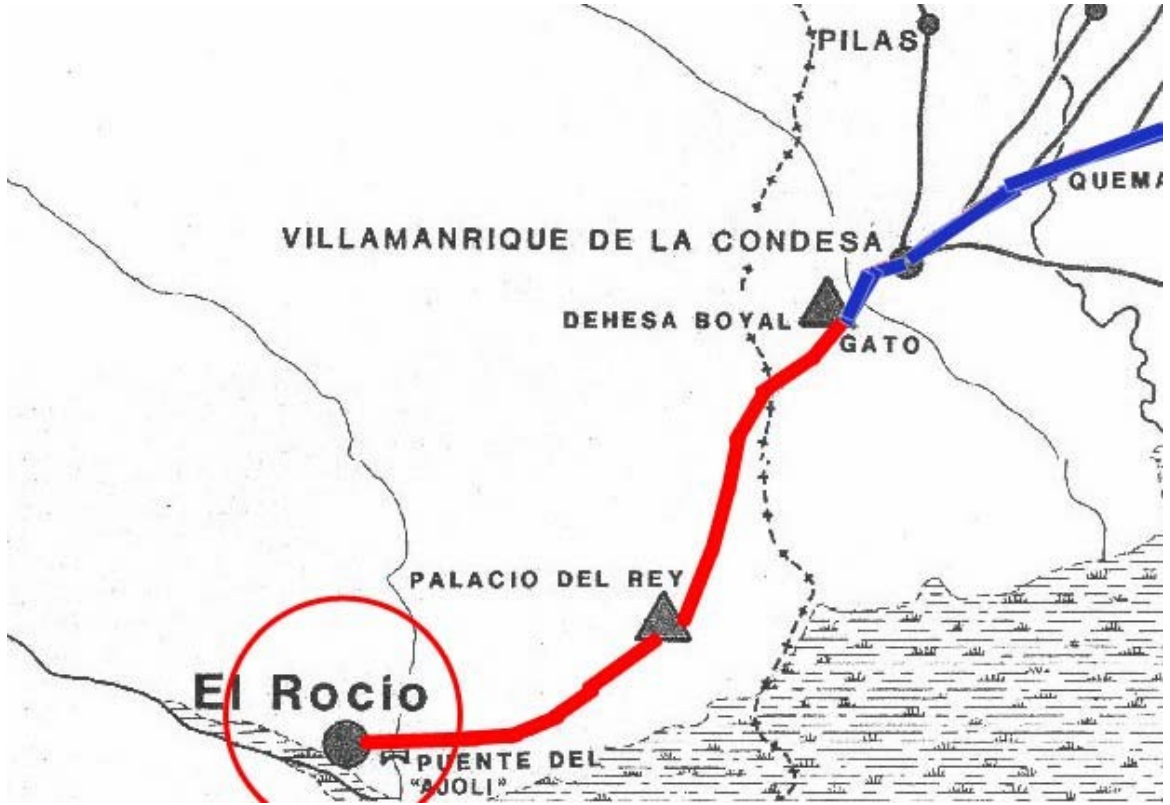
d. 14:00 Dehesa del Abajo'ya giriş, "donde se volcó el Simpecado." Comida y sesto. [Görünüşe göre birkaç yıl önce Simpecado bir şekilde devrilmiş ve bir vadiye dönüşmüş. O zamandan beri törenlerde bu noktayı işaretliyorlar].

e. 17: 00Salida dirección Tornéro y acampada en ruta ecológica "Pata del Caballo."

f. 18:00Caminando junto al Simpecado rezo del Santo Rosario.

Burası, karretaların geniş bir daire şeklinde dizildiği ve Simpecado'nun alanın ortasında yer aldığı bir tepe üstü açıklığıydı.

O gece söylenen Rosario çok güzeldi. Koro ve solistler Rocío Ayini'nden bölümler söylediler.



Şekil B-7 Juliana'dan Quema Nehri ve Villamanrique'ye

5. Gün Quema Nehri geçişinde vaftiz törenleri gerçekleşti. Daha sonra önemli bir kasaba olan Villamanrique de la Condesa'da durduk ve burada Hermandad'ımız diğerlerine katılarak saygılarını sundu. Villamanrique'in çok güneyinde olmayan güzergah boyunca kamp yaptık.

Beşinci Gün

Çarşamba, 4 Haziran 2003

- a. 08: **30Santa Misa.** Ayin müziksiz kutlandı; sadece "Önemli anları" noktalamak için roketler vardı. İlginçti. Atlar aldırıyor gibiydi.
- b. 09: **30Salida acampada dirección "Vado del Quema"**
Kamp, sabahın erken saatlerinde atların arabalara bağlanması ya da koşturulmasıyla dağılmaya başladı. Kışnemeler ve horoz ötüşleri, karreta motorları çalışıyor, Simpecado öküzlere bağlanıyordu.
Sıcak, kuru bir gün. İlk at sulama yalağında dur. Simpecado ve arkasında uzun bir insan ve carreta treni.
- c. 11: **30Paso del Quema, rezo Angelus y bautizo rociero a neófitos.**

Rio Quema'ya (aslında Rio Guadalimar) varış muhteşemdir. Bu, tüm Rocío'daki en ilham verici anlardan biriydi. Hermandades'in birleşmesi, ilk kez farklı Simpecado'ları ve farklı seyahat biçimlerini (vagon treni) görmemi sağladı. Sevilla Sur (oldukça eminim), bizden önceydi ve onların geçişini izledim. Nehrin uzak kıyısı Sevillanas söyleyen ve alkışlayan insanlarla kaplıydı. Gürültülü ve görkemliydi. Sevilla Sur'un Simpecado'su gümüş rengindeydi ve üzerinde kırmızı ponpon tipi çiçekler vardı. Ona da "promesalar" tutunmuştu.

Simpecado'nun önünde nehir boyunca ve uzak kıyıya kadar uzanan araba katarı sarı ve yeşil süslemeli beyazdı (bizim carreta gibi - Rocío'da yaygın bir renk gibi görünüyor). Arabalar, bazıları buzağılarına bağlı ineklerden oluşan ekipler tarafından çekiliyordu. Depolama ve ikinci katta uyumak için uzun gölgelikler.

Çiçek yaprakları öküzlerin [tüm Simpecado'lar öküzler tarafından çekilir] sırtından düşerek dereden aşağı aktı.

"Salve" söylenirken nehirdeki atlar sığıyor.

Bizim Simpecado, Tamborilero çalarken ve Sevilla atlılarının yaptığı gibi nehrin kenarları boyunca ilerleyen atlılarla nehre iner. *Promesalı* hacılar Simpecado'nun arkasında durdular ve diğer hacılar da onları takip etti.

Lisa ve ben vaftiz edilmek üzere çağrıldık. Sara tarafından vaftiz edilişimiz çok güzeldi. [Tıpkı benim Santa Fe'de ve daha sonra Rocío'da bayrağı taşımamdan sorumlu olduğu gibi.]

"Salve" den sonra Simpecado'yu nehir boyunca ve nehir dışında takip etmek. Compadre'nin arkadaşı tarafından davet edilmem ve sonrasında yaptığım gaf.

Rengue al salida del Quema ofrecido por la Carreta "Los Preocupados," "La Granaina," y "La Azalea." Bu da bu unutulmaz günün bir başka parçasıydı. Rengue, şarkı söylemenin, dans etmenin, gösterişin (haç çıkarma) ve dini bağlılığın güzel bir örneği idi. Dansçılar Simpecado ve bira kamyonu arasında uzanan çift sıra halinde dans ettiler.

Dans ederken şarkı söyleyen güzel kız. Kamera dışı şair.

Bana dans gösterisi yapan "promesa" hanım. Gelecek yıl öğreneceğim gibi, o doktorun karısıydı.

Ayçiçeği tarlası. Güzel
ormana girerken.

d. 14: 00Comida en Pinares de Villamanrique

Çok güzel bir kamp alanı. Harika bir öğle yemeği. Beni içki içmeye davet eden adam yemek yapıyordu. Neden onunla bir şeyler içmeye gitmediğimi açıkladım ama kızları çok arkadaş canlısı olmasına rağmen pek de yumuşamadı.

Öküzlerden biri doğru görünmüyor.

La Curra'daki kamp alanından ayrılıyoruz. Carolina çok güzel şarkı söylüyor.

e. 16:30 Villamanrique'e varış ve Simpecado'nun Hdad'ına takdimi. (Las carretas se desviarán a la plaza del polideportivo, esperarán al Simpecado and seguimos a la acampada por el camino de las "Chumberas.")

Sebastián'la birlikte olduğum için Villamanrique Alayı'nın ilgi çekici olduğunu düşünmedi ve ben de doğru yerde inmedim. Kiliseden ayrılan ve *carretas*'a geri dönen alay dışında her şeyi kaçırdım. Yine de iyi fotoğraflar çektim ve Lisa kilisedeki büyük anı sahneye bakan bir balkondan yakaladı. [Neyin, ne zaman, kim için önemli olduğuna dair bir ders.]

Ertesi yıl Vilamanrique kasabasındaki tüm geçit törenine katılmaya özen gösterdim. Çok kalabalıktı. Birkaç Hermandad, Hermandad'a ve koruyucu azizlerine saygılarını, öküzlerin (ziyaretçi kardeşliklerin) Simpecado'larını ahşap rampadan yukarı ve kilisenin girişine çekmesi ritüelinden geçerek ödüyorlardı. Uzun araba katarları ve onları çeken hayvanlar sokaklarda dolanıyordu. Her bir Hermandad'ın atlı üyeleri kilisenin dışındaki meydanda sıralanıyor. Çalan çanlar, ritmik alkışlar ve "Viva!" haykırılarıyla insan kalabalığı. Tam bir gösteri.

f. 18: 30 Caminando rezo del Santo Rosario. Yürüyüş ve tespih duası.

g. 20: 00 Llegada a campada de Triana. (Triana adlı kamp alanına varış)

Simpecado'nun yetişmesi saatler sürer. Öküzlerden biri hastalandı ve çekmeye devam edemedi. Orada bulunan hacılar öküzün yerine geçerek karretayı derin kumların içinden çekmek zorunda kaldılar. Yoldaş çok duygulanmıştı.

Lisa o gece Rosario'da şarkı söyledi.



Şekil B-8 Villamanrique'den El Rocío'ya
Dehesa Royal'den ("kraliyet" yokuşu) Palacio del Rey'e (Kral Sarayı) indik, Ajolí
nehri'ni geçtik ve El Rocío'ya vardık.

Altıncı Gün

[Not: 6. Gün'ün her iki yılını da buraya dahil ettim çünkü benzerlikler içinde ilginç
zıtlıklar vardı].

Perşembe, 5 Haziran 2003

- a. 08: 30 Santa Misa**
- b. 09: 00 Salida de acampada dirección Palacio Real [Kamptan ayrılın]**
- c. 12: 00 Llegada a Palacio, rezo del Angelus y rengue. [Orman
içindeki kumlu yolun tozunda uzun yürüyüş. Sıcak ama gölgeli].**
- d. 14: 00 Llegada a "Las Tejoneras." Comida y sesto. [Öğle
yemeği ve dinlenme için orman içindeki alana varış]**
- e. 17: 00 Salida de las Carretas con dirección a Lentisquilla.**
- f. 19: 00 Paso emotivo del Puente del Ajolí, salve y plegarias,
llegada a la Casa de Hdad.**

Ajoli'yi geçerken. Carolina, Simpecado'nun Ajoli üzerinden geçişi için kendiliğinden şarkı söyledi. Bozuldu ve şarkı söyleyemedi. Esmer kız onun yerine şarkı söyledi (onu göremedim; sadece onu ve sonra arkadaşını duydum. Bir Sevillanas için çok yoğun bir şarkı söyleme). Bu etkinlik genel olarak herkes için çok duygusal görünüyor.

Perşembe, 27 Mayıs 2004

a. 08: 30Santa Misa. Ben de katıldım. Aşağı yukarı istikrarlı bir yüzde 8-10.

b. 09:00Salida direccion Palacio Real. Salkım tepeli uzun çamların iyi görüntüsü, yoldaki diğer Hermandades ile tozlu rota. Kenarları boyalı güzel ahşap Sinpecado (daha sonra). **[Granada Sinpecado ve hacıların güzel görüntüleri, Video Rocío II, # 6, 0:06].** Kısa bir süre "Guapa" ile geziyorum ve arabadan çekiyorum. Arabadaki bayan arkadaşlarına Sevillanas söylüyor, yanındaki bayan cep telefonu ile konuşuyor. **[II,5, 0:07;34].** Sıkışmış karreta **[0:08:49].** "De mi Hermano" arabasına bindim **[10:39:25].** Neredeyse at bana çarpıyordu.

c. 12:00 Palacio' ya giriş, Angelus duasının okunması ve "La Zambra", "La Caña" ve "La rocina" karretaları tarafından tespih çekilmesi. Genç rahip tespih çeker (?). Koro eşlik eder. İki Simpecado birbirine yaklaşır. Her iki Hermandades şarkı söyler ve dans eder. Solistler. Biri diğer Hermandad'dan. Compadrae solo şarkı söyler.

d. 14:00Llegada a "Las Tejoneras," comida y sesto. Uzun bir yürüyüşten sonra toprak yolun kenarında, gölgede Pepe Cabellero histerik bir şekilde komik hikayeler anlatıyor ve surat yapıyor. Bana Sevillanas Ansiklopedisi'nden ilk kez bahseden ve günler sonra Virgin's Salida'daki kalabalıkta çılgın bakışlarıyla beni ürküten ve ilk başta tanıyamadığım adamla buraya gelirken konuştum.

Hdad için ayrılmış alana gidenler. (Lantisquilla'dan 175 m. uzaklıkta) aynı zamanda Hermandad'ın belirlediği düzene göre hareket edeceklerdir.

e. 19:00Paso emotivo por el Puente del Ajoli, salve y plegarias, llegada a la casa de Hdad. Diğer Hermandad ile karşıya geçme konusunda çatışma. Yoldaş "Salve." şarkısını söylüyor ve önce onların geçmesine izin veriyor. Bekliyoruz ve bazıları geri geliyor. Granada konumlandı. Gerçek geçişten önce güzel bir şarkı. Kısa bir süreliğine diğer tarafa geçtikten sonra Sebastián nehir kenarında bir kayanın üzerinde oturuyordu. Bana nehrin taşması ve bir arabanın eski köprüye girip köprüyü yıkması sonucu

meydana gelen kazayı anlattı. Bazı insanlar ölmüş

ve İspanyol mühendisler eski ahşap köprüyü yeni bir askeri köprüyle değiştirmek zorunda kaldılar. Köprüden geri döndüm ve sonra Granada geri çağırıldı çünkü diğer Hermandad'a zaten önce gitmesi söylenmişti.

Yeni rahip "Cura Rociera" olarak tanınır. [**Padre (baba) yerine cura (şifacı) kelimesinin kullanıldığına dikkat edin**].

Geçiş. Öpüşmeler, sarılmalar ve duygusallık. İnsanlar çok duygusal. Rocío'daki Hermandad evine giden yol boyunca doktorla sohbet. [notlara bakın]. "Ya segura que has notado que la gente te trata diferente esta vez..." [beni karşılamak için bir yabancı geliyor...]. "La Virgen te engancha...experiencia de halgo mas que humano".

Hermandad'a varış. Çanlar, şarkılar, Compadre, doğum günü, solistler ve Koro.

Yedinci Gün

[2004'ten kısa giriş dahil]

Cuma, 6 Haziran 2003

- a. **El Rocío Sokakları** Yoğun sığağa rağmen atların ve at arabalarının sayısından ve her yerde sürekli müzik sesinden bunaldım.
- b. **Rociero Kütlesi**
- c. **Hermitage** Bakire'nin resmini ilk kez görün. Çok Barok, çok güzel ve etkileyici.
- d. **Huelva'ya varış.** Atların ve binicilerin sayısı inanılmazdı, söylentiye göre 1.000'den fazlaydı. Şarkı söyleyen insanlarla dolu üstü kapalı arabaların sayısı da aynı derecede etkileyiciydi.
- e. **Yerleşkede [Lentisquilla]** Bir carreta için başka bir travesti kabul töreni. Bu sefer Ajolí içindi, benim geldiğim carreta.

Cuma, 28 Mayıs 2004

Hermandad'da kutlama. Farklı şarkıcı grupları aynı odada. Coşkulu ve gürültülü. "El SEvillano" ilk kez ortaya çıkıyor ve kalabalığa çoğunlukla rumbas ile liderlik ediyor. El **Compadre** bir Sevillana **dansı yapıyor**. **Yeni Rahip ile** kameralar önünde bir yüzük ve bir bayanın **da** yer aldığı **tören**. **Peder Pedro rumba dansı yapıyor**. Hem de çok iyi.

Sekizinci Gün

Cumartesi, 7 Haziran 2003

- a. **Simpecados Alayı.** Hac ziyaretinin en özenli tören etkinliği. Tüm gün boyunca Hermandadlar, kıdem sırasına göre, Almote Hermandad'ının görevlilerinin onları karşıladığı Meryem Ana'ya saygı için Hermitage'nin kapılarına doğru alay halinde giderler. İnzuva yerinin karşısındaki bir binanın çatısında özel bir noktaya televizyon kameraları yerleştirilmiştir.
 - i. **Triana'nın gelişi** O gün geldiklerinden beri araba katarlarıyla geçit törenine katılan tek Hermandad onlar.
 - ii. **Triana ve Gines'in yıldönümü mü?**
 - iii. **Granada Albanicos'u**

Granada geçit töreninde şarkı söylerken ilginç bir yenilik yapar. Sevillanas şarkılarının nakarat bölümleri sırasında tüm bayanlar yelpazelerini havada dalgalandırır. Parlak renkler bir kelebek yığını izlenimi verir.

- b. **Charro'nun İki Evi** Harika şarkılar ve danslar. Bir bayan bana bir Sevillanas ithaf ediyor, hac yolculuğunun üçüncüsü
- c. **Yerleşkedeki İkinci Gece** Daha fazla harika müzik. Tüm hac yolculuğunun en iyi müziklerinden bazıları. Hepsi de Hermandad'ın sıradan üyeleri tarafından icra edildi.

Genç bayan ve iki genç erkek tarafından yoğun bir şekilde *Fandango* söyleniyor.

(29 Mayıs 2004 Cumartesi)

Rocío Bakiresi önündeki geçit törenleri. Bu yıl göze çarpan en büyük farklılık, polisin at sırtında bile geçit törenlerinde hazır bulunmasıydı (Madrid bombalamaları).

Dokuzuncu Gün

Pazar, 8 Haziran 2003

Misa de Tamborileros. Yaklaşık 20 Tamborileros vardı. Ses harikaydı ama zaman zaman çaldıkları Sevillanas hiç net değildi. Genellikle solo bir giriş ve ardından

geri kalanı da ritimle. Herkes "Salve Olé" (romería sırasında diğer zamanlarda sıkça duyduğum melodi) şarkısına katıldı. Ayini "Barış içinde git" ile değil, "Viva!" litanisi ile bitirdiler. Gelen ve giden kalabalık da ayine katılanlar kadar büyüktü.

Misa del Obispo. Fandangos Grandes ön plana çıktı ve çok iyi şarkıcılar vardı. Yüksek sesle yayın yapıldı. Sokaklarda yoğun bir kalabalık vardı ancak meydan dolu olmasına rağmen sayı oransal olarak azdı.

Rosario. Akşam saat 9 civarında roketler gece gökyüzünde patlamaya başlayarak Granada Hermandad'ının evinin karşısındaki arazide tespih çekme çağrısını işaret ediyor.

Tüm şehir boyunca tespih çekmeye gelen alaylar.

Granada yola çıkarken ve dönerken yeşil işaret fişekleri kullanıyor.

Her yerde işaret fişekleri ve roketlerin yanı sıra sokaklarda yüzlerce at ve at arabası var.

Bakire'nin Salida'sı. Virgen del Rocío'nun koruyucu azizleri olduğu *Almonte* Hermandad'ı, saat 1:30 civarında Bakire'yi almak için tören alayıyla gelir. Daha önce yaşanan hiçbir şey insanı Salida'ya hazırlamaz. Çanlar, katıksız fiziksellik, duygusal yoğunluk vs.

(Dokuzuncu Gün, 2004)

Neredeyse şafak sökene kadar alayı takip ediyorum. Granada'da Semana Santa'nın Pazartesi günü yaşadığım kalabalığın "çıtırtısını" yaşıyorum. Ama buradaki yoğunluk çok daha fazla; korkutucu olabiliyor. Birkaç kez yere düştüm. Kalabalık arasında duygular yükseliyor. Bir insan yığını sokaklarda ilerliyor.

Onuncu Gün

Pazartesi, 9 Haziran 2003

Saat 10'da Salida hala devam etmektedir. Çocuklar tahtirevan üzerine yerleştirilmek ve Meryem Ana'ya kısaca dokunabilmek için kalabalığın başlarının üzerinden geçiriliyor. Bazıları daha yeni yürümeye başlamış. İnsan düşebileceklerini düşünüyor; ama hiçbiri düşmüyor.

Lisa, Granada'nın sponsor olduğu bir Hermandad için bir "Ave Maria" söylüyor.

Lisa ve ben Sevilla'ya giden bir otobüse bindik. Hava boğucu sıcak.

Bibliyografya

- Adams, Doug, ve Diane Apostolos-Cappadona, eds.
1990 *Dini Çalışmalar Olarak Dans*. New York: Crossroad.
- Aguilera, Francisco Enrique
1990 *Santa Eulalia'nın İnsanları: Bir Endülüs Çoklu Topluluğunda Ritüel Yapı ve Süreç*. Rev. ed. Prospect Heights, IL: Waveland Press.
- Allen, N.J., W.S.F. Pickering, ve W. Watts Miller, eds.
1998 *Durkheim'in Dini Hayatın Temel Formları Üzerine*. Londra: Routledge.
- Albayzín, Curro
1991 *Cancionero del Sacromonte*. Granada, İspanya: Editorial Ave Maria.
- Alper, Matthew
2001 *Beynin "Tanrı" Kısmı: İnsan Maneviyatı ve Tanrı Üzerine Bilimsel Bir Yorum*. Brooklyn: Rogue Press.
- Álvarez Gastón, Rosendo
1999a *Sevillanas rocieras o el alegre espíritu del Rocío. Cuadernos de Almonte*, no. 36. Almonte: Ayuntamiento de Almonte.
1999b *Almonte y El Rocío: Esperanzas de un pueblo Andaluz. Cuadernos de Almonte*, no. 56. Almonte: Ayuntamiento de Almonte.
- Andresen, Jensine, ve Robert K.C. Forman, eds.
[2000] 2002 *Cognitive Models and Spiritual Maps: Dini Tecrübenin Disiplinlerarası Keşifleri. Journal of Consciousness Studies* 7. Cilt. Charlottesville, VA: Imprint Academic.
- Anglés, Higinio
1944 *La música de la corte de Carlos V*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología.
- Appadurai, Arjun
2001 *Büyük Modernite: Küreselleşmenin Kültürel Boyutları*. Minneapolis: Minnesota Üniversitesi Yayınları.
- Appadurai, Arjun, ed.
2000 *Küreselleşme*. Cilt 12, no. 1, *Kamusal Kültür*. Durham, N.C.: Duke University Press for the Society for Transnational Cultural Studies.

- Appignanesi, Richard ve Chris Garratt
1995 *Introducing Postmodernism*. Cambridge: Icon Books.
- Arrebola, Alfredo
1988 *La espiritualidad en el cante flamenco*. Cádiz: Universidad de Cádiz.
1995 *La Saeta: El cante hecho oración*. Málaga: Algazara.
- Arom, Simha
2000 Bir biyomüzikolojiye giriş. *Müziğin Kökenleri* içinde Bölüm 2, eds. Nils L. Wallin, Björn Merker ve Steven Brown. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Asensio, Eugenio
1958 *Poetica y realidad en el cancionero de la Edad Media*. Madrid: Editorial Gredos (Biblioteca Románica Hispánica).
- Associated Press, The
2003 Neredeyse soyu tükenmiş ıslık dili yeniden canlandı. CNN.com, 18 Kasım;
<http://www.cnn.com/2003/TECH/science/11/18/whistle.language.ap/> adresinden edinilebilir.
- Ayuntamiento de la Villa de Almonte
[1758] 2003 Regla *directiba, y constituciones de los Empleos que tendrán los Fieles que se Uniesen en fraternal amor a la Hermandad de Nuestra Madre y Senora del Rocío. İlk olarak Reglas de la Hermandad de Ntra. Sra. Del Rocío*, n.d.
Almonte: Ayuntamiento de Almonte.
- Bakan, Michael B.
1999 *Ölümün ve Yeni Yaratılışın Müziği: Bali Gamelan Beleganjur Dünyasında Deneyimler*. Chicago: Chicago Üniversitesi Yayınları.
- Ballonoff, Paul
1975 Gerekli bir katkısızlık. Charles D. Laughlin Jr. ve Eugene d'Aquili'nin *Biyogenetik Yapısalcılık adlı kitabının gözden geçirilmesi*. *American Anthropologist*, New Series, Vol. 77 (4) içinde: 967-68.
- Báñez Aragón, Antonio
1999 *Eres mi Fe y mi Verdad*. Almonte: Mira Doñana.
- Baran, Henryk, ed.
1974 *Göstergebilim ve Yapısalcılık: Sovyetler Birliği'nden Okumalar*. White Plains, N.Y.: International Arts and Sciences Press.

- Barnhill, David Landis, ve Roger S. Gottlieb, eds.
2001 *Derin Ekoloji ve Dünya Dinleri: Kutsal Zemin Üzerine Yeni Denemeler*. Albany: State University of New York Press.
- Bateson, Gregory
1958 *Naven*. 2d ed. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Becker, Judith
[1993] 2004 *Gamelan Hikayeleri: Orta Java'da Tantrizm, İslam ve Estetik*. 2. baskı Tempe: Arizona Eyalet Üniversitesi Yayınları.
- 2005 *Derin Dinleyiciler: Müzik, Duygu ve Trancing*. Bloomington: Indiana Üniversitesi Yayınları.
- Begg, Ean
1996 *The Cult of the Black Virgin*, gözden geçirilmiş ve genişletilmiş baskı. Londra: Penguin Arkana.
- Behrend, Heike, ve Ute Luig, eds.
1999 *Ruh Sahipliği: Afrika'da Modernite ve İktidar*. Madison: Wisconsin Üniversitesi Yayınları.
- Beidelman, T.O.
1974 *W. Robertson Smith ve Din Sosyolojisi Çalışmaları*. Chicago: Chicago Üniversitesi Yayınları.
- Bell, Catherine
1992 *Ritüel Teorisi, Ritüel Uygulaması*. Oxford: Oxford Üniversitesi Yayınları.
- 1997 *Ritüel: Perspektifler ve Boyutlar*. New York ve Oxford: Oxford Üniversitesi Yayınları.
- Bellah, Robert N.
1973 *Émile Durkheim: Ahlak ve Toplum Üzerine, Seçme Yazılar*. Chicago: Chicago Üniversitesi Yayınları.
- Berger, Peter L. ve Thomas Luckmann
1966 *Gerçekliğin Sosyal İnşası: Bilgi Sosyolojisi Üzerine Bir İnceleme*. Garden City, NY: Doubleday.
- Berliner, Paul F.
1978 *Mbira'nın Ruhu: Zimbabve'nin Shona Halkının Müzik ve Gelenekleri*. Chicago: Chicago Üniversitesi Yayınları.

Betanzos Palacios, Odón

- 2001 *Crónica de El Rocío. Cuadernos de Almonte*, no. 58. Almonte: Ayuntamiento de Almonte.

Blacking, John

- 1967 *Venda Çocuk Şarkıları: Etnomüzikolojik Analiz Üzerine Bir Çalışma*. Johannesburg: Witwatersrand Üniversitesi

- 1974 *İnsan Ne Kadar Müzikal?* Seattle: Washington Üniversitesi

- Yayınları. 1982 "Venda Halkının Şarkıları ve Dansları." *Müzik ve*

Dans içinde, ed.

David Tunley. Avustralya Müzikoloji Derneği Dördüncü Ulus Sempozyumu. Perth: Batı Avustralya Üniversitesi, Müzik Bölümü.

Braojos Garrido, Alfonso

- 1995 *El Rocío: memoria de un siglo*. Sevilla: Fundación El Monte.

Briones Gómez, Rafael

- 1999 *Prieguenses y nazarenos: ritual e indentidad social y cultural*. Córdoba: Ayuntamiento de Priego de Córdoba.

Brooke, Christopher

- 1971 *Ortaçağ Kilisesi ve Toplum*. Londra: Sidgwick & Jackson.

Brooks, Lynn Matluck

- 1988 *İspanya'nın Altın Çağında Sevilla Alaylarının Dansları*. Kassel: Edition Reichenberger.

Brooks, Lynn Matluck ve Juan de Esquivel Navarro

- 2003 *On Yedinci Yüzyıl İspanya'sında Dans Sanatı: Juan de Esquivel Navarro ve Dünyası*. Lewisburg, Pa.: Bucknell University Press.

Brown, Karen McCarthy

- 1991 *Mama Lola: Brooklyn'de Bir Voudoun Rahibesi*. Berkeley: Kaliforniya Üniversitesi Yayınları.

Brown, Steven

- 2000 Müzik evriminin "müzik dili" modeli. *Müziğin Kökenleri* içinde Bölüm 16, eds. Nils L. Wallin, Björn Merker ve Steven Brown. Cambridge, MA: The MIT Press.

Bruner, Jerome

- 1990 "Kültürün Bir Aracı Olarak Halk Psikolojisi." *Anlam Eylemleri* içinde. Cambridge, MA: Harvard Üniversitesi Yayınları.

- Buehler, Arthur F.
1998 *Peygamberin Sufi Varisleri: The Indian Naqshbandiyya and the Rise of the Mediating Sufi Shaykh*. Columbia: University of South Carolina Press.
- Burr, Vivian
1995 *Sosyal İnşacılığa Giriş*. Londra: Routledge.
- Burgos, Antonio
1975 *La Romería del Rocío*. Barselona: Everest.
1977 *Folklore de las Cofradías de Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Calamari, Barbara
2000 *Kutsal Yerler: Katoliklikte Kutsal Mekanlar*. New York: Viking Stüdyosu.
- Cantero, Pedro A.
2002 *Tras El Rocío: aproximaciones antropológicas sobre el culto festivo. Cuadernos de Almonte*, no. extraordinario. Almonte: Ayuntamiento de Almonte.
- Carretero Munita, Concepción
1980 *Origen, evolución, y morfología del baile por Sevillanas*. Sevilla: Patronato de la I Bienal de flamenco de la Ciudad de Sevilla.
- Carroll, Michael P.
1999 *İrlanda Hac Yolculuğu: Kutsal Kuyular ve Popüler Katolik Bağlılığı*. Baltimore: Johns Hopkins Üniversitesi Yayınları.
- Chapple, Eliot D.
1970 *Kültür ve Biyolojik İnsan*. New York: Holt, Rinehart ve Winston.
- Chaudhuri, Nirad C.
1979 *Hinduizm: Yaşamak İçin Bir Din*. Londra: Chattus & Windus.
- Chávez Flores, Francisco Javier
2004 *Hermandades del Rocío*. [Madrid?]: Chávez Artes Gráficas.
- Chica, Jorge de la
1999 *La música procesional granadina*. Granada: Comares.
- Chittick, William C.
1983 *Aşkın Sufi Yolu: Mevlana'nın Ruhani Öğretileri*. Albany: State University of New York Press.

- Christian, William A. Jr.
1989 *On Altıncı Yüzyıl İspanya'sında Yerel Din*. Ciltsiz baskı.
Princeton, NJ: Princeton Üniversitesi Yayınları.
- Christus Rex A.Ş.
n.d. "Vatican II, Sacred Music";
<http://www.christusrex.org/www1/CDHN/v1.html#Music>
adresinden edinilebilir.
- Clack, Robert Wood
1976 *Göksel Senfoniler: Çin Müziği Üzerine Bir İnceleme*. New York: Gordon Press.
- Clark, Mary ve Clement Crisp
1981 *Dansın Tarihi*. New York: Crown.
- Clifford, James ve George E. Marcus
1986 *Kültürü Yazmak: Etnografyanın Poetikası ve Politikası*. Berkeley: Kaliforniya Üniversitesi Yayınları.
- Cobb, John B. Jr. ve David Ray Griffin
1976 *Süreç Teolojisi: Giriş Niteliğinde Bir Açıklama*. Louisville ve Londra: Westminster John Knox Press.
- Cobley, Paul ve Litza Jansz
2000 *Göstergebilime Giriş*. Yeniden basım. Cambridge: Icon.
- Cohen, Selma Jeanne, ed. ve Dance Perspectives Foundation
1998 *Uluslararası Dans Ansiklopedisi*. 6 cilt. New York: Oxford University Press.
- Cohen, Erik
1992 "Hac ve Turizm: Yakınlaşma ve Uzaklaşma." *Kutsal Yolculuklar* içinde: *The Anthropology of Pilgrimage*, ed. E. A. Morinis. Westport, CT: Greenwood Press.
- Colección Biblioteca Flamenca
1998 *La Saeta: Escritos de José M^a Sbarbi y Antonio Machado y Álvarez, "Demófilo" (1880) Colección de Agustín Aguilar Tejera (1928)*. Rafael López Fernández tarafından giriş. Sevilla: Portada Editorial.
- Coleman, Lucinda
1995 Tanrı'ya dansla ibadet edin. *Yenilenme Dergisi* No. 6 (1995:2): 35-44;
<http://www.pastornet.net.au/renewal/journal6/coleman.html>
adresinden edinilebilir.

Coleman, Simon ve John Elsner

1995a *Geçmişte ve Günümüzde Hac: Dünya Dinlerinde Kutsal Seyahat ve Kutsal Mekan*. Londra: British Museum Press.

1995b *Dünya Dinlerinde Haccın Geçmişi ve Bugünü*. Cambridge, MA: Harvard Üniversitesi Yayınları.

Coleman, Simon, ve John Eade, eds.

2004Giriş : Hac yolculuğunu yeniden çerçevelemek. *Reframing Pilgrimage* içinde: *Hareket Halindeki Kültürler*. Londra ve New York: Routledge.

Colonna, Francesco

1999 *Hypnerotomachia Poliphili* (Poliphilo'nun Rüyasında Aşk Kavgası), çev. Joscelyn Godwin. Londra: Thames & Hudson.

Couliano, Ioan P.

1987 *Rönesans'ta Eros ve Büyü*, çev. Margaret Cook. Chicago: Chicago Üniversitesi Yayınları.

1992 *Gnosis'in Ağacı: Erken Hristiyanlıktan Modern Nihilizme Gnostik Mitoloji*, çev. H.S. Wiesner ve Ioan P. Couliano. New York: HarperSan Francisco.

Crist, Christine, ed.

1975 *İnsanın Ölçüsü Olarak Şarkı: Alan Lomax'ın Dünya Üzerindeki İnsanların Müziği Üzerine Yaptığı Araştırmalardan Antropoloji ve Eğitim İçin Çıkarımlar İçeren Bir Çalışma Raporu*. Harrisburg: Pennsylvania Eğitim Bakanlığı.

Cunningham, Martin G.

2000 *Alfonso X El Sabio: Cantigas de Loor*. Dublin: University College Dublin Press.

Cytowic, Richard E. ve Frank B. Wood

1982Sinestezi I: Başlıca teoriler ve beyin temelleri üzerine bir inceleme. İçinde *Beyin ve Biliş*, 1, 23-25.

Cytowic, Richard E.

1989 *Sinestezi: Duyuların Birliği*. New York: Springer-Verlag.

1993 *Şekilleri Tadabilen Adam: Tuhaf Bir Tıbbi Gizem Muhakeme, Duygu ve Bilince Dair Devrim Niteliğinde Kavrayışlar Sunuyor*. New York: Putnam.

- 1995 Sinestezi : fenomenoloji ve nöropsikoloji, mevcut bilgilerin gözden geçirilmesi. In *Psyche*, 2 (10), 1995;
<http://psyche.cs.monash.edu.au/v2/psyche-2-10-cytowic.html> adresinden edinilebilir.
- Damasio, Antonio
1994 *Descartes'in Hatası: Duygu, Akıl ve İnsan Beyni*. New York: G.P. Putnam's Sons.
1999 *Olanların Hissi*. New York: Harcourt Brace & Co.
- Daniélou, Alain
[1984] 1992 *Aşk ve Coşku Tanrıları : Şiva ve Dionysos Gelenekleri*. Yeniden basım. Rochester, VT: Inner Traditions.
[1943] 1995 *Müzik ve Sesin Gücü: Akort ve Aralıkların Bilinç Üzerindeki Etkisi*. Rev. ed. Rochester, VT: Inner Traditions.
- Daniels, Marilyn
1981 *Hristiyanlıkta Dans: Çağlar Boyunca Dinsel Dansın Tarihi*. New York: Paulist Press.
- Darden, Robert
2004 *İnsanlar Hazır Olsun! Siyah Gospel Müziğinin Yeni Tarihi*. New York: Continuum International Publishing Group.
- d'Aquili, Eugene, Charles D. Laughlin ve John McManus
1979 *Ritüel Spektrumu*. New York: Columbia Üniversitesi Yayınları.
- d'Aquili, Eugene ve Andrew B. Newberg
1999 *Mistik Zihin: Dini Tecrübenin Biyolojisini Araştırmak*. Minneapolis: Fortress Press.
- d'Averc, Alexandre
2003 "La Rumba Catalana: The public and private life of the Catalan rumba," çev. Gary Cook, Barselona; http://www.flamenco-world.com/magazine/about/rumba_catalana/rumba.htm adresinden temin edilebilir.
- Darwin, Francis
1914 "Kaval ve Tabor." Morris Dansçıları Topluluğuna Konuşma, Oxford, İngiltere, 12 Şubat 1914;
<http://chrisbrady.itgo.com/pipntab/pipntab.htm> adresinden edinilebilir.
- Davies, John Gordon
1984 *Liturjik Dans*. Londra: SCM Press.

- Deren, Maya
[1953] 1970 *İlahi Atlılar: Haiti'nin Yaşayan Tanrıları*. Yeniden basıldı.
Kingston, N.Y: McPherson & Company.
- Derrida, Jacques
1973 *Speech and Phenomena: and Other Essays on Husserl's Theory of Signs*, çev. David B. Allison. Evanston: Northwestern Üniversitesi Yayınları.
1976 *Grammatoloji Üzerine*, çev. Gayatri Chakravorty Spivak.
Baltimore: Johns Hopkins Üniversitesi Yayınları.
1982 *Différance*. *Margins of Philosophy* içinde, ed. Jacques Derrida, çev. Alan Bass. Chicago: Chicago Üniversitesi Yayınları.
- Doherty, Lillian E.
2001 *Toplumsal Cinsiyet ve Klasik Mitin Yorumlanması*. Londra: Duckworth.
- Dubisch, Jill
1995 *Farklı Bir Yerde: Bir Yunan Adası Tapınağında Hac, Toplumsal Cinsiyet ve Siyaset*. Princeton, NJ: Princeton Üniversitesi Yayınları.
- Dupré, Louis
2002 *Kutsalın Sembolleri*. Cambridge: William B. Eerdmans Yayıncılık
- Durant, Will, ve Ariel Durant
1935-1975 *Uygarlığın Öyküsü*. 11 cilt. New York: Simon & Schuster.
- Durkheim, Émile
[1912] 1995 *The Elementary Forms of Religious Life*, çev. Karen E. Fields. Yeniden basım. New York The Free Press.
- Eade, John, ve Michael J. Sallnow, eds.
[1991] 2000 *Contesting the Sacred: The Anthropology of Christian Pilgrimage*. Reprint. Urbana: Illinois Üniversitesi Yayınları.
- Eck, Diana
1985 *Darshan: Hindistan'da İlahi Görüntüyü Görmek*. Chambersburg, PA: Anima.
- Eliade, Mircea
[1954] 1991 *Ebedi Dönüş Miti: Or, Cosmos and History*, çev. Willard R. Trask. Princeton, NJ: Princeton Üniversitesi Yayınları.

- [1957] 1987 *The Sacred and the Profane*, çev. Willard R. Trask. San Diego: Harvest Book Harcourt.
- 1963 *Mit ve Gerçeklik*, çev. Willard R. Trask. New York: Harper & Row.
- Ellis, John M.
1989 *Yapısökümüne Karşı*. Princeton, NJ: Princeton Üniversitesi Yayınları.
- Evans-Pritchard, E.E.
1962 *Sosyal Antropoloji Denemeleri*. Londra: Faber ve Faber.
1974 *Nuer Dini*. New York: Oxford Üniversitesi Yayınları.
- Falk, Dean
2000 Hominid beyin evrimi ve müziğin kökenleri. *Müziğin Kökenleri* içinde Bölüm 13, eds. Nils L. Wallin, Björn Merker, ve Steven Brown. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Fallon, Dennis J., ve Mary Jane Wolbers, eds.
1982 *Dans X'e Odaklanın: Din ve Dans*. Reston, VA: Amerikan Sağlık, Beden Eğitimi, Rekreasyon ve Dans Birliği
- Ferguson, George
1954 *Hristiyan Sanatında İşaretler ve Semboller*. Londra: Oxford Üniversitesi Yayınları.
- Fiske, John
1990 "Yapısalcı Kuram ve Uygulamalar." *İletişim Çalışmalarına Giriş (Kültür ve İletişim Çalışmaları)* içinde. 2. baskı. Londra: Routledge.
- Flores Cala, Julio
1963 *El Rocío en los años 60: Recopilatorio de una década: 1960-1970. Cuadernos de Almonte*, no. 73. Almonte: Ayuntamiento de Almonte.
1964 *Historia y documentos de los traslados de la Virgen del Rocío a la villa de Almonte: 1607-2005. Cuadernos de Almonte*, no. extraordinario. Almonte: Ayuntamiento de Almonte.
2005 *El Rocío del ayer: 1900-1960: Apuntes sobre su historia y repertorio fotográfico. Cuadernos de Almonte*, no. 88. Almonte: Ayuntamiento de Almonte.
- Foucault, Michel
1985 *The Foucault Reader*, ed. Paul Rabinow. New York: Pantheon.

- Fowler, Barbara Hughes, çev.
1996 *Bir Dostun Şarkıları: Ortaçağ Portekiz'inin Aşk Şarkıları, Cantigas de Amigo'dan Seçmeler*, çev. Barbara Hughes Fowler. Chapel Hill: North Carolina Üniversitesi Yayınları.
- Frazer, Sir James George
[1922] 1995 *Altın Dal*. New York: Touchstone.
- Freeman, Walter
2000 Sosyal bağ kurmada müziğin nörolojik rolü. *Müziğin Kökenleri* içinde Bölüm 22, eds. Nils L. Wallin, Björn Merker, ve Steven Brown. Cambridge, MA: MIT Press.
- Frey, Nancy Louise
1998 *Hacı Hikayeleri: On and Off the Road to Santiago*. Berkeley: Kaliforniya Üniversitesi Yayınları.
- Friedson, Steven M.
1996 *Dans Eden Peygamberler: Tumbuka Şifacılığında Müzikal Deneyim*. Chicago: Chicago Üniversitesi Yayınları.
- Gagne, Ronald, Thomas Kane ve Robert VerEecke
1984 *Hristiyan İbadetinde Dansın Tanıtımı*. Washington, D.C.: Pastoral Press.
- Galán Bergua, Demetrio
1960 *Aragón en la jota y la jota en Aragón*. Zaragoza, İspanya: n.p.
- Galán Parra, Isabel
2004 *Las Ordenazas Ducales del Año 1504: Quinto Centenario de la Saca de las Yeguas. Cuadernos de Almonte*, Serie Documentos I. Almonte: Ayuntamiento de Almonte.
- Gallardo González, José Antonio, vd.
2004 *Por los senderos del alma: Antología de letras rocieras. Cuadernos de Almonte*, no. 81. Almonte: Ayuntamiento de Almonte.
- Garcés Hernández, Jesus, Valeriano Gil Ruiz ve Raul Santafé García
1991 [?] *Tarazona canta la jota*. Tarazona de Aragón, İspanya: n.p.
- García Chico, Esteban
1951 "Danzas del Corpus." *Papeletas de Historia y Arte* içinde. Valladolid: Graf. Andrés.

- Garland Yayıncılık
1992-1994 *Garland Müzik Etnolojisi Kütüphanesi*. 2 cilt. New York: Garland.
- 1998-2002 *The Garland Encyclopedia of World Music*. Danışma editörleri, Bruno Nettl ve Ruth M. Stone; kurucu editörler, James Porter ve Timothy Rice. 10 cilt. New York: Garland.
- Geertz, Clifford
1973 *Kültürlerin Yorumlanması*. New York: Temel Kitaplar.
- Gellhorn, Ernst
1967 *Otonom-Somatik Entegrasyon İlkeleri*. Minneapolis: Minnesota Üniversitesi Yayınları.
- Gellhorn, Ernst, ed.
1968 *Duyguların Biyolojik Temelleri*. Glenview, IL: Scott, Foresman and Co.
- Gellhorn, Ernst ve G.N. Loofbourrow
1963 *Duygular ve Duygusal Bozukluklar: Nörofizyolojik Bir Çalışma*. New York: Harper & Row.
- Gil Buiza, José Manuel, ed.
1991 *Historia de las Sevillanas*. 4 cilt. Sevilla: Ediciones Tartessos.
- Gluckman, Max (ed.), Daryll Forde, Meyer Fortes ve Victor W. Turner
1962 *Toplumsal İlişkiler Ritüeli Üzerine Denemeler*. New York: The Humanities Press.
- Gold, Ann Grodzins
1990 *Verimli Yolculuklar: Rajasthanlı Hacıların Yolları*. Berkeley: Kaliforniya Üniversitesi Yayınları.
- Gómez, Agustín
1982 *La Saeta Viva*, ed. Virgilio Márquez. Córdoba: özel baskı.
- 1983 *Presencia de cántico en el flamenco*. Córdoba: Ateneo de Córdoba.
- 1999 *El flamenco a la luz de García Lorca*. Córdoba: Ateneo de Córdoba.
- González Cruz, David, ed.
1984 *Religiosidad y costumbres populares en Iberoamérica*. Huelva: Universidad de Huelva.

- 2002 *Ritos y Ceremonias en el Mundo Hispano durante la Edad Moderna*.
Huelva: Universidad de Huelva.
- Graham, Brian ve Michael Murray
1997 Tinsel ve dünyevi: Santiago de Compostela'ya hac yolculuğu.
Eucemene 4 (4): 389-409.
- Büyük müzik ansiklopedisi*.
1995 Madrid : Ediciones Tiempo.
- Graves, Robert
[1948] 1975 *Beyaz Tanrıça: Şiirsel Mitin Tarihsel Grameri*.
New York: Farrar, Straus ve Giroux.
- Grove, Lilly ve diğerleri.
1895 *Dans*. Fotokopi ile çoğaltılmış baskı. Londra: Longmans, Green, and Co.
- Guthrie, Clifton F.
2000 Nöroloji , ritüel ve din: bir ilk keşif. *Proceedings of the North American Academy of Liturgy* (2000): 107-124,
http://www.geocities.com/iona_m/Neurotheology/Neuroritual.html
adresinden edinilebilir.
- Hagerty, Miguel José
1998 *Los Libros Plúmbeos del Sacromonte*. Granada: Comares.
- Hamerton-Kelly, Robert G., ed.
1987 *Şiddet Kökenleri: Walter Burkert, René Girard ve Jonathan Z. Smith Ritüel Öldürme ve Kültürel Oluşum Üzerine*. Stanford, CA: Stanford Üniversitesi Yayınları.
- Harré, Rom
1983 *Kişisel Varlık: Bireysel Psikoloji için Bir Teori*. Oxford: Blackwell.
- 2001 "İnsan Zihninin Yeniden Keşfi." 50. yıldönümü konferans bildirileri,
Kore Psikoloji Derneği, ed. Uichol Kim.
Seul: Chung-ang Üniversitesi; <http://www.massey.ac.nz/~alock/virtual/korea.htm>
adresinden edinilebilir.
- Harré, Rom, ed.
1986 *Duyguların Sosyal İnşası*. Oxford: Basil Blackwell.
- Harris, Marvin
1999 *Postmodern Zamanlarda Kültür Teorileri*. Walnut Creek, CA: AltaMira Press.

- 2001 *Antropolojik Teorinin Yükselişi: Kültür Teorilerinin Tarihi*.
Güncellenmiş baskı. Walnut Creek, CA: AltaMira Press.
- Hauser, Marc D.
2000 Ses ve öfke: Duygu ve düşüncenin yansıması olarak primat
seslendirmeleri. *Müziğin Kökenleri* içinde Bölüm 6, eds. Nils L.
Wallin, Björn Merker, ve Steven Brown. Cambridge, MA: The MIT
Press.
- Herndon, Marcia ve Norma McLeod
1990 *Kültür Olarak Müzik*. Richmond, CA: MRI Press.
- Hoopes, James, ed.
1991 *Peirce İşaretler Üzerine*. Chapel Hill: North Carolina Üniversitesi Yayınları.
- Hurtado Sánchez, José, ed.
2000 *Religiosidad Popular Sevillana*. Sevilla: Universidad de Sevilla ve
Ayuntamiento de Sevilla.
- Infante, Blas
[1929] *1980 Origenes de lo flamenco y secreto del cante jondo*.
Sevilla: Consejería de Cultura.
- Jakobson, Roman
1962-1987 *Roman Jakobson'un Seçilmiş Yazıları*. 8 cilt. Lahey ve
Berlin: Mouton.
- James, William
[1902] *1982 Dini Tecrübenin Çeşitleri*. Yeniden basım. New
York: Penguin Books.
- [1912] *1982 Radikal Ampirizm Üzerine Denemeler*. Yeniden
basım. Lincoln: Nebraska Üniversitesi Yayınları.
- Jerison, Harry
2000 Paleonöroloji ve müziğin biyolojisi. *Müziğin Kökenleri* içinde Bölüm
12, eds. Nils L. Wallin, Björn Merker, ve Steven Brown.
Cambridge, MA: The MIT Press.
- Josephs, Allen
1983 *İspanya'nın Beyaz Duvarları: Endülüs Kültürünün Gizemleri*.
Ames: Iowa Eyalet Üniversitesi Yayınları.
- Katz, Richard
1982 *Kaynayan Enerji: Kalahari Kung'ları Arasında Topluluk Şifası*.
Cambridge, MA: Harvard Üniversitesi Yayınları.

- Kemp, William
[2000] *Nine daies vvonder*. Renascence Editions, Oregon Üniversitesi;
<http://www.uoregon.edu/~rbear/kemp.html> adresinden
edinilebilir.
- Khan, Hazrat Inayat
1996 *Ses ve Müzik Mistisizmi*. Rev. ed. Boston: Shambhala.
- Kirkland, Richard
2002 *Kimlik Geçitleri: Kuzey İrlanda Kültürü ve Muhalif Özneler*.
Liverpool: Liverpool Üniversitesi Yayınları.
- Kraus, Richard ve Sarah Chapman
1981 *Sanat ve Eğitimde Dansın Tarihi*. 2. baskı Englewood Cliffs, NJ:
Prentice Hall.
- Kunej, Drago ve Ivan Turk
2000 Müziğin başlangıcı üzerine yeni perspektifler: Orta
Paleolitik döneme ait kemik bir "flüt"ün arkeolojik ve
müzikolojik analizi. *Müziğin Kökenleri* içinde Bölüm 15, eds. Nils
L. Wallin, Björn Merker, ve Steven Brown. Cambridge, MA: The
MIT Press.
- Kuper, Adam, ed.
1977 *Radcliffe-Brown'ın Sosyal Antropolojisi*. Londra: Routledge ve
Kegan Paul.
- Kuznar, Lawrence A.
1997 *Bilimsel Bir Antropolojiyi Geri Kazanmak*. Walnut Creek, CA:
AltaMira Yayınları.
- Laughlin, Charles D. Jr.
1978 *İnsan Popülasyonlarında Yok Oluş ve Hayatta Kalma*. New York:
Columbia Üniversitesi Yayınları.
1979 *Kuzeydoğu Uganda Solarının Etnografyası*. New Haven, CT:
HRAF Press.
n.d. Biyogenetik yapısalcılıkta kendi kendine rehberli eğitim;
<http://www.biogeneticstructuralism.com/tutindex.htm>
adresinden edinilebilir.
- Laughlin, Charles D. Jr. ve Eugene G. d'Aquili
1974 *Biyogenetik Yapısalcılık*. New York: Columbia Üniversitesi Yayınları.
- Laughlin, Charles D. Jr., John McManus ve Eugene G. d'Aquili
1979 *Ritüel Spektrumu*. New York: Columbia Üniversitesi Yayınları.

- 1990 *Beyin, Sembol ve Deneyim: İnsan Bilincinin Nörofenomenolojisine Doğru*. Boston: Shambhala.
- Leal, Alberto Jambrina ve Carlos Antonio Porro
1997 Pasado presente y futuro de la flauta y el tamboril en Castilla y León. *Txistulari*, No. 172, 1997/4;
<http://www.Tamborileros.com/pdf/fyt-cyl.pdf>
adresinden edinilebilir.
- Lett, James
1997 *Bilim, Akıl ve Antropoloji: Rasyonel Sorgulamanın İlkeleri*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield Publishers.
- Lévi-Strauss, Claude
[1958] 1963 *Structural Anthropology*, çev. Claire Jacobson ve Brooke Grundfest Schoepf. New York: Basic Books.
[1978] 1995 *Mit ve Anlam: Cracking the Code of Culture*. (İlk olarak Toronto Üniversitesi Yayınları tarafından *Myth and Meaning* adıyla yayımlanmıştır: *Five Talks for Radio*, Buffalo, NY, 1978.) Yeniden basım. New York: Schocken Books.
- Levitin, Daniel J.
2006 *Bu Müzik Üzerine Beyniniz: Bir İnsan Saplantısının Bilimi*. New York: Dutton.
- Lewis, I.M.
1971 *Vecd Dini: Şamanizm ve Ruh Sahipliği Üzerine Bir İnceleme*. Hammondsworth: Penguin.
- Lingle, Susan
2001 Ak kuyruklu geyik ve katır geyiklerinde avcı karşıtı stratejiler ve gruplaşma örüntüleri. *Etooloji* 107 (4): 295-314.
- Lipsitz, George
1994 *Tehlikeli Kavşaklar: Popüler Müzik, Postmodernizm ve Mekanın Poetikası*. Londra: Verso.
- Lissaman, P.B.S., ve Carl A. Shollenberger
1970 Kuşların oluşum uçuşu. *Bilim* 168: 1003-1005.
- Lomax, Alan
[1976?] *Kantometri: An Approach to the Anthropology of Music*. Berkeley: University of California, Extension Media Center tarafından dağıtılmıştır.

- López-Damas López, Manuel, ed.
 1997 *A la Santísima Virgen del Rocío-Tesoro y sentir de un pueblo. Sevillanas de ahora y siempre*. Bollullos del Condado, Huelva: Artes Gráficas Impresol.
- López-Pedraza, Rafael
 1992 *Sürgündeki Dionysos: Bedenin ve Duyguların Bastırılması Üzerine*. Wilmette, IL: Chiron.
- Lotman, Yuri M.
 1991 *Zihin Evreni: Kültürün Göstergebilimsel Bir Kuramı*, çev. A. Shukman. Bloomington: Indiana Üniversitesi Yayınları.
- Llorden, Andrés ve Sebastián Souvirón
 1969 *Historia documental de las Cofradías y Hermandades de Pasión de la ciudad de Málaga*. Málaga: Ayuntamiento de Málaga.
- Macdonnell, Diane
 1986 *Söylem Kuramları: Bir Giriş*. Oxford, Blackwell.
- Macías, el Enamorado
 1941 *Cantigas de Macías o namorado, trovador gallego del siglo XIV*. Buenos Aires: Emecé.
- Mairena, Antonio
 1976 *Las Confesiones de Antonio Mairena*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Manfredi Cano, Domingo
 1955 *Geografía del Cante jondo*. Madrid.
- Manzano Alonso, Miguel
 1995 *La jota como género musical: un estudio musicológico acerca del género más difundido en el repertorio tradicional español de la música popular*. Madrid: Editorial Alpuerto.
- Martí, Samuel
 1968 *Instrumentos musicales precortesianos*. Meksika: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Martínez, Carlos
 1989 *El Tamborilero: Método de Flauta Rociera*. Huelva: Jiménez.
- Mathew, Roy J.
 2001 *Gerçek Yol: Batı Bilimi ve Yoga Arayışı*. Cambridge, MA: Perseus.

- Maturana, Humberto R.
1980Man ve toplum. Benseler, F., P. Hejl, ve W. Kock, eds. içinde, *Autopoietic Systems in the Social Sciences*, 11-31. Frankfurt: Campus Verlag.
- McAfee, Noëlle
2004 *Julia Kristeva*. New York ve Londra: Routledge.
- McAllester, David Park, der.
1971 *Etnomüzikoloji okumaları*. New York: Johnson Reprint Corp.
- Merchante, Antonio González
1999 *Historia Antológica del Fandango de Huelva*. Huelva: Artes Gráficas Girón.
- Merker, Björn
2000Senkronize koro ve insan kökenleri. Bölüm 18, *Müziğin Kökenleri* içinde, eds. Nils L. Wallin, Björn Merker, ve Steven Brown. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Merriam, Alan P.
1964 *Müziğin Antropolojisi*. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Miles, John A.
1976 Charles D. Laughlin Jr. ve Eugene d'Aquili'nin *Biyogenetik Yapısalcılık adlı eserinin* gözden geçirilmesi. *Journal for the Scientific Study of Religion* 15 (1): 99-103.
- Miller, Geoffrey
2000İnsan müziğinin cinsel seçim yoluyla evrimi. *Müziğin Kökenleri* içinde Bölüm 19, eds. Nils L. Wallin, Björn Merker, ve Steven Brown. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Mitchell, Nathan, ed.
1993Ritüel çalışmaları. *Liturgy Digest* 1 (1). Chicago: Liturgy Training Publications.
- Mitchell, Timothy
1990 *Tutkulu Kültür: Güney İspanya'da Duygu, Din ve Toplum*. Philadelphia: Pennsylvania Üniversitesi Yayınları.
- Mithen, Steven
2006 *Şarkı Söyleyen Neandertaller: Müzik, Dil, Zihin ve Bedenin Kökenleri*. Cambridge, MA: Harvard Üniversitesi Yayınları.

- Moita, Luís
1936 *O Fado, Canção de Vencidos: oito palestras na Emissora Nacional*. Lizbon: Oficinas gráficas de Empresa do Annuário commercial.
- Molina, Ricardo ve Antonio Mairena
1963 *Mundo y formas del cante flamenco*. Madrid: Revista de Occidente.
- Moreno Navarro, Isidoro
1974 *Las Hermandades Andaluzas: Una aproximación desde la antropología*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Morinis, E.A., ed.
1992 *Kutsal Yolculuklar: Hac Antropolojisi*. Westport, CT: Greenwood Press.
- Muñoz Bort, Domingo
2004 *La Ganadería Caballar en la Villa de Almonte. Cuadernos de Almonte*, no. extraordinario. Almonte: Ayuntamiento de Almonte.
- Muñoz Y Pabon, D. Juan Francisco
1991 *Obras de Muñoz y Pabon*. Daniel Pineda Novo'nun önsözüyle. Sevilla: Gráficas Santa María.
- Murga Gener, José Luis
1995 *Rocío: Un camino de canciones*. 4. baskı. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Murphy, Michael, ve Steven Donovan
1999-2004 *Meditasyonun Fiziksel ve Psikolojik Etkileri: Çağdaş Araştırmalar Üzerine Bir İnceleme*. Petaluma, Kaliforniya: Institute of Noetic Sciences;
<http://www.noetic.org/research/medbiblio/index.htm>
adresinden temin edilebilir.
- Murphy, Michael D.
1994 Endülüs hac yolculuğunda sınıf , topluluk ve kostüm.
Anthropological Quarterly, 67 (2): 49-62.
- Murphy, Michael D. ve J. Carlos González Faraco
1996 *El Nombre de Doñana: De su incierto origin y de su expansion toponímica*. II Encuentro de Poetas y Escritores del Entorno de Doñana. Huelva: Fundación Odón Betanzos,
2000 "Endülüs, İspanya'da Kültürel Yoğunlaşma ve Hac." Güney Antropoloji Derneği'nin yıllık toplantısında sunulan bildiri, Mobile, AL, 10 Mart 2000.

- Murphy, Michael D., ve J. Carlos González Faraco, eds.
1998 *Añorando a Andalucía hasta la muerte. Biografía, textos y notas para un homenaje al sociólogo Cesar Graña*. III Encuentro de Poetas y Escritores del Entorno de Doñana. Colección Biblioteca Ligustina, no. 3. Huelva: Fundación Odón Betanzos.
- 2002 *El Rocío: Análisis culturales e históricos*. Huelva: Diputación Provincial.
- Murray, David A.
2000 Kilisede kim dans ediyor ve neden? *Adoremus Bulletin*, 6 (1), çevrimiçi baskı; <http://www.adoremus.org/3-00-MurrayDance.htm> adresinden edinilebilir.
- Müzik Eğitimcileri Ulusal Konferansı
1985 *Müzik Yoluyla İnsan Olmak: Müzik Öğretimi ve Öğreniminde Sosyal Antropoloji Perspektifleri Üzerine Wesleyan Sempozyumu*. Reston, VA: MENC.
- Nattiez, Jean-Jacques
1990 *Müzik ve Söylem: Toward a Semiology of Music*, çev. Carolyn Abbate. Princeton, NJ: Princeton Üniversitesi Yayınları.
- Nettl, Bruno
1995 *Etnomüzikolojide Teori ve Yöntem*. New York: Free Press of Glencoe.
- Nietzsche, Friedrich
[1872-1886] 2000 *Nietzsche'nin Temel Yazıları*, çev. Walter Kaufmann, Peter Gay'in giriş yazısıyla birlikte. New York: Modern Library.
- [1886] 1967 *Fredrich Nietzsche; Tragedyanın Doğuşu ve Wagner'e Karşı Dava*, çev. Walter Kaufmann. New York: Random House.
- Nolan, Mary Lee, ve Sidney Nolan
1989 *Modern Batı Avrupa'da Hristiyan Hacı*. Chapel Hill: North Carolina Üniversitesi Yayınları.
- Yeni Advent
n.d. *The Catholic Encyclopedia*;
<http://www.newadvent.org/cathen/index.html>
adresinden edinilebilir.
- O'Callaghan, Joseph F.

- 1998 *X. Alfonso ve Cantigas de Santa María: Şiirsel Bir Biyografi.*
Leiden: Brill.
- Oesterley, W.O.E.
[1923] 1968 *Kutsal Dans.* Yeniden basım. New York: Dance Horizons.
- Otto, Rudolf
1928 *Hristiyanlık ve Hint Grace Dini.* Madras.
1930 *Hindistan'ın Lütuf Dini ve Hristiyanlık, Karşılaştırmalı ve Zıt.*
New York.
[1923] 1936 *The Idea of the Holy*, çev. John W. Harvey.
Oxford Üniversitesi Yayınları.
1931 *Dini Denemeler. The Idea of the Holy'ye bir ek.* Londra. [1932]
1960 *Mistik Doğu ve Batı: Karşılaştırmalı Bir Analiz*
Mistisizmin Doğası, çev. B.L. Bracey ve C. Payne. New York:
Macmillan.
- Ozak, Şeyh Muzaffer el-Cerrahi
1988 *İRŞAD Bir Sufî Ustasının Vasiyeti*, çev. Muhtar Holland. Westport,
CT: Pir Press.
1991 *Dervişlerin Bahçesi*, çev. Muhtar Holland. Westport, CT: Pir Press.
- Paredes Núñez, Juan
1991 *La Guerra de Granada en las Cantigas de Alfonso X el Sabio.*
Granada: Universidad de Granada.
- Payno, Luis A.
n.d. "La Flauta de Tres Agujeros." "Construcción de Instrumentos
Tradicionales" içinde; <http://www.es-aqui.com/payno/arti/flauta3.htm> adresinden edinilebilir.
- Pérez-Embid, Javier, ed.
1990 *La Andalucía Medieval: ACTAS "I Jornadas de Historia Rural y Medio Ambiente."* Huelva: Universidad de Huelva.
- Peretz, Isabelle, ve Robert Zatorre, eds.
2003 *Müziğin Bilişsel Nörobilimi.* New York: Oxford University Press
USA.

- Piaget, Jean
1971 *Biyoloji ve Bilgi: Organik düzenlemeler ve bilişsel süreçler arasındaki ilişkiler üzerine bir deneme*. Chicago: Chicago Üniversitesi Yayınları.
- Place, Edwin B.
1959 Eugenio Asensio'nun *Poetica y realidad en el cancionero de la Edad Media* adlı eserinin incelemesi. *Speculum* 34 (2): 248-250.
- Pohren, Donn
[1962] 1990 *Flamenko Sanatı*. Gözden geçirilmiş ed. Madrid: İspanyol Araştırmaları Derneği.
- 1988 *Flamenkonun Yaşamları ve Efsaneleri*. Madrid: İspanyol Araştırmaları Derneği. 1995 *Paco de Lucia ve Ailesi: Ana Plan*. Westport, CT: The Bold Strummer Ltd.
- Pontificia, Real e Ilustre Hermandad Matriz de Ntra. Sra. Del Rocío de Almonte
1999 *Reglas de la Pontificia, Real e Ilustre Hermandad Matriz de Ntra. Sra. Del Rocío de Almonte*. Almonte: Hermandad Matriz de Ntra. Sra. Del Rocío de Almonte.
- Pontificia y Real Hermandad de Gloria de Ntra. Sra. del Rocío de Granada
2002 *Exposición Hermandad del Rocío*. Granada: Pontificia y Real Hermandad de Gloria de Ntra. Sra. del Rocío de Granada.
- 2003 *Granada Rociera: Romería 2003*. Granada: Pontificia y Real Hermandad de Gloria de Ntra. Sra. del Rocío de Granada.
- 2004 *Granada Rociera: Romería 2004*. Granada: Pontificia y Real Hermandad de Gloria de Ntra. Sra. del Rocío de Granada.
- Porro Fernández, Carlos A.
1994 Antigua presencia de la flauta de tres agujeros en Castilla. *III Muestra de Música Tradicional "Joaquín Díaz"* Viana de Cega, Edición 94. Valladolid Üniversitesi.
- Pribram, Karl H.
1971 *Beynin Dilleri: Nöropsikolojide Deneysel Paradokslar ve İlkeler*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- 1976 Özbilinç ve niyetlilik. *Consciousness and Self-Regulation* içinde, eds. G.E. Schwartz ve D. Shapiro, Cilt 1. New York: Plenum.

- 1977Zihin, beyin ve davranış çalışmalarının organizasyonu üzerine gözlemler. *Bilincin Alternatif Halleri* içinde, ed. N. Zinbert. New York: Free Press.
- 1978Sinir bilimleri adına. *Davranış ve Beyin Bilimleri* 1:113.
- 1981Duygular. *Klinik Nöropsikoloji El Kitabı* içinde, eds. S.K. Filskey ve T.J. Boll. New York: Wiley.
- Pribram, Karl H., ve Aleksandr Romanovich Luria, eds.
1973 *Frontal Lobların Psikofizyolojisi*. New York: Academic Press.
- Pribram, Karl H., ve Diane McGuinness
1975Dikkatin kontrolünde uyarılma , aktivasyon ve çaba. *Psychological Review* 82 (2):116-149.
- Radcliffe-Brown, Alfred R.
[1952] 2002 *İlkel Toplumda Yapı ve İşlev*. Glencoe, IL: Free Press.
- 1977 *Radcliffe-Brown'ın Sosyal Antropolojisi*, ed. Adam Kuper. Londra: Routledge ve Kegan Paul.
- Ramakrishna, Lalita
1991 *Varnam: Karnatak Müziğinde Özel Bir Form*. Yeni Delhi: Harman Yayınevi.
- Ratcliff, G.
1979Mekansal düşünce, zihinsel rotasyon ve sağ serebral hemisfer. *Neuropsychologia* 17:49-54.
- Reader, Ian, ve Tony Walter, eds.
1993 *Popüler Kültürde Hac*. Basingstoke: Macmillan.
- Reales Espina, Juan Ignacio
1995 *Apuntes para la Historia de la Pontificia, Real e Ilustre Hermandad Matriz de Ntra. Sra. del Rocío de Almonte*. Almonte: Hermandad Matriz de Ntra. Sra. Del Rocío.
- 2004 *El Rocío, una Realidad de Fe: Notas históricas sobre la devoción a la Virgen del Rocío*. Almonte: Nuevas Gráficas Doñana.
- Ribera y Tarragó, Julián
1922 *La música de las cantigas: estudio sobre su origen y naturaleza*. Madrid: Tipografías de la Revista de Archivos.

- 1927 *Historia de la Música Árabe Medieval y su Influencia en la Española*. Cilt 1, Ser. G. Madrid: Editorial Voluntad.
- 1928 *La música de la jota aragonesa, ensayo histórico*. Madrid: n.p.
- [1929] 1970 *Eski Arabistan ve İspanya'da müzik: la música de las Cantigas olmak*. Yeniden basım. Stanford, CA: Stanford Üniversitesi Yayınları.
- Ríos González
- 1978 "Juana El Retorno de La Diosa." Almonte: Centro de Estudios Rocieros. Kendi yayınladığı el yazması.
- Robertson Smith, William
- 1972 *Semitlerin Dini: Temel Kurumlar*. New York: Schocken Books.
- 1998 *Mit ve Ritiüel Teorisi: Bir Antoloji*, ed. Robert A. Segal. Oxford: Blackwell.
- Rodríguez Bueno, Pedro
- 1991 *¿Qué ocurre con El Rocío. . . ? Reflexiones a finales del siglo XX*. Camas (Sevilla): Sand.
- Roob, Alexander
- 1997 *Simya ve Mistisizm*. Köln: Benedikt Taschen Verlag.
- Rouget, Gilbert
- 1985 *Müzik ve Trance*. Chicago: Chicago Üniversitesi Yayınları.
- Ruse, Michael
- 1999 *Gizemlerin Gizemi: Evrim Sosyal Bir İnşa mı?* Cambridge, MA: Harvard Üniversitesi Yayınları.
- Sánchez, Juanma
- 2006 *La flauta de tres agujeros y el tamboril*; <http://www.tamborileros.com> adresinden temin edilebilir.
- Schacter, D.L.
- 1977 EEG teta dalgaları ve psikolojik fenomenler: bir inceleme ve analiz. *Biyolojik Psikoloji* 5:47-82.
- Sevilla, Paco
- 1995 *Paco De Lucia: Flamenko Gitar için Yeni Bir Gelenek*. San Diego: Sevilla Press.

- Shawver, Lois
1996 Postmodernizmin psikanaliz için yapabilecekleri: postmodern vizyon için bir rehber. *The American Journal of Psychoanalysis* 56 (4): 371-394.
- Shelemay, Kay Kaufman, ed.
1990 *Garland Etnomüzikoloji Okumaları Kütüphanesi: Önemli Etnomüzikolojik Makalelerden Oluşan Temel Bir Koleksiyon*. 7 cilt. New York: Garland.
- Shiloah, Ammon
1995 *İslam Dünyasında Müzik: Sosyo-Kültürel Bir Çalışma*. Detroit: Wayne Eyalet Üniversitesi Yayınları.
- Sklar, Deidre
2001 *Bakire ile Dans: Tortugas Fiesta'sında Beden ve İnanç, New Mexico*. Berkeley: Kaliforniya Üniversitesi Yayınları.
- Song, Bang-song
1980 *Kore Müziğinde Kaynak Okumaları*, Bang-song Song tarafından bir girişle birlikte çevrilmiştir. Seul: UNESCO için Kore Ulusal Komisyonu.
- Sperry, Roger W.
1974 Cerrahi olarak ayrılmış hemisferlerde lateral özelleşme. *Nörobilimler içinde: Üçüncü Çalışma Programı*, eds. P.J. Vinken ve G.W. Bruyn. Cambridge, MA: MIT Press.
1982 Serebral hemisferlerin bağlantısının kesilmesinin bazı etkileri. *Bilim* 217:1223-1226.
- Sperry, Roger W., ve diğerleri.
1979 Bağlantısı kesilmiş minör hemisferde kendini tanıma ve sosyal farkındalık. *Neuropsychologia* 17:153-166.
- Staal, Frits
1989 *Anlamı Olmayan Kurallar: Ritüel, Mantralar ve İnsan Bilimleri*. New York: Peter Lang (Toronto Studies in Religion, Cilt 4).
- Stanford Üniversitesi
n.d. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, ed. Edward N. Zalta. Stanford, CA: Stanford University, Metaphysics Research Lab, Center for the Study of Language and Information; <http://plato.stanford.edu/> adresinden edinilebilir.

- Stefanov-Wagner, F. Ishmael J. M.
n.d. "Kaval ve Tabor: The Quintessential Morris Instrument";
<http://www.mit.edu:8001/people/ijs/index.html> adresinden
edinilebilir.
- Steingress, Gerhard
1994De ciegos, saeteros, y flamencos : una reflexión sobre el origen y
evolución del jondo en cante flamenco. *Demófilo, Revista de cultura
tradicional*, 12, 93-107.
- Stern, Samuel M.
1953 *Mozárabes Şarkıları: Les vers finaux ("Kharjas") espagnol dans les
"muwashshahs" arabes et hébreux*. Palermo: U. Manfredi Editore.
- Stolba, K. Marie
1990 *Batı Müziğinin Gelişimi*. Dubuque, IA:William C. Brown.
- Stoller, Paul
1989 *Dünyaların Kaynaşması: Nijer Songhayları Arasında Mülkiyet
Etnografisi*. Chicago: Chicago Üniversitesi Yayınları.
- Taillefert, Manuel Ángel López
1991 *El Rocío: Una aproximación a su historia*. 2. baskı.
Almonte: Pontificia, Real e Ilustre Hermandad Matriz de
Almonte.
- 1996 *Acta de Proclamación y Juramento de Santa María de las
Rocinas como Patrona de la Villa de Almonte, Año de 1653*.
Almonte: Pontificia, Real e Ilustre Hermandad Matriz de
Almonte.
- 1998 *Las Venidas de Ntra. Sra. Del Rocío a la Villa de Almonte (1607-
1998)*. Almonte: Pontificia, Real e Ilustre Hermandad Matriz de
Almonte.
- 2001 *Ntra'nın tarihinin kısa bir özeti. Sra. Del Rocío, de su devoción,
romería y ermitas, en el término de la villa de Almonte*. 4. baskı.
Almonte: Pontificia, Real e Ilustre Hermandad Matriz de Almonte.
- 2004 *Santa María de las Rocinas sine labe concepta y su Patronazgo sobre
Almonte*. Almonte: Pontificia Real e Ilustre Hermandad de Ntra. Sra.
Del Rocío de Almonte.
- Tame, David
1984 *Müziğin Gizli Gücü*. Rochester, VT: Destiny Books.
- Tarasti, Eero
1990 *Müzikal Göstergebilim Kuramı*. Bloomington: Indiana

Üniversitesi Yayınları.

- TenHouten, Warren
1978-79 Beyindeki hemisferik etkileşim ve düşüncenin önermesel, bileşimsel ve diyalektik modları. *Journal of Altered States of Consciousness* 4 (2): 129-140.
- Tenzer, Michael
1991 *Bali Müziği*. Berkeley: Periplus Editions.
- Todd, Peter
2000 Müziksel davranışın evrimini simüle etmek. *Müziğin Kökenleri* içinde Bölüm 20, eds. Nils L. Wallin, Björn Merker, ve Steven Brown. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Tomlinson, Gary
1993 *Rönesans Büyüsünde Müzik: Ötekilerin Tarihçiliğine Doğru*. Chicago: Chicago Üniversitesi Yayınları.
- Tramo, Mark ve Jude
2001 Hemisferlerin müziği. *Science* 291 (5501): 54-56.
- Turino, Thomas
1999 İmgelem, kimlik ve deneyim işaretleri: A Peircian semiotic theory for music. *etnomüzikoloji*, 43 (2): 221-255.
- Trujillo Priego, José
1994 *Blanca Paloma onuruna: El Rocío, su entorno y sus verdades*. Sevilla: Ediciones Giralda.
- Turner, Edith
1992 *Ritüeli Deneyimlemek: Afrika Şifasının Yeni Bir Yorumu*. Philadelphia: Pennsylvania Üniversitesi Yayınları.
- Turner, Victor
1982 *Ritüelden Tiyatroya: Oyunun İnsani Ciddiyeti*. New York: Sahne Sanatları Dergisi Yayınları.
1988 *Performansın Antropolojisi*. New York: PAJ Yayınları. [1969]
1997 *Ritüel Süreci: Yapı ve Anti-Yapı*. Yeniden basım. New York: Aldine de Gruyter.
- Turner, Victor ve Edith Turner
[1978] 1995 *Image and Pilgrimage in Christian Culture*. New York: Columbia Üniversitesi Yayınları.

- Turner, Victor W., ve Edward M. Bruner, eds.
1986 *Deneyimin Antropolojisi*. Urbana: Illinois Üniversitesi Yayınları.
- Ujhelyi, Maria
2000 Dil ve müziğin kökeninde bir faktör olarak sosyal organizasyon. *Müziğin Kökenleri* içinde Bölüm 8, eds. Nils L. Wallin, Björn Merker, ve Steven Brown. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Valmar, Marqués de (Leopoldo Augusto de Cuento)
1897 *Estudio Histórico, Crítico y Filológico Sobre las Cantigas del Rey Don Alfonso el Sabio*. 2. baskı. Madrid: Real Academia Española.
- Varela, Francisco J.
1979 Üç değerli bir mantık olarak yorumlanan genişletilmiş göstergeler hesabı. *Notre Dame J. Formal Logic*, 20:141-146.
- Varela, Francisco J., Humberto R. Maturana ve R. Uribe
974 Otopoez : canlı sistemlerin organizasyonu, karakterizasyonu ve bir model. *Biyosistemler* 5:187-196.
- van Baest, Arjan ve Hans Van Driel
1995 *C.S. Peirce'in Göstergibiliminin Müziğe Uygulanması: Bir İnanç Meselesi*. Tilburg, Hollanda: Tilburg Üniversitesi Yayınları.
- van Gennep, Arnold
[1909] 1960 *The Rites of Passage: Kültürel Kutlamalar Üzerine Klasik Bir Çalışma*, çev. Monika B. Vizedom ve Gabrielle L. Caffee. Chicago: Chicago Üniversitesi Yayınları.
- van der Veer, Peter
1994 *Dinsel Milliyetçilik: Hindistan'da Hindular ve Müslümanlar*. Berkeley: Kaliforniya Üniversitesi Yayınları
- Wafer, Jim
1991 *Kanın Tadı: Brezilya Candomblé'sinde Ruh Sahiplenmesi*. Philadelphia: Pennsylvania Üniversitesi Yayınları.
- Wallin, Nils L.
1991 *Biyomüzikoloji: Müziğin Kökeni ve Amacı Üzerine Nörofizyolojik, Nöropsikolojik ve Evrimsel Perspektifler*. Stuyvesant, NY: Pendragon Press.
- Wallin, Nils L., Björn Merker, ve Steven Brown, eds.
2000 *Müziğin Kökenleri*. Cambridge, MA: MIT Press.

- Weigle, Marta
1970 *Güneybatı Tövbekârları*. Santa Fe, NM: Ancient City Press.
- Westheimer, G.
1972 Görsel keskinlik ve uzaysal modülasyon eşikleri. *Duyusal Fizyoloji El Kitabı* 7 (4).
- Weston, Jessie L.
1957 *Ritiüelden Romantizme*. Garden City, NY: Doubleday.
- Wheeler, John A.
1982 Bohr , Einstein ve kuantumun garip dersi. *Doğadaki Zihin içinde*, ed. R.Q. Elvee. San Francisco: Harper and Row.
- Wishart, Stevie
1994 *Poder a Santa María* için satır notları: *Kral Alfonso X "el Sabio "nun "Cantigas de Santa María "sında Endülüs*. Sinfonye. Stevie Wishart. Junta de Andalucía/Alamviva. DSI 0105.
- Whitehead, Alfred North
[1978] 1985 *Süreç ve Gerçeklik: Kozmoloji Üzerine Bir Deneme*. Düzeltilmiş baskı. Eds. David Ray Griffin ve Donald W. Sherburne. New York: Özgür Basın.
[1927] 1959 Sembolizm : *Anlamı ve Etkisi*. Yeniden basım. New York: Capricorn Books.
- Zapata García, Miguel
1991 *El Rocío: Estudio psicoanalítico de la devoción mariana en Andalucía*. Sevilla: J. Rodríguez Castillejo.
- Zayas, Rodrigo de
1995 *La Música en el Vocabulista Granadino de Fray Pedro Alcalá 1492-1505*. Sevilla: Fundación El Monte.
- Zatorre, R.J.
2001 Müziğin biyolojik temelleri. Eds. Robert J. Zatorre ve Isabelle Peretz. *New York Bilimler Akademisi Yıllıkları*, Cilt 930.