

**T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ANASANAT DALI
TİYATRO YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

**DRAMATİK KÖY SEYİRLİK OYUNLARININ RİTÜEL
BAĞLAMINDA LİMİNAL LİMİNOİD KAVRAMLARI
AÇISINDAN İNCELENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Gürkan KORKMAZ**

**Danışmanı
Prof. Dr. Cevat ÇAPAN**

İstanbul - 2017

T.C.

HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Öğrencisi Öğrenci Anabilim/Anasanat Dalı Öğrenci Programı Tezli Yüksek Lisans
tarafından hazırlanan
“Öğrenci Kay. Sayılı Öğrenci Öğrenci Öğrenci
.....”
adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Sınav Tarihi : 06./06./2017

(Jüri Üyesinin Ünvanı, Adı, Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri Üyesi: Prof. Dr. Cevat Ağa
Danışman: Isık Üniv. G.S.F. ASD/ABD Öğr.Üyesi

Isık

Jüri Üyesi: Prof. Meral Tokgözü
..... Üniv. Öğrenci ASD/ ABD Öğr. Üyesi

M. T. Tokgözü

Jüri Üyesi: Prof. Saim Akar
Halıç Üniv. T.M. ASD/ ABD Öğr. Üyesi

Saim Akar

Jüri Üyesi: Yrd. Doç. Dr. Ayhan Kaya Erci
Halıç Üniv. Öğrenci ASD/ ABD Öğr. Üyesi (Yedek)

.....

Jüri Üyesi: Doç. Dr. Ayhan Kaya Erci
Halıç Üniv. G.S.F. ASD/ ABD Öğr. Üyesi (Yedek)

.....

ÖNSÖZ

Bu çalışmamın oluşmasında desteklerini benden esirgemeyen başta; performans ve ritüel olgularıyla tanışmama vesile olan dahası böyle bir konu üzerine çalışacağımı söylediğimde ise doğru bir çalışma konusu seçtiğimi söyleyip teşvikleriyle bu yola çıkmamada "öncülük" eden sevgili hocam Prof. Dr. Ayşın Candan'a; akademik alandaki tecrübesiyle öneri ve fikirlerini benden hiçbir zaman esirgemeyen İstanbul Üniversitesi Eskiçağ Dilleri ve Kùltürleri bölümünden kıymetli ağabeyim Yrd. Doç. Dr. Erman Gören'e; Doç. Dr. Funda Özşener'e; danışmanım Prof. Dr. Cevat Çapan'a; birlikte başladığımız yüksek lisans yolculuğumuzda desteğini her zaman hissettiğim ustam, ağabeyim Ali Atilla Şendil'e; tecrübelerini her daim sakınmadan benimle paylaşan kıymetli dostum Senem Cevher'e ve bu çalışma süresince fedakarca bana zamanını ayırıp sürekli fikir alış verişi yaptığım dahası aramızdaki şakalaşmadan "mütevellit" öyle adlandırdığımız "Servet-i Fünun" üslubu ile yaptığı İngilizce çevirileri için dostum Canberk Doğalı'ya teşekkürü bir borç bilirim.

İstanbul - 2017

Gürkan Korkmaz

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

KISALTMALAR	IV
ÖZET.....	V
ABSTRACT	VI
1. GİRİŞ.....	1
2. KÖY SEYİRLİK OYUNLARI.....	6
2.1. Seyirlik Oyun Kavramı ve Ortaya Çıkışı	6
2.2. Seyirlik Oyunların Yapısal Kategorizasyonu	13
2.3. Köy Seyirlik Oyunlarının Genel Kategorizasyonu	25
3. SEYİRLİK OYUNLARIN KÖKENİNE YÖNELİK ELEŞTİREL YAKLAŞIMLAR.....	29
3.1. Kaynak Tespitine Yönelik Farklı Bir Yaklaşım	39
4. RİTÜEL OYUNLAR	44
4.1. Ritüel Seyirlik Oyunlar	44
4.2. Ritüel Oyunların Yapısal Özelliklerine Göre Kümelenendirilmesi.....	45
4.2.1. Oynanma Zamanı Bakımından Kümelenmesi.....	45
4.2.2. Muhtevasında Bulunan Söylence Kaynaklı Motif ve Kültler Bakımından Ritüel Oyunların Kümelenmesi	46
4.2.2.1. Ak-Kara Karşıtlığı.....	47
4.2.2.2. Erotik Öge	49
4.2.2.3. Ölüp - Dirilme	50
4.2.2.4. Kız Kaçırma	52
4.2.2.5. Yemek Toplama ve Topluca Yemeğin Yenmesi	54
4.3. Motifsel Adlandırmaya Yönelik Bir Öneri	56
4.4. Ritüel Oyunların Oynanma Amaçları Bakımından Kategorizasyonları	60
4.5. Genel Kategorizasyon Sorunu ve Bir Öneri	65
4.5.1. Saya Gezme	66
4.6. Erginlenme (Geçiş) Törenleri/Oyunları ve Sınıflandırılmasına Yönelik Bir Görüş.....	69
4.7. Ritüel Seyirlik Oyunların Sunumu ve Biçimsel Yapısı	73
5. DÜNYEVİ SEYİRLİK OYUNLAR.....	77
5.1. Tragedyanın Kökeni Bağlamında Kutsal Ritüelin Dünyevi Oyuna Dönüşümü	77
5.2. Anadolu Seyirlik Oyunlarının ya da Kutsal Ritüellerinin Dünyevi Oyunlara Dönüşümü	82
5.3. Dünyevi Seyirlik Oyunların Sınıflandırılması ve Bir Öneri	83
5.4. Dünyevi Seyirlik Oyunların Biçimsel Yapısı ve Sunumu	89

5.4.1. Seyirlik Oyunlarda Açık Biçim	90
5.4.2. Seyirlik Oyunlarda Soyutlama Estetiği ve İşlevi.....	93
6. RİTÜEL.....	97
6.1. Kutsal Kavramı ve Ritüel.....	97
6.2. Ritüel Kavramı ve Performans.....	102
6.2.1. Türkçe Bir Kavram Olarak Saya Sözcüğünün Ritüel Kavramına İkamesi.....	105
6.3. Ritüele Yönelik Çeşitli Yapısal Tanımlamalar	106
6.4. Performans	106
6.5. Oyun Kavramı ve Ritüel	108
6.6. Ritüelin Yapısal Özellikleri ve Biçimsel İşleyişi	112
6.7. Ritüel Bir Olgu Olarak Communitas (Komünitas)	117
7. LİMİNAL (EŞİK) ve LİMİNOİD (EŞİK BENZERİ).....	122
7.1. Victor Turner (1920-1983) ve Ritüel Olgusuna Yönelik Çalışmaları	123
7.2. Liminalite (Eşiksellik) ve Toplumsal Yapıdaki Genel İşlevi.....	126
7.3. Liminal Sürecin Yapısal Özellikleri ve Biçimsel İşleyişi	129
7.3.1. Liminal Bir Unsurlar Olarak "İnstructor" ya da Mürşit.....	134
7.3.2. Liminal Bir Unsurlar Olarak Neophyte ya da Acemi	136
7.4. Liminoid (Eşik Benzeri) Kavramı ve Yapısal Özellikleri	140
8. DRAMATİK KÖY SEYİRLİK OYUNLARINDA LİMİNAL ve LİMİNOİD	150
8.1. Eşiksel (Liminal) Bir Özellik Olarak Ritüel (Sacred) Seyirlik Oyunlarda Anti-Yapısal Durum ve Kolektif Nitelik.....	151
8.2. Ritüel (Sacred) Seyirlik Oyunlarda Eşiksel (Liminal) Durumlar	155
8.3. Dünyevi (Secular) Seyirlik Oyunlarda Eşik Benzeri (Liminoid) Durumlar	164
9. SONUÇ	169
10. KAYNAKLAR.....	174
11. ÖZGEÇMİŞ.....	180

KISALTMALAR

ADS : Ankara Deneme Sahnesi

Ç. N. : Çevirenin Notu

UNIMA : Uluslararası Kukla ve Gölge Oyunları Birliği



GENEL BİLGİLER

Adı ve Soyadı : Gürkan KORKMAZ
Anabilim Dalı : Tiyatro
Programı : Tiyatro
Tez Danışmanı : Prof. Dr. Cevat ÇAPAN
Tez Türü ve Tarihi : Yüksek Lisans Tezi – Haziran 2017

DRAMATİK KÖY SEYİRLİK OYUNLARININ RİTÜEL BAĞLAMINDA LİMİNAL LİMİNOİD KAVRAMLARI AÇISINDAN İNCELENMESİ

ÖZET

Bu çalışmada 1940 yılından itibaren günümüze kadar sistematik incelemelere tabii tutulan Dramatik Köy Seyirlik Oyunlarının bilimsel açıdan yapılmış çeşitli sınıflandırmaları araştırılır ve bu tespitler doğrultusunda oyunların kümelenendirilmesine yönelik yeni bir sınıflandırma önerisinde bulunulur. Oyunların kökenine yönelik yaklaşımlara değinilir ve köken tespitine yönelik yeni bir yaklaşım ortaya koyulur. Oyunlardaki motifsel bir unsur olan Yemek Toplama ve Topluca Yeme ögesinin eylem, zaman ve mekân bakımından aynı olması sebebiyle kurban motifi olarak adlandırılabilmesi görüşüne yer verilir. Oyunların yapısal işlevi bakımından ritüelin rolü tespit edilir ve bunun yanı sıra ritüel kavramı irdelenir. Türkçe bir sözcük olan ‘Saya’ kavramının etimolojik açıdan tutarlılığından dolayı ritüel kavramı yerine kullanılabileceği görüşü ifade edilir. Britanyalı antropolog Victor Turner'ın ritüel kuramları bağlamında öne sürdüğü liminal ve liminoid kavramları incelenir. Bunun yanı sıra bu kavramların Dramatik Köy Seyirlik oyunlarındaki benzer durumları tespit edilir.

Anahtar Kelimeler: Köy Seyirlik, Ritüel, Liminal, Liminoid, Victor Turner

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname : Gürkan KORKMAZ
Field : Theatre
Program : Theatre
Supervisor : Prof. Dr. Cevat ÇAPAN
Type and Date of Thesis : Master Thesis – June 2017

AN OBSERVATION OF DRAMATIC THEATRICAL VILLAGE PLAYS IN THE CONTEXT OF RITUAL IN TERMS OF THE CONCEPTS OF LIMINAL AND LIMINOID

ABSTRACT

In this study, various scientific classifications of Dramatic Theatrical Village Plays which are subjected to systematic analyzes from 1940 to present are investigated and a new classification proposal for the clustering of plays is made according to these findings. Approaches to the origins of this plays are mentioned and a new approach to the identification of origins is introduced. The Food Collecting and the Having Food Together can be called the sacrifices because of they as the pateral elements of the plays are the same in terms of action, time and space. The role of ritual is determined in terms of the structural functionality of the plays and the concept of ritual is examined. It is expressed that the concept of ‘Saya’, which is a Turkish word, can be used in ritual concept due to its etymological consistency. The liminal and liminoid concepts that the British anthropologist Victor Turner put forward in the context of ritual theories are examined. And also these concepts are identified in Dramatical Theatrical Village Plays.

Key Words: Theatrical Village Plays, Ritual, Liminal, Liminoid, Victor Turner

1. GİRİŞ

Cumhuriyetin ilk yıllarında Ali Rıza Yalman ve Hamit Zübeyr Koşay'ın ilk olarak Türk kültürü üzerine yaptığı çalışmalarda değindikleri Dramatik Köy Seyirlik Oyunları, 1940 yılından itibaren Ahmet Kutsi Tecer ile birlikte akademik anlamda da sistematik araştırma ve çalışmaların ilgi alanı haline gelmiş ve Anadolu halk kültürü açısından ayrı bir konu olarak incelenmeye başlanmıştır. Tecer'in "Köylü Temsilleri" olarak adlandırdığı ve 1939 yılında Ankara Devlet Konservatuarı'nda verdiği bir konferansın metni olan 1940 yılında yayımlanan kitabı bu konuyla ilgilenen kişileri cesaretlendirmiş bununla birlikte Tecer'in de ifade ettiği gibi öteden beri olumsuz yaklaşımlarla köylü kültürü olarak nitelendirilmesinden dolayı görmezden gelinen bu geleneğe dikkat çekerek akademik çevreler açısından ilgi uyandırmıştır. "Köylerde ve köylüler tarafından yapılan temsili mahiyette oyunlar" olmasından dolayı bu oyunları "Köylü Temsilleri" olarak niteleyen Tecer bu çalışmasıyla Seyirlik oyunların yapısal sınıflandırmalarına yönelik ilk denemeyi yapan kişi olmuştur. Kitapta oyunların kökeni ile alakalı kapsamlı bir yaklaşımda bulunmayan Tecer, yapısal olarak Seyirlik oyunları "Dini ve Ladini" oyunlar olmak üzere iki ana başlık altında incelemiştir.

Tecer'den sonra konuya dikkat çeken bir diğer isim ise 1950 yılında yayımladığı "Köy Tiyatrosu" adlı kitabı ile Seyirlik oyunları inceleyen Süleyman Kazmaz olmuştur. Görece dar kapsamlı olan bir çalışma olan kitabında Kazmaz, "şekil, tarz ve usuller" açısından tiyatro ile benzerlik taşıdığı için bu oyunlara böyle bir isim vermeyi uygun bulduğunu söylemiştir. Kazmaz çalışmasında herhangi bir sınıflandırmaya gitmeyerek Tecer'in yaptığı kümelerinde çerçevesinde çalışmasını biçimlendirmiştir.

1962 yılında doçentlik tezi olarak hazırladığı çalışmasını 1964 yılında "Anadolu Köy Orta Oyunları (Köy Tiyatrosu)" adıyla kitap olarak yayımlayan Şükrü Elçin ise Seyirlik oyunların kökenini Türk Hun İmparatorluğu devri hayatıyla ilişkilendirerek oyunları "Ritüel Oyunlar ve Profan mahiyetteki Oyunlar" başlıkları altında incelemiştir.

1950'lerden itibaren Ankara Deneme Sahnesi (ADS) adı altında Seyirlik oyun çalışmaları yapan ADS, ideolojik bir yaklaşımla 1977 yılında yayımladıkları "Köy Tiyatrosu" isimli kitapları ile oyunları devrimci sol görüşün teorileriyle paralel olacak biçimde işlevsel hale getirmeye çalışmışlardır.

ADS topluluğunun bünyesinde yetişen akademisyen Nurhan Karadağ ise sonrasında kendi özgün görüşlerini de içerecek nitelikte 1978 yılında "Köy Seyirlik Oyunları" kitabını yayımlamıştır. Karadağ çalışmasında yapısal açıdan oyunları "Belirli Günlerde Oynanan Töresel Ya da Büyüsel Oyunlar" ve "Sadece Eğlence İçin Oynanan Oyunlar" olmak üzere iki ana başlık altında incelemiştir. Ne var ki 1995 yılında yazdığı bir makalede ise Karadağ daha önce oyunlara yönelik yaptığı sınıflandırmadan farklı bir sınıflandırma yapmıştır.

Seyirlik oyunlarla alakalı bugüne kadar en kapsamlı çalışmalar Metin And tarafından ortaya koyulmuştur. And, 1962 yılında yayımladığı "Dionisos ve Anadolu Köylüsü" kitabı ile oyunların antropolojik bağlamına ilk dikkat çeken isim olmuştur. Daha sonra 1974 yılında ilk basımı yapılan ve 2003 yılında ise genişletilmiş baskısı yapılan "Oyun ve Büğü" kitabı ise alana derinlemesine bir bakış açısı sağlamıştır. "Seyirlik Oyun" kavramını ilk kullanan kişi olan Metin And, oyunların kümelenendirilmesine yönelik ise farklılık oluşturacak biçimde çeşitli sınıflandırmalar yapmıştır.

Yukarıda adını zikrettiğimiz araştırmacıların yanı sıra Erman Artun, Mevlüt Özhan ve Dilaver Düzgün de Seyirlik oyunlar üzerine sistematik olarak araştırma yapan diğer akademisyenlerdir.

Seyirlik oyunların toplumsal işlevselliği açısından girift durumu bu konuyla alakalı çalışma yapan/yapmış araştırmacıların oyunlara yönelik müşterek bir sınıflandırma yapmasını şimdiye kadar mümkün kılmamıştır. Elbette adlandırma bakımında farklılık gösterecek biçimde oyunlara yönelik çeşitli sınıflandırmalar yapılmıştır. Ne var ki yapılan bu kategorizasyonlar oyunsallık temelinde gelişen Seyirlik etkinliklere toplumsal yapı açısından işlevlerini niteleyecek bununla birlikte bize göre asıl öznesi durumundaki "birey olarak oyun kişilerinin" konumlarını bilimsellik bakımından veri oluşturacak bir biçimde açıklayacak bir mahiyet kazandıramamıştır.

Öyle ki oyunların ortaya çıkması bağlamında araştırmacıların oyunların kökenine yönelik henüz müşterek bir bakış açısına sahip olamayışı da bu oyunların

bilimsel bir zeminde yapısal ve biçimsel yönden tanımlanıp ifade edilebilmelerini zorlaştırmaktadır.

Bununla birlikte oyunların toplum açısından "ritüel niteliği" ise dikkat çeken bir durum olarak tezimizin çerçevesi dahilinde diğer bir konudur. Daha çok antropoloji disiplini çerçevesinde ele alınan ritüellerin toplumsal yapıdaki işlevleri ve biçimsel olarak da performansa dayalı oynusallık temelinde icra edilmeleri "tiyatro" olgusuyla buluşmasını sağlamaktadır. Nihayetinde Seyirlik oyunlar da tiyatrosallık temelinde gerçekleşen etkinliklerdir.

Yirminci yüzyılın erken dönemlerinden itibaren çağdaş tiyatro uygulayıcılarının yeni arayışlara girerek tiyatroyu insan açısından daha işlevsel kılma çabaları bu tiyatro insanlarını ritüel ya da başka bir deyişle "törensel tiyatro" olgusuyla karşılaştırmıştır.

"20. yüzyıl tiyatrosunun en önemli dönüm noktasında iki büyük yaratıcı, Batı tiyatrosu geleneğini yüzyıl başından bu yana sorgulayan kuram ve uygulamaları, tiyatro sanatının köklerine, insanın yaşamsal gereksinimlerine doğru yönlendirdi. Gerçekliği betimleyen tiyatro yerine, ilkel, törensel oyun anlayışını gündeme getirdiler. Düşüncelerinin özellikle 1960 sonrasında coşkuyla karşılanması, Fransız Antonin Artaud ile Polonyalı Jerzy Grotowski'yi 70'li yılların tiyatrosunun tinsel önderleri yaptı.

(...)

Yeni tiyatroya yeni bir ad gerektiğinde 1970'lerde bu bağlamda ortaya çıkan "performans" deyimini, yardıma yetti. (...)" (Candan, 2013:115)

Bununla birlikte 1960'lı yıllardan itibaren performans (gösterim) olgusu artan bir hızla artık tiyatro insanların yöneldiği bir alan olmuştur. Hem kurumsal tiyatrolar açısından hem de akademik tiyatro açısından performans yeni bir ilgi ve araştırma alanı haline gelmiştir.

"(...) Performans çalışmaları olarak tanımlanan ve büyük ölçüde disiplinler arası özellik taşıyan yeni bir alan Amerika Birleşik Devletleri üniversitelerinden başlayarak tüm dünyaya yayıldı. Antropoloji, kültür araştırmaları, etnoloji gibi pek çok alanla kesişen bir araştırma çerçevesinin ortasında gelişti. Aynı zamanda gösterim alanının dışına taşan "sosyal performans", "kültürel performans" gibi deyimler üzerinden disiplinler arası sınırlar kesinliğini yitirdi." (Candan, 2013: 14)

Bu bağlamda oynusallık temelinde gerçekleşen performans (gösterim) olgusuna yönelik "en önemli" katkıyı Amerikalı tiyatro insanı akademisyen Richard Schechner ile birlikte ortak araştırmalarda bulunan antropolog Victor Turner yapmıştır.

"Oyun üzerine ilkel toplumlarla yaptığı araştırmalarla ve tiyatro kuramcısı Richard Schechner ile ortak çalışmalarıyla tanınan Victor Turner, çağdaş gösterim kuramı için en değerli kavramları yerleştiren bilimcidir. (...)" (Candan, 2013: 15)

Dünya genelinde performans olgusunun ritüel bağlamında günümüz tiyatro anlayışının başat ilgi alanını oluşturması bizim de böyle bir çalışmaya yönelmemizin temel gerekçelerinden biri olmuştur. Öyle ki ülke tiyatromuzun çağdaş tiyatro anlayışları ile eş zamanlı bir biçimde yürüyebilmesi adına -akademik anlamda ne ölçüde katkı yapacağını tahmin edememekle birlikte- müspet bir tutumla hareket etmiş bulunmaktayız. Bu bağlamda dünyadaki tiyatro ile alakalı güncel mesele olan performans/ritüel olgusunu daha iyi anlayabilmemiz adına Anadolu ritüelleri olarak da adlandırabileceğimiz Dramatik Köy Seyirlik Oyunlarının belli bir merhaleye erişmiş evrensel çağdaş performans kuramları doğrultusunda karşılaştırmalı olarak incelenmesinin doğru bir başlangıç noktası olduğu kanısındayız.

Öyle ki gösterim (performans) alanına yaptığı kuramsal katkılarla bu alanda önemli bir yere sahip olan antropolog Victor Turner'ın performans literatürüne dahil ettiği en önemli iki kavram olan "*liminal* (eşik)" ve "*liminoid* (eşik benzeri)" olguları çalışmamızın çerçevesini oluşturmaktadır.

Turner'ın ilkel kabilelerdeki "gündelik hayat ile oyun arasındaki ayrımı netleştirmek" için ifade ettiği *liminal* (eşik) kavramı ve günümüz toplum yaşamındaki çeşitli sanat ve sportif etkinliklerde ortaya çıkan ve "sınır ötesi bir boş alanı" ifade eden *liminoid* (eşik benzeri) kavramı genel olarak toplumsal yapıdaki "sınır dışı alanları" belirleyen unsurlardır.

"(...) Oyun ya da ritüelin ciddiyet dışı, gerçek yaşam dışı bir uygulama oluşundan gündelik yaşamın bu sınır ötesi alanına getirdiği "liminod" tanımı, hareket ya da yaratma özgürlüğünün at koşturduğu sınır ötesi bir boş alana işaret eder. (...)" (Candan, 2013: 15)

"Turner'ın gösterim kuramına başka önemli katkısı, birtakım temel kavramların yaratıcısı olmasıdır. Bunlardan "liminal" ya da "liminoid" sınır dışı alan belirleyen bir kavramdır. Gündelik yaşam ile oyun arasındaki ayrımı netleştirmeye yarar. "Eşik" anlamına gelen "limen" sözcüğünden türetilmiştir. İnsan ve toplum yaşamındaki geçiş aşamalarını tanımlar. Turner, toplumsal kültürel açıdan liminal oluşumların ölümle, rahimdeki varoluşla, güneş ve ay tutulmasıyla, karanlıkla eşleştirildiğini söyler. Ergenlik gibi geçiş aşamalarının da liminal niteliği vardır. Buna benzer olarak da oyuna ayrılan yaşam dilimi "normal", üretken yaşamdan farklı bir sınırötesi alandır. Bu boşlukta özgürlük ve yaratıcılık şekil bulur." (Candan, 2013: 26)

Çalışmamızın disiplinler arası bir konuyu teşkil etmesi nedeniyle genel çerçevenin dışına çıkmamak adına farklı disiplinlere ilişkin tanımlamaları konumuz

dahilindeki kişilerin bakış açılarıyla verilmiştir. Bununla birlikte kaynak olarak faydalandığımız kimi kitapların tarihsel eskiliği sebebiyle kitaplardaki yazım kuralları günümüz yazım kurallarıyla farklılık oluşturmasına rağmen bu çalışmada yazım kuralları açısından farklılık oluşturan alıntıların aslına sadık kalınarak herhangi bir düzeltmeye gidilmemiştir. Çalışma dahilindeki bütün İngilizce alıntıların evirileri Canberk Doğalı tarafından yapılmıştır.



2. KÖY SEYİRLİK OYUNLARI

2.1. Seyirlik Oyun Kavramı ve Ortaya Çıkışı

Sırasıyla; Köylü Temsilleri (A.K. Tecer), Köy Tiyatrosu (Süleyman Kazmaz), Anadolu Köy Orta Oyunları - Köy Tiyatrosu (Şükrü Elçin) , Köy Oyunları (Ankara Deneme Sahnesi) ve son olarak günümüzde akademik alanda da kabul görmüş ve bizim de bu çalışmada ifade ettiğimiz adıyla "Köy Seyirlik Oyunları" (Metin AND), kadim zamanlardan bu yana Anadolu coğrafyasında yaşayan/yaşamış sosyal/kültürel/dini pratiğin en önemli ifade araçlarından biri olmuştur.

"(...) söz konusu oyunlara ad olarak köy seyirlik oyunları biçimindeki kullanım yaygınlık kazanmış, son elli yıl içinde araştırmacı ve bilim adamları genellikle bu terimi tercih etmişlerdir. Özellikle Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü'nde çoğu Metin And tarafından yaptırılan lisans tezlerinde de bu terime yer verilmiş, ancak iki lisans tezinde konuya farklı bir yorum getirilmiştir. Bunlardan biri, Ulutepe Köyünde Oyun Çıkarma Geleneği, diğeri ise Gökdere Köyü Oyun Çıkarmaları adını taşır. Bu çalışmaların ikisinde de bizzat köylülerin oyunlara herhangi bir ad vermedikleri, ancak bunlardan, oyun çıkarma şeklinde bahsettikleri belirtilerek köylülerin kullandığı terimin en doğru terim olarak kabul edildiği açıklanmış ve öylece ele alınmıştır." (Düzgün, 2014)

Yılın belli günlerinde Ritüel amaçlı, çoğu kez de düğün, bayram, doğum ya da boş zaman eğlencesi maksadı ile gerçekleştirilen ve daha çok dramatik nitelikte olan bu etkinlikler, içinde yaşadığımız coğrafyanın en eski çağları ile günümüz sosyal ve kültürel yapısını anlamak açısından bir kaynak niteliği taşımaktadır.

Metin And, Seyirlik oyunları ve önemini şöyle açıklamaktadır:

"Kırsal bölgelerde, köylerde görülen, daha çok tarih öncesine uzanan bolluk (tarım ve çobanlık), erişirme, canlandırıcılık, atalara tapınım gibi işlevsel kuttörenlere bağlı bir tiyatro geleneğidir. Soy kadar üzerinde yaşanan toprağa da sıkı sıkıya bağlı olan bu gelenek, köylünün inançlarında tutuculuğu nedeniyle günümüze değin yaşamıştır. Bugün Anadolu köylüsü de bunları tüm çeşitliliği ve canlılığı ile yaşatabilmiştir. Daha çok takvime bağlı ve döngüsel vesilelerin önemli payı vardır bunda. Genellikle oyuncular profesyonel değildir. Bu iş için belirli oyun yerlerine de rastlanmaz. Ancak kılık değiştirme, kişileştirme, maskeler, müzik, kimi doğmaca, kimi ritüel gereği kalıplaşmış söyleşmelere rastlanır. Giderek eski örnekler üzerine güncel konularda yeni oyunlar da yaratılmakta, ya da eski oyunların değiştirilmiş, çeşitlemeleri görülmektedir. Sanat açısından ve tiyatro biçimi olarak ilkel görünüşlü olmakla birlikte Antik Yunan dramı gibi büyük temel dramaların yaratılmasına kaynaklık ettikleri ölçüde önemleri çok büyüktür, tiyatronun kendini tüketip yeniden doğuşunda başvurulacak başlıca kaynaktır." (And, 1985: 43)

Bir çok Seyirlik oyun araştırmacısı bu oyunları incelemiş ve çeşitli genel tanımlamalar yapmışlardır. Bu tanımlamaların bazıları şöyledir:

"Köy seyirlik oyunları; düğünlerde, bayramlarda ya da yılın belirli günlerinde köylülerimizin genellikle <<oyun yapma>> <<oyun çıkarma>> adı altında yarattıkları bir tiyatro olayı." (Karadağ, 191: 9)

"Köy seyirlik oyunları büyü, maske, dans gibi törensel öğeler içeren göstermecî biçimle gelişen oyunlardır. Seyirlik oyunların belirli bir metni yoktur, daha çok bir olay dizisi çevresinde gelişir. Oyuncunun niteliklerine ve seyircinin o andaki tepkilerine göre bu olay dizisinin ifade ediliş şekilleri değişebilir. Oyunlar doğmaca olarak oynanır. Ancak oyunun çatısı kesin ve katı bir biçimde belirlenmiştir, bunda değişiklik yapılamaz. Anadolu'nun değişik bölgelerinde oynanmasına karşın, özellikle büyüsel/törensel oyunların metin yapıları birbirine çok benzer. Yöreden yöreye küçük farklılıklar gösteren kalıplaşmış oyun yapıları seyircinin de bilgisi dahilinde olduğu için oyuncu-seyirci bütünleşmesi tam anlamıyla kurulabilir." (Ünlü, 2006: 71,72)

"Türklerin İslam öncesi dönemlerinden Anadolu'ya taşındığına kesin gözüyle bakabildiğimiz oyun biçimleri 'seyirlik' olarak adlandırılan törensel oyunlardır. Şamanizm izlerini taşıyan bu oyunlar kentlerde ve saray çevresinde varlıklarının desteğiyle gelişen meddahlık, ortaoyunu, gölge oyunu gibi biçimlerden bağımsız olarak yüzyıllar boyu kırsal yaşamın vazgeçilmez bir parçası olmuşlardır. Günümüzde bile bölük pörçük izlerine rastlayabildiğimiz törensel seyirlikler, ölüm, doğum erginleşme, hasat, düğün gibi geçiş olaylarında toplumsal yaşamın doğal parçası olmuştur. Doğanın ölüm-dirim döngüsünü taklit eden, yaşamsal güçlerin geri çekilip baharla birlikte yeniden dönüşünü canlandıran ya da bereket yakarması içeren oyunlar Anadolu'nun çeşitli yörelerinde birbirinden en uzak yerlerde benzer motifler sergiler." (Candan, 2010: 46)

"Geleneksel seyirlik oyunlarımız, doğanın üretici ve yaşatıcı güçlerini kutsama kökeninden gelen halk güldürüleridirler." (Şener, 1974)

Bununla birlikte Seyirlik oyunların günümüz tiyatrosuna kıyasla en önemli niteliği ise yazılı bir metne dayanmayan sahnesiz bir tiyatro anlayışına sahip olmasıdır.

Köy Seyirlik oyunlarına dikkat çeken bir diğer isim Abidin Dino ise bu oyunların genel karakteristiğini şöyle belirlemektedir:

"Halkevleri Genel Merkezi tarafından Anadolu'ya gönderilen arkadaşı Abidin Dino'nun deneyimlerinden ve anılarından da beslenerek, köylülerin sunduğu bu temsillerin karakterlerini şöyle sıralar:

1. Açık havada ve bir meydanda oynanır.
2. Dekorsuz ve makyajsız oynanır.
3. Tuluat olarak irticâlen oynanır.
4. Aktörle hem insan, hem de eşya ve hayvan: taş, ağaç, köruk, eşek, deve işi görebilir.
5. Metinsiz, süflörsüz olarak oynanır." (Tekerek, 2010)

Aslıhan Ünlü, Seyirlik oyunların köken bağlamında ritüel işlevini ve bununla birlikte değişen yaşam koşullarıyla beraber bu oyunların tabiri caizse "ritüelistik"

meşruluğunu devam ettirebilmek adına "oyun" formuna dönüşümünü "Türk Tiyatrosunun Antropolojisi" kitabında şöyle açıklamaktadır:

"Bu oyunlarda Anadolu halklarının ritüelleri, şamanistik kültürün izlerini de içerecek şekilde oyuna dönüşür. Zaten tüm ritüellerin hem içerikleri hem de ritmik yapıları onların doğanın taklidine, insanın doğa ile uzlaşmasına dayandığını gösterir. İnsan, doğanın özündeki ritmin, mevsimlerin değişiminin, gece ve gündüzün, bitkilerin, hayvanların büyümesinin ve ölmesinin, su kaynaklarının çoğalmasının ve azalmasının belirli bir döngüyü izlediğini görmüş, insanın yaşam çizgisinin bu döngüye karşılık geldiğini anlamış ve evrenle bütünleşmek amacıyla ayin ve törenlere yönelmiştir. Mevsim dönümlerini, bitkilerin büyümesini, koyunların yavru olmasını kutlamak, kuraklığı, hastalığı uzaklaştırmak v.b. nedenlerle yararcı bir anlayışla değişik törenler düzenlemiştir. Evrenin ve yaşamın ritmini, uygarlığın yeşerdiği her yerde adları değişen ama işlevleri aynı kalan tanrılara yüklemiştir." (Ünlü, 2006:63)

Metin And, "Oyun ve Bügü" kitabında ritüellerin neden "seyirlik" kapsamında değerlendirilmesi gerektiğini ve "Oyun" kavramı ile "Seyirlik Oyun" kavramı arasındaki farklılığı şöyle gerekçelendirir:

"Huizinga'nın incelediği oyun kavramı, kökündeki en yüksek biçimlerdir. Bu açıdan bakılınca oyunun işlevinde iki önemli görünüm vardır: Ya bir şey için yarışma, karşılaşma ya da bir şeyi yansıtlama, benzetme. İki işlevi birleştirirsek, oyun, ya bir yarışmayı yansıtır ya da bir şeyi başka bir şeye en iyi benzetmek için yarışır. Benzetme bir gösteridir, böylece seyredene yöneliktir. Türkçe'deki 'oyun'un çok çeşitli anlamları olduğundan seyredilen oyunları ötekilerden ayırmak için bunlara 'seyirlik oyun' diyoruz. Aslında ritüel seyredilmek içindir; dromenon eylemdir, drama da sahnede bir eylemin benzetmesidir. Böylece bir eylem, bir gösterim ya da yarış olarak yapılabilir. Ritüel, evrene değgin bir olguyu benzetmecedir. Bu benzetmece, burada daha çok mistik bir tekrarlama, bir olgunun yeniden gösterilmesi için bir özdeşleşmedir. Ritüelin işlevi yalnız benzetmece değildir, tapınanların kutsal olgunun kendisine katılmasını sağlar. Yunanlar bu ayrımı "mimetik yerine metektik" sözü ile karşılıyorlar. Büyük mevsimlik törenlerde, süremlerin dönüşümü, takımyıldızların hareketi, tarımsal ürünlerin büyümesi ve olgunlaşması, hayvan ve insanların doğumu, yaşaması ve ölümü gibi sahnelere benzetmeler yapılıyordu. İlkeller, ritüellerin oynanmasıyla bir çeşit ilkel hükümet biçimini edinmiş oluyorlardı. Kral güneşti, krallığı güneşin hareketinin bir görünümüydü. Bütün ömrünce kral, güneşi oynuyordu ve sonunda güneşin kaderine uğruyor, ritüelde kendi halkınca öldürülüyordu. (...)" (And, 2003: 30)

Toprağa bağlı hayat sürdüren ve maddi manevi tüm atmosferi toprak tarafından belirlenen insanın neden bir rutine ya da gündelik hayatın ritüelleştirilmesine ihtiyaç duyduğu konusuna Henri Lefebvre "Gündelik Hayatın Eleştirisi" kitabında şöyle açıklık getirmeye çalışmıştır:

"Başlangıçta, insani düzen ile doğanın düzeni "esrarengiz" (ama bu basit köylülere kendi dünyalarının en dolaysız, en doğal şeyi gibi gelen) bir bağla bağlanmış, örülmüş gözükür. Köylü geleneği, her değişim, "düzeni" tehdit ettiğinden rutin olabilecek denli katıdır. İnsan faaliyeti de pratikte kodlanma, şenlikleri ve hatta jestleri, gündelik yaşamın kelimelerini ritüelleştirme eğilimi içindedir." (Lefebvre, 2012: 208)

Tiyatro tarihçisi Oscar Brockett (1923-2010)'in; insanın neden bir ritüele ihtiyaç duyduğu ve çeşitli ritüel pratikler yaratmaya yöneldiği sorusuna yaklaşımı ise şu yöndedir:

"Başlangıçta insanlar, yiyecek kaynaklarını ve varlığın diğer belirleyicilerini denetleyen güçlerin farkına adım adım varırlar. Doğal nedenleri açıkça anlayamadıklarından bunları doğa üstü ya da büyüsel güçlere bağlarlar. Daha sonra bu üstün güçlerin inayetini elde etme yollarını aramaya başlarlar. Bir süre sonra, kullandıkları araçlarla varmak istedikleri sonuç arasındaki açık bağıntıyı algırlar. Daha sonra bu araçlar yinelenir, araştırılır ve kalıplaştırılır ve sonuç olarak hepsi birer ritüel haline gelir. Bu aşamada bütün topluluk genellikle ritüeli temsil ederken, "izleyiciler" de "doğaüstü" gücü oluşturmaz." (Brockett, 2000: 16)

Yerel herhangi bir belirlenime gitmeden ya da coğrafyaya bağlamadan doğası bakımından insanın niçin ritüele ihtiyaç duyduğunu bu sözlerle ifade ettik. Türk boylarının ritüel yaratma etkinliklerinin nasıl ortaya çıktığını ve gündelik hayatın akışı içinde binlerce yıldır süregelen bu ayinleştirmelerin Anadolu'ya tekamülünü ise Fatma Ahsen Turan şöyle anlatmaktadır:

"Orta Asya'da güneş, ay, güneş ve ay tutulması, yıldırım ve gökkuşağı ile ilgili inanışlar Gök Tanrı inanışı ile ilgilidir. Türklerin inanışlarında Orta Asya'dan itibaren Anadolu'ya kadar uzanan uzun zaman sürecinde "Gök" kutsaldır. Eski Türklerin inanç sisteminde Tanrı göğün en üstündedir. Göğün bütün kâinatı kucaklaması, kötülüğün kaynağı olan karanlığı kovan güneşi, ay ve yıldızları katlarında bulundurması, Türk inanç ve düşünce sisteminde göğün statüsünü bize anlatmaktadır. Halk göğe ve gök cisimlerine, gökyüzünde meydana gelerek yeryüzünü etkileyen tabiat olaylarına Türk inanç platformunda bir statü kazandırmıştır. Bütün bu sebeplerden dolayı gökyüzü, güneş, ay ve bazı tabiat olayları ile ilgili inanışlar ve ritüeller oluşmuştur. Türk mitolojisinde güneş, ay ve diğer gökyüzü cisimleri ile ilgili yaradılış, ay ve güneş tutulmasını izah eden çeşitli anlatılar mevcuttur. Bütün bu anlatılar ve ritüeller Türklerin kozmolojik düşüncelerini belirtmesi bakımından önemlidir. Türklerin güneş ve diğer nesnelere hürmet göstermesi, Tanrının onlara verdiği inanan olağanüstü özelliklerinden ileri gelmektedir. Bunların neticesinde, Orta Asya inanç ve ritüelleri ile günümüz ritüelleri arasında bir süreklilik olduğunu gözlemlemekteyiz." (Turan, 2011)

Mehmet Fuat (1926-2002) "Tiyatro Tarihi" kitabında büyüsel/ritüelistik olanın drama veya seyirlik bir sanat ürününe dönüşümünü şöyle açıklar:

"İnsan avcılıkla başlıyor. Avını üstüne ağaçların arasından fırlayıp atılacak durumda değilse, diyelim bir açıklıkta avlanıyorsa, ister istemez avlayacağı hayvanın biçimine girecek, hareketlerini taklit edecek, ayrı bir yaratık olduğunu, düşman olduğunu sezdirmeden onun yanına yaklaşmaya çalışacaktır. Eskimoların ayıbalığı, Kızılderililerin "buffalo" avlarken yaptıkları gibi.

Sonra avcı bağlı olduğu topluluğa dönüyor. Avını kutluyor, avcılığını övüyor. Hayvanın derisini sırtına alıp hem av, hem avcı oluyor, başlıyor oynayarak anlatmaya. Bu tiyatronun başlangıcı, ama daha büyü, bilinmeyen güçlere inanmak, din yok ortada.

Büyü insanoğlunun ava çıkmadan önce dans etmesiyle beliriyor. Şöyle bir inanç gelişmiş artık ilkel insanda: Avlanacak hayvanlar, sonra onların öldürülüşleri taklit edilirse, çok hayvanla karşılaşılır, av da başarılı geçer. Önceleri yalnızca hayvanlar taklit ediliyor, avcılar girmiyor aralarına. Zamanla daha tiyatroya yaklaşıyor bu büyü. Kimi hayvan biçimine giriyor, kimi avcı oluyor, karşılıklı oynuyorlar. Güney Fransa mağaralarında görülen ilkel resimler, mızraklanmış hayvan resimleri de büyüyle ilgili. O resimlerin önünde belki de avcılar dans ediyorlardı.

Bu çeşit büyü'nün dinden çok bilime yakın olduğu söylenebilir. Basit, yararlı bir amacı var. Doğaya yön vermek, doğayı istediği yana çekmeye çalışmak. İnsanoğlu avcılıktan çiftçiliğe geçince, yağmur ya da güneş için yapılan büyüler, "dua"lara yöneliyor. Dine doğru bir gidiş. kahramanlar, atalar tanrılarınca da onların başlarından geçenleri anlatmak, oynamak gereği duyuluyor. Bir çeşit tapınma. Tekrarlanan oyunlar ise hem oyunculugu, hem de oyun yazarlığını getirmiş oluyor.

Taklidi öne alanlara göre dans, tiyatroya giden yolda taklidin yardımına koşan ilk sanat." (Fuat, 2003: 14,15)

Türk Tiyatro tarihine ve kökenine yönelik araştırmalar yapan ve yol gösterici bir çok tespitlerde bulunan Refik Ahmet Sevengil (1903-1970) Türklerde ritüel/törenlerin ve dramın ortaya çıkışını şöyle açıklamaktadır:

"Doğayla iç içe bir hayata gözlerini açan ve onun kurallarına göre hareket eden, konuşan, düşünen Türkler; yaradılış sorunsalını çözmeye koyulduğunda, kendini tabiatın çocuğu sayma gereği duydu. Aile genişlemesiyle oluşan aşiretler halinde yaşadılar ve her aşiret kendini doğanın başka bir unsuruna bağlı saydı. Bir ağaç, bir ot veya bir hayvandan geldiklerine inanan aşiretler, atası ve tanrısı sandığı o unsuru totem olarak kabul etti. Bu inanış ve heyecan içinde yaşayan eski Türklerin bir takım dini ayinleri de vardı. Kutsal bilip ataları saydıkları hayvanın etini yemezlerdi. Ancak yılda bir kez bütün aşiret üyeleri bir tür dini tören gibi süre avına çıkarak o bu hayvanı avlar, kurban ederek sadece o gün yerlerdi. Biri öldüğü zaman da aşiret üyelerince törenle gömülür, yası tutulur, ölü için şiirler söylenirdi. Sürek avına çıkılması, kurban edilen kutsal hayvan etinin topluca yenmesi ve ölünün ardından tören yapılması olarak görülen bu üç ayinde de şiir, müzik, dans ve hareketler birbiriyle karışık olarak kullanılırdı ve bunlar, töreni özel ve güzel kılan unsurlardı.

Bilindiği gibi hemen hemen bütün ilkel toplumların kutsal törenlerinde duygu ve heyecanlar, pandomim, dans, şiir ve müziğin birarada kullanılmasıyla ifade edilmiş, ayinler dinsel dram şeklinde düzenlenmiştir. Bütün milletlerin ilk çağlarında olduğu gibi, eski Türlerde de bir takım ayinler ve kutsal törenler vardı. bunlar asırlar boyu birer dinsel gösteri niteliğinde sürüp gitti.

Toteme tapma Türklerde uzun süre devam etmiş olsa da geçirdikleri düşünsel evrim sonrasında göksel bir dinleri oluştu. Gökyüzü ve yeryüzünün ayrı birer tanrı tarafından yönetildiği, iyilerin gökyüzü tanrısı olan güneşe, kötülerin yeraltının karanlıklarındaki bir başka tanrıya bağlı olduğu ve bu ikisinin arasında da çeşitli görevler üstlenen başka tanrılar bulunduğu kabul edildi. Göksel bir dine sahip olmak, doğaya ve toteme tapmaktan daha gelişmiş bir inanç sistemiydi. Dini törenler bu dönemde de eski şeklini korudu, din adamlarının görev ve önemleri de gittikçe arttı." (Sevengil, 2015: 16,17)

Bu minvalde; Türk Budunları üzerine yaptığı araştırmalarla bilinen Hamit Zübeyr Koşay da "Türk Düğünleri" kitabında Anadolu insanının ritüel pratiğinde Orta Asya ve şaman motiflerinin yoğunluğuna dikkat çekmektedir:

"Nikâh kıyılırken mendilini düğümleyen imam efendi farkına varmadan belki de eski şamanın rolünü ifa etmektedir. Kız evinden kahve fincanı, çivi v.s. çalanları hırsızlıkla, iki düğün alayı karşılaştıkları zaman takaddüm için kavga çıkaranları ahlaksızlıkla itham hususunda isticlal etmeyelim. Her iki şıkta fert binlerce seneden beri kalan yazısız kanunlara harfiyen itaat ve gizli ayınlerin erkanını yerine getirmekten başka bir suç işlememiştir. Türkiye Düğünleri incelenirken Orta Asya unsurları, yerli kültürlerin tesiri ve nihayet İslam tesiri göz önünde bulundurulmalıdır." (Koşay, aktaran Karadağ 191: 10)

Yanıtlanması gereken bir diğer soru ise eğlence maksatlı oyunların ne şekilde ortaya çıktığıdır? Bu konuyla alakalı Seyirlik oyun araştırmacılarının genel kanaati bu oyunların esasında ritüel kaynaklı olup sonradan eğlenceye dönüştüğü yönündedir.

Lefebvre, "Gündelik Aklın Eleştirisi" kitabının *İrrasyonelin Dönüşüm Yasası* bölümünde; ritüelistik ya da kutsal olanın Oyuna dönüşümünü belirlerken şu hususlara dikkat çekmektedir:

"İrrasyonelin dönüşüm yası:

Esrarengiz, kutsal ve lanetli, büyülü, ritüel, mistik... Bütün bunlar öncelikle yoğun şekilde yaşanmıştı. İnsanların gerçek yaşamına dahil olmuşlar ve çok gerçek duyumsal, tutkusal güçler halini almışlardı. Sonra, akim ortaya çıkışı ve gelişimiyle birlikte, ikili anlamda dönüşüm geçirdiler; gündelik hayatla ilişkileri de dönüştü:

- a) Değersizleşme. - Törenselleşen kurallar, jest halini alır. Lanetli; utanç verici ve çirkin olur. Mit; efsane, öykü, masal, fabl, anekdot vb. olur.
Sonunda mucizevi ve doğaüstü de kaçınılmaz olarak tuhaflık ve gariplik mertebesine düşer;
- b) İç değişim ve yer değiştirme. - İnsanın dünyayla duyumsal, dolaymız ve ilkel ilişkisini temsil eden her şey -ciddi, derin, kozmik olan her şey- yer değiştirir ve oyunun ya da sanatın, basit anlamda ironik ve eğlenceli ifadenin alanına er ya da geç girer.

Bu iç dönüşüm, yukarıda zikredilen "değer yitimiyle aynı zamanda gerçekleşir. Bundan ayrı değildir. Böylece, eski, ilkel irrasyonel, gelişen ve rasyonelleşen insanın gündelik yaşamıyla birleşmeye devam eder." (Lefebvre, 2012: 123)

Seyirlik oyunların dramatik niteliği daha çok tiyatro sanatı ile ilişkili kişilerin bu alana yönelmesine yol açmıştır.

Geleneksel Türk Tiyatrosu ve Köy Tiyatrosu üzerine kapsamlı araştırmalarıyla bilinen akademisyen, tiyatro insanı Metin And (1927-2008) "Dionisos ve Anadolu Köylüsü" adlı eserinde Seyirlik oyunların kökenleri ile alakalı antropolojik tespitlerde bulunur:

"Çağdaş insan bilim ve budun biliminde eski yaşamın ve düşüncenin yorumu bugünkü ilkel kültürler ve kalıntıları yoluyla yapıyor. Bunlar içinde eski şenlikler, törenler önemli bir yer tutuyor. Bunlar arasında da 'eskiyle işini bitirip, yeniye buyur etme' konusu çok geçiyor, bu konu büyüsel törenlerde canlandırılıyordu. Birçok önemli uygarlıkların yaşadığı eski Anadolu'yu da, bugün Anadolu köylüsünün uğraşları,

törenleri, inançları bakımından böylece yorumlamak, ilginç, ilginç olduğu ölçüde de verimli sonuçlara götürecektir. Anadolu'nun eski halkı Hitit'ler, hatta daha eski halkından tutup bugünün Anadolu köylüsüne kadar nice törenin ufak tefek değişikliklerle, fakat özünü bozmadan nasıl bir uygarlıktan ötekine el değiştirdiğini izleyebileceğimiz pek çok örnek buluyoruz." (And, 1962: 5)

Bir diğer Seyirlik oyun araştırmacısı, akademisyen ve tiyatro insanı Nurhan Karadağ (1943-2015) ise "Köy Seyirlik Oyunları" adlı kitabında Seyirlik oyunların kökenini genel bir ifadeyle şöyle açıklar:

"Bugün Türkiyemizde, köy yaşantısının geçerli olduğu yerlerde "Oyun çıkarma" , <<Oyun yapma>> ya da <<Seyirlik Oyun>> adı altında yapılan iş; ilkel bir tiyatro örneğidir. Tiyatronun iki ana ögesi olan oyuncu ve seyirci ile birlikte oluşur, sanat kaygısından çok toplum ya da din açısından işlevseldir ve bunun kökü Anadolu'nun ilk insanına kadar dayanır. Anadolu'nun en eski uygarlıklarından günümüze kadar bir çok Töre'nin inancın, küçük küçük değişikliklerle geldiği ya da bugünkü inançların eski Anadolu yaşantısından izler taşıdığı bir gerçektir." (Karadağ; 191: 10)

Neredeyse çok az değişikliklerle günümüze kadar aktarılmış bu oyunları tiyatro akademisyeni Aslıhan Ünlü ise şöyle ifade etmektedir:

"Kökenini ritüellerden alan, büyük çoğunluğunun oyun yapısı doğanın canlanması, hayvanların yavrulanması, ya da yağmur yağdırılması gibi doğayı etkilemek ve ondan sakınmak üzerine kurulu olan köy seyirlik oyunlarımızda şiddet ve oyunun bileşimini çok net görebiliriz." (Ünlü, 2007)

And, Seyirlik oyunların ritüel kökenine vurgu yaparak "Halk Tiyatrosu"ndan yahut günümüz tiyatrosundan farkını "yararlılık ve eğlenme" karşılığında ortaya koymaktadır:

"Köylü Tiyatrosu geleneği, işlevleri bakımından kuttörenlerden kaynaklandığından, halk tiyatrosu geleneğinden ayrılır. Bunu aşağıdaki çizelgede daha iyi görebiliriz. Bu ayrım kuttören ile tiyatro arasında değildir, bir gösterim yararlı da olabilir, eğlendirici de. Hiçbiri arı olarak bunlardan birine sokulamaz.

YARARLILIK ←	→ EĞLENME
(Kuttören)	(Tiyatro)
Sonuç almaya yönelir.	Eğlence içindir
Orada bulunmayan bir başkaya yöneliktir	Yalnız orada bulunanlar içindir
Gerçek zamanı kaldırır, yerine simgesel zamanı koyar.	Şimdiki zamandadır.
Öte'yi oraya getirir.	Seyirci Öte'dir.
Oyuncular kendilerinden geçerler,	Oyuncu ne yaptığının
esriklığe erişirler.	bilincindedir.
Seyirci katılır.	Seyirci izler.
Seyirci inanır.	Seyirci değerlendirir.
Eleştiri yasaktır.	Eleştiri isteklendirilir.
Topluca yaratma.	Bireysel yaratma."

(And, 1985: 47,48)

Karadağ'ın aktardığı biçimiyle; bu oyunları icra eden köylünün "neden bu oyunları çıkarıyorsunuz?" sorusuna şu yanıtları verdiği görülmektedir:

"Bugün hala Türkiye' de eski çağlardan beri yapılan törenler, büyüler, oyunlar görülmektedir. Tarımla, hayvancılıkla geçinen köylü yaptığı büyüler, törenleri oyunları şöyle açıklamakta.

- "Oyun yaparız"

- "Oyun çıkarırız"

- "Bir adet yaparız" .

- "Dedelerimizden böyle gördük böyle yaparız" diyor.

Amacı için ise:

- Bereket olsun

- Şenlik olsun

- Geleneğimiz bu bizim dedelerimizden böyle gördük.

- Güneşi karşılarız.

- Yağmur için

- Kuzular dişi olsun, ikiz olsun diye

- Ot bereket bol olsun, vatana millete zeval gelmesin

- Bahar geliyor, ot, yeşil oluyor

- Kulağımızın pası gidiyor." (Karadağ, 1995)

2.2. Seyirlik Oyunların Yapısal Kategorizasyonu

Seyirlik oyun araştırmaları alanında yaptığı çalışmalarla mihenk taşı sayılan Ahmet Kutsi Tecer' in (1901-1967) 1939 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı'nda verdiği bir konferansın metni olan kitabı 1940 yılında "Köylü Temsilleri" adıyla yayınlanmıştır:

"Bu tetkik, 22 birinci kanun 1939 da. Ankara Devlet Konservatuvarında konferans olarak verilmiştir. İfade pek az bir değişme ile, olduğu gibi bırakılmıştır. Çığır mecmuasının 86 ve 87 inci sayılarında neşredildikten sonra bazı notlar ve Fransızca bir hulasa ilave edilerek ayrıca kitap şeklinde basılmıştır." (Tecer, 1940: Bir Kaç Söz)

Tecer'in kitabı alandaki ilk çalışmadır ve onun sistematüğinden itibaren diğer birçok araştırmacının da bu konuyla ilgilenmesinin, saha yahut kaynak araştırması yaparak Seyirlik oyunları Yapısal ve Biçimsel açıdan sınıflandırıp kümelendirmelerinin yolunu açmıştır. Elbette adlandırılmalar bakış açılarına ve araştırmayı yapan bilim insanlarına bağlı olarak farklılık göstermekte ve belli hususlarda birbirlerinden ayrılmaktadırlar. Genel bir bakış açısıyla diyebiliriz ki; öncelikle Tecer, Köy Seyirlik oyunlarını "Köylü Temsilleri" olarak adlandırmış ve gerekçesini de şöyle açıklamıştır:

"Köylü temsilleri; isminden de anlaşılacağı gibi, köylerde ve köylüler tarafından yapılan temsili mahiyette oyunlardır. Bundan dolayı onlara 'Köylü Tiyatrosu' adını vermek de belki caiz olabilirdi: Fakat biz bunu yapmadık, çünkü - hiç değilse bugün için halk edebiyatından bahsedildiği gibi, salahiyetle bir halk tiyatrosundan

bahsedilemez. Edilir, eğer bununla -tutalım- 'orta oyunu' kastedilirse. Halbuki 'orta oyunu' dediğimiz temsil nevi, hiç olmazsa bugün inkişaf etmiş olarak bulduğumuz halile, köylülerin değil, şehir halkının, şehir zevkinin, şehir kültürünün bir mahsulüdür. Köylerdeki temsili mahiyetteki oyunlar ise 'tiyatro' denebilecek bir teşekkül halini almış değildir. Belki orta oyunu ile köylü temsilleri arasında bir münasebet tesisi mümkün olduğu takdirde, geniş bir mevzu halinde, bir 'halk tiyatrosu'ndan bahsedilebilir; işte bunun içindir ki 'köylü temsilleri' ni, 'halk edebiyatı' tabirini kullandığımız gibi, 'halk tiyatrosu' veya sadece onun bir kolu olmak üzere 'köylü tiyatrosu' diye adlandırmıyoruz. Yine bunun içindir ki 'halk edebiyatında temaşa' yahut 'halk temaşa folkloru' gibi isimler vermekten de çekindik.

Mevzumuzu teşkil eden dramatik tezahürler - ki burada onu temsil kelimesi ile adlandırdık - folklor kadrosuna alınabilecek vasıflar taşır. Oyuncularda olsun, tipler ve mevzularda olsun; nihayet bunlara mahsus çok mahdut şeklindeki metinlerde olsun, şahsiliğe yerine daima kollektif ve anonim bir mahiyet vardır. Bu kollektif dram kaynağı, tıpkı halk edebiyatımız gibi, bir halk tiyatrosunun inkişafına müsait olabilirdi, başka şartlar buna engel olmasaydı. (...)

İlk önce 'temsil' kelimesini niçin seçtiğimi ve bu sözle neyi kasdettiğimi izah edeyim. Kelimenin ne zamandanberi bizde tiyatro ıstılahı olarak kullanıldığını bilmiyorum. Her halde çok eski değil. Henüz bundan 30 sene önce basılmış olan Şemsettin Sami'nin (Kamusu Türki) sinde temsil kelimesinin bu suretle kullanıldığına dair bir kayıt yoktur. Galiba bu kelimeyi bizim de yaptığımız gibi -frenkçe- representation kelimesinin karşılığı olarak kullanmağa başlamışlar. Bu frenkçe kelime 'sahne bir piyesin oynanması' manasına kullanılmaktadır. 'Temsil' kelimesinin manalarından başlıcası da 'benzetme, bir şeyin mislini, suretini yapma' dır. Bu kelimenin -iştikaklarından 'timsal' kelimesi, dilimizde 'suret, resim, tasvir' manalarına geldiği gibi 'temessül' kelimesi de 'bir şekil ve surete girme; bir şekil ve surette tecessüm etme' manalarına gelir. Hatta Şemsettin Sami, şöyle bir cümle ile misal bile veriyor: 'Şeytan bir yılan suretine temessül etti.' Şu halde gerek bu kelimenin öz manasında, gerek iştikaklarının manalarında temaşa fikrinin tedaisi de mevcuttur. Son zamanlarda buna denk olmak üzere yeni bir kelime daha ortaya atıldı: Gösterit. Belki ileride bu kelime ötekinin yerine geçecektir. Bu günlük temsil sözünü kullanırken onu alışılmış bir tabir olarak alıyoruz..." (Tecer, 1940: 4-6)

Tecer'in Köylü Temsilleri "Dini ve Ladini Temsiller" başlıkları altında iki ana kategoriye ayrılmaktadır:

"Bu tetkik için her şeyden evvel bir tasnif yapmak lazımdır. Köylü temsilleri muhtelif bakımlardan tasnife tabi tutulabilir. Burada tercihan 'dini temsiller' ve 'ladini temsiller' diye iki kategori ayırabiliriz." (Tecer, 1940: 11)

Ve bu doğrultuda dini temsiller;

"(...) paganizm kalıntısı olan mevsimlik ritüellerle cem törenlerini içerir. Ancak cem törenlerini henüz 'oyun' merhalesine erişmemiş olması gerekçesiyle inceleme dışı bırakır." (Tekerek, 2008: 36)

Köylü Temsilleri'nin ikinci kategorisi olan Ladini oyunlar ise "eğlence maksadı ile tertip ve icra edilen oyunlardır." (Tecer, 1940: 16) Tecer, bu kategorideki oyunları da yine kendi içerisinde bir ayrıma tabii tutmaktadır:

"Fakat bu kısım temsilleri, tekamül sırası takip etmek üzere, bir kaç guruba ayırmak lazımdır. Birinci grup doğrudan doğruya dini veya ayini mahiyet arzeden temsillerin giderek bu vasıflarını kaybetmesi yani layikleşmesi suretile zuhur edenlerdir. (...) ... ikinci grup ladini temsiller; ... halk muhayyilesinin yarattığı yeni tipler ve temlerden ibarettir." (Tecer, 1940: 16)

Tecer'den sonra "Köy Tiyatrosu" isimli kitabıyla Seyirlik oyun araştırmalarına katkıda bulunan Süleyman Kazmaz (1915-2013) 1950 yılında yayımladığı kitabında, hem seyirlik oyunlar üzerine araştırma yapma sebebini hem de "Köy Tiyatrosu" olarak tanımladığı Seyirlik oyunları neden bu isimle ifade ettiğini şöyle açıklamaktadır:

"1940 yılında Sarıkamış'a giderken Sayın Hocam Ahmet Kutsi Tecer yukarıda bahsettiğim Köylü Temsilleri kitabından vermiş ve doğu bölgesinde bu konuyla ilgilenmemi söylemişti. Kitabı okuduktan sonra malzeme toplamak için fırsat kolluyordum.

Bir gün erlerden o haftanın cumartesi akşamı için köyde yaptıkları gibi bir eğlenti tertiplemelerini istedim. Böylece hemen hepsi doğu bölgesinin köylerinden gelmiş olan askerler vasıtasıyla o bölgenin köy hayatı hakkında, dolayısıyla, bir fikir edinmiş olacaktım.

O gece koğuştaki erler ilkin bar oynadılar. Sonra içlerinden biri "İsmail oyun çıkaracak!" dedi. Bunun üzerine seyirciler bir kenara çekildi. Ortamız boş kaldı. Bir müddet geçince iki er ortaya geldi ve oyun oynamağa başladılar. Oyuna seyircilerden de karışma oluyor, derken oynayanlar üç dört kişiyi buluyordu. Oyunlar değiştikçe anladım ki bu, köy tiyatrosunun kendisidir. Erlere bu oyunları bir kaç defa daha oynattım ve konuşmaları tesbit ettim. Böylece ileride okuyacağınız metinler meydana geldi." (Kazmaz, 1950: 10,11)

"Şimdi asıl konuya gelelim. Ancak bu oyunlara tiyatro denebilir mi? (...)

(...)

(...) Nasıl bir piyes sahnede oynanmak için yazılırsa köy sanatçısı da tek başına ya da arkadaşlarıyla birlikte bir oyun tertiplerken bu işi oynanmak için yapmaktadır; "oyun çıkarmak" deyimi bunu anlatır. Şekil, tarz ve usuller ne kadar ibtidai olursa olsun bu oyunlarda bir piyes yazarının niteliği, anlayış ve sezişi vardır.

Sahne bakımından da durum aynıdır. Çıkarılan daha doğrusu tertiplenen oyun bir seyirci kalabalığı önünde oynanmaktadır. Burada da (...) çeşitli roller ve bunları oynayan akörler vardır. (...)

(...) Bu açıklamalardan sonra bir köy tiyatrosundan bahsetmenin artık mümkün olabileceğini söyleyebiliriz." (Kazmaz, 1950: 14,15,16)

Kazmaz, bütün bu gerekçeleri belirttikten sonra Köy Seyirlik oyunları'nın "iptidailiğine" rağmen hocası Tecer'in aksine "tiyatro" olarak nitelendirilebileceklerini söylese de bu oyunların bölümlendirilmesi konusunda Tecer'in sınıflandırmasını /kategorizasyonunu yine aynı biçimde benimsemiştir.

1962 yılında doçentlik tezi olarak hazırladığı "Anadolu Köy Orta Oyunları (Köy Tiyatrosu)" başlıklı çalışmasını daha sonra aynı isimle 1964 yılında kitap olarak yayımlayan Şükrü Elçin (1912-2008) konuya dikkat çeken bir diğer isimdir. Elçin, Seyirlik oyunları ifade ederken neden böyle bir adlandırma kullandığını "Köy Orta Oyunları / Köy Tiyatrosu" adlı kitabında şöyle açıklamaktadır:

"Tarihi kaynaklarla seyahat ve hatırat türlerinde eserlerin verdikleri bilgilere göre konularını özetlediğimiz oyunları, <seyirlik oyunları> Bizans ve Avrupa yazarları kendi kültürlerindeki kaba halk komedisi (farce) , hiciv (satire) , karakter oyunu (moeurs) , sessiz oyun (pantomime) ... gibi neylerle karşılaştırmışlar ve "tiyatro" adını vermişlerdir.

Tiyatro konusunda Avrupa anlayışında bilgileri bulunmayan ve halk kültürüne karşı ilgisizlikleri, ihmalleri ve nefretleri tarihi bir gerçek olan medreseli yazarlarımız bu mahsulleri ancak umumi şenlik oyunları arasında kaydetmişlerdir.

Memleketimizde Türklük bilgisi çalışmaları başladıktan sonra Fuad Köprülü ile İsmail Hami Danişmend Aleksiyos oyunu vesilesiyle "Ortaoyunu'muzun eskiliği fikrine ulaşmışlar ve bahis konusu mahsulleri "tiyatro " olarak göstermişlerdir.

(...)

Buna göre bütün bu eserlere folklor çerçevesine giren dram olarak bakmak yerinde olacaktır.

Tedkikimizin konusunu teşkil eden "Anadolu Köy Orta Oyunları (Köy Tiyatrosu) " işte bu ananeden gelmektedir." (Elçin, 1964: 27)

Seyirlik oyunlarının özellikle "Ortaoyun" olarak adlandırılmasına Metin And karşı çıkmaktadır. Bunun nedenini ise şu gerekçelere dayandırır:

"(...) ikinci büyük oyun kümesi dramatik oyunlardır. Bu oyunlara da çeşitli adlar verilmiştir: "Köy Temsilleri", "Köy Tiyatrosu", "Köy Ortaoyunları" gibi. Hele sonuncusu, iki bakımdan yanlıştır: Ortaoyunu İstanbul'da profesyonel oyuncuların sunduğu bir halk tiyatrosu türüdür. Bu adı alışı ise XIX. yüzyılda olmuştur. Ayrıca bu deyim 'ortada oynanan oyun' anlamında olduğu da kesin değildir. Nitekim Ortaoyunu üzerine incelememizde, bu terimin beş anlam olasılığı üzerinde durmuştuk⁸⁸. Üstelik Ortaoyunu'nun, ortada oynanan oyun anlamında olduğu kabul edilse bile, bu ad köylü geleneği ile dolaylı, dolaysız hiçbir ilişkisi olmayan İstanbul'daki profesyonel tiyatroyu karıştırmaya yol açacaktır. Bu ikisi arasında ilişki kurmadan, bu sözcüğü salt ortada oynanan oyun anlamı ile alsak gene yanlış olur; çünkü danslar, spor, çocuk oyunları vb. başkaca oyunlar da ortada oynanırlar; kaldı ki Anadolu dramatik oyunlarının hepsi ortada oynanmaz, evleri dolaşarak, her evin önünde yinelenen oyunlar da vardır." (And, 2003: 117)

Seyirlik oyunların tiyatro olarak adlandırılması gereğini tarihi gerekçelere dayandırarak ifade eden Elçin, bu açıdan Kazmaz ile paralel bir anlayış ortaya koymuştur. Bununla birlikte Elçin, Seyirlik oyunları "Ritüel Oyunlar ve Profan Mahiyetteki Oyunlar" olmak üzere iki ana başlık altında inceler. Kendi içinde ayrıca

bölümlendirmeye tabii tuttuğu Ritüel oyunların bir kısmının kökenini "Türk Hun İmparatorluğu devri hayatına" bağlarken diğer taraftan "Hayvan Kültü" başlığı altında incelediği diğer gruptaki oyunları ise toprağa bağlanmış ve ekonomik hayatını tarımla idame ettiren insanların manevi ürünleri olarak ifade etmiştir. Çalışmamız kapsamına almadığımız Alevi-Bektaşî Cem Törenleri'nin kökenlerini açıklarken ise tekke ve zaviyelerden beslendiklerini dile getirir:

"Bütün bunlardan sonra ritüel oyunların birinci halkasını Türk Hun İmparatorluğu devri hayatına bağlayabiliriz.

Hayvan kültüründe topladığımız "Saya gezme" ile Koç Katımı geleneğini hayvancılıkla uğraşan Türk muhitlerinin ; bitki kültürü adı altında derlediğimiz Cemalcık, Ayı ve Ekin Bıçme merasimlerini ise toprağa bağlanmış insanların yarattığını söyleyebiliriz.

Alevilik ve Bektaşilik gibi tarikatların dram karakteri gösteren tam oyunlaşmamış temsillerini Tekke ve Zaviyelerin beslediğini söylemek yanlış olmaz." (Elçin, 1964: 54)

Elçin, Profan mahiyetteki oyunların kaynağını günlük köy ve şehir hayatından alınan konulara bağlar ve kökenlerini bu pratiklere dayandırmaktadır:

"Profan mahiyetteki oyunların ise türlü kaynakları vardır. Tarla Sınırı, Kalaycı, Halıcılar, Kadı Huzurunda, Tüccar, Değirmenci ve Soğancı günlük köy ve şehir hayatından alınan konulardır" (Elçin, 1964: 54)

Ülkemizde Köy Seyirlik oyunları geleneğini kurumsal olarak 1950'lerden günümüze dek taşıyan Ankara Deneme Sahnesi (ADS), bu gelenekle/kültürle alakalı "Köy Tiyatrosu" adıyla anılan yoğun uygulama/pratik ve teori çalışmaları yapmış, dolayısıyla alana sahneleme açısından da katkı sağlamıştır. Ankara Deneme Sahnesi kendisini amatör olarak adlandıran bir tiyatro topluluğudur.

"57-58 tiyatro sezonundan bu yana tiyatro etkinliklerini sürdüren ve ülkemizin ilk ve en uzun soluklu amatör tiyatrosu olma özelliğini kazanmış Ankara Deneme Sahnesi Köy Tiyatrosu bağlamında oluşturduğu metinlerle köy seyirlik oyunlarını, çağcıl bir içerik ve yapıyla oyun alanına taşıyan bir topluluktur." (Tekerek, 2008: 173)

İdeolojik bakımdan Sol/Devrimci bir gelenekte yer alan topluluk bu ideolojinin prensipleri doğrultusunda hareket ederek, Köy Tiyatrosu olarak adlandırdıkları oyunları niçin "Halk Tiyatrosu" kavramıyla aynı anlamda kullandıklarını 1977 yılında yayımladıkları "Köy Tiyatrosu" isimli kitaplarında şöyle ifade etmektedirler:

"Halk tiyatrosu kavramına da, diğer halk sanatlarından (halk türküsü, halk dansı, halk nakışı gibi) ne anlıyorsak, aynı yaklaşım içinde bakıyoruz." (ADS, 1977: 2)

Topluluk kurulduğu dönemde (1957) kendilerini "devrimci" olarak adlandırmış ve yine o dönemin bu popüler dünya görüşü doğrultusunda pratiğe aktardığı Seyirlik oyunları herhangi bir bilimsel sınıflandırmaya tabi tutmadan manifesto niteliğindeki kitaplarının son bölümünde on iki maddede tanımlamışlardır:

"Yöresel tiyatroların yaygınlaşması açısından bütün bu pratik deneylerden edindiğimiz bilgileri şöyle sıralayabiliriz:

1. Merkezi köyler, nahiyeler, ilçeler oluşturulması düşünülen tiyatro olayının merkezleri olmalı. Hazırlanan oyunlar aynı ekonomik ve kültürel özellik gösteren tüm çevre köylerde oynanmalı.
2. Konu için yörenin öz sorunları temel alınmalı, giderek yöresel sorunlar güncelliği içinde çağımızın temel sorunlarına bağlanmalı.
3. Tabanın bilinçlenmesi ve seçebilme yeteneğinin gelişmesi için göstermeciler türde ve söyleşili oyunlara daha çok gereksinme duyulmalı.
4. Olayların köy birimlerine rahatça benimsetilebilmesi ve yaygınlaşması için, köy seyirlik oyunlarının tekniğinden (oyun çıkarma'nın tekniğinden) olabildiğince yararlanmalı. Gerekirse oyun çıkaran gençlere güncel içerikli oyunlar önerilmeli.
5. Her yöre, yazar, oyuncu, yönetici, müzik, oyun eşyası, dans gibi konularda genellikle kendi yöresinin elemanları ve verileriyle çalışmalı. Kendi tavrı, kendi diliyle.
6. Sanat aracılığı ile elde edilecek etkinin artması ve soluklu olabilmesi için oyunlar, propagandist tiyatro platformuna geçmemeli. Tiyatronun, sanatın yeri olabildiğince gözletilmeli.
7. Oyun meydanlarda, odalarda oynanabilecek türde çevre tiyatrosu (meydan oyunu) gibi ya da üç yanı seyirciye açık şekilde oynanmalı. Bu tür oyun biçimi, seyircinin oyunla en çok bütünleşmesini biçim olarak sağlayabilecektir.
8. Salon, sahne, dekor, ışık v.b. teknik gereksinimler olmadan. Toplulukların üstesinden gelebilecekleri biçimlerde düşünmeli oyunu ve de oynamalı.
9. Halk oyunu, halk müziği, halk deyişleri, gibi halk biliminin çeşitli dalları oyunlarda eritilerek kullanılmalı.
10. Oyun dili, ilkin yörenin doğal dili, giderek " Tek Dil " olmalı.
11. Oyunlar mümkünse ücretsiz oynanmalı. Çok gerekirse sembolik ölçüde ücret almalı ya da isteklilerden makbuz karşılığı bağış toplanmalı.
12. Bu tür tiyatro olayının çok saygın bir iş olduğu akıldan çıkartılmamalı. Soytarlık, cambazlık, kadın oynatıyorlar, ahlaksızlık gibi suçlamalara kesinlikle yer bırakmamalı. Çünkü yapılan iş, üretken kesimin, emekçi kesimin yaşantılarını daha üst düzeylere çıkartmak içindir, bir esnafın tezgahı yani ekmek kapısı aracı ne kadar saygınsa bu tür tiyatrolar da en az o kadar saygın olmalıdır." (ADS, 1977: 184-185)

Köy Seyirlik oyunları üzerine çalışmalarını 1964 yılından itibaren Ankara Deneme Sahnesi ve bir taraftan da Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Tiyatro Kürsüsü bünyesinde yürüten Nurhan Karadağ ilk kez 1978 yılında yayımladığı "Köy Seyirlik Oyunları" kitabında "Seyirlik" kavramıyla ifade ettiği bu geleneği şöyle tanımlamaktadır:

"Köy seyirlik oyunları; düğünlerde, bayramlarda ya da yılın belirli günlerinde köylülerimizin genellikle <<oyun yapma>> <<oyun çıkarma>> adı altında yarattıkları bir tiyatro olayı.

Oyunlar, köylünün kendi olanaklarıyla biçimlenmiştir. Oyuncuları ve seyircileri içine alacak genişçe bir alan, oyunların oynanmasına yeterli olmuştur. Köylü, oyunun oynanacağı zamanı ve yeri önceden bilir ve istediği zaman bilet, sıra, gürültü etmeme, yer bulamama gibi sorunları olmadan oyun seyretmeğe, oyuna katılmağa gelir. Oyuncular ise hazırlıklarını önceden yapmış köyün yetenekli kişileridir. Metin, prova, ezber, gişe gibi dertleri yoktur. Genellikle önceden bilinen oyunu seyircileri ile birlikte oluştururlar. Bu oyunlarda, müzik, dans, oyun eşyası, giyim ve makyaj önem kazanmıştır. Salon, sahne, dekor, ışık, efekt gibi öğeler genellikle kullanılmaz.

Olay, taklit ögesi, oyuncu ve seyirci seyirlik oyunların vazgeçilmez unsurlarıdır. Ancak yağmur duası, hastalık, tedavisi için yapılan büyüler ve çeşitli özel törenlerin seyirlik oyunların kapsamına girip girmeme konusu tartışma konusu olmuştur." (Karadağ, 191: 9)

Metin And ise "Seyirlik" ve "Dramatik" olanın sınırlarını şöyle belirlemektedir:

"Dramatik oyunların en ayırıcı özelliği bunların seyirlik oyunlar oluşudur. (...) Burada dramatik nitelendirmesi için en az, kendisinden başka bir kişiliği, bir olguyu, bir yaratığı canlandırmayı arayacağız. Ayrıca buna giyim kuşam, maske, makyaj ile kendine yeni bir kişilik verme; bunların çoğu söyleşmeli oyunlar olduğundan, bu söyleşmenin belli bir eylem ve konuyu geliştirmesi gibi nitelikleri kendisinde bulunduran oyunlardır. Anadolu köylüsü, bu tür oyunlara "oyun çıkarma" diyor." (And, 2003: 117)

Seyirlik oyunları, Karadağ; "Belirli Günlerde Oynanan Töresel Ya da Büyüsel Oyunlar" ve "Sadece Eğlence İçin Oynanan Oyunlar" olmak üzere iki ana başlık altında incelemiştir. Karadağ, büyüsel-törenselsel oyunları;

"Anadolu köylüsünün oyun çıkarma günleri belirlidir. Bu günleri iki ana grupta toplayabiliriz, birinci grup; her yıl <<Saya Gezme>>, <<Kış Yarısı>> gibi düzenli olarak oynanan oyunlar, ikinci grup ise; yıl içinde düğün, bayram, kuraklık, hastalık gibi özel günlerde oynanan oyunlar. (Karadağ, 191: 16)

olarak ifade ederken; ikinci grupta ele aldığı "eğlence için oynanan" Seyirlik oyunları ise şöyle açıklamaktadır:

"Köylü dedelerinden aldığı bu mirası yaşatmak için bazı yörelerde oyunları öz ve biçim açısından değiştirmeye zorlanmıştır. Seyirlik oyunların, seyircisiyle alış veriş, soluklaşma bağının gücü bu zorlamayı getiren en önemli etkenlerden biri olmuştur. Seyircisi ile alış verişe giremeyen oyunlar ya unutulmuş ya da biçim değiştirerek günümüze kadar gelmiştir." (Karadağ, 1978: 84)

Geleneksel Türk Tiyatrosu ve Köy Seyirlik oyunları denince akla ilk gelen isimlerden olan Metin AND 1962 yılında yayımladığı "Dionisos ve Anadolu Köylüsü" adını taşıyan kitabında, Seyirlik oyunları yalnız kökenleri bağlamında değil

bilimsel bakış açımızı oldukça geniş bir mecraya çevirerek onları yapı ve biçimleri yönünden de ele alabileceğimizi işaret etmiştir.

Zaten görece olarak dar kapsamlı sayılabilecek fakat dikkat çektiği hususlar bakımından oldukça önemli olan bu çalışmasından hemen sonra 1974 yılında yazdığı "Oyun ve Bugü: Türk Kültüründe Oyun Kavramı" isimli kitabı konumuzla alakalı günümüze kadar yazılmış en kapsamlı eser olmuştur.

And, bu çalışmasında; yetişkin insanların icra ettiği dramatik ve/veya dramatik olmayan seyirlik oyunların yanı sıra çocuk oyunları ve halk dansları gibi o güne dek alana dâhil edilmeyen öğeleri de bu çerçeve içine alarak yeniden hatta belki de ilk kez değerlendirmiştir. "Seyirlik Oyun" kavramını kullanan ilk kişi olan And, bu kavramı ortaya koyma sebebini çocukluğunda başından geçen bir olaya dayandırmaktadır. Bununla birlikte And, köylerdeki halk danslarının köylünün seyrettirmekten ziyade kendisini oyalamak için oynamalarından ötürü seyirlik/tiyatro olamayacağına dikkat çekmektedir:

"Seyirlik oyun deyimi ilk benim kullandığım bir terimdir. Bu ayrımı daha çocuk yaşlarıma ait bir gözlemimi yıllar sonra değerlendirerek yapmışım. Çocukluğumda babam ve annemle Karadeniz'de Hopa'ya kadar uzanan bir gemi yolculuğuna çıkmıştık. Gemi İstanbul Limanı'ndan hareket etmeden geminin güvertesinden aşağıya, ambar yönüne bakıyordum. Birden orada beş, altı kişi bir sıra oluşturup, kemeçe eşliğinde horon tepmeye başladılar. Böyle bir şeyi ilk kez görüyordum. Sanki büyülenmişim. Beş, on dakika seyrettim, hep aynı şeyleri yapıyorlar, giderek daha da coşuyorlardı. Sıkıldım, oradan ayrıldım. Yıllar sonra bunların Karadenizliler, danslarının da horon olduğunu öğrendim. Ve başta çok ilgimi çekmesine karşın, sonra tekdüzeliğinden sıkılmamın nedenini araştırdım: Onlar bunu kendileri için yapıyorlardı, birinin seyretmesi için değil. Böylece içe dönük olan bu dansları dışa yönelik kılmak üzerine çok düşündüm (...)" (And, 2003: 14,15)

Metin And, "Geleneksel Türk Tiyatrosu" (1985) adlı eserinde ise Seyirlik oyunların bugüne kadar kendisi de dahil bir çok araştırmacı tarafından incelendiğini, bununla birlikte kaynakların bolluğuna da atıfta bulunarak araştırmacıların kolaylıkla tüketemeyeceği kadar zengin bir alan olduğunu söyler.

"Anadolu'nun her yöresinde görülen ve titizlikle korunmuş olan bu oyunlar, değil bir kişinin fakat çeşitli araştırmacı öbeklerinin sürekli alan çalışmalarıyla da tüketilecek gibi değildir." (And, 1985: 73)

And'ın, Seyirlik oyunları sınıflandırması/kümelendirmesi çeşitlilik göstermektedir. Bu durumun sebebini Geleneksel Türk Tiyatrosu kitabında şöyle açıklar:

"Oyun ve Bugü kitabımda bunları şu kümeleme üzerine incelemiştim:

A) Ölüp-Dirilme; B) Kız Kaçırma; C) Ölüp Dirilme + Kız Kaçırma; Ç) Günlük Yaşamdan Sahneler; D) Esnaflık Benzekleri; E) Tarımsal Oyunlar; F) Çoban Oyunları; G) Hayvan Benzetmeceleri; H) Efsane ve Masallardan Oyunlar; I) Şakalar ve Dilsiz Oyunları İ) Kukla. Bunlara ayrı bir öbek oluşturan << Köse Oyunları >> da katılabilirdi. Ancak hemen belirtelim bu bilimsel bir kümeleme olmaktan uzaktır. Şöyle ki oyunların kimi işlevleri, kimi konuları bakımından kümelenmiştir; ayrıca bir kümedeki oyun işlevi, ya da konusu bakımından bir başka kümeye de geçişebilmektedir. Böyle bir kümeleme, uygulanmasındaki kolaylık bakımından yapılmıştır. Daha sonrasında ise bir Fransızca yayına yazdığım yazıda değişik ölçütlere göre değişik kümelemeler ortaya çıkmıştı. Örneğin takvime, mevsimlerin dönüşümüne bağlı olanlar ve bundan bağımsız olanlar gibisinden bir ana ayırım. Bir başka ayırım ise üç temel öge ölçüt (olaylar dizisi ya da öykü - insan ve söz) ele alınıp, bunlara göre çeşitli ayrımlarla bir kümelemedir. Oyunların yapısında göre tek konulu ya da izlekli ve dizi oyunlar diye bir kümeleme; bir yerde durağan olarak oynananlar, gezerek, ev ev dolaşarak, oyunu her durakta yineleyerek yapılan oyunlar; gibi kümeleme seçenekleri. Çevreyle, toplumun birey ya da aile gibi özel yaşamındaki vesileler ve konularla ilgili olanlar ya da belirli bir mezhebi, esnaf dalının, oyunları ile tüm bir köy toplumunu ilgilendiren oyunlar olarak da incelenebilirdi. Daha önemli bir ayırım söylenece ve buna bağlı kuttörenlerden kaynaklanan oyunlarla gerçekçi diyebileceğimiz, günlük yaşama, olaylara dayanan oyunlar da önemli bir kümeleme oluşturmaktadır." (And, 1985: 73,74)

Hemen belirtelim ki oyunların konusal kümelenmesi üzerinde önemle durulması gereken bir husustur. Ne var ki çalışmamızın sonraki bölümlerinde bu konuda daha detaylı bir inceleme yapacağımızdan şimdilik bu konuya değinmeyeceğiz.

And, ritüel kavramını daha çok "kut-tören" kavramı ile karşılamıştır ve Türkçe olmasından ötürü dilimize Fransızcadan geçen "ritüel" kavramı yerine kuttören kavramını kullanmayı tercih etmiştir . Erhan Tuna "kut" sözcüğünün anlamını şöyle ifade etmektedir:

"Şamana Yakutlar ve Türkmenler'in oyun demelerine rağmen başka Türk topluluklarında şamana çeşitli adlar verildiğini görüyoruz. Moğollar, Buryatlar ve Kalmuklar erkek şamanlarına *bö* ya da *böge* adını vermektedirler. Bügü sözcüğü Uygurca metinlerde hikmet, hakim, doğaüstü güç anlamlarına gelmektedir. Ayrıca da Uygur hükümdarlarına verilen bir ünvanıdır. Hükümdara *tengri ilig*, *bilge kagan* ve *tengriken* ünvanları da verilmektedir. Tengriken müslüman olmayan Türklerde tanrıya tapan anlamına gelmektedir. *Tengri* ise gök, sema anlamına gelmektedir. Bügü sözcüğü böylece semavi kutsal ve hakimiyet anlamlarına gelmektedir. Devlet hakimiyetinin Göktürk'lerde "kut" sözcüğü ile karşılanması ve hükümdara böylece ilahi bir güç tanınması ile, şamanist Türklerde bügü sözcüğünün kut ile eşit olarak algılandığını düşünebiliriz." (Tuna, 2000: 181)

Buradan hareketle; bu çalışmada zaman zaman karşılaşacağımız "kuttören" sözcüğü ile doğaüstü veya büyüsel nitelikte olan kutsala ilişkin durumları ifade eden "ritüelleri" kastettiğimiz anlaşılmalıdır.

And, "Oyun ve Bügü" kitabının 2003 yılında yayınlanan genişletilmiş baskısının "Ekler" bölümünde Seyirlik oyunların sosyal yapı içerisindeki işlevsel amaçlarını ise şöyle sıralamaktadır:

"Uzun bir süreç içinde en eski çağlardan kalma bu oyunlar, biçim ve amaç değişikliklerine uğrarken, yeni anlamlar, gerekçe ve işlevler kazanırken, burada belirgin bir Türk etkisi de görülmektedir. Örneklere geçmeden dramatik nitelikte bu oyunların genel olarak şu ana kümelerden birinden çıkabileceğini unutmayalım:

- a) Geçiş ve erişirme törenleri: Bunların başlıcaları doğum, evlenme, ölümdür. Bu ritüellere bağlı pek çok dramatik oyun vardır.
- b) Büyük ritüeller: Birtakım hastalıkların sağaltılması, kuraklıkta yağmur yağdırmak, güneşsizlikte güneş çıkartmak ya da tarım ve avcılıkta başarı ve bolluk elde etmek. Bu uygulamalar içinde dramatik köylü oyunlarından pek çok örnek vardır.
- c) Yıl döngüsüne ve takvimine bağlı törenler: Zamanla tek tanrılı dinlerin ya da takvim yöntemlerindeki değişikliklerin etkisiyle kaymalara, amaç ve işlev dönüşümlerine karşın gene de özelliklerini koruyabilmişlerdir. Gün dönümleri, kış yarısı, 25 Aralık ile 6 Ocağa dek uygulamalar, Karnaval gibi. Dramatik köylü oyunlarının çoğunluğu bu kümeye bağlıdır. En önemli inceleme alanı da budur.
- d) Toplumsal uygulamalar: Daha çok günlük yaşantı ile iş yaşamı içinde, eğlenmek gereksinmesi için yapılan dramatik köylü oyunları da, kökenlerindeki asal işlev ne olursa olsun, bu yönleri giderek ağır basmış oyunlardır." (And, 2003: 327,328)

Yukarıda isimlerini verdiğimiz araştırmacıların yaptığı sınıflandırmaların yanı sıra yine DTCF - Tiyatro Bölümü'nden And'ın öğrencisi de olan Uluslararası Kukla ve Gölge Oyunları Birliği (UNIMA) Türkiye temsilcisi Mevlüt Özhan (1953), And'ın teşvikleriyle bir taraftan akademik diğer yandan da Kültür Bakanlığı bünyesinde Seyirlik Oyunlar üzerine çalışmalarını sürdürmüştür.

Özhan'ın, Seyirlik oyunlara yaklaşımını incelediğimizde, bu oyunları üç ana başlık altında sınıflandırdığını görmekteyiz:

"Oyunları incelerken oynanış amaçlarını göz önüne alarak şöyle bir sınıflandırma yapmayı uygun gördük:

- A. İnanç kaynaklı olup günümüzde de bu amaçla oynananlar
- B. İnanç kaynaklı olup, günümüzde eğlence amacıyla oynananlar:
- (...)
- C. Eğlence ürünü olarak oynananlar" (Özhan, 1997)

Seyirlik oyun araştırmalarını daha çok Orta Asya/Anadolu bağlamında Balkanlar ve Trakya bölgelerindeki "Cemal Ritüelleri" üzerine yoğunlaştıran Erman Artun (1948- 2016)'un sınıflandırması ise; Ritüel olarak yapılan oyunlar ve Düğünlerde eğlence amacıyla icra edilen oyunlar olmak üzere iki başlık toplanmaktadır.

"Cemal ritüeli, zaman boyutunda Orta Asya'daki ilk çıkış özelliğini koruyarak, Anadolu İslamiyet ve ortak Balkan kültürüyle beslenip günümüze gelmiş bir ritüeldir. Tekirdağ'daki oynanış biçiminde Orta Asya, Anadolu ve İslamiyet kültürünü gözledim. Balkanlardan gelen göçmenlerle ortak Balkan kültürünün özellikleri de Tekirdağ'a taşınmıştı.

Balkanlardaki varyant ve benzerlerini incelediğimizde Türklerin Balkanlara getirdiği Cemal oyununu yerli halkın da benimsediğini, kendi dinlerine takvim ve öz değişikliğiyle soktuklarını görüyoruz. Balkanlardaki Türklerin oyunu iki amaçla

oynadıklarını görüyoruz: 1) Ritüel, 2) Düğünlerde eğlence amacıyla." (Artun, 1993: 5)

Boratav, Seyirlik oyunları "folklor" kapsamında ele alır. Bununla birlikte bu tarz folklor araştırmaları yaparken dikkat edilmesi gereken hususları ise şöyle belirler:

"Sosyoloji ve folklorun münasebeti, yine tarihle folklorun münasebeti gibi izah olunabilir. Folklor sosyolojiye, gerek hammaddelerini gerek terkip ve tamimlerini malzeme olarak verir. Diyebiliriz ki, folklorcu terkiplerini bir dereceye kadar götürüp sosyolojiye teslim eder ve işin mabadini [devamını] ona bırakır; folklorcunun terkipleri nihayet ayrı ayrı vakıaların [olguların] doğuş ve oluş vetirelerinin [süreçlerinin] izahı mahiyetindedir. Sosyolog, bütün bu münferit [tek, ayrı] vakıaları [ayrı olguları] veyahut bunlara ait izahları misal olarak alır; bunları, herhangi bir müessesenin tekâmül seyrine dair izah yapmak için kâfi bulunca, onlara dayanarak izahlarını yapar. Fakat bunu mesela, "Filan köydeki filan sihri [büyüsel] itikat, o köy halkının şu maddi ihtiyaçlarının ifadesini veriyor." diye yapmaz, "Bir cemiyette, maddi ihtiyaçların, dini-sihri itikatların doğuşunda ve yaşamasında rolü vardır ve şu derecededir." şeklinde yapar." (Boratav, 2000: 31)

Ülkemizde Seyirlik oyun araştırmalarında sistematik temelde ilk adım Ahmet Kutsi Tecer tarafından atılmıştır. Ancak; Tecer'den daha evvel araştırmalarıyla Seyirlik oyunlara -görece dar kapsamlı- değinen bazı araştırmacılar olmuştur. Yukarıda sıraladığımız araştırmaların belki de ilk nüvesini oluşturan bu araştırmacıları ve çalışmaları Dilaver Düzgün şöyle aktarmaktadır:

"Bu tür oyunların yazıya geçirilmiş ilk örneklerini Abdulkadir İnan'ın 1929 yılında gerçekleştirdiği bir derleme gezisinde elde edilen malzeme ile Ali Rıza Yalman'ın 1931-1939 yılları arasında 5 cilt olarak yayımladığı Cenupta Türkmen Oymakları adlı eserde ve Hamit Zübeyr Koşay'ın 1935 yılında neşrettiği Ankara Budun Bilgisi adlı çalışmada görüyoruz. Köy seyirlik oyunları araştırmalarının öncelikli sorunları arasında terminoloji ve tasnif gelir." (Düzgün, 2014: 146,147)

Düzgün, doktora tezi olarak yazdığı "Erzurum Köy Seyirlik Oyunları" çalışmasında Seyirlik oyunların ortaya çıkışındaki etkenleri ise şöyle belirlemektedir:

"Gerek ritüel oyunların, gerekse profan mahiyetteki oyunların ortaya çıkışında etkili olan unsurları şu başlıklar altında inceleyeceğiz:

- A. Kutsal Törenler, Ritler
- B. Ogun ve Totemler
- C. Fıkralar
- D. Türküler
- E. Günlük Olaylar" (Düzgün, 1994: 19)

Bununla birlikte tiyatro akademisyeni Nurhan Tekerek ise Seyirlik oyunların biçimsel yapısını genel hatlarıyla şöyle tespit etmektedir:

"Genel olarak köy seyirlik oyunları göstermecî biçimde oyunlardır.

Seyirlik oyunlarda metin yoktur. Ancak oyunların belli bir kanavas ı vardır. Dolayısıyla oyunlar, oyuncular ın becerisi, seyircinin tepkileri do ğrultusunda de ğişebilir. Oyunlar do ğmaca oynanır.

Oyunlarda bir yönetici vardır. Gerek töresel ve büyüsel oyunlarda, gerekse eğlence amaçlı oyunlarda oyunun en önemli kişisidir yönetici.

(...) Oyundan az önce hangi kişilerin, hangi rollere çıkacağını, nasıl bir oyun çıkartacaklarını belirleyen yönetici, oyun boyunca da, kendi de oyunda görev alarak oyunun akışını denetler.

Oyuncular köyün istekli ve yetenekli kişileridir. (...) Yapılan ortak iş büyü ve paylaşımdır.

Yalnızca eğlence için çıkartılan oyunlarda oyuncu tam bir çağdaş oyuncudur.

(...)

Büyüsel oyunlarda ise oyuncunun, belirli kalıplara uyması gözetilir.

Çoğunlukla bütün yörelerde, erkeklerin kendi içinde oynadığı oyunlarda, kadın rollerini erkekler, kadınların kendi içinde oynadığı oyunlarda erkek rollerini kadınlar yans ılar.

Köy seyirlik oyunlarının seyircisi tüm köylüdür. İsteyen herkes seyredebilir, istediği zaman da oyunu bırakıp gidebilir. Belli durumlarda yaş ve cinsiyet ayrımı gözetilir. Örneğin cinsel oyunlara çocuk alınmaz ya da erkekler kendi aralarında oynadıkları oyunlara kadın seyirci almaz, tersi durumlarda da erkekler alınmaz.

Törens el ve büyüsel oyunların seyircisi kad ınl ı erkekli tüm köy halkıdır.

Köy seyirlik oyunlarının seyircisi, gerek oyunların özü itibariyle, gerekse mekanın getirdiği bir zorunlulukla oyunla ya da yans ılanan durumla organik bağ kuran bir seyircidir.

Oyun yerleri ise yazın meydanlar, kışın ise büyük odalardır. Yani boş olan her alan oyun yeri için uygundur. Seyirlik oyunların seyirciyi illüzyone etme gibi bir kaygısı olmadığı için dekora da gereksinimi yoktur. Dolayısıyla köylünün kendi olanaklarıyla oluşturduğu, bulup buluşturduğu araç-gereç ve malzemelerle rahatlıkla oynanabilir. Ya da oyuncular tarafından repliklerle tarif edilir. Seyirci tarafından da var sayılır. Kimi zaman seyirlik oyunlarda, oyun çıkarılan yerler, do ğal dekor olarak kullanılır.

Kostümlerde stilizasyona gidilir. Oyun çıkaran erkekler kadın olacakları zaman, baş örtüsü, entari, şalvar giyerler. Ama ayakkabılarını de ğiştirmez ve bıyıklarını kesmezler. Kadınlar içinse bir kasket yeterlidir.

(...) Aksesuarlar köy yerinin olanakları içinde kullanılan araç-gereçlerdir.

Ses etmenleri oyun anında kişiler tarafından canlı olarak yapılır. Örneğin oyuncu ağaç kesiyorsa, balta sesini ağzıyla yapar, kovandan bal çalarken arı vızıltısını oyuncu ağzıyla yapar. Makyaj ise ilkel yöntemlerle yapılır. Köylü yine kendi olanakları içinde makyaj sorununu çözer. Sakal ve bıyık koyun postundan yapılır. Yaşlı, ak kişiler için post kullanılır. Arap, zenci ya da kara kişiler için is, tencere

karası, kurum, odun kömürü gibi maddelerden yararlanılır. Ak kişilerin yüzü ise una bularır.

Seyirlik oyunlarda müzik ve dans oyunun vazgeçilemez öğeleridir. Özellikle törensel ve büyüsel oyunlarda oyunun kendisi kadar önemlidir. Oyun o yöre çalgılarının çaldığı türkü ve oyun havalarıyla başlar. Oyuncular ve seyirciler birlikte dans ederler. Oyun sonu diriliş ve bolluk sembolü olarak gene hep birlikte dans edilerek kutsanır ve kutlanır." (Tekerek, 2007)

2.3. Köy Seyirlik Oyunlarının Genel Kategorizasyonu

Köy Seyirlik oyunlarının şimdiye kadar yapılmış sistematik genel tasnifleri bilimsellik, açıklık ve kapsayıcılık bakımından tartışmalıdır. Bunun sebebi ise oyunların sosyal yapı içerisindeki işlevselliği bakımından girift bir yapıya sahip olmasını gösterebiliriz. Bununla birlikte şimdiye kadar araştırmacılar tarafından yapılmış "sistemli" tasnifleri örnek vereceğiz.

Şükrü Elçin genel bir bakışla Seyirlik oyunları şöyle kümelendirmiştir:

- " A) Ritüel Oyunlar
 - 1 - Yılın değişmesiyle ilgili oyunlar
 - 2 - Mücerret fikirlerle ilgili oyunlar
 - 3 - Hayvan kültüne bağlı oyunlar
 - 4 - Bitki kültüne bağlı oyunlar
 - 5 - Mezhep merasimleri
- B) Profan Mahiyetteki Oyunlar
 - a) Günlük hayattan alınan oyunlar
 - b) Masallara bağlı oyunlar
 - c) Destanlara veya saz şairlerinin hayatlarına bağlı oyunlar
 - d) Tarihi olaylara bağlı oyunlar
 - e) Hayvanları taklit edici oyunlar
 - f) Samit veya lâl oyunları
 - g) Bebek (Kukla) oyunları" (Elçin, 1964)

Elçin'in tür bakımından sınıflandırması ise şöyledir:

- " 1. Güldürücü Oyunlar
- 2. Acıklı Oyunlar
- 3. Hayvanları Taklit Oyunları
- 4. Sessiz Oyunlar (Samit veya Lal)
- 5. Bebek Oyunları" (Elçin, 1964)

And'ın, farklı zamanlarda yayımladığı kitaplarındaki Seyirlik oyun kümelendirmelerinin çeşitlilik gösterdiğini çalışmamızın başında belirtmiştik ancak biz burada yayımlandığı yılı baz alarak en son yapılan sınıflandırmayı vermenin daha doğru olacağını düşünmekteyiz. And 1985 yılında yayımladığı Geleneksel Türk Tiyatrosu kitabında şöyle bir sınıflandırma yapmıştır:

- " 1) Kuttören ve Söylence Kaynaklı Oyunlar - Gerçekçi Oyunlar

- 2) Ölüp Dirilme ve Kız Kaçırma
- 3) Yılbaşı ve Yıl Sonu Oyunları
- 4) Tarımsal Oyunlar - Çoban Oyunları
- 5) Hayvan Benzetmeleri
- 6) Dilsiz Oyunları - Kukla - Şaka Oyunları
- 7) Tek ve Çift İzlekli Oyunlar - Dizi Oyunları" (And, 1985)

Ne var ki And, Dilaver Düzgün ile özel bir görüşmesinde böyle bir tasnifin de bilimsel olmaktan uzak olduğunu ancak Seyirlik oyunların açıklığa kavuşması için böyle bir kümelenilmeye gittiğini belirtmiştir.

"Araştırmalarımızı sürdürdüğümüz dönemde kendisiyle bu konuyu bizzat görüştüğümüz Prof. Dr. Metin And, (...) yaptığı tasnifleri tam anlamıyla bilimsel ve kapsamlı bulmadığını, ancak seyirlik oyunların vuzuha kavuşması için böyle bir kümelemeyi zorunlu gördüğünü belirtmiştir. (Özel Görüşme . Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi, 28 Ekim 1994)" (Düzgün, 1994: 40)

Karadağ ise 1978 yılında yayımladığı "Köy Seyirlik Oyunları" kitabında Seyirlik oyunları şöyle kümelenmiştir:

- " A. Belirli Günlerde Oynanan Töresel Ya da Büyüsel Oyunlar
 1. Saya Gezme
 2. Doğanın Canlanması için Oynanan Oyunlar
 3. Hasat Sonu Oynanan Oyunlar
 4. Yağmur Duası
- B. Sadece Eğlence için Oynanan Oyunlar
 1. Töresel Öğeler Taşıyan Oyunlar
 2. Yeni Düzenlenen Oyunlar
- C. Müzikli ve Danslı Sözsüz Oyunlar
- D. Müzikli Danslı ve Türküli Oyunlar" (Karadağ, 1978)

Öyle ki Karadağ 1995 yılında yazdığı bir makalede ise Seyirlik oyunların kümelenilmesini ilk yaptığı sınıflandırmadan farklılık gösterecek biçimde şöyle şekillendirmiştir:

- " A - Törenselsel, büyüsel nitelikli oyunlar
 - 1 - Koç Katımı, Saya Gezme, beri Törenleri
 - 2 - Hasat Önü, Hasat Sonu Törenleri
 - 3 - Güneşi Karşılama, Baharı Karşılama (Hıdırellez, Nevruz v.b.), Yağmur Yağdırma, Kış Yarısı, Yeni Yıl Törenleri
 - 4 - Doğum, ölüm, hastalık tedavisi için yapılan büyüler ve törenler
- B - Eğlence Nitelikli Oyunlar
 - a - Büyüsel, törenselsel izler taşıyan oyunlar
 - b - Günlük yaşamı konu alan özgün oyunlar" (Karadağ, 1995)

Mevlüt Özhan'ın, oynandıkları yer, oynayanların cinsiyetleri ve müzikli ya da müziksiz olmaları bakımından da yaptığı bir diğer kümelenilme ise şöyledir:

- " A. İnanç kaynaklı olup, günümüzde de bu amaçla oynananlar,
- B. İnanç kaynaklı olup, günümüzde eğlence amaçlı oynananlar:
 - 1 - Kız Kaçırma,

- 2 - Ölüp Dirilme,
- 3 - Ölüp Dirilme Kız Kaçırma
- C. Eğlence ürünü olarak oynananlar,
 - 1 - Meslek taklidi oyunlar,
 - 2 - Hayvan taklidi oyunlar,
 - 3 - Günlük yaşamla ilgili oyunlar,
 - 4 - Tarımla ilgili oyunlar,
 - 5 - Hikaye, masal ve tarihi olayları konu eden oyunlar,
 - 6 - Sağır - Dilsiz oyunları,
 - 7 - Değişik konulu oyunlar.
- Oynandıkları yer bakımından;
 - A - Açık alanda oynananlar,
 - 1 - Bir alanda sabit olarak oynananlar,
 - 2 - Gezilerek oynananlar,
 - B - Kapalı yerde oynananlar,
- Oynayanların cinsiyetleri açısından;
 - A - Erkekler tarafından oynananlar,
 - B - Kadınlar tarafından oynananlar,
 - C - Hem erkekler hem kadınlar tarafından oynanan oyunlar.
- Müzik eşliğinde oynayıp oynanmasına göre,
 - A - Müzikli oyunlar,
 - B - Müziksiz oyunlar." (Özhan, 1997)

Nihayetinde 1940'lardan itibaren düzenli çalışmalarla günümüze kadar devam eden Seyirlik Oyun araştırma ve incelemeleri bizlere gösterir ki Seyirlik oyunlar temelde yaşamını toprağa bağlı bir üretim ile devam ettiren köy insanının "birlikte hareket etme" bilinci etrafında gelişmiştir. Bu oyunlar kaba bir Dramatik bir yapıya sahip olmakla beraber hiçbir Seyirlik oyun örneğinde amaç bakımından "monolog" bir durumla karşılaşmamaktadır.

Seyirlik Oyun geleneği, ilk uygarlıklardan itibaren Anadolu coğrafyasında yaşamış/yaşayan toplumların sosyal/kültürel/dini pratiklerini uygulama aşamasında kullandıkları en önemli ifade araçlarından biri yani onun hem bizzat alanı hem aracı hem de ifadenin ta kendisi olmuş ve olmaya da devam etmektedir; günümüze ulaşan kaynaklar ve gündelik hayatın içinde hala devam eden pratikler bunun en önemli ve açık kanıtıdır.

Son olarak; Seyirlik oyunların icrası; yer, zaman ve duruma göre öz/yapı/biçim açısından çeşitli farklılıklar gösterir ve bu farklılıklar çeşitli başlıklar altında sınıflandırılarak ortaya konabilir. Ne var ki ortaya konan bu sınıflandırmaları "öz" açısından ele aldığımızda başlıca iki grupta ile karşılaşırız: Ritüel Oyunlar ve ritüel kaynaklı olup günümüzde eğlence amacıyla oynanan Dünyevi Oyunlar.

Ve açıkça görürüz ki; diğer gruplandırmaların neredeyse tamamı – adlandırmaları ne derece farklı görünüyor olursa olsun- bu başlıklar altına kolayca sokulabilecek ya da benzer isimlendirmelerle anılabilecek bir içerik sergiler.

Dolayısıyla bizim bu çalışmamız açısından benimseyeceğimiz gruplandırma metodu ve adlandırması da benzer olacaktır.

Bununla birlikte şunu söyleyebiliriz ki; ritüel olgusunun yapısal ve biçimsel özellikleri de göz önüne alındığında bu oyunlar (Ritüel ve Dünyevi oyunlar) da aynı düzlemde yapısal bir işlevselliğe sahip araçlar olarak kendini göstermektedir. Dolayısıyla; "Dramatik Köy Seyirlik Oyunları'nı ayrıca "Anadolu Ritüelleri" olarak adlandırabileceğimizi düşünmekteyiz.



3. SEYİRLİK OYUNLARIN KÖKENİNE YÖNELİK ELEŞTİREL YAKLAŞIMLAR

Seyirlik oyunlarda sıkça karşılaştığımız Orta Asya ve Şaman gelenekleriyle örtüşür biçimde ortak ve benzer motiflerin bulunması bu oyunların Orta Asya kökenli olabileceğini düşündürmektedir. Bu benzeşmenin çokluğu nedeniyle de bir çok seyirlik oyun araştırmacısı bu tespitten hareketle oyunların menşeyinin Orta Asya coğrafyası olduğu görüşünü iddia etmişlerdir. Ancak şimdiye kadar yapılan tarihsel antropoloji ve kültür araştırmaları da kanıtıyor ki işaret edilen ortak veya benzeri motifler Türkler Anadolu'ya gelmeden evvel de Anadolu'da yaşamış/yaşayan toplumların ve komşu coğrafya medeniyetlerin de sosyal ve kutsalla ilişkili pratiklerinin muhtevasında mevcut bulunmaktadır. Binaenaleyh; Orta Asya ve Şamanizm kültür pratikleriyle ortak/aynı/benzerlik sunan bu kült ve motiflerin çokluğu oyunların "tamamının" Orta Asya kökenli Eski Türk gelenek ya da pratikleri olduğunu kanıtlamak için yeterli olmadığını anlaşılır kılmaktadır.

Bu alanda araştırma yapan kişiler Seyirlik oyunlarını kökenine ilişkin tarihsel kaynaklara dayanarak birbirinden farklılık gösteren fikirler öne sürmüşlerdir. Öyle ki; Metin And da köken bakımından tarihsel ve antropolojik tespit/çıkarımların ışığında bu oyunların aynısının Doğu toplumlarında, Avrupa ve Balkanlar'da da olduğunu söyler ve bu durumun bilimsel bir zeminde de ispatlandığını belirtir.

"(...) Mevsimlik örnekler, kalıplar üzerine oluşan ve kuşaktan kuşağa pek az değişikliklerle geçen bu törenlerin yalnız ve yalnız Yakın Doğu'nun eski uygarlıklarında görüldüğü, Eski Yunan'a burdan geçtiği ve Antik dramın da bunlardan doğduğu gene bilim adamlarının bugün kesin olarak ortaya koyduğu sonuçlardır. (...) Sanırsınız Türkler Anadolu'ya gelip yerleştiklerinde Anadolu bomboştı, burada hiç kimse yaşamıyordu. Oysa gene bugün bilginlerin gösterdiği gibi bu eski inançlar köylünün bilincine öyle sinmiştir ki, tek tanrılı dinlerin bile, örneğin Hristiyanlık'ta Paskalya, Noel, islâm'da Muharrem ve Aşure törenini bile, eski inançlara ve bunların takvim dönemlerine uydurulduğunu göstermişlerdir. Bizim incelemeciler her şeyin Orta Asya'dan getirildiğine öyle inanmışlardır ki kesin olarak yalnız Yakın Doğu uygarlıklarında görülen ölüp dirilme motifinin Orta Asya destanlarında bulunduğunu göstermek gibi gereksiz açıklamalara kalkarlar; oysa bu destanlardaki ölüp dirilme motifi ile doğanın kışın ölüp ve yaz ile yeniden doğmasına dayanan bolluk törenleriyle hiç bir ilgisi olmadığını bilmez görünürler. Bu tür oyunlarda (...) Orta Asya'dan gelen öğeler de bulunmaktaysa da oyunlar temelinde Yakın Doğu bolluk törenlerinin bir kalıntısıdır. (...) Aynı toprak parçası

üzerinde çeşitli inançların bu kat kat beraberliği sanırım Anadoluculuğun karşısına çıkanlara en iyi cevap olacaktır. Bu bolluk törenleri işlevseldi, amaçları doğanın canlandırılması içindi. Bu törenlerle 'myth'lerin birleşmesi dramı yaratmıştır. Bu mevsimlik törenler yalnız Yunan dramında değil, fakat eski Mısır, Mezopotamya, Suriye, Filistin, Frigya, Hititlerde de görülmüyordu." (And, 1970: 19,20)

Tartışma konusu olan bu durum ne var ki Seyirlik oyunların sorunu olmakla birlikte konumuza paralellik gösterir bir yönde tiyatronun kökeniyle alakalı evrensel bir tartışmanın da konusudur. Geniş bir bakış açısıyla bu sorgulamayı yapan akademisyen/yazar/araştırmacı tiyatro insanı Sevda Şener (1928-2014) bu bağlamda şunları ifade etmektedir:

"(...) Karşılaştırmalı antropoloji, yalnız Antik Yunan'da değil, tüm Yakın Doğu ülkelerinde, Uzak Doğu'da ve Avrupa'da, mevsim değişimi sırasında törenler yapıldığını, bu törenlerde ölüp dirilme motifinin yer aldığını kabul etmektedir. Anadolu'da bugün de oynanmakta olan köy oyunlarının çoğunlukla bollukla ilintili sayılması bu görüşü doğrulamaktadır. Bununla beraber, tiyatronun ritüellerden doğarak geliştiğini ve bağımsız bir sanat dalı olurken bazı özelliklerini değiştirerek sürdürdüğünü kabul eden evrimci görüş ile, bir çok ilkel toplumların mevsim değişiminde yapılan törenlerinde benzer motiflerin bulunduğunu ileri süren karşılaştırmalı antropoloji zaman zaman eleştiriye uğramıştır. Bilim adamlarının, benzerlikleri olanakların ötesinde zorlayarak sonuçlar çıkarttıkları ve inandırıcı olmayan genellemelere gittikleri ileri sürülmüştür." (Şener, 1975)

Seyirlik oyunlarda karşımıza çıkan en önemli motiflerden biri de "ölüp-dirilme" motifidir. Oysa ölüp-dirilme motifi bazı araştırmacıların iddia ettiği gibi yalnızca Orta Asya Şaman inanç pratiğinde karşılaştığımız bir tema değildir. Bulgular göstermiştir ki; Frig, Sümer, Akad, Mısır, Babil, Fenike ve Hitit medeniyetlerinin sosyal, kültürel ve inançsal pratiklerinin muhtevalarında bu motif mevcuttur.

Örneğin Seyirlik oyunlardan Arap Oyunu "(..) beyaz sakallı ihtiyarın rakibi olan arap tarafından öldürülmesi; kadının mâtem feryatları ile ölünün ağzına yemişler koyması üzerine nihayet ihtiyarın tekrar dirilmesi" (Tecer, 1940: 13) biçiminde şekillenen, Arap, Gelin ve Koca tipleri arasında geçen ölüp-dirilme motifli bir oyundur. Elçin, "Arap Oyunu" ve bu tür oyunların kökenine yönelik düşüncelerini şöyle açıklar:

"Çok yaygın "Arap oyunu" da eski Türk-Hun devri hayatının şamanist inançlarının hatıralarından ve izlerinden başka bir şey değildir. Arap oyununu kavramak ve kaynağını tespit edebilmek için kısaca potlaç müessesesine ve ilahların hayatına göz atmak lâzımdır.

Bilindiği üzere eski Türklerde potlaç (israflı muhteşem ziyafet) müessesesi vardı. Bu müessesenin teşekkülüne kadar şamanist inançların ortaya koyduğu tanrılar arasında farklılık yoktu. Tanrılarla "yer-su" lar arasında bir birlik ve beraberlik göze çarpıyordu. Potlaç sonucu cemiyet içinde eşit olmayan farklılık meydana gelince

tanrılar arasında iki tabaka vücuda geldi. İyiliğin temsilcisi Gök Tanrı ile küçük natürizm devri "yer-su" koruyucusu ve kötülüğün mümessili ilâhlar arasında çarpışma başladı.

Bu ak-kara savaşı, iki kudret ve kuvvetin insan ruhunu elde etme mücadelesidir. Arap oyununun özetinde ve varyantlarında görüleceği üzere kız veya gelini bazan beyaz insan, bazan arap elde ediyor. Çarpışma sonunda ya biri ya öteki öldürülüyor.

Aynı çatışmayı sönük bir hatıra olarak Dede Korkut ve Şah İsmail hikayelerinde görüyoruz. Beybörök hikâyesinde Banıçiçek ve Şah İsmail'de Arapzengi nikaplı (yüzü örtülü, peçeli) olarak rol alırlar. Her iki kahramanın nikaplı durumları Kültigin yazıtındaki "Kara yer" kavramı ile bağdaşabilecek unsurları ihtiva ediyor.

Ziya Gökalp'in dikkate değer olan bu görüşünü Köroğlu hikâyelerinin incelenmesinde de takip edebiliyoruz.

Hikâyenin bir İstanbul rivayetine göre Köroğlu, Üsküdar'dan Kasapbaşı'nın oğlu Ayvaz'ı kaçırr. Padişah emri ile Reyhan Arap Köroğlu'yu takibe memur edilir.

Ayrıca Anadolu'da "Kenanoğlu" veya "Gizir" adları ile de şöhret bulan Arap oyununda belli başlı adlarla Köroğlu hikâyesinin kahramanları arasında bir aynılık göze çarpıyor.

Bağdat rivayetinde Köse Kenan, ikinci Köroğlu'dur. Destana göre Köse Kenan binbaşı, Reyhan Arap ise bölükbaşısıdır. Gizir oyunu ile bir adda birleşen Giziroğlu Mustafa Bey de sağlam bir ip ucu teşkil eder.

Bütün bunlardan sonra ritüel oyunların birinci halkasını Türk Hun İmparatorluğu devri hayatına bağlayabiliriz." (Elçin, 1964: 53,54)

Öyle ki bu görüşe göre tamamıyla farklı bir anlayış gösteren akademisyen Cengiz Çetin, Anadolu'daki bereket kültlerinin kaynaklarına ve bu kültlerin Seyirlik oyunlara yansımalarına yönelik yaptığı incelemesinde bu konuyla ilgili görüşlerini şu yönde ifade etmektedir:

"Kybele-Attis kültüründe ölüp yeniden dirilme ögesi ile karşılaşmaktayız. Ölüp yeniden dirilen tanrılar Frigler'den çok daha önceki bir tarihte Mezopotamya'da karşımıza çıkar. Ölüp dirildiği bilenen ilk bereket tanrısı Sümer'de ana tanrıça İnanna'nın kocası çoban/kral tanrı Dumuzi'dir. Dumuzi Akadlar'da Tammuz, Mısır'da Osiris, Babil'de Baal, Fenikeliler'de Adonis, Hititler'de de Kumarbi'dir.

Yunan mitolojisinin ölüp yeniden dirilen tanrısı ise Anadolu'lu bir tanrı olan Dionysos'dur. Efsaneye göre Zeus, Semele adlı ölümlüden olma oğlu Dionysos'u doğar doğmaz karısı Hera'nın saldırısından korumak için keçiye dönüştürerek Girit adasına yollar. Ancak Dionysos orada Hera'nın gönderdiği devler tarafından bulunur ve parçalanır. Devler, Dionysos'un vücudunu 14 parçaya ayırır ve her bir parçasını otlarla kaynatıp yerler. Bu sırada Zeus yetişir ve oğlunun yalnızca kalbini kurtarabilir. Zeus, bu kalbe bir vücut yapar ve böylece Dionysos yeniden dirilir. (..) (Çetin, 2006)

And, "Arap" ögesinin bulunduğu ölüp-dirilme temalı oyunları "Ak-Kara" çatışmalı oyunlara dahil etmiştir. Bununla birlikte Arap kültürünün kökenine yönelik yaklaşımını ise şöyle açıklamaktadır:

"Arap olma, yüzünü karaya boyama da başlı başına bir konudur. Anadolu seyirlik oyunlarının çoğunda Arap en önemli kişilerden biridir. (...) Arap seyirlik oyunlarından başka Karagöz, Ortaoyunu gibi eski seyirlik oyunlarımızın da önemli kişilerindendi. Ayrıca halk masallarında, örneğin Artvin'den Âşık Efkârî'nin bir masalında buluruz.

Bunun üzerine çeşitli yorumlar yapılmıştır. Avrupa'da bir çok seyirlik köylü oyunlarında da yüzünü karaya boyamış bir Arap bulduğumuz gibi, Osmanlı şenliklerinde de oynamış olan Morisco danslarında da bu görülür. (...) Genel bir yoruma göre yüzünü karaya boyayan ister demirci, ister baca temizleyicisi, ister soytarı, ister şeytan, ister Mağribi veya Mağribi Kralı olsun, bunun kişiliğinde bolluk görüntüsü veya "cini"¹ bulunmuştur. Bir başka yoruma göre yüzü karaya boyama, bitkisel gelişmenin cinin göze görünmezlik özelliğinin belirtilmesidir. Bir başka kurama göre yüzün karaya boyanması, ateşte canlılık gösteren cinin küller yoluyla doğrudan ateşe değinmesi içindir. Bu son yorum üzerinde durulmak gerekir. Avrupa'da Mayıs ayının baca temizleyicilerinin bayramı sayılan özel gününde, bunların yüzlerini bacadan aldıkları kül ve isle boyamalarının, ısıdan uğur almak üzere ateşe doğrudan değinmek gerektiği inancından çıktığı ileri sürülmüştür. Zaten Avrupa'da hele Noel törenlerinde önemli bir yeri olan baca, Anadolu'daki törenlerde de bulduğumuz bir öğedir. Nitekim Soma'da kimi geceler delikanlılar sokaklarda dolaşarak "cungul cungul" diye bağırırlar ve bacalardan sarkıttıkları sepetlere her ev yemiş ve yiyecek koyarak onlara vermek zorunda kalır. (...) (And, 1985: 66,67)

And, Anadolu'da tarımla ilişkili bolluk bereket amaçlı icra edilen ritüelistik oyunlardan Domuz oyunundaki motifleri ve sembolleştirilmiş kültleri işaret ederek Avrupa'daki şölen ve çeşitli bayramlarda gerçekleştirilen benzer türdeki oyunlarda da benzer müşterek taraflar olduğuna dikkat çekmektedir:

"(...) kimi oyunlarda sabanla toprağı sürmek gibi bir öğe vardır. Avrupa'da kılık değiştirmeli oyunların yapıldığı Plough Monday, yani Saban Pazartesi denilen, 6 Ocak yani on ikinci gece ile sona eren Noel yortusundan sonraki pazartesi günü ilkbahar ürünleri için kullanılacak sabanların kutsaması için tören yapıldığı gündür, bu günde sabanlar süslenir ve gezdirilir. İlkbahar ve Noel törenlerinin bir araya gelmesi, ölüp dirilme konusu, bitkilerin yenilenmesi gibi bildiğimiz öğeleri burada bir arada buluyoruz. Anadolu'da da bu türlü bir çok çiftçilik oyunlarına rastlıyoruz. Bunların kimi sonradan ya değiştirilmiş, ya da köy uğraşlarından, yaşamından esinlenerek sonradan düzülmüş olabilir. Fakat az önce de belirtildiği gibi kiminin içinde bulduğumuz bir takım ayrıntılar bunların gene bolluk getirme törenlerinin kalıntıları olabileceklerini tanımamıza yardım ediyor. Örneğin Burdur'da oynanan *Domuz Oyunu*'ndaki kişiler saban süren köylü, tohum saçan köylü - ki tohum yerine kül saçar - komşu tarlanın sahibi, elleri ayakları bağlı antaşı'dır. Bir kaç kişi de üzerlerine deri örterek domuz olurlar, sırtlarında bulunan iki kişinin eğilmesiyle yapılan öküzler, üzerlerine deri örtülü dört ayak üzerinde duran dört, beş kişi de köpek olur. Çift süren tarla sürer, öteki tohum eker, antaşının kendi tarlasına getirildiğini ileri sürer, antaşı itilip kakılır, domuzlar gelip tohumu yerler, köpekler silah sesini duyunca domuzları kovalarlar." (And, 1985: 64)

¹ Latince cin (genius) hayvanları, insanları koruyan, kaderini yöneten tanrımsı varlık anlamına gelmektedir. Bununla birlikte doğa ile; göl, orman, dağ ve hayvanlarla ilişkileri de ifade eden bir ruhu ifade etmektedir.

Seyirlik oyun araştırmacılarının sistematik ve akademik temelde öncüsü sayılan Tecer, oyunların kökenine ilişkin derinlikli bir tespitte bulunmamakla beraber bu oyunların daha ziyade "pagan" inançların kalıntısı olduğu görüşünü savunmaktadır:

"İslam dini çerçevesi içinde bunlara mümasil dramatik tezahürler mahdut olmakla beraber paganizm bakiyesi ve menşesinde dini veya sıhrî merasimlerden ibaret olmak melhuz bulunan, bugün de an'anevî bir tarzda icra edilegelen oyunlaşmış bir çok temsili sahneler vardır. Bunlardan en çok dikkati çeken bir tanesi, kış mevsiminin ortalarında ve köylülerle has bir hesapla aşağı yukarı muayyen bir tarihte icra edilmekte olan "Kış Yarı" merasimi esnasında yapılan temsili sahnelerdir. Kış yarı merasimi, görünüşe göre, "uğur ve bereket" edinmek için yapılagelen ve ayinî (rituel) bir mahiyet arzeden bir takım âdetlerden müteşekkildir. Bu merasimin hangi itikat ve hangi dinî menşeden geldiği kolayca kestirilemez. Çünkü paganizm devrinin bir bakiyesi olan bu merasim, bir çok müşabih unsurlarla ihtilat etmiş görünüyor." (Tecer, 1940: 12)

Süleyman Kazmaz ise hocası olarak nitelendirdiği Tecer ile paralel bir görüş ortaya koymaktadır:

"Dinî menşeden gelen oyunlar eski medeniyetlerin, paganizmden kalma dinî törenlerin izlerini taşırlar; Hristiyanlık ve İslâmlıkla ilgileri yoktur. Hangi kaynaktan geldiklerini tayin etmek konumuzun dışında olduğu için biz sadece bunların bugün Anadolu'da yaşamakta devam ettiklerini, Anadolu halkınca bilindiklerini tesbit etmekle yetineceğiz." (Kazmaz, 1950: 7,8)

Şükrü Elçin, bu oyunların "pagan kalıntısı" olduğu yönündeki fikrine katılmakla beraber Tecer'in kaynakların tespit edilemezliği düşüncesine ise karşı çıkararak eldeki materyallerin kaynaksallığa dair çok fazla ipuçları barındırdığını ve sosyo-kültürel bakımdan bir çok çıkarım yapılabileceğini belirtir:

"Biz Kutsi Tecer'in görüşlerine tamamiyle iştirak etmiyoruz. Bahis konusu oyunlar eski inançlardan gelseler bile belli sosyal bir hayatın portresini vermektedirler. Tesbit ettiğimiz metinlerde bunu görmek mümkündür." (Elçin, 1964: 52,53)

Bununla birlikte Tecer'in dikkat çektiği bir başka husus da ölüp-dirilme motifi barındıran Arap oyunu ve buna benzer diğer oyunların oynanma zamanı ve yeri ile alakalı akıl ve mantık dışı oluşudur.

"Bununla beraber bu oyun, bugünkü halile, dinî mahiyetinden sıyrılmış bir paganizm bakiyesidir. Bir çok yerlerde bu oyunun kış yarısına tesadüf eden bir mevsim merasimi olduğu ve zamanı unutulmuştur. Yine bir çok yerlerde, yalnız düğünlerde - bunu bilhassa kaydediyorum düğüne mahsus bir eğlence olarak yapılagelmektedir . Bir mesele var: Düğün gibi- görünüşte - neşeli olması matlûp bir toplantıda ölüm sahnesi gibi bir temsilin icrasında ne münasebet var? Bu cihet ayrıca tetkike değer. Fakat mevzuumuzun dışında olduğundan bu hususta fazla bir şey ilâvesine lüzum görmüyoruz." (Tecer, 1940: 15)

Karadağ ise Seyirlik oyunların köken bakımından yoğun bir şekilde Orta Asya ve şaman kültürü barındırdığını söylemekle beraber; Anadolu ve komşu coğrafyaların kültürel ve inançsal etkilerinin de göz ardı edilmemesi gereğine dikkat çekmektedir:

"Köy seyirlik oyunlarını oluşturan, biçimleyen önemli bir özellik Orta Asya kültürüdür. Bugün Anadolu'da yaşayan müslüman Türkler, Orta Asya'da yaşayan Şamanist Türklerin devamıdır. Orta Asya'nın yaşama biçimi, inanç özellikleri, Anadolu'nun yerli halkının kültürüne karşın, İslamlaşma karşın devam edegelmiştir günümüze kadar, tümünden değişmeden, değişmeden. (...)

İlkel insanın ya da toplumun yaşam kavgası için doğa ile barışık olma gereği üzerine, şamanizm ayinlerini incelersek, içerik olarak, gereksinme olarak bu kurgunun ilkel törenler, şamanist törenler ve seyirlik oyunların aynı tabana oturduğunu görürüz.

Şamanizm, tören ve bayramları da topluluğun yaşam kavgalarını daha iyi sürdürebilmeleri için ilkelerin törenleri gibi, oyuncu ve seyircinin içten ve tam katılma olarak seyirlik oyunların çıkış nedeni tabanında; mevsim geçişlerinde, hayvanların üreme zamanlarında yapılıyor.

(...)

İlkelerde de, şamanizmde de Anadolu'nun Türkler gelmeden önceki uygarlıklarında da sadece kültür ve biçim ayrılıkları dışında, aynı çatıda, aynı gereksinmede törenler yapılıyordu. Mitler yaşatılıyordu.

(...)

Bugün Anadolu toprakları üzerinde yaşayan halkımızın yaşama biçimlerini, hem kendinden önce Anadolu'da yaşayan uygarlıkların, hem de kendisinin Orta Asya'dan getirdiği kültür temelleri üzerine kurduğunu; Kalkolitik çağdan beri gelmekte olan mezarlara yiyecek, içecek, eşya bırakmak adetinin bugün de bazı yörelerimizde yaşamakta oluşu, örneklemeye yetebiliyor.

Anadolu'nun Türklerden önceki uygarlıklarının ilkelerden beri süregelen tören, bayram ve mitlerin, seyirlik oyunlara kökenlik etmesi açısından incelediğimizde, belirli günlerde oynanan seyirlik oyunlarda gördüğümüz ana çatıyı, kurguyu görürüz. Yeni-eski, iyi-kötü, bolluk-kıtlık, ak-kara, yaz-kış çatışması doğanın düzenli değişimlerine uygun olarak belirli günlerde tören ve bayramlarda kutlandı. Mitler yaratıldı.

Anadolu ve çevresinde; Mısır'da, Mezopotamya'da, Trakya'da değişik isimlerle aynı gereksinmeden doğa, doğa güçlerini tanrılaştırma, bu tanrılara törenler düzenleme, bu törenlerin toplumun yaşantısını kolaylaştırma içerikliliği seyirlik oyunların temel taşlarını oluşturdu. (...)" (Karadağ, 191: 12,13,14)

Sivas ve Kırşehir gibi Orta Anadolu bölgesinde oynanan Madımak oyunu ölüp-dirilmenin yanı sıra çiftleşme gibi öğeleri de barındıran bolluk bereket amaçlı ritüel oyunlardandır. Oyun, madımak ve tezek toplamak için tarlaya giden iki kız kardeşin tarlada uyur durumda gördükleri yabancı bir erkeğin cinsel organı üstüne

yaptıkları şakalaşmaları (koparmak,kesmek,yemek istemeleri) ve erkeğin ölüp-dirilmesi ana ekseninde gerçekleşir.

"Madımak Oyunu'nun, törensel oyun kalıntısını gösterir iki özelliği var, birincisi; yerdeki baygın adamın su ile diriltilmesi, ikincisi ise; oyunun tümünün tarlada sevişmeyi, çiftleşmeyi yansılması" (Karadağ, 191: 91)

Bu bağlamada *Madımak* oyununda karşılaştığımız ölüp-dirilme motifini ve erotik öğelerin aynısının *Friglerin* efsanelerinde de bulunduğunu Cengiz Çetin şöyle aktarmaktadır:

"Anadolu'da M.Ö. 750'lerde büyük bir devlet olarak karşımıza çıkan Frigler'de de bereket kültü dini yaşamın odak noktasını oluşturur. Burada kült Frig ana tanrıçası Kybele ile onun sevgilisi Attis etrafında şekillenir. Efsaneye göre Attis çok yakışıklı bir tanrıdır ve Kybele ona âşıktır. Ancak Attis, Pessinus kralının kızıyla evlenecektir. Bu duruma gücenen tanrıça, düğün yerinde birden bire Attis'in karşısına çıkarak onu çıldırtır. Kendinden geçen Attis, (Hitit bereket tanrısı Kumarbi'nin babasının cinsel organını kopartması gibi) cinsel organını keser ve yere atar. Attis'in hayalarından akan kanla sulanan topraktan bitkiler fışkırır, doğa birden bire canlanır. Sevgilisinin ölümüne dayanamayan tanrıça, güzel vücudunun çürüyüp gitmesini önlemek için onu bir çam ağacına dönüştürür. (...) Başka bir anlatımda çıldıran Attis, dağlara kaçarak ağaçların arasında canına kıyar (...) ya da bir yaban domuzu tarafından kasığından yaralanarak öldürülür. (...) Onun kanının toprağa değdiği yerde kırmızı menekşeler biter. Tanrıça, bu olaydan öylesine büyük bir acı duyar ki, her yıl onun adına kutlanan bir bayram icat eder ve bu bayramda Attis'i aramaları için dağlara adamlar gönderir, onlar da çalgılar çalıp, vahşi çılgınlıklar atarak Attis'i ararlar." (Çetin, 2006)

Akademisyen Erhan Tuna "Şamanlık ve Oyunculuk" kitabında Anadolu'daki seyirlik gösterilerin kaynağına ilişkin şu ifadeleri kullanmaktadır:

"Anadolu kültürü ve inançları üzerinde etkisini gösterdiğimiz şamanizm, Anadolu insanının oyunları, dansları üzerinde de etkili olmuştur. Bu etki tabii ki tek yönlü bir etki değildir. Yani Anadolu seyirlik oyunları, dini ve din dışı dansları, çocuk oyunları üzerindeki tek etki şamanizm değildir. Türklerin Anadolu'ya gelmesinden önce bu topraklarda yaşayan halkların inançları, kültürleri ile bir kaynaşma söz konusudur. Bu inançlar içinde yine Anadolu kültürüyle kaynaşmış Antik Yunan kültürü ve inançları da vardır." (Tuna, 2000: 177,178)

Şamanlık ve oyunculuk üzerine kapsamlı bir araştırma yapan Erhan Tuna yukarıda adı geçen aynı kitabın farklı bir bölümünde ise *phallusa* (erkek cinsel organı) tapınımının şamanlıktaki formu ve Seyirlik oyunlara Şamanizm etkisini ise şöyle tespit etmektedir:

"Anadolu seyirlik oyunları üzerindeki şamanizm etkilerine ilişkin verilebilecek bir başka örnek Kars'ta oynanan Köse Oyunudur. Bu oyunda da Köse oyunlarında rastladığımız, ölme-dirilme motifi vardır. Ama oyunda bu motif, şamani unsurlarla donanmıştır. oyunda biri kısa ak don üzerine ak bir koyun postu giymiş sırtına kambur yapmış, at yerine bacaklarının arasına bir odun almış, elinde de bir kamçı bulunan bir oyuncu vardır. İkinci oyuncu, bu oyuncunun kardeşidir. Onun kamçısı

yoktur, fakat yüzü kardeşinin de olduğu gibi boyalıdır. Üçüncü oyuncu kadın kılığına girmiş bir erkektir ve birinci erkeğin kızıdır, dördüncü oyuncu ise yerde battaniyeye sarılı olarak domuzu canlandırır. Oyuna ağır barla başlanır, bar oynanırken birinci erkeğin kızı kaçırlır. İki erkek suçu birbirlerinin üstüne atarlar, bunun üzerine çıkan kavgada birinci erkek kardeşini öldürür. Muhtar gerçek suçluyu seyircilerin arasından çıkarır. Bir doktor çağırılır, doktor ikinci kardeşi iyi edemez, bunun üzerine kızan birinci kardeş kamçısıyla onu diriltir. Davul, zurna bunun üzerine *çeçen kızı* havasını çalar. Dirilen kardeş aç olduğunu söyler, at yerine binilen sopa, bu sefer tüfek olur, bununla domuzu vurup, kesip yerler.

Bu oyunda, birinci erkeğin ak bir koyun postu giymesiyle oluşan bir ak-kara karşıtlığı vardır. Fakat bu karşıtlık, ölme-dirilmenin kamçı ile yapılması, birinci kardeşin bacaklarının arasında atı simgeleyen bir sopa olması dolayısıyla şamanî nitelikler gösterir. Ve bu nitelikleriyle şamanlıktaki ak şaman-kara şaman ayrımına denk düşmektedir.

Birinci kardeşin bacakları arasında tuttuğu sopa aynı zamanda *phallus* simgesidir. Phallus tapınımları şamanlıkta da bulunmaktadır. Birinci kardeş elinde bir kamçı tutmaktadır, kamçı sözcüğü kam sözcüğünden türeme olabilir, şamanlara Altay Türklerinde kam denildiğine göre, kamçı sözcüğünün kökeninin kamlık yapma ile bir ilgisi olabilir. Yine birinci kardeşin bacakları arasındaki sopa, şamanların esime uçuşlarında bindikleri atı simgelemektedir. At yerine sopa kullanmak Orta Asya şamanlığında varolan bir olgudur. Bu olgu pek çok seyirlik oyuna geçmiştir." (Tuna, 2000: 196,197)

Daha çok Balkanlar'daki Cemal Ritüelleri üzerine araştırmalarını yoğunlaştıran Erman Artun köken tartışmasına yönelik görüşlerini "Cemal Ritüeli ve Balkanlardaki Varyantları" kitabında şöyle açıklamaktadır:

"Bütün töreler, ilk çıkış zamanlarındaki aslını koruyamamışlar, tarihsel, sosyal, kültürel, nedenlerle ve göçlerle değişikliğe uğramışlardır. Orta Asya Türklerinin inanç ve yaşayış biçimleri bugünkü kültürü oluşturan ana etmendir. Anadolu'ya gelen ve oradan Avrupa ortalarına giden Türkler, yerli halkın kültürlerini etkilemiş ve onlardan etkilenmiştir. İslamiyeti kabul eden Türkler, yeni bir kültürle karşılaşmışlardır. Bu kültürden etkilenmiş olmalarına karşın eski inanç ve dinlerinden kalan bir çok inanç ve ayinleri yeni dinlerine sokmuşlardır." (Artun, 1993: 3)

Özdemir Nutku (1931) tarihsel verileri ve yazılı kaynakları delil göstererek Anadolu'daki dramatik/ritüelistik seyirlik etkinliklerin kaynağına ilişkin çeşitli saptamalarda bulunmuştur:

"Anadolu'ya giren Türklerin *mimus*'u Bizanslılardan öğrendiklerini belirten Batılı incelemeciler var. Bu sav doğru olabileceği gibi, *mimus*'un aynı zamanlarda çeşitli biçimlerde İslam dünyasında da var olması ile Türklerin bunu Abbasîlerden almış olmaları da bir olasılıktır. Ancak Orta Asya'dan göç eden Türklerin meddah, "mukallid" gibi sanatçıları vardı. Orta Asya gibi dramatik gösterilerin çok önceleri başladığı bir yer göz önüne getirilince Türklerin kendi dramatik oyunlarını da birlikte getirebilecekleri uzak bir olasılık sayılmamalıdır. 1934 yılında, M. Nikoliç adında bir incelemeci 4000 yıl öncesine ait olduğunu belirttiği ve konusunu kısaca özetlediği oyunu her ne kadar kanıtlamıyorsa da bu akla pek de aykırı gelmeyen bir iddiadır.

Ayrıca, Türklerin eski yurdu Orta Asya'nın kültüründen başka Şamanlığın Anadolu'ya gelen Türklerin kültürü üzerinde geniş ölçüde etkisi vardır. Metin And, "oyun" sözcüğünün bile Şamanlıkla çok sıkı bir ilişkisi olduğunu belirtir. Şamanlığın Anadolu'daki belirtisi danslarda ve seyirlik oyunlarında görülebilir. Abdülkadir İnan, İslam dinini kabul etmiş olan Türklerin eski inançlarından kalan gelenek ve törenleri yeni dinlerine sokmuş olduklarını söylüyor.

(...)

Orta Asya'dan göç eden Türklerin yaşayışına etki eden şamanlığın ortaya çıkardığı oyunları da dramatik gösterilerin kapsamı içinde saymak gerekir. Bu da, Anadolu'ya giren Türklerde dramatik oyunların bulunduğu sonucunu çıkartıyor. Bundan sonra, Türklerin karşılaştığı uygarlıklardan da bir şeyler almış olması doğaldır." (Nutku, 2000: 105,106)

Bolluk ve berekete dönük ritüel oyun kalıplarından biri de "kız kaçırma" motifli oyunlardır. Anadolu'da oldukça fazla icra edilen Seyirlik oyun türlerinden olan bu oyunlar yine kendi içinde ölüp-dirilme motifini de barındırabilmektedirler. Bununla birlikte diğer motiflerde olduğu gibi bu tür oyunlardaki "kız kaçırma" ögesi de yine bir çok uygarlığın kutsala yönelik ritüellerinde karşılaştığımız bir olgudur.

Doğu Anadolu'da oynanan "Dede" oyununda; "dedenin kızlarının kaçırılışı, kızların bulunuşu ve seyircinin sevinci, sonrasında dedenin ölmesine halkın üzülmesi, dedenin yeniden dirilmesi ve halayla kutlanması; dedenin kızının ölmesi, çobanın ölen kızın ağzına işer gibi yapıp su dökerek kızın dirilmesi" (Çetin, 2006) seyrinde gelişen oyun bağlamında akademisyen Cengiz Çetin "kız kaçırma" motifi özelinde şu tespitlerde bulunmaktadır:

"(...) Burada dedenin kızı kışın ölen bitkileri temsil etmektedir. Çoban ise Dumuzi ya da Tammuz gibi bir çoban-bereket tanrısıdır. Burada çoban, Sümer'de Enlil'nin Dicle ile Fırat nehirlerini cinsel organını kullanarak suyla doldurması gibi (..) kıza su vermekte, yani toprağa yağmur yağdırarak bitkileri diriltmektedir." (Çetin, 2006)

And ise Anadolu Türklerinin kültürünü ve dramatik sanatını oluşturan beş etkeni; "yer, soy, imparatorluk, İslâm, ve Batılılaşma" (And, 1983: 7) olarak belirlemektedir.

Süreyya Karacabey ise bütün bu tartışmaların ekseninde "Gelenekselden Batı'ya Türk Tiyatrosu" başlıklı makalesinde Seyirlik oyunların kaynak ve kökenine ilişkin soruna yaklaşırken; bu oyunların Orta Asya kültürü ve Anadolu'daki eski medeniyetlerin kültürleriyle bir tür harmanlandığını ifade etmektedir:

"(...) Günümüze kadar gelmiş olan, Türkiye köylüsünün bu dramatik gösterilerinin kaynaklarına inildiğinde; tarih öncesi zamanların bolluk törenlerine, eski inançların tapınma törenlerine ulaşılır. Türklerin Anadolu'ya yerleşmeden önce yaşadıkları topraklarda, Orta Asya' da, inançları temelinde düzenledikleri kutsal tapınma

törenlerinin etkileri Anadolu'da oynanan bazı oyunlarda açıkça görülür. (...) Köy Seyirlik oyunlarının bir bölümünde açık bir etkisi olduğu belirtilen şamanizmi, Türkler, tarihsel gelişmeleri içinde unutsalar da oyunlar aracılığı ile toplumsal hafızalarına yerleştirmişlerdir. Bu etki, önceden yaşanılmış topraklardan Anadolu'ya taşınmış ve Anadolu da yaşanmış uygarlıklardan devralınan kültürel mirasın etkileri ile yanyana getirilmiştir. (...)" (Karacabey, 1995)

And, Amerikalı tiyatro profesörü ve yakın dostu Kirby'nin tiyatral etkinliklerin kökeni ile alakalı görüşlerini ise şöyle aktarmaktadır:

"Türklerin eski yurdu Orta Asya'nın ve inançları olan Şamanlığın Anadolu Türk'lerinin kültürü üzerinde geniş ölçüde etkisinin izlerine rastlanmaktadır. Oyun sözcüğünün bile Şamanlıkla çok sıkı bir ilişkisi vardır. Günümüzde kimi tiyatro kuramcıları tüm tiyatroların kökeninin Şamanlık olduğunu ileri sürmüşlerdir. Bunlardan dostum Amerikalı tiyatro profesörü E.T. Kirby UR-DRAMA adını verdiği 1975'te yayınlanan kitapta Çin, Japon, Hint ve Antik Yunan dramı gibi köklü tiyatro geleneklerinin tümünün Şamanlıktan ileri çıktığını kendine özgü yöntemlerle ileri sürmüş ve kanıtlamış << Cambridge Okulu>> diye bilinen antropolog kuramcıların özellikle eski Yunan tragedya ve komedyasının kökenini mevsimlerin savaşı, özellikle yıllık kral ve tanrının öldürülüşü ve bunun simgesel olarak mevsimler arasında kutsal bir savaş olduğu görüşünü tümünden yadsımaktadır." (And, 1985: 12)

Bununla birlikte And, aynı kitabında tartışmayı kendi bakış açısıyla özetler nitelikte şu ifadelerle yer vermektedir:

"Avrupa köylüsünün sürdürdüğü tarımsal kuttörenlerle, Anadolu köylüsünün kuttörenleri arasında benzerlikler sayılamayacak kadar çoktur, her ikisi de gene bu bölgeden çıkmıştır. Anadolu köylüsü kaynağın başındadır ve eski kalıtın bekçisidir." (And, 1985: 53,54)

Köken konusundaki bu ve buna benzer tartışmalara dayanak olarak gösterilen araştırma ve tespitler bize gösteriyor ki; Seyirlik oyunların ortaya çıkma sebebi yalnızca Orta Asya şaman kültür ve pratiklerinden kaynaklanmamaktadır.

Öyle ki kültür ve sanat üzerine tarihsel araştırma yapacak kişiler muhakkak araştıracakları alanın temel paradigma ve esaslarını dikkate almalıdırlar. Bu doğrultuda Sevinç Sokullu (1926 - 2017) sanat tarihçisi Doğan Kuban (1926)'ın tespit ettiği; Türk kültür ve sanatı üzerine araştırma yapan ve yapacak olanların dikkate almaları gereken belirleyicileri şöyle aktarmaktadır:

"Doğan Kuban'a göre, yerleşmiş kültürlerle özgü tarih düşüncesinin geliştirdiği toprağa bağlı statik tarih yorumu, genel Türk tarihinin yorumu için yetersiz kalır. Biz kendi tarihimizi yazarken, onun dinamik niteliğini düşünerek, başkalarında bulamayacağımız yeni yorum ve açıklama modelleri geliştirmek zorundayız.

Kuban'a göre araştırmacılar ve uygulayıcılar Türk kültür ve sanatının dört belirleyicisini dikkate almalıdırlar. Bunlar, 1. Orta Asya Türk toplumlarının kültürü, 2. İslamiyet'in kabulünden sonraki kazanımlar, 3. Yeni yurt Anadolu'daki eski uygarlıkların mirası, 4. Akdenizlilik." (Sokullu, 2009)

Kuban'ın görüşü düzleminde bir bakış açısı ortaya koyan And ise bu tür araştırmalarda dikkat edilmesi gereken hususları şöyle belirlemektedir:

"Hiçbir kültür kendi başına çıkıp gelişmediği gibi, bugün Türkiye Türklerinin kültürü de çeşitli kültürlerin karışımı ile oluşmuştur. Anadolu oyunları bakımından burada bizi kısaca: Soy [Orta Asya Kültürü], Yer [Anadolu Kültürü], Din [İslâm Kültürü] ilgilendirmektedir." (And, 2003: 89)

Son olarak bu oyunların kaynağıyla alakalı olarak Şükrü Elçin, öncelikle bu oyunları icra edenler yani oyuncuların bu "geleneği aksettiren inanışları" üzerinde durmak gerektiğini belirterek köylülerle yapılan görüşmelerdeki sonucu şöyle ifade etmektedir:

"Köylülere göre bu oyunlar, destan, masal ve atasözleri gibi mahsullerden farksızdır. Hepsi atalardan kalmadır. Oyunların eskiliği fikrini ortaya koyan bu anlayışı, üç ayrı bölgeden aldığımız anket sonuçlarıyla Zara, Bulancak ve Gökkaya'da kendilerinden bilgi edindiğimiz üç eski oyuncuya göre özetliyoruz.

Garipçe köyünden (Korkuteli, Antalya) Mehmet Aydın, Tepedamlı (Şiran, Gümüşhane) Mehmet Şükür, Calabucak (Çıldır, Kars) öğretmeni Ramazan Çimen, Zaralı (Sivas) Halil, Bulancaklı (Giresun) Yusuf ve Gökkayalı (Turgutlu, Manisa) İbrahim Çavuş büyük bir saygı besledikleri oyunların gelenek eseri olduklarını söylemektedirler.

Bu köylülere göre oyunlar icad edilmemişlerdir. Eskiden beri vardır. Sonradan bunlara yenileri eklenmiştir. İbrahim Çavuş'a göre, bunların geçmişini sormak doğru değildir; putlara yardım etmiş oluruz. Böyle gelmiş, böyle gider bu !

Biz de köylülerin özetlediğimiz hükümlerine katılıyoruz.

Ritüel veya profan mahiyetteki eski-yeni bütün oyunların örneklerden de anlaşılacağı üzere tek bir kaynağı yoktur.

Prototip oyunların merasimlerden doğduğu, zamana ve mekâna bağlı olarak yenilerini meydana getirdikleri bir gerçektir. Nadir olarak profesyonel sanatçıların yeni oyunlar hazırladığını da tesbitlerimizden öğreniyoruz." (Elçin, 1964: 52)

3.1. Kaynak Tespitine Yönelik Farklı Bir Yaklaşım

Doğa karşısında üstesinden gelemediği bir çok sıkıntılı ve kaygı verici durum insanı tabiat karşısında çoğu zaman edilgen bir canlı kılmaktadır. Tartışmaların bize sunduğu örnekler Anadolu'da gördüğümüz bir çok ritüel pratikteki tanrısal ve kutsal ile ilişkili kült ve motiflerin yakın ve uzak farklı toplum ve uygarlıklarda da varlığını kanıtlamaktadır. Bununla birlikte bu tür toplumsal pratiklerin farklı uygarlık ve toplumlarla ortak öğeler barındırması bunların birbirine aktarılmış olabileceği

ihtimalinin yanı sıra akıl/mantık ürünü olmaları nedeniyle kendiliğinden ortaya çıkmış olabileceklerini de akla getirmelidir.

"Birbirleri ile bağ kurmamış uzak toplumlarda dahi ortak mitler ve olguların oluşturulmasının zekânın seyri gereği olduğu (Fiske, 2006, 163), totemik ve animistik tasarımların, birbirlerine benzer nitelikte oyunların, şenlikler ve erginlenme ritüellerinin gelişebileceği gerçeği, Pingıdığın özgün bir 'Türk Erginlenme Ritüeli' olduğunu söylememizi gerektirmektedir." (Sütçüoğlu, 2014)

Bir diğer görüşümüz ise şu yöndedir:

Dilaver Düzgün, bütün ritüellerin temel amacının tedaviden, iyileştirmeden ziyade kaynağa dönüş yaparak yeniden yaratmaya yönelik bir tutum olduğunu belirtir. Bununla birlikte Sedat Veyis Örnek ise bütün ritüellerde gördüğümüz "ölüp-dirilme" motifinin bu yeniden yaratışın en önemli araçsallığı olan mistik parçalanma durumu olduğunu söylemektedir:

"(...) İlkel toplumlarda tedavi etmek yoktur. Ancak kaynağa dönülerek yeniden yaratma vardır. Dünyayı, hayatı yaratan güçlerin kaynağı enerji doludur." (Düzgün, 2017)

Bu kaynağa dönüşü şamanlık bağlamında simgesel düzlemde bir tür "parçalanma, organların yenilenmesi" olarak açıklayan Mircea Eliade ise şamanlığın dışında da görülen bu parçalanmayı şöyle ifade eder:

"Gerçekten de, gerek Güney Amerika'da, gerek Avustralya veya Sibirya'da, ister şamanlığa ruhlarca seçilinsin, ister şamanlık isteyerek aranılsın, her iki durum da ya gizemli bir hastalığı ya da gizemsel bir ölümün iyi-kötü simgesi olan bir ritüel veya töreni içerir. Bu gizemsel ölüm de hazan vücudun parçalanması ve organların yenilenmesi şeklinde dile gelir." (Eliade, 1999: 77)

"Parçalanma, pişirilme ya da yakılma yoluyla yenilenme mitinin, şamanizmin manevi ufku dışında da insanlığın zihninde bir saplantı gibi yaşadığını unutmayalım. Pelias'ı kendi kızlarına öldürten Medea, onları -önce bir koça yaptığı gibi babalarını da diriltip gençleştireceğine inandırarak bunu başarır. (...) Tantalos kendi oğlu Pelops'u kesip tanrıların sofrasına yemek diye koyduğu zaman tanrılar oğlanı bir tencerede kaynatarak diriltirler (...) ; yalnız Demeter'in yanlışlıkla yemiş olduğu bir omuz eksik çıkar (..) Parçalanma ve pişirilme yoluyla gençleşme miti Sibirya, Orta Asya ve Avrupa folkloruna da geçmiştir; burada demircinin rolünü İsa-Mesih veya bazı ermişler oynar." (Eliade, 1999: 91)

Bu doğrultuda "ölüp-dirilme" esnasında yaşanan mistik parçalanma durumu dünyevi (*secular*) bir mana olan "zaman" mefhumunu "ortadan kaldırarak" zamansal bir sıçramadan ziyade uzamsal bir sıçrama yaratmaktadır.

"(...) Mistik parçalanma ritüel inisiyasyonunun en önemli basamağı olan << ölüp-dirilme>> motifini sembolize etmektedir." (Örnek, 1988: 52)

Bu bağlamda şunu söyleyebiliriz ki; bütün ritüeller dünyevi (*secular*) manada zamansal ve coğrafi kökensellik bakımından ayrışsa da mistik parçalanma özelinde etkileşime (muhavereye) girilen bilinmeyen ya da henüz bilinmeyen "kutsal" bakımından farklılaşmamaktadır. Bununla birlikte henüz "bilinmeyen/bilinmeyen kaynak" fenomeni bağlamında ayrıştırılamamış aynı ortak kökenselliğe sahip gibi görünen veya öyle varsayabileceğimiz bu durumu ortak kaynak olarak varsayabileceğimizi düşünmekteyiz.

"Bilinmeyen kaynak" ile kastımız konunun mistifiye boyutu değil henüz tespit edilemezlik yani müphem tarafıdır. Dünyevi olmayanın karşısına örgütlenmiş din anlayışlarındaki "öte dünya" mefhumunu koymamak gerektiğini düşünmekteyiz. Böyle bir anlayışın yine *antropomorfik* bir paradigmadan kaynaklanacağı kanısındayız.

Türkçede "insanbiçimcilik" olarak karşıladığımız *antropomorfizm* genel tanımı itibarıyla şu anlama gelmektedir:

"İNSANBİÇİMCİLİK (fr. anthropomorphisme; alm. Anthropomorphismus, ing. anthropomorphism). Tanrısal varlıklara insan özellikleri ulamaya dayanan dinsel öğretisi ya da görüş. İnsanla ilgili olmayan şeyleri insan özellikleriyle açıklama yöntemi." (Timuçin, 2004: 285)

Kriptoloji uzmanı Wiiliam Freedman göre; *antropomorfik* bir bakış açısı evreni ve tanrıyı "anlama çabası" olduğu kadar insanın arzu ve tercihlerini de biçimlendiren bir olgudur:

"(...) Açıktır ki, insan davranışları ve ilişkileri daha az karmaşık değildir. Dolayısıyla sanat "yaşamın taklidi" (insan bu tabiri nasıl yorumlarsa yorumlasın) olarak işlev göreceks ve insanın antropomorfik eğilimlerini ve arzularını tatmin edecekse karmaşıklık onun bir parçası olmak zorundadır. Bu eğilimler öylesine yaygındır ki, Aristo'dan Newton'a ve belli oranda günümüze dek ulaşan organik fiziğin tümü antropomorfik bir temele sahiptir; yani insan organizması ile evren arasındaki benzerlik üzerine temellenir. Ve antropomorfizm insanın evreni yorumlama teşebbüsüne bir temel olarak hizmet ettiği gibi, insanın arzu ve tercihleri üzerinde de önemli bir etkide bulunmuştur. Yeni fiziğin bize gösterdiği gibi, antropomorfik Tanrı ve evren görüşü bir anlama çabası olduğu kadar olasılıkla bir seçim meselesidir de. (...)" (Freedman, 2009)

İnsan biçimci bakış açısının dünyanın ve insanın yaratılışındaki, insanlık tarihinden bu yana ulaşmış efsanelerin bir tür manipölasyonuna uğramak olduğu düşünmekteyiz. Oysa efsaneler "açıklayıcı" nitelikte bir araç olarak "nasıl" sorusunu tıpkı bir tür "bilimsel" perspektifle tespit etmekle birlikte "niçin" sorusunu sadece sormakla kalmıştır, müphemliğine (niçinliğine) bu tür efsaneler de açıklama getirememiştir.

"Efsane kelimesi dilimize Farsça'dan gelmiştir. Efsanenin bilim dilindeki karşılığı *Mythos*'dur ve kelimenin aslı Yunanca'dan gelmektedir. Anlamı da söz, öykü demektir. Efsanelerin tümünü içine alan ve onları sistemli bir biçimde inceleyen disipline de mitoloji denir.

Efsanelerin başlıca dört büyük konusu vardır:

- a) Tanrıların nereden geldikleri (*Teogoni*)
- b) Evrenin nasıl oluştuğu (*Kozmogoni*)
- c) İnsanların nerden geldikleri ya da nasıl oluştukları (*Antropogoni*)
- d) İnsanın ve dünyanın geleceği (*Eskatoloji*)" (Örnek, 1988: 190)

"Efsanelerin çoğu <<açıklayıcı>> karakterdedir; yani bir çeşit <<bilim öncesi bilim>> niteliğindedir. <<Açıklayıcı>> nitelikteki efsaneler <<nasıl>> sorusunu karşılarken, ara ara <<niçin>> sorusuna da cevap vermeye çalışırlar." (Örnek, 1988: 191)

Efsaneler ritüel sırasında anlatılan olgulardır. Öyle ki bu bağlamda efsanelerin de ritüellerin bir parçası olduğunu varsayabiliriz. Ne var ki böyle bir yaklaşımla bir şeyi kendiyle anlatmaya çalışarak -yani ritüeli ritüelle anlatarak- *totolojik* bir yanılgıya düşmüş oluruz. Böyle bir tutum ise paradigmamız varsaydığımız "efsane"nin işlevselliğini taraflı kılarken "bilim" ile uzlaşmasını da zora sokmaktadır.

"Efsaneler yalnız belli zamanlarda anlatılır ve canlandırılırlar. Örneğin ibadet sırasında, kutsal sayılan günlerde ve mevsimlerde, erginlenme törenlerinde, ürün alınırken ya da kıtlık, kuraklık çekilirken." (Örnek, 1988: 191)

"Ritüellerin önemli bir kısmı mitoloji eşliğinde gerçekleştirilmekteydi. Mitosların bu kadar yaygınlaşmasının sebebi ritüellere eşlik edişidir. Ritüel sırasında okunan mitos hem ritüelin amacını belirler, hem de ilahi güçlere konuyla ilgili hatırlatmada bulunur. Mitosların ritüel sırasında terennümü okuma yazma bilmeyen halkı konuyla ilgili olarak aydınlatma görevi de görmüştür." (Demirci, 2013: 54)

Bununla birlikte Anadolu'daki seyirlik ritüellerin kaynağına yönelik yaklaşımlarda bu uzamsal "bilinmeyen kaynağa" dönüş/sıçrama durumunun göz ardı edilmemesi gerektiği kanısındayız. Bütün tartışmalar göstermiştir ki; efsane kaynaklı insan biçimci (*antropomorfik*) bir bakış açısı insanın kutsalla ilişkisini açıklamada henüz yeterli gözükmemektedir. Bu durumda bütün ritüellerde karşılaştığımız; henüz dilsel ifadesi veya tarifi yahut tespiti mümkün olmayan "bilinmeyen kaynak" mefhumunu kaynaksallık açısından müphem bir "ortak" konumuna yani nesnel bir mutlak fenomenine yerleştirebileceğimizi düşünüyoruz.

Bunun yanı sıra Analitik Psikoloji'nin kurucusu sayılan Carl Gustav Jung (1875-1961) 'un arketip bağlamında "kolektif bilinç dışı" yaklaşımının da bizim görüşümüze paralel olacak biçimde kaynağa yönelik araştırmalarda dikkate alınması gereken bir konu olduğunu düşünmekteyiz. Öyle ki Jung'un tüm insanlığın ortak

mirası olarak gördüğü kolektif bilinç dışı; bireysel düzlemde kendini gösterdiği gibi toplumsal düzlemde de; mitoslar, efsaneler, sanat yapıtları ve dinsel-inançsal motiflerde kendini göstermektedir.

"Jung, kişisel bilinçdışından çok daha derinlerde, bilincin menziline tümüyle dışında bulunan kolektif bilinçdışının, kimi zaman bireysel düzeyde kendini düşler ve fantezilerle açığa çıkardığını ileri sürer. Tüm insanlığın ortak mirası olan kolektif bilinçdışı, toplumsal düzeyde kendini mitoslar, efsaneler, sanat yapıtları, dinsel-inançsal motiflerle ifade eder. Jung'a göre kolektif bilinçdışını oluşturan arketipler evrensel olgulardır. Bu özellikleri nedeniyle arketipler, bir çok değişik mitosun içeriğinde bulunan benzer motifleri, imgeleri ya da temaları oluştururlar. Farklı çağlarda ve farklı yörelerdeki mitoslarda yinelenen bu öğeler, ortak bir anlam yaratırlar ve benzer psikolojik tepkileri tetikleyerek, birbirine yakın kültürel işlevleri yerine getirirler." (Tecimer, 2006: 95)



4. RİTÜEL OYUNLAR

4.1. Ritüel Seyirlik Oyunlar

"Süregelen kutsal" ve/veya "yaratılmak zorunda kalınan kutsal" olgusu ile muhavere gereksinimi Anadolu insanının Ritüel oyunları icat etmesinde en önemli neden olmuştur. Bu bağlamda; özellikle sıkıntılı, kaygı verici durumların yaşandığı yahut yaşanılacağı düşünüldüğü (kuraklık, hastalık tedavileri v.b.) yılın belli zamanlarında (hasat dönemleri, baharın gelişi, hayvanların üremesi, dini bayramlar v.b.) bunun yanı sıra erişirme törenleri v.b. özel günlerde icra edilen oyunlar; zaman, mekan, olay yönünden çeşitli yapısal özelliklere sahip olmakla beraber oynanış açısından da biçimsel farklılıklar göstermektedir.

"Köy yaşantısının doğa ile sıkı ilişkisi, doğaya bağlı pratik takvimlerinde olduğu gibi oyunlarında da kendini göstermiştir. Ayların, mevsimlerin, yılların düzenli geçişleri, bunlara bağlı olarak bitkilerin düzenli olarak yeşermesi ve sararması, hayvanların düzenli üremeleri, köy yaşantısını ve dolayısıyla seyirlik oyunları da belirli düzenlere sokmuştur. tarihin ilk topluluklarından beri ay, mevsim, yıl v.b. değişiklikler törenlerle kutlanılmaktadır. Doğayı tam çözemeyen, ilkel topluluklar onun her türlü iyiliği ve kötülüğü yapabileceğini gördükten sonra, O'nunla hoş geçinmek için O'nu tanrılaştırmışlar ve giderek bu tapınmalar belirli zamanlara ve kurallara girmiş ve bugünkü seyirlik oyunları doğurmuşlardır. (...)" (Karadağ, 191: 17)

Cengiz Çetin, bu oyunların ortaya çıkmasını ve oynanma gereksinimini zamansal/mevsimsel bağlamda şöyle belirler:

"Mezopotamya ve Anadolu'nun eski halkları gibi, Anadolu Türk Köylüsü de doğanın mevsimsel döngüsünü ve bu döngünün yaşamında yarattığı değişiklikleri iyi yönde etkilemek, oluşumunu düzenlemek istemiştir. Bu isteği, tarihin derinliklerinden gelen geleneğin de etkisiyle doğanın mevsimsel döngüsünü yansılayan oyunlar oynayarak eyleme dönüştürmüştür. Bütün bu oyunların oynanma zamanı genellikle hasat mevsimi ve ilkbahara denk düşer." (Çetin, 2006)

Bolluk ve bereket maksatlı icra edilen ritüel oyunlar Anadolu'nun kimi bölgelerinde bununla birlikte Trakya ve Balkanlar'da "Cemal Ritüeli" adı altında oynanmaktadır. Seyirlik oyun araştırmacısı Erman Artun (1948-2016), "Cemal Ritüelleri" başlığı altında incelediği Ritüel oyunları ve oynanma amaçlarını şöyle belirlemektedir:

"Cemal ritüeli, zaman boyutunda Orta Asya'daki ilk çıkış özelliğini koruyarak, Anadolu İslamîyet ve ortak Balkan kültürüyle beslenip günümüze gelmiş bir ritüeldir. Tekirdağ'daki oynanış biçiminde orta Asya, Anadolu ve İslamîyet kültürünü gözledim. (...)

Balkanlardaki varyant ve benzerlerini incelediğimizde Türklerin Balkanlara getirdiği cemal oyununu yerli halkın da benimsediğini kendi dinlerine takvim ve öz değişikliğiyle soktuklarını görüyoruz. Balkanlardaki Türklerin oyunu iki amaçla oynadıklarını görüyoruz: 1) Ritüel, 2) Düşünlerde eğlence amacıyla.

(...) Ritüel, bir örnek üzerine kalıplaşmış davranışlar ve töreler bütünüdür. Bir toplu gösteri ve eylemdir. Köylü, oyunun bolluk için oynandığını biliyor. Oyuncuların hareketleri, oyunun kuralları bize bolluk için yapılan törenlerin son örnekleri olduğunu gösteriyor." (Artun, 1993: 5)

Artun, neden bu oyunlara Cemal isminin verildiğini ise şöyle açıklamaktadır:

"Kaynak kişilerce oyuna CEMAL adının verilış nedeni bilinmemektedir. Köylere göre bu oyun CEMAL, CAMAL, CAMALA, CAMALLAR ve CEMALCİK adlarını alır. (...) Kılavuzlu köyünde cemal oyunun diğer bir adı da DEVE OYUNU'dur.

(...)

Bilindiği gibi Arapçada cemal, erkek deve anlamındadır. Cemal oyuncularının deve kılığına girmeleriyle cemal adı arasında bir bağ vardır. Fakat devenin oyuna adını verecek ölçüde öne çıkmasının nedenini bilmiyoruz.

Kökü İslamîyet öncesine dayanan bu oyun, adını İslam kültüründen almıştır. Cemal'in sözlük ve tasavvuf anlamı şudur. Cemal: Güzellik, güzel yüz. Tanrının iyilik ve güzellik şeklindeki tecellisidir. (...)" (Artun, 1993: 7,8)

"Cemal Oyunu'ndaki en önemli motiflerde yine diğer oyunlardaki gibi dualar, maniler, yiyecek toplama ve topluca yeme ve eğlenme'dir." (Tekerek, 2007)

Cemal Ritüelleri yapısal ve biçimsel işleyiş bakımından Anadolu'daki diğer Ritüel Seyirlik oyunlar ile aynı muhtevaya sahiptir. Yalnızca adlandırma bakımından farklılık gösterdiği için çalışmamızda Cemal Ritüellerini ayrıca incelemeye gerek görmemekteyiz.

4.2. Ritüel Oyunların Yapısal Özelliklerine Göre Kümelendirilmesi

4.2.1. Oynanma Zamanı Bakımından Kümelenmesi

Ritüel oyunları icra edildiği zamanlar açısından bir sınıflandırmaya tâbi tutuğumuzda iki ana başlık karşımıza çıkmaktadır. Birincisi; yıl içerisinde oynanma zamanı ve biçimi belli olup düzenli bir şekilde icra edilen oyunlar, ikincisi ise; yaşam akışı içinde beklenmedik, sıkıntı ya da aşırı kaygı verici durumlara karşı bir tür

toplumsal savunma ya da "müphem kutsal" ile mutabakat maksatlı özel günlerde icra edilen oyunlardır. Bu ikinci gruba şu örnekleri verebiliriz: düğün, bayram, kuraklık, hastalık v.b.

"Anadolu köylüsünün oyun çıkarma günleri bellidir. Bu günleri iki ana grupta toplayabiliriz, birinci grup; her yıl << Saya Gezme >>, << Kış Yarısı >> gibi düzenli olarak oynanan oyunlar, ikinci grup ise; yıl içinde düğün, bayram, kuraklık, hastalık gibi özel günlerde oynanan oyunlar." (Karadağ, 191: 16,17)

Ritüel oyunları köken bağlamında incelediğimizde eski Şamanist Türklerinin tören veya ritüellerinin ortaya çıkmasındaki sebeplerle aynılık taşıdığını görmekteyiz. Öyle ki eski Şaman Türk ritüellerini de zamansal düzlemde; belirli günlerde icra edilenler ve beklenmedik, sıkıntılı, kaygı verici durumlarla karşılaşıldığında def etmek maksatlı gerçekleştirilenler olmak üzere iki etken belirlemektedir:

"Şamanist Türk kavimlerinin âyin ve törenlerini iki kısma ayırmak mümkündür: 1) Muayyen vakitlerde yapılması gereken âyin ve törenler; 2) Tesadüfi olaylar dolayısıyla yapılan özel âyin ve törenler." (İnan, 1986: 97)

Anadolu köylüsünün muayyen günlerde oynadığı ritüel oyunlardan bazıları hasat sonunda oynanan oyunlardır. Bir tür tanrıya şükretme niteliği taşıyan bu oyunlar çeşitli inanç etkileri altında gelişmiş ve yöreden yöreye farklı isimlerle adlandırılmışlardır:

"Hasat Sonu Oynanan Oyunlar da Belli Zamanlarda Oynanan Töresel ve Büyüsel Oyunlar'ın içinde düşünülebilir. Bu oyunlar bir tür şükran sunmak amacıyla oynanan oyunlardır." (Tekerek, 2007)

4.2.2. Muhtevasında Bulunan Söylence Kaynaklı Motif ve Kültler Bakımından Ritüel Oyunların Kümelenmesi

Ritüel oyunlar öz açısından mitsel kültlere dayanan bir çok motif ve öğeler barındırmaktadır. Ak-Kara Karşıtlığı ve Erotik öge temelinde biçimlenen bu motifler diğer oyunlarda da ortak unsur olarak; Kız Kaçırma, Ölüp-Dirilme, Yemek Toplama ve Topluca Yemek Yeme gibi biçimlerde kendini göstermektedir.

4.2.2.1. Ak-Kara Karşıtlığı

Oyunların büyük bir çoğunluğu genel yapısı itibariyle dramatik unsurun en önemli ögesi olan "çatışma" barındıran oyunlardır. And'ın Ak-Kara ögesi olarak tanımladığı bu çatışma durumu ritüel oyunlarda en önemli simgesel unsurdur.

"Kimi kez oyun yalnızca bu çatışmaya dayanır, ya iki kişi arasında -ki bu iki hasım yanın karşıtlığı çoğunlukla ak ve kara ile simgelenir- ya da iki gurup arasında olur." (And, 1983: 33)

Öyle ki bu ak-kara çatışması simgesel düzlemde soyut olarak kendini gösterdiği gibi oyun kişilerinin rol, makyaj ve kostümlerindeki siyah (kara) ve beyaz (ak) renklerle de oynanılan role göre simgesel konumlandırmasını gerçekleştirir. And, Ak-Kara kültürünün mitsel söylemleri doğrultusunda bu çatışmayı şöyle açıklamaktadır:

"Arap olma, yüzünü karaya boyama da başlı başına bir konudur. Anadolu seyirlik köylü oyunlarının çoğunda Arap en önemli kişilerden biridir." (And, 1985: 66)

"Yüzü karaya boyama daha çok Agon'da, çatışmada ak ile karşıtlık yapan kara olarak karşımıza çıkıyor. (...) Arap karşısında hep yüzü una bulanmış, veya ak sakallı bir karşıt bulur. (...) kimi Anadolu köylü seyirlik oyunlarında bu aklık ve karalık ak koyun ve kara koyun postu giyilerek de belirtilir. Kara Keçi deriliyi (Melanaigis) Dionisos inançlarında bir öge olarak buluyoruz. Bu inancı Eleuther adında bir yiğit Eleutherae'de kurmuştur. Kara keçi postu giymiş Dionisos'un görüntüsü karşısında görüp onu seven çılgın kızlarını kurtarmak için bu inancı yerleştirmiştir. Bu inançla ilintili olarak Ksanthus ile Melanthus'un dövüşmesi vardır. Ksanthus ak, sarışın adam, Melanthus ise kara adamdır. Bu ikincisi Kara Keçi postlu Dionisos'un bir eşidir. Tam ikisi dövüşeceklerken Melanthus hasmının gerisinde kara keçi derisi giymiş birini görür, onu teke tek dövüşte, hasımları ikileştirmekle suçlandırır. Ksanthus arkasını dönüp bakınca öldürülür. Makedonya'da Ksandika'da ilkbahar dövüşmesini ışık ve yaz tanrısı ile hasmı karanlık ve kış arasındaki çarpışma olarak görenler vardır. Daha sonra bununla tragedyanın çıkını da açıklamak isteyenler olmuştur. Söylemeyi unutmayalım, Dionisos'u öldüren Titan'ların yüzü de tebeşirle aklaştırılmıştı." (And, 1985: 68,69)

Sedat Veyis Örnek ise ritüellerde gördüğümüz Ak-Kara motifini genel bir ifade ile şöyle açıklar:

"Büyü, kendi alanında amacına, elde etmek istediği sonuca göre, ak ve kara büyü diye ikiye ayrılmaktadır. Ak büyü toplumun ve bireyin iyiliğine yönelmektedir. Hastalık, yaralanma, ölüm v.b. gibi insancıl felâketlerle; sel, kuraklık v.b. gibi doğal felâketleri önlemeye; evi-barkı, malı-mülkü, hayvanları <<geçiş>> durumundaki çocukları, lohusaları, zararlı dış etkilere korumaya yönelmektedir." (Örnek, 1988: 145)

Erhan Tuna da Ak-Kara çatışmasını Metin And gibi mitsel söylenceler doğrultusunda tanımlamaktadır:

"Anadolu köylüsü çok tanrılı dinlerden kalan doğanın ölmesi ve dirilmesi ile ilgili mitlerle ilişkili olan ritüelleri, kökenine ilişkin izleri içinde barındırarak hala oynamaya devam eder. (...) Özellikle doğanın canlanması amacı ile oynanan bu oyunlar şubat,mayıs ayları arasında oynanırlar. Bu oyunlarda ak ve kara karşıtlığı ve ölüp dirilme motifleri bulunur. Bunların en yaygın olanı Arap oyunu ya da Ölü oyununda Arap, koca ve gelin vardır. Arap yüzünü ve ellerini isle boyamıştır, koca ise ak sakallı ve yaşlıdır, gelin ise kadın kılığına girmiş bir erkektir. Oyunda Arap deveci olur ve gelini deveye bindirir, göç ederlerken Arap geline sarkıntılık etmeye başlar, yaşlı adamla kavga ederler, Arap yaşlı adamı öldürür. kadın adama ağıtlar yakar, bu acıklı hava seyircileri de etkiler ve ölünün ağzına kuru yemiş ya da para koyarak ölüyü diriltirler.

Bu çok kısaca özetlenen oyunda Ak ve Kara karşıtlığını (dolayısıyla kış, yaz karşıtlığını), gelinin kocasının ölümü ile gelinde ve seyircide oluşan üzüntüyü, (dolayısıyla İsis'in, Kybele'nin, Demeter'in sevgililerinden, çocuklarından ayrıldıkları zaman oluşan acıyı) ve ölünün ağzına kuru yemiş ya da para koyarak dirilmeyle de doğanın ve bereketin yeniden uyanışındaki sevinci görebiliyoruz." (Tuna, 2000: 189,190)

Ne var ki, Elçin ise bu çatışmayı "iki kudret ve kuvvetin insan ruhunu elde etme mücadelesi" olarak görmekle birlikte yukarıdaki yaklaşımların tersine bu Ak-Kara kültünü Avrupa ve Mezopotamya mitlerine değil "Türk Hun İmparatorluğu dönemindeki Orta Asya söylencelerine" (Elçin, 1964: 53,54) dayandırmaktadır.

Şamanizm ile alakalı şimdiye kadar yayımlanmış en önemli çalışmalardan biri de Mircea Eliade'in "Şamanizm" kitabıdır. Eliade, kitabında Orta ve Kuzey Asya şamanlarında Ak-Kara ögesinin önemini vurgularken bu motifin şamanlığın ortaya çıkışının geç dönemlerinde sirayet etmiş bir kült olabileceğine dikkat çeker:

"En açık ve net "uzmanlaşma" örneği, en azından kimi topluluklarda, -ve aradaki karşıtlığı tanımlamak her zaman kolay olmasa da- "ak" ve "kara" şamanlar şeklindeki ayrışmadır. (...)

Buryatlarda ayrım açık ve belirgindir; tanrılarla ilişkili "ak şaman" (sagani bö) ve ruhlarla ilişkili "kara şaman"lardan (karain bö) söz edilir. Bunların giysileri de farklıdır; birinciler beyaz, ikinciler mavi giyinir. Buryatların mitolojileri de çok belirgin bir ikili (dualiste) karakter gösterir; pek kalabalık olan yan-tanrılar sınıfı, aralarında amansız bir düşmanlık bulunan Ak Hanlar ve Kara Hanlar diye ikiye ayrılır. Kara Hanların hizmetinde "kara şamanlar" bulunur; bunlar pek sevilmemekle birlikte insanlara yararlı olmaktan da geri kalmazlar, zira Kara Hanlar nezdinde aracılık rolünü ancak onlar oynayabilir. Fakat bu en baştan beri süregelen bir durum değildir; mitlerden anlaşıldığına göre, ilk şaman "ak"tı; "kara" şaman sonradan ortaya çıkmıştır. Ayrıca, dünyada rastlayacağı ilk insan şaman yetileriyle donatmak üzere Kartalı gönderenin Gök tanrısı olduğu da hatırlardadır. Şamanların böyle ikiye ayrılması hayli geç dönemlere ait ikincil bir olgu olabilir. Bu olgu ya İran etkileriyle ya da toprak ve "yeraltı" ile ilişkili hieroplane (kutsallığı dışa vuran yaratık ve nesne) lerin zamanla olumsuz yönde değerlendirilerek, sonunda "şeytani" güçlerin temsilcileri gibi algılanır olması sonucu meydana gelmiş olabilir." (Eliade, 1999: 216,217,218)

Bununla birlikte Tekerek'e göre oyunlardaki Ak-Kara çatışması doğanın diyalektik panoraması mahiyetindedir:

"Ak kara çatışması, ölüp dirilme, eskinin kovulup yeninin karşılanması gibi ortak motiflerin, çeşitli simgesel kişilerle (Dede, Gelin, Arap, Eşkiya gibi) yansılayan köy seyirlik oyunlarımız, doğanın diyalektik görünümünü, bir başka deyişle doğanın panoramasını sunar başlangıçta. (...)" (Tekerek, 2006)

Aslıhan Ünlü ise oyunlardaki Ak-Kara ögesinin önemini Türk tiyatrosunu antropolojik bağlamda ele aldığı kitabında şöyle açıklamaktadır:

"Ak-kara karşıtlığı Şamanlık döneminde olduğu gibi bu dönemde de etkilidir. Ancak burada Orta Asya etkisinin üzerine bir de Anadolu mitolojisi eklenmiştir. Seyirlik oyunlarda sık rastlanan bir figür olan Arap'ta "kara"yı, onun karşısına yerleştirilen "ak" bir kişiyi bulabiliriz. Aklık ve karalık koyun postları giyerek de vurgulanabilir. Bu iki karşıt güç, aydınlıkla karanlığın, kış ile yazın, yeraltı ile göklerin birer temsilcisi olarak iyi ve kötü güçlerin çatışmasını gösterir." (Ünlü, 2006: 72)

4.2.2.2. Erotik Öge

Ritüel oyunlardaki bir başka önemli öge ise Erotik unsurdur. Özellikle phallus kültü kaynaklı oyunlarda karşılaştığımız erotik öge içerikli oyunlar bolluk bereket amacıyla icra edilen ritüel oyunlardır. Bu tür oyunlarda iki bacak arasına phallus simgesi olarak sopa, süpürge v.b. eşyalar yerleştirilir. Bu durumla aynı doğrultuda benzer motifi yine Orta Asya kökenli şaman ayinlerinde de görmekteyiz. Örneğin şaman ayinlerindeki esrime uçuşu sırasında kullanılan sopa, atı simgelemektedir.

"Anadolu seyirlik oyunlarında bulunan bir başka şamani öge de bir sopanın at gibi kullanılmasıdır. Şamanların esrime uçuşlarında atı simgeleyen sopaları kullandıkları bilinmektedir." (Tuna, 2000: 212)

Dionisos şenliklerinde ve komedyanın kökeni olduğu varsayılan komos alaylarında hatta geleneksel tiyatromuzdaki Karagöz'de de gördüğümüz phallus kültü seyirlik oyunlarda erotik ögenin en önemli sembolü olarak kabul edilmektedir.

"Oyunlarda bir önemli öge de *phallus* (erkeklik aygıtı) dur. Dionisos'da belli belirsiz Phales, phallus'un kişileştirilmesiydi. Eski oyuncular temsillerde bir phallus kuşanıyorlardı. Phallus bolluk getiren bir etken, tılsım olduğu gibi, kötücülü kovan bir etkisi de vardır. Eski Komedyada Phallophoroi'ler mimus oyuncularından sayılmazlardı, suskun, kımıltısız dururlardı, phallus'u taşıyan isle karaya boyanmıştır. Karagöz'de de buna rastlıyoruz, hatta phallus'lu karagözler bile vardır. Osmanlı şenliklerinde de geçit alayında tıpkı Dionisos geçit alayında olduğu gibi erkeklik aygıtı geçirildiğini biliyoruz. Anadolu seyirlik oyunlarında da oyuncuların ellerinde bulunan sopa, tokmak gibi araçlar phallus görevini görürler. Bir çok oyunlarda oyuncular bunları bacaklarının arasına sokarlar, phallus olduğunu belirtecek tavırlar takınırlar. Anadolu'da bir kümede toplayabileceğimiz oyunların konuları bu bakımdan birbirine benzer." (And, 1985: 70)

Mevlüt Özhan erotik ögenin daha çok kadınların oynadıkları cinsel konulu oyunlarda bulunduğunu belirtir:

"Cinsel konuları işleyen oyunlar kadınlar arasında oynanan oyunların büyük çoğunluğunu oluşturmaktadır. Bu oyunlarda en müstehcen sözler rahatlıkla kullanılmakta, hareketler ise; çimdik, birbirlerinin çeşitli yerlerini sıkma, öpme, sarılma şeklinde kendini göstermektedir." (Özhan, 1997)

Bugüne kadar bir çok bilim adamının Seyirlik oyunlardaki "erotik" unsuru; Türk insanının cinsel isteklerini sapkın yollarla tatmin etmek için karikatürize edilmiş bir tür anlatım biçimi olarak yorumladığını belirten Çetin, oyunlardaki bu tür motif ve kültlerin daha derinlikli olarak ele alınması gerektiğini belirtir:

"Söz konusu oyunlarda cinselliğin açıkça vurgulanması, Anadolu Türk Köylüsü'nün cinsel arzularını ifade etmesinin bir yolu olarak yorumlanmamalıdır. Oyunlarda fallos takmış oyuncuların satyrlere veya bereket tanrısı Priapos'a özellikle benzetilmeye çalışılması oldukça anlamlıdır. Öyle ki Fethiye'de oynanan Arap oyununda araba şeytan denilmektedir ki, satyrler antik çağın iyi yürekli şeytanları sayılırlar. Satyr ve tanrı Priapos kutsal evlilik ritüellerinin de baş oyuncularındandır. Yine söz konusu oyunlarda fallosla tarlada cinsel ilişkide bulunulması, açıkça tarlada gerçekleştirilen bir kutsal evlilik ritüelidir." (Çetin, 2006)

4.2.2.3. Ölüp - Dirilme

Kadim "Ritüel" olguda karşılaştığımız "kaynağa dönme-yeniden yaratma" amacı Anadolu'daki Ritüel oyunlarda Ölüp - Dirilme motifiyle işlevsellik kazanmaktadır. Tedaviden ziyade sıkıntıyı yok edip yeniden yaratmaya yönelik bu maksat doğrultusunda icra edilen oyunlarda oyun kişilerinin bir "çatışma" sonucunda (Ak-Kara çatışması) öldürülüp ya da bayıltılıp yeniden diriltildiğini veya uyandırıldığını görürüz.

Yakın ya da uzak bir çok toplumun söylencelerinde gördüğümüz Ölüp-Dirilme kültü Ritüel Seyirlik oyunların temel motiflerindendir. Metin And, oyunlardaki Ölüp-Dirilme motifine yaklaşımını şöyle açıklamaktadır:

"(...) Ölüp dirilen tanrılar gerek bitkisel, gerek hayvansal yaşamın doğup ölmesiyle ilintilidir. Bunlar belli başlı Dionisos, Adonis, Attis, Osiris'tir. Hristiyanlık'ta ölüp dirilen İsa da bu simgenin kalıntısıdır." (And, 1983: 35)

İslam geleneğinde de Hz. İsa'ya atfedilen mucizevi özelliklerden biri de "ölüleri diriltme" yeteneğinin oluşudur. Bununla birlikte And'ın ifade ettiği görüşe paralel olacak biçimde İslam geleneğindeki bu anlayışın da nesnel perspektifte aynı biçimde değerlendirilebileceğini düşünmekteyiz.

"O gün Allah şöyle diyecek: "Ey Meryem oğlu İsa! Senin üzerindeki ve annen üzerindeki nimetimi düşün. Hani, seni Ruhul-Kudüs (Cebrail) ile desteklemiştim. Beşikte iken de, yetişkin iken de insanlara konuşuyordun. Hani, sana kitabı, hikmeti, Tevrat'ı, İncil'i de öğretmiştim. Hani iznimle çamurdan kuş şekline benzer bir şey yapıyordun da içine üflüyordun, benim iznimle hemen bir kuş oluyordu. Yine benim iznimle doğuştan körü ve alacalıyı iyileştiriyordun. Hani benim iznimle ölüleri de (hayata) çıkarıyordun. Hani sen, İsrailoğullarına açık mucizeler getirdiğin zaman ben seni onlardan kurtarmıştım da onlardan inkar edenler, "Bu ancak açık bir büyüdür" demişlerdi." (Kuran, Maide: 110)

Mevlüt Özhan ölüp-dirilme motifinin farklı toplumların kimi söylencelerinde gördüğümüz motifsel ortaklığına dikkat çekerek ayrıca İslam geleneğindeki Hızır-İlyas söylencesinin de benzer bir motifsel yapıya sahip olduğunu tespit eder:

"Ölüp dirilme konusunu işleyen oyunlarda; genelde eskiyi, kötüyü, çirkini temsil eden güç, karşıtı olan yeniyi, iyiyi, güzeli, temsil eden güç, tarafından öldürülür. Bu oyunlar da yine kökenini eski inançlardan almaktadır. (...) Tanrı Dianisos'un, Tammuz'un, Demeter'in ortadan kaybolup sonradan dönüşleri amacıyla yapılan törenler, bu tür uygulamalarla, farkında olmadan tekrarlanmaktadır. Şaman ayinlerinde de ölüp dirilme, ayılıp bayılma motifi işlenir. İslam inancındaki Hızır-İlyas efsanesinin bu oyunlar üzerinde etkisi vardır. (...)" (Özhan, 1997)

Aslıhan Ünlü ise Hızır-İlyas söylencesinin bolluk, bereket ve doğanın yeniden canlandırılmasına yönelik inançsal motiflerini tespit ederek ritüelistik özelliğini şöyle açıklar:

"Baharın karşılanması Hıdırellez ve Nevruz gibi Anadolu'da yaygın olarak kutlanan bazı bayramları da getirmiştir. Hıdırellez, sadece seyirlik oyunlarla değil, bu konudaki inançların zenginliğiyle de Anadolu folklorunun önemli bir parçasıdır. Arapça yeşillik anlamına gelen "hadr"ın, İslam-öncesi Arap mitolojisinde, doğanın canlanışını temsil eden, efsanevi bir varlık olduğu sanılmaktadır. İslamla birlikte yine efsanevi varlıklar Hızır ve İlyas'ın birleşmesi sonucu "hıdırellez" sözcüğü ortaya çıkmıştır. Halk inanışında Hızır, dünyayı dolaşır, gezdiği yerlerdeki kuru otları yeşertir, dokunduğu kimsenin elinde yeşil bir iz bırakır. Sadece doğayı bereketlendiren bir doğaüstü kişilik değildir Hızır, aynı zamanda darlığa düşenlerin de yardımcısıdır. Böylesi zamanlarda ona rastlayanların, ondan yardım görenlerin hikayeleri anlatılır. Bir hikayeye göre Hızır ve İlyas iki kardeştir, bir başka hikayeye göre ise Hızır ve Ellez sevgilidirler. Hıdırellez kutlamaları, onların uzun süren bir hasretin sonunda kavuşmalarının sevincidir. Hıdırellez, yani 5 Mayıs gecesi ve ertesi gün bazı uygulamalarla niyetler dilenir; böylece paraya, bolluğa, çocuğa ya da kocaya sahip olunacağına inanılır. 6 Mayıs günü ise toplu yemek yenir ve eğlenceler düzenlenir." (Ünlü, 2006: 68,69)

Karadağ ise bu motifin bütün törensel kökenli oyunlarda bulunduğunu belirterek Şamanizm'deki ölüp-dirilme motifinin Anadolu'daki motiften farklılaştığını söylemektedir:

"Ölüp dirilme motifi ise hemen hemen bütün törensel kökenli oyunlarda bulunur. Bu motif hem Anadolu Mitolojisinde hem de Şamanizm'de vardır. Yalnız Şamanizm'de görülen biçim ölüp dirilme olarak değil de bayılıp ayılma şeklinde oluyor." (Karadağ, 191: 40)

Sevda Şener ölüp-dirilme motifine genel bir bakış açısıyla şöyle yaklaşmaktadır:

"İlkel insan giderek doğal değişimlerin kendi büyü gücünün ötesinde kalan bazı nedenlere dayandığını anlar. Bu nedeni doğal olayların ardında yatan üstün güçler olarak açıklar. Kışın yazı, kuraklığın bolluğu izlemesi, toprağın kurummasından sonra baharın gelip bitki örtüsünün canlanması, bu kutsal varlıkların ölüp dirilmeleri ile açıklanır. Bu inanç aşamasında yapılan kutsal törenlerde tanrının ölüp dirilmesi olayı canlandırılır. Baharın başlangıcında, gün dönümlerinde yapılan, ölme ve dirilme olayını taklitli olarak canlandıran bu törenlerin amacı üstün güçleri etkilemek, değişimi hızlandırmaktır." (Şener, 1975)

Bununla birlikte Erhan Tuna, ölüp dirilmenin çoğu zaman bereket sembolü olarak karşımıza çıkmasının yanı sıra kimi oyunlarda ise bir tür sağaltım aracı olarak kullanıldığını işaret etmektedir:

"(...) Burada vurgulamak istediğimiz nokta, Anadolu seyirlik oyunlarındaki ölüp-dirilme motiflerinin pek çoğunun doğanın ölüp-dirilmesi olgusunu, bereket amacıyla ortaya koymasına rağmen, bazı oyunlarda bu motifin büyüsel sağaltım amacı ile ve şamanın hastayı sağaltmasına benzer bir şekilde, bir anda mucizevi olarak gerçekleşmesidir." (Tuna, 2000: 198)

4.2.2.4. Kız Kaçırma

Seyirlik oyunlardaki Kız Kaçırma olgusu yüzeysel bir bakışla ele alındığında eğlenceye yönelik veya toplumsal bir soruna dikkat çekmek için işlenen basit bir motif gibi görünse de tarihsel ve mitolojik kaynaklara dayanarak bu anlayışın çok da bilimsel ve akla yatkın bir düşünce olmadığını söyleyebiliriz. Bununla birlikte bugüne kadar yapılan bir çok sosyokültürel antropoloji çalışmaları bize göstermiştir ki kız kaçırma motifi birbirinden farklı bir çok ilkel ve günümüz toplum ritüellerinde bereket, bolluk ve üremeye yönelik en önemli sembol işlevi gören simgesel motiflerden biridir.

Bunun yanı sıra tarih araştırmacıları uzak tarihlerdeki bir çok savaşın da mitolojik söylenceler doğrultusunda ele alındığında kız kaçırma olgusu etrafında şekillendiğini dile getirirler:

"Herodot Perslerle Yunanlılar, yani Asya ile Avrupa arasındaki savaşa hep kız kaçırma olaylarının sebep olduğunu, bunun İo'nun kaçırılmasıyla başladığını yazar: Argos kralı İnakhos'un kızı İo deniz kıyısında oynarken Fenike'li gemiciler tarafından kaçırılıp Mısır'a götürülmüş. Buna misilleme olarak da Yunanlılar Fenike'de Tyr kralı Agenor'un (ki Agenor İo'nun torunudur) kızı Europe'yi kaçırlılar, bununla da kalmazlar, Argonaut'lar seferini düzenleyip Kolkhis'li Medeia'yı kaçırlılar, bunun karşılığı da Paris'in Helena'yı kaçırması ve onun sonucunda Asya ile Avrupa'yı ilk büyük çatışmada karşı karşıya getiren Troya savaşıdır. Herodot bu yorumu Pers bilginlerinden aldığını söyler, ne tuhaftır ki sözünü ettiği kişi ve olayların efsanelik olduğunu, gerçek olsalar da Mısır, Fenike, Karadeniz ve Ege

kıyıları arasında böyle önemsiz olaylarla nasıl bir ilişki kurulabileceğini açıklamaz, bu tutarsızlık üstünde hiç durmaz." (Erhat, 2004: 158)

Karadağ, günümüzde icra edilen oyunlardaki Kız Kaçırma motifinin yukarıda belirttiğimiz üzere mitolojik bağlamından uzaklaşarak bir çok toplumsal etik ve moral paradigmalardan dolayı yüzeysel bir nazarla değerlendirildiğini, bununla birlikte böyle bir anlayışın ise ister istemez oyunları nasıl biçimlendirdiğini neden sonuç çerçevesinde şöyle açıklamaktadır:

"Çok önceleri büyük bir saygınlıkla, önemle yapılan bu törenler, büyüler. Yüzyılların geçmesi, koşulların değişmesi sonucu giderek değişimlere uğramıştır. Öncelerde gördüğümüz kız kaçırmaların mitolojide olduğu gibi üzüntü ile değil de sevinçle karşılanması da çeşitli koşulların ve kültür değişimlerinin etkisiyle toplum yapısındaki değişimlerin sonucudur. Bugünkü Anadolu kültürüne İslamiyet büyük ölçüde yön vermiştir. Özellikle kadın-erkek ilişkilerinde büyük bir kapalılık göze çarpar. Ergenlik çağına girmeden önce kız erkek ayrımı başlar ve yakın akrabalık dışında bu ayrım kişinin ölümüne kadar sürer. Çok önceleri doğa adına, tanrılar adına yapılan bu ayinlerde bulunan çiftleşme ögeleri, phallos ayinleri, kadın erkek ilişkilerindeki doğaya yakınlık, İslam kültürüyle ister istemez büyük ölçüde kapanmış ve gizlenmiştir. Ya da ortadan kalkmıştır. bu durumda bugün köylümüz içinde yaşadığı koşullar gereği kız kaçırma ile ilgili bölümleri artık bolluk adına yorumlamıyor. Yorum sadece kısa devreli bir çiftleşme özlemi ya da büyük sosyal problemlerden biri olan gerçekteki kız kaçırmalar ile ilişki kuruluyor. Köylü, her zaman yaşadığı, duyduğu, gördüğü kız kaçırma olayları açısından seyrediyor ve yorumluyor. Zaten oyuncu da aynı koşulların etkisinde bir kişi olduğundan başta kendisi bu yorumla oynuyor. Böyle olunca da oyunlarda gördüğümüz kız kaçırma motifi kaynağındaki amaca hizmet etmiyor artık. Ve bu olay seyircinin coşkusu ile karşılanıyor. Kız, tuz gibi yanlış anlamalarla gülünçleşiyor ve olayın seriminde de polis, jandarma gibi bugünün motifleri ile benziyor." (Karadağ, 191: 39,40)

Mevlüt Özhan'ın kız kaçırma motifli oyunlara yönelik görüşleri ise şöyledir:

"Bu oyunlarda kızlar kaçırdıktan sonra başlayan telaş, üzüntü, kızları bulmak için başlatılan arayışlar ve bulununca da yapılan eğlenceler, Anadolu tanrılarından Dianisos'un, Demeter'in, Mezopotamya tanrısı Tammuz'un, Frigya tanrısı Attis'in Hitit tanrısı Telepuni'nin kaybolmasının ardından gelen üzüntüye, bulunmasından sonra doğada başlayan canlanma üzerine yapılan sevinçle benzerlikler taşımaktadır " (Özhan, 1997)

Özhan, Karadağ'ın işaret ettiği gibi kız kaçırma motifinin Anadolu'nun kimi yerlerinde kutsal bir ilişkiden veya inançtan bağımsız olarak sosyal bir olgu olarak işlendiğini söylemektedir:

"Kız kaçırma konulu bazı oyunların inançla ilgileri olamayıp, toplumumuzdaki sosyal bir olgu olan kız kaçırma konusunu işlediklerini görürüz." (Özhan, 1997)

Metin And, kız kaçırma motifinin ölüp-dirilme konulu oyunlar kapsamında değerlendirilebileceğini belirterek, kaçıran kızın kaybolup yeniden bulunmasını ise ölüp dirilmesi olarak değerlendirmektedir.

"Anadolu'da seyirlik köylü oyunları arasında konusu kız kaçırma ve kaçırılan kızın yeniden bulunmasını konu edinen pek çok oyun vardır. Ancak bu oyunları ölüp-dirilme konuluğunun çeşitlenmeleri de sayabiliriz. Yani ölüp yeniden canlanma yerine, kaçırılan kızın yeniden bulunması gibi.." (And, 2003: 103,104)

Öyle ki bu bağlamda And, Seyirlik oyunlara yönelik yaptığı kümelenmede kız kaçırma ve ölüp-dirilme motiflerinden ayrı olarak "Ölüp-Dirilme + Kız Kaçırma" başlığı altında bu durumu ayrıca irdelemiştir.

"Kimi oyunlarda ölüp-dirilme ile kız kaçırma aynı oyunda birleştirilir. Böylece işlevi bolluğa yöneltmiş iki mitologya konusu ile bu amaç daha da pekiştirilmiş oluyor." (And, 2003: 197)

Dilaver Düzgün de kız kaçırma motifine bolluk berekete yönelik sembolik olgu doğrultusunda yaklaşmaktadır:

"Eski bolluk törenlerinin kalıntısı olduğu anlaşılan kış yarısı törenleri muhteva bakımından incelendiğinde kız kaçırma ve ölüp dirilme motiflerinin ağırlıklı bir biçimde yer aldığı görülür. Kaçırılan kız, üremenin bereketin, simgesidir. Bu, beraberinde çiftleşmeyi ve arkasından çoğalmayı sağlar." (Düzgün, 1994: 24)

Cengiz Çetin de bu motifi diğer araştırmacılar gibi kaynak bağlamında tarihsel bir bakış açısıyla tespit etmiş ve antik dönem inanç motifleriyle olan müşterekliğini şöyle açıklamıştır:

"Antik çağın bereket tanrıçası Persophone'nin Hades tarafından kaçırılışı ve bu sırada annesi Demeter'in tuttuğu yas, bunun sonucunda yeryüzünde meydana gelen kıtlık; bu kıtlığın bütün bir kış mevsimi boyunca sürmesi ve insanların bu olay için tuttukları yasla söz konusu oyunlarda kızın kaçırılması ve ardından tutulan yas ögesi arasında büyük bir benzerlik vardır. Kızın bulunuşu ve bunun ardından duyulan sevinç ise Persophone'nin annesi tarafından bulunması ve ilkbaharda altı aylığına da olsa yeryüzüne döndüğünde onunla birlikte dönen ilkbahar ve bereket karşısında insanların duyduğu sevinci hatırlatmaktadır." (Çetin, 2006)

4.2.2.5. Yemek Toplama ve Topluca Yemeğin Yenmesi

"Ritüel" pratiğin en temel niteliği olan "ortak faydaya" dönük amaç, ritüel/ritüelistik seyirlik oyunlarda da Yemek Toplama ve toplanan yemeğin Topluca Yenmesi biçiminde gerçekleştirilen motifsel eylemsellikle diğer motiflere nazaran kendini somut biçimde daha görünür kılmaktadır.

Seyirlik oyunlar bağlamında ritüel oyunların toplumsal faydasını ve kolektif bilince katkısını Enver Töre şöyle aktarmaktadır:

"Sonu hep mutlu ve coşkulu biten köy oyunlarının bir diğer özelliği de oyun sırasında evlerden toplanan yiyeceklerle köy meydanında toplanan köylülerin; birlikte çalışıp, birlikte paylaşmanın, dayanışmanın sıcaklığını hep beraber yaşamalarıdır. Gelecek günler için bolluk bereket dualarının ortaklaşa yapılması,

amaç ve dayanışma birliğinin kurulmasına vesile olur. Günümüze kadar yaşatılan Köy Oyunları, Türk toplumundaki sosyal dayanışmanın en güzel örnekleridir." (Töre, 2009)

Ortak paylaşıma ve dayanışmaya yönelik bu kolektif bilinci Aslıhan Ünlü "Türk Tiyatrosunun Antropolojisi" kitabında şöyle açıklamaktadır:

"(...) Kolektivizm, 'ben' bilinci yerine 'biz' bilincinin gelişmesi, olayların köyün ya da topluluğun bütünü ölçeğinde algılanmasıdır. Bayramlar, törenler, oyunlar kolektif olanın gücünü pekiştirir ve bireysel olarak bazı özgürlükler olmakla birlikte kolektifin yararına olan her şey benimsenir ya da onu tehdit eden unsurlar dışlanır. Kolektifin yararının gözetilmesi, toplumsal özgürlükten gönüllü bir vazgeçiş de beraberinde getirir. Böylesi bir durumda bireyin toplumla, değer dizgesiyle çatışması söz konusu değildir. Burada doğacak oyun anlayışı, kolektifin kutsanmasına ve yeniden üretilmesine ilişkin olacaktır." (Ünlü, 2006: 62)

Bir çok Seyirlik ritüelin/oyunun son bölümünde karşılaştığımız yemek toplama veya hep birlikte yemek yeme motifi Anadolu ve diğer Türk coğrafyalarında baharı karşılamak maksatlı gerçekleştirilen Nevruz veya Hıdırellez gibi ritüelistik bayramlarda da karşılaştığımız bir olgudur.

"6 Mayıs'ta kutlanan 'Hıdırellez' ise gelen baharı kutlamak için yapılır, bayramlık giysiler giyilerek kırlara gidilir, niyetler çekilir, şarkılar söylenir, oyunlar oynanır ve gruplar halinde yemekler yenilir." (Karadağ, 1995)

Tekerek, oyunlardaki ölüp-dirilme motifine müteakip bir çok oyunda gördüğümüz bu ortak motifi oyunların sonunda icra edildiğine dikkat çekerek şu tespitte bulunur:

"Ortak olan bir başka motif de "Yiyecek Toplama ve Topluca Yeme" dir. Oyun çıkartıldıktan sonra, yani Dirilme'den sonra bu olay coşkuyla kutlanır ve kutsanır. Bunun için de danslar ve manilerle dolaşarak yiyecek toplanır ve topluca yapılarak yenir." (Tekerek, 2007)

Dilaver Düzgün'e göre Yemek Toplama motifi Şamanlığa giriş törenlerindeki öğelerle benzerlik taşımaktadır:

"(...) Evleri dolaşarak yiyecek toplamak da şamanlığa giriş törenleriyle yakınlık gösteriyor.

Baykal gölü ve Selenge ırmağı çevrelerinde yaşayan Buret'ler resmen budist sayıldıkları halde şamanizm geleneklerine çok bağlı kalan Moğol boylarından biridir. Bunlarda şamanlığa istidat gösteren adama şaman (bö) olması teklif edilir. Teklif kabul edilirse şaman namzedi komşularından biriyle oba oba, ev ev dolaşp sadaka toplar." (Düzgün, 1994: 27)

Mevlüt Özhan ise ritüel oyunlardaki bu motifsel pratiği şöyle ifade etmektedir:

"İnanç kaynaklı olup, günümüzde de aynı amaçla oynanan oyunların ve yapılan uygulamaların çoğunluğunda yiyecek toplama ve toplu yeme uygulaması yapılmakta, toplu yemenin ardından da eğlence düzenlenmektedir.

Yiyecekler, köyün evleri tek tek gezilerek toplanır. Gezmeler sırasında da maniler söylenir. (...)

(...)

Yetişkinlerin üremeye ilgili yaptığı saya gezmelerde de saya türküleri söylenir. (...)" (Özhan, 1997)

Yemek kültü ile alakalı And'ın dikkat çektiği bir hususta Anadolu'daki Aşure geleneğinin diğer toplumlardaki motiflere benzerliğidir. Öyle ki;

"İçinde badem, fındık, fıstık, fasulye, nohut, üzüm, buğday gibi çeşitli tarım ürünleri bulunan aşure'nin Aşure töreninde pişirilmesi Kerbelâ kutlamasının ürün devşirme mevsiminin sonuna raslaması bakımından uyarıcıdır. Ta-uz için yas tutmada da buğday, tatlı bakla, hurma, üzüm gibi şeyler yenilir, Dionisos töreninde buna benzer lapalar hazırlanır, Anadolu'daki (...) *Arap Oyunu'nda* ölenin ağzına kuru yemişler verilerek dirilitilir. Bu da tarımla, bollukla ilintili olan bu törenlerin ortaklaşa öğelerinden birisidir." (And, 1985: 65)

4.3. Motifsel Adlandırmaya Yönelik Bir Öneri

Buraya kadar yemek Toplama ve toplanan yemeğin Topluca Yenmesi motifinin neden ve sonucuna ilişkin verdiğimiz örneklerde sebep sonuç ilişkisinin tatmin edecek boyutta olmadığını düşünmekteyiz.

Bizim bu çalışmamızda bu motife yönelik yaklaşımımız ise ilkellerdeki "kurban" ritüeli ile ilişkili bir durum olduğudur. Öyle ki Seyirlik oyunlarda karşılaştığımız Yemek Toplama ve bu yemeğin Topluca Yenmesi pratiği bir tür doğaya yönelik kurban sunusu temsilindedir. İlkel topluluklardaki kurban ritüelini Sedat Veyis Örnek şöyle aktarır:

"İbadetin önemli bir bölümünü teşkil eden kurban, doğaüstü alana giren kudretlerle barışıklığı sağlamak, onların verdiklerine teşekkür etmek ve onlardan bir şeyler istemek için sunulur. Yönelmiş olduğu amaçlara göre kurbanı dört grupta toplayabiliriz: a) İstenilen şeyi elde etmek için sunulan kurbanlar; b) elde edilen şeye teşekkür için sunulan kurbanlar; c) bir günahı, bir kusuru bağışlatmak için sunulan kurbanlar; d) ilk üründen, ilk avdan v.b. Yüce Varlığa sunulan hak kurbanları." (Örnek, 1988: 87,88)

Veyis'in sıraladığı başlıkları değerlendirdiğimizde; "istenilen şeyi elde etme için sunulan kurbanlar" ve "elde edilen şeye teşekkür"le birlikte "ilk üründen ... Yüce Varlığa sunulan kurbanlar" Seyirlik oyunlarda da benzer nitelikte toplu yemek ve birlikte bu yemeğin yenmesi motifi ile aynı düzlemde karşımıza çıkmaktadır.

Bu bağlamda; Karadağ'ın Saya Gezme başlığı altında incelediği Koçkatımı, Anadolu'da kış aylarında kutlanan ritüel oyunlardandır.

"Koçkatımı Türkiye'nin çeşitli yörelerinde şenliklerle kutlanır. (...)

5 - 15 Kasım arası kutlarız. Koçlar çeşitli renklere boyanır. O gün halk arasında dilekler olur. Tanrı bu sene bolluk versin diye dualar edilir. (...)

Koçkatımında koçlar süslenir, ceviz, leblebi, koçun boynuna takılır, üstüne erkek istenirse erkek, dişi istenirse kız çocuğu bindirilir. Koçları önüne katıp köylü meraya gider. Hep beraber yemek yerler. Çoban yiyecekleri alır. (...)" (Karadağ, 191: 19,20)

Koçkatımı ritüelinin son bölümündeki toplu yemek yeme eylemi "istenilen şeyi elde etmek için sunulan kurban" motifi ile benzerlik taşıdığını görmekteyiz.

Bununla birlikte Örnek, kurbanı "kanlı ve kansız olmak üzere" (Örnek, 1988: 88) biçimsel olarak başlıca iki gruba ayırmaktadır.

Biz burada Yemek ile alakalı motifi kansız kurbanlar grubuna dahil edilebileceğini düşünmekteyiz.

"(...) Kurban rituslarında elbette sunu ve kutsama öğeleri de mevcuttur ama bunlar kurbanın ayırt edici nitelikleri değildir. Kurban ritusunun asıl niteliği, kurban edilenin tümüyle ya da kısmi olarak imha edilmesidir. Kurban rituslarında kurban edilenin bir insan ya da hayvan olması şart değildir; bitki, ekmek, süt ve benzeri nesneler de kurban edilebilir. Kurbanın imha edilmesi, yakma, parçalama, kesme, yeme ya da gömme biçiminde yapılabilir." (Tecimer, 2006: 36)

Ayrıca "Yemek Toplama ve Topluca Yeme" motifi ilkellerdeki kurban sunma biçimi açısından da benzerlik taşımaktadır. Koçkatımı töreninde sunulan yiyeceklerin merada birlikte yenmesi mekan açısından da kurban ile özdeştir. Toprağa bağlı yaşayan insan için "mera"nın kutsal olarak değerlendirilmesinin akla uygun geldiğini düşünüyoruz.

"Kurbanı sunma biçimleri de sunuların niteliğine göre değişmektedir. Genellikle hayvanları ritüel biçimde kesmek kuraldandır. Yiyecek, içecek gibi şeyler mezarlara, sunaklara ya da kutsal bilinen yerlere bırakılır. Gök tanrılarına verilecek kurbanlar için, yüksek yerler seçilirken, yer tanrıları için toprağın üstü ya da içi yağlanır. Deniz tanrısı için de en uygun yer denizdir." (Örnek, 1988: 88)

Öyle ki yer/meکان ve amaç açısından aynılığını/uygunluğunu belirledikten sonra "zaman" bakımından da Yemek motifinin Kurban motifi ile benzerlik taşıdığını söyleyebiliriz.

Bununla birlikte bütün ritüellerde "kurban", ritüelin sonunda icra edilen motifsel bir pratik olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda Seyirlik oyunlardaki Yemek motifinin de ritüel oyunların sonunda gerçekleşmesi zamansal işleyiş

bakımından ilkellerdeki kurban ritüelleriyle örtüşerek iddia ettiğimiz görüşü desteklemektedir.

Bunun yanı sıra daha çok ilkbahar mevsimi ve bu mevsimin sonunda gerçekleştirilen "Çiğdem Bayramı" gibi Seyirlik ritüellerdeki yemek toplama ve topluca yeme motifi ise yine kurban'ın gereği olan " elde edilen şeye teşekkür ve Yüce Varlığa -ilk sunum- " niteliğindedir.

"(...) Çiğdem Bayramı oyununda ise, canlanan doğa, sembolik olarak oyunda görülüyor zaten." (Karadağ, 191: 126)

Türk geleneğinde yaratıcıdan bir şey istenildiğinde de kurban kesilmesi önemli bir âdet olarak karşımıza çıkmaktadır. İsteme aşamasında sunulan bu kurban pratiği ise "adak" olarak adlandırılmaktadır. Adak burada bir niyet ve isteğin somutlaştırılması mahiyetinde olup kurban niteliği taşır. Nihayetinde o isteğe kavuşulduğunda da yaratıcıya teşekkür etme maksatlı tekrar kurban kesilmesi yani adağın sunulması ise tıpkı; hem kış mevsimi (isteme) hem de ilk bahar ve sonunda (teşekkür) icra edilen Seyirlik oyunlardaki yemek sunma motifi ile benzerlik taşımaktadır.

"Adaklarda kurban kesmek Türkmenlerin adetlerindendir. Bu kurbanlar bir ziyarette kesilip yedirilir ve yemeklerin artan kısmı "SEN DE YE MÜBAREK" diyerek ziyaretin başına dökülür." (Yalman, 1977: 62)

Sedat Veyis Örnek, "Etnoloji Sözlüğü" kitabında Kurban kavramını ve nelerin kurban olarak sunulabileceğini ise şöyle açıklar:

"Kurban [Alm. Opfer, Fr. Sacrifice, Ing. Sacrifice]: İlkelerde ibadetin ana unsurlarından biri olan kurban, doğaüstü kudretlerin gönlünü hoş tutmak, onlarla barışık olmak, onlara teşekkür etmek ve onlardan isteklerde bulunmak için sunulan şeylerdir. Kurban edilen yada sunulan şeyler, İlkel toplumların ekonomik yapılarına göre değişir. Örneğin avcılıkla geçinen toplumlarda 'Hayvan Tanrısı'na, avlanan hayvanlardan bir parça et sunmaya oldukça sık raslanılır. Hayvancılıkla geçinen göçebe toplumlarda yeni doğmuş hayvanlar, süt, süttten yapılan içkiler (bu içkiler tanrı için yere dökülür); ikinci planda sığır, at, koyun, keçi vb. kurban edilir. Tarımla uğraşan toplumlarsa, doğaüstü kudretlerine yemek, içki, tarla ürünleri sunar ve evcil hayvanlar kurban ederler." (Örnek, 1971: 140,141)

Lefebvre, ritüellerdeki yemek verme-toplama-yeme motifinin bir tür fedakarlık bağlamında sunu olarak kurban niteliğinde olduğu görüşünü savunur:

"Kısacası burada büyüün doğuşuna değilse de genişlemesine, görkemli ve kutsal, kendi öğeleri içinde yaygın yaşama ödünç verilmiş, ama onları hayali etkinlik düzlemine taşıyan jestin genelleşmesine tanık olmuyor muyuz? Bu koşullarda, şenlik yemeği, ortak kabul gören bir yerde kutsal yemek olur, kozmik ve etkin eylem olur. Cinsiyetlerin birliği de bütün doğayı tartışma konusu eden,

kutsanabilecek ya da lanetlenebilecek, kargaşa tohumu ekebilen ya da mutlu bir geleceğin tohumu olan büyülü bir eylem olarak belirir. Ve bağış, sunu, şenliğe katılım kelimenin mistik anlamında bir “fedakârlık / kurban” olur: Geleceğe dair bir güvence, şu anki yoksunluk aracılığıyla gelecekte tanımın lütfunu sağlayacak karanlık güçlerle hizmet alışverişi." (Lefebvre, 2012: 208,209)

Bununla birlikte kurbanın amaç itibariye "bir başkası" için yapılan sunu olması ve tasarruf etmek bakımından ise ortak bir paylaşım sunum zorunluluğu Seyirlik oyunlardaki kişilerin; evlerinden "bir başkası" için verdikleri Yemek ve bu yemeklerin Topluca yenmesi "zorunluluğu" ile de eylemsellik yönünden örtüşmektedir.

Durkheim'ın "kurban" ile alakalı görüşü ise bizim görüşümüzü destekler mahiyettedir:

"(...) Birincisi, o bir yemektir; kurbanın özü, yiyecektir. İkincisi, kurban, kendisini takdim eden müminin, aynı zamanda yiyeceğin sunulduğu tanrı ile birlikte katıldığı bir yemektir. Kurbanın belli parçaları, tanrı için saklanır; geri kalan parçalar, onu tüketecek olan törene katılanlara dağıtılır. Bu yüzden, kutsal kitapta bazen kurban, Yahveh'nin huzurunda hazırlanmış bir yemek olarak isimlendirilir. (...) Ve yiyecek bedenin özünü sürekli olarak yenilediği için, paylaşılan yiyecek ortak köken gibi aynı etkiyi yaratabilir. (...) Bu bakış açısından, kurban bütünüyle yeni bir görünüm kazanır. Onun özü artık, çok uzun bir süredir inanıldığı gibi, "kurban" kelimesinin genel olarak ifade ettiği bir feragat eylemi değildir; her şeyden önce, yiyecek sayesinde tanrıyla bir birleşme eylemidir." (Durkheim, 2005: 399)

"(...) Üstelik, tarımsal bir çok ibadette bulunan başka uygulamalarla olan benzerliği, onun anlamını açıklar. Medeniyetin en yüksek seviyesine ulaşmış olan halklar arasında bile, hasadın ilk ürünlerinin ayinsel yemekler olarak kullanılması genel bir kuraldır. Bunun en iyi bilinen örneği de paskalya ziyafetidir. (...)" (Durkheim, 2005: 402)

Alman asıllı Rus Türkoloğu Wilhelm Radloff ise "Türkler ve Şamanlık" isimli kitabında içki ve yemeğin eski Türklerde kurban âyininin bir parçası olduğunu belirtir ki; bu da iddiamızı güçlendirir nitelikte bir tespit olma özelliği taşır:

"(...) Kurban töreninin üçüncü sahnesini içki sunma ve büyük bir yemek şöleni oluşturur ki, bu sırada büyük tulumlarla kımız ve kuzeydeki şamanistler arasında (Teleüt ve Şarlar) çok miktarda arpa birası içilir." (Radloff, 2008: 81)

Bütün bu çıkarımlarımız düzleminde bir bakış açısıyla söyleyebiliriz ki; oyunlardaki "Yemek Toplama ve Topluca Yeme" motifi "Kurban" başlığı altında ele alınmalıdır. Öyle ki böyle bir adlandırmanın Seyirlik oyunların kümelenendirilmesi bakımından daha işlevsel olacağı kanısındayız.

4.4. Ritüel Oyunların Oynanma Amaçları Bakımından Kategorizasyonları

Bugüne kadar yapılan Seyirlik oyun araştırmaları bize göstermiştir ki araştırmacılar şimdiye kadar yaptıkları kümelenmelerde müşterek tek bir sınıflandırmada buluşamamışlardır. Araştırmaların başlatılmasında ilk adımı atan Tecer'den itibaren; ya genel amaca yönelik kümelenmeler (Dini-Ladini, Ritüel-Profan v.b.) ya da And'ın zaman zaman farklılık gösteren kümelenmelerinde yaptığı gibi içerdikleri motifsel muhteva (Ölüm-Dirilme, Kız Kaçırma v.b.) yönünden kümelenmeler yapılmıştır. Ne var ki yapılan bütün kümelenmeler araştırmacıların sonradan da ifade ettiği gibi bilimsel tutarlılık açısından henüz yeterli görülmemektedir.

Bununla birlikte, "motif" bakımından yapılan kümelenmeler bize göre bir karmaşıklığa sebep vermektedir çünkü; aynı motifler bazan bütün oyunlarda ortak motif olarak karşımıza çıkabilmektedir.

Bu sebeple bu bölümde vereceğimiz sınıflandırma örnekleri -bilimsel tutarlılık açısından daha uygun olduğunu düşündüğümüz için- motifsel sınıflandırmaya dönük kümelenmelerden ziyade icradaki "amaç" bakımından yapılan kümelenmeler üzerinden olacaktır.

Şükrü Elçin, Ritüel Oyunları oynanma amacı bakımından kendi içinde bir sınıflandırmaya tâbi tutmuş ve beş başlık altında incelemiştir (Elçin, 1964). Elçin'in sınıflandırması şu başlıklardan oluşmaktadır:

1- Yılın değişmesiyle ilgili oyunlar

a) Köse-Gelin Oyunları

Elçin, bu oyunları "eski yılın bitmesi ve yeni yılın başlaması" oyunları olarak adlandırmıştır:

"Oyun, eski yılın bittiği tarih olan şubatın onyedisinde başlar ve üç gün sürer."
(Elçin, 1964: 28)

2 - Mücerret fikirlerle ilgili oyunlar

b) Arap oyunları

Elçin'in Arap oyunlarını ayrı bir kategoride ele almasına ilerleyen bölümlerde değineceğiz.

3 - Hayvan kültürüne bağlı oyunlar

a) Savaş gezme (uğur ve bereketin temsili) oyunu

"Saya, K rk  Tortu ve "Kuzunun tüyü bitti" gibi adlarla anılan bu oyun, Şubat ortalarında koyun, keçi çobanları tarafından temsil edilir. Koyun ve keçilerin do umları ile ilgili bu gelenek oyunu, aynı zamanda baharın gelişini de m j deler." (Elçin, 1964: 32)

b) Tekecik - Koç Katımı geleneği

"Bu merasim Kasım ayına girerken başlar." (Elçin, 1964: 35)

4 - Bitki kültüne ba lı oyunlar

Cemalcik (mahsulün elde edilmesi) oyunu.

Oyunun oynanma zamanını Elçin şöyle açıklamaktadır:

"Ağustos ayında, harmanlar d   ld    sırada geceleyin delikanlılar toplanırlar" (Elçin, 1964: 35)

EK - 1) Ekin Sonu

"(...) ekin biçme işinin bitiminden bir gün önce (...) gelecek yılın bereketini teşkil eder." (Elçin, 1964: 36)

EK - 2) Ayı Oyunu

"Yazıcıoğlu köyünde (Devrek, Zonguldak) Ketenler   ek açtığı zaman yılda bir kere Ayı oyunu oynanır." (Elçin, 1964: 37)

5 - Mezhep Merasimleri

a) Aleviler arasında

b) Bektaşiler arasında

Elçin'in mezhep merasimlerinden kastı cem törenleridir.

Karadağ 1978 yılında yazdığı kitabında Ritüel oyunları tür/amaç bakımında şöyle sınıflandırmıştır:

"A. BEL RL  GÜNLERDE OYNAN TÖRENSEL YA DA BÜYÜSEL OYUNLAR

1. Saya Gezme
 - a) Dede Oyunu
 - b) şişman Oyunu
2. Doğanın Canlanması için Oynanan Oyunlar
 - a) Fattik Oyunu
 - b)  i dem Bayramı
 - c) Hıdırellez
3. Hasat Sonu Oynanan Oyunlar
 - a) Ekin Kurtarma Duası
 - b)  l  Oyunu
4. Yağmur Duası" (Karadağ, 191)

Ancak ne var ki Karadağ 1995 yılında yazdığı bir makalede ise Ritüel oyunların oynanma amaçları yönünden değerlendirildiğinde şu biçimde sınıflandırılması gerektiğini söylemiştir:

"Törenselleşmiş, büyüsel nitelikli oyunları da kendi içinde dörde ayırabiliriz.

- 1- Hayvancılıkla geçinen yörelerde koyunların koçlarla çiftleşmesi için yapılan "Koçkatımı", koyunların dişi ve ikiz kuzulamaları için yapılan "Saya Gezme", koyunların sütünün bol olması için ilk sağımdaya yapılan "Berî" törenleri.
- 2- Tarımla geçinen yörelerde ürünün bereketli olması için yapılan "Hasat Önü", "Hasat Sonu" törenleri. .
- 3- Doğaya sıkı sıkıya bağlı olan yörelerde doğa ile yandaş ve barışık olmak için 'Güneşi Karşılama', 'Baharı Karşılama' (Hıdırellez, Nevruz vb.), 'Yağmur Yağdırma', 'Kışyarısı', 'Yeni Yıl' törenleri.
- 4- Doğum, ölüm, hastalık tedavisi için yapılan büyüler ve törenler." (Karadağ, 1995)

Bu doğrultuda Karadağ'ın kümelendirmesini şöyle biçimlendirebiliriz:

1. Koçkatımı, Saya Gezme, Berî Törenleri

"Koyun besleyen, koyunculuk yapan köylü, koyunların çiftleşme zamanında Kasım ayının başında 'Koyunlarla, koçları çiftleştirir. Bu iş için 'Koçkatımı' denilen' bir tören düzenlenir " (Karadağ, 1995)

"(...) Koçkatımından 100 gün sonra yani kuzunun ana rahminde tüylendiği gün 'Saya Gezme' denilen tören düzenlenir. bu tören Şubat ayı ortalarına rastlar. 'Saya Gezme' törenine bazı yönlerde 'Çoban Bayramı' da denilir." (Karadağ, 1995)

"Sezonun ilk süt sağma töreni "Berî" adını taşır, (...)" (Karadağ, 1995)

2. Hasat Önü, Hasat Sonu Törenleri

"Bazı yörelerde ilk tohumu tarlasına atan köylüyü arkadaşları yakalayıp ıslatırlar bereketli olsun diye.

Bazı yörelerde tüm köylü tarlanın kenarında toplanır yaşlılar dualar okur kadınlar birgün önceden içinde lop yumurta olan özel ekmekler hazırlar. Tarlanın sürüleceği gün yarışlar eğlenceler düzenlenir tarlasını süren köylüye toprak fırlatılır." (Karadağ, 1995)

"Hasat sonu ise, genellikle 'Ekin Kurtarma Duası' yapılır. Son ekin de biçildiğinde Orakçılar oraklarını mal sahibinin önüne atıp bahşişlerini isterler ve Buğday piri olan Hacıbektaş için dua ederler." (Karadağ, 1995)

3. Güneşi Karşılama, Baharı Karşılama (Hıdırellez, Nevruz), Yağmur Yağdırma, Kış yarısı, Yeni Yıl Törenleri

"Karasal iklimin hakim olduğu kışların sert geçtiği yörelerde Şubat'ın sonlarına doğru 'Baca Pilavı' töreni yapılır: Köylüler bu törenin amacını "güneşi karşılama" diye cevaplıyorlar." (Karadağ, 1995)

"Bahar törenleri ise: 21 Mart'ta 'Nevruz', çiğdem açtığında 'Çiğdem Bayramı', 6 Mayıs'ta Hıdırellez .olarak kutlanıyor." (Karadağ, 1995)

"Nevruz'da kırlara çıkılıyor. Bayram, seyrân niteliğinde kutlanıyor. Kadın, çoluk çocuk temiz ve renkli giysileriyle bütün gün kırdâ eğleniyorlar. Yemek ve dans bu törenin de ortak özelliği. Bazı yörelerde Nevruz, kutsal yerlerde, mezarlıklarda kutlanıyor. Bu Şaman geleneğinin günümüze kadar uzandığını gösteriyor. (...)

'Çiğdem Bayramı' ise çocuklar tarafından kutlanıyor. Baharda ilk çiğdemler açtığında çocuklar toplanıp dağlara, kırlara çiğdem toplamaya gidiyorlar, topladıkları çiğdemleri başlarına çelenk. yaparak, ellerinde deste yaparak ve bir ağacın dallarına bağlayarak, güle eğlene köye dönüyorlar. Köyde kapı kapı dolaşıp maniler söylüyorlar." (Karadağ, 1995)

"Oyunun diğer ilginç yanı; oyunlarda yiyecek toplamak için söylenen manilerin, saya gezme oyununda söylenen manilere benzemesidir. (...) Bu benzeyiş, gerçekte sadece manide değil, oyunun tüm özünde ve oynanış nedeninde de görülür." (Karadağ, 191: 61)

"'Yağmur Duası': Kırsal kesimde yaşayanlar için yağmur vazgeçilmezdir. Yağmurun yağmasının gecikmesi koca bir yıl aç kalınması demek olduğundan köylü dini liderleri 'Hoca' ile birlikte kutsal bir yere ya da su kenarına gider bu gidiş tüm köy canlıları ile birlikte, özellikle hayvanlar ve çocuklar da götürülür. Bu tören diğerlerinin aksine yoksulluk, kıtlık ve acı çekme gösterisi halindedir. Çocuklar ağılatılır. Koyunlar, kuzular meletilir. Ceketler, şapkalar ters giyilir, büyük bir vaveyla kopartılır ki acınası hallerine 'Allah' yardım etsin yağmur yağdırsın. Köylü, başlarında Hoca saf saf dizilir eller yere doğru parmaklar yağmurun yağmasını taklit eder gibi bir aşağı bir yukarı dua ile hareket ettirilir. Tören toplu yeme ile biter." (Karadağ, 1995)

"'Kışyarısı' 1 Ocak'ta, gelecek yeni yıl için, bahar için yapılan bir törendir. Bu törende de 'Saya Gezme' töreninde olduğu gibi Ak-Kara karşıtlığı-çatışması işlenir." (Karadağ, 1995)

4. Doğum, ölüm, hastalık tedavisi için yapılan büyüler ve törenler

"Bu törenler de genellikle İslâm öncesinden beri süregelenmektedir. Orta Asya'daki Şamanist Türkler hastalık tedavisi, doğum ve ölüm için düzenledikleri törenlerin uzantılarını bugün Anadolu' da görmekteyiz. Ayrıca Türklerden önce Anadolu'da yaşayan toplumların da benzer törenleri karışarak, kaynaşarak değişerek, dönüşerek bugüne kadar gelmiştir." (Karadağ, 1995)

And, 2003 yılında tekrar yayımlanan "Oyun ve Büyü" kitabında dört ana başlık vererek dramatik nitelikteki seyirliklerin bu dört unsurdan ortaya çıktığını belirtmiştir:

"(...) dramatik nitelikte bu oyunların genel olarak şu ana kümelerden birinden çıkabileceğini unutmayalım:

- a) Geçiş ve erişirme törenleri: Bunların başlıcaları doğum, evlenme, ölümdür. Bu ritüellere bağlı pek çok dramatik oyun vardır.
- b) Büyük ritüeller: Birtakım hastalıkların sağaltılması, kuraklıkta yağmur yağdırmak, güneşsizlikte güneş çıkartmak ya da tarım ve avcılıkta başarı ve bolluk elde etmek. Bu uygulamalar içinde dramatik köylü oyunlarından pek çok örnek vardır.

- c) Yıl döngüsüne ve takvimine bağlı törenler: Zamanla tektanrılı dinlerin ya da takvim yöntemlerindeki değişikliklerin etkisiyle kaymalara, amaç ve işlev dönüşümlerine karşın gene de özelliklerini koruyabilmişlerdir. Gün dönümleri, kış yarısı, 25 Aralık ile 6 Ocağa dek uygulamalar, Karnaval gibi. Dramatik köylü oyunlarının çoğunluğu bu kümeye bağlıdır. En önemli inceleme alanı da budur.
- d) Toplumsal uygulamalar: Daha çok günlük yaşantı ile iş yaşamı içinde, eğlenmek gereksinmesi için yapılan dramatik köylü oyunları da, kökenlerindeki asal işlev ne olursa olsun, bu yönleri giderek ağır basmış oyunlardır." (And, 2003: 327,328)

And'ın biçimlendirdiği kümedeki ilk üç başlık Ritüel oyunların kaynağını oluşturmaktadır. Bununla birlikte çalışmamızın çerçevesi bakımından And'ın bu kümede ifade ettiği ilk üç başlığın önemli olduğunu düşünmekteyiz.

Dilaver Düzgün'ün ritüel oyunların genel amacı doğrultusunda yaptığı sınıflandırma ise dört başlık altında toplanmaktadır. (Düzgün, 2017)

A. Yağmur Gelini

"Anadolu'da yağmurların yağmadığı, kuraklığın söz konusu olduğu dönemlerde çocukların ve bazen de gençlerin sergiledikleri törensel nitelikli oyun, yaygın kullanımı ile Yağmur Gelini olarak bilinir. Bunun yanı sıra Dodu, Çömçe Gelin, Kepçe Gelin, Bolbadik adları da farklı bölgelerde yağmur gelinini karşılamak üzere kullanılır." (Düzgün, 2017)

B. Saya

İlerleyen bölümlerde "Saya" konusunu ayrıntılı bir olarak anlatacağımız için şimdilik Düzgün'ün Saya ile alakalı yaklaşımını detaylandırmayacağız.

C. Nevruz Törenlerinde Sunulan oyunlar

"İklimlerdeki değişikliğe bağlı olarak, özellikle yeni yıl kavramı etrafında düzenlenen dramatik gösterilerle beslenen törenler, bütün Türk dünyasında nevrüz veya yeni gün olarak bilinir. (...) Geniş Türk coğrafyasında nevrüz törenlerinde sunulan dramatik gösterilerin en yaygın olanları Kos-kosa ve Deve oyunlarıdır." (Düzgün, 2017)

Düzgün ayrıca bu oyunların "Köse Gelin" ve "Köse Oyunu" olarak da bilindiğini belirtmektedir.

D. Kış Yarısı Oyunları

"İnsanlar, tarih boyunca farklı takvimler, zaman ölçüleri kullanmışlardır. Bunların zamanla değişikliğe uğramasına rağmen, yıl (sene) mefhumu hiçbir zaman değişmemiştir. "Türklerdeki halk takvimine göre bir yıl iki ana bölüme ayrılmaktadır. Hıdırellez gününden (6 Mayıs) 8 Kasım'a kadar süren devre 186 gün olup 'hızır günleri'2 adıyla anılmaktadır. Bu dönem genellikle yaz mevsimine tekabül etmektedir. 8 Kasım'dan 6 Mayıs'a kadar süren ikinci devre kış devresi olup 'kasım günleri' olarak adlandırılmakta ve 179 gün sürmektedir." Kıştan yaza geçilmesi, soğukun, durgun ve verimsiz mevsimin bitip sıcaklığın, bolluğun, verimliliğin gelmesi, bir takım kutlamalara, toplu eğlencelere sebep teşkil etmiştir. Böylece, tarımla uğraşan toplulukların insan-tabiat ilişkisine önem verdiklerini görüyoruz. hatta yılı on iki aya bölen halk düşüncesi, her aya bariz özelliğine göre ad vermiştir.

Bütün bunlar, tarım ve hayvancılıktaki bazı önemli günlerin halk takviminin oluşmasında belirleyici rol oynadıklarını gösteriyor. Ancak, bugün dünyada ortaya çıkan teknolojik gelişmeler, insanları gözlemleriyle günlük hayatlarını düzenleme alışkanlığından vazgeçirerek deneysel verilere dayanan ilmi ölçüleri kullanmaya zorlamıştır. Son yüzyılda, özellikle Cumhuriyet'ten sonra Türk toplumu bu teknik değerleri daha çok benimsemiş ve zamanla özümsemeye çalışmıştır. Böylece, ülke genelinde geçerli olan saat ve takvim gibi zaman ölçüleri, geleneğin devam ettirdiği gözleme dayalı yöntemin önüne geçmiştir.

Bu gelişmeler, köylünün geleneksel halk takvimiyle çağdaş uygulamaları birleştirmesine zemin hazırlamış, böylece kış yarısı şenlikleri eski yılın sona ererek yeni yılın başladığı Ocak ayının ilk haftasına kaydırılmıştır. Yani, daha önce yapılan koç katımı, koyun yüzü, döl, nevrüz, hıdırellez v.b. özel anlama sahip günlerdeki birbirine benzer eğlenceler kış mevsiminin ortalarında toplanmış, önceki fonksiyonlarını azaltarak yıl sonu veya yılbaşı olarak bilinen döneme münhasır kalmıştır. Hatta şu anda kullandığımız Gregoryen takvimi ile Julian takvimi arasındaki on üç günlük farkı da dikkate alan köylü yakın zamanlara kadar 13 Ocak'ı yılın son günü kabul etmiş ve o gün yeni yıl şenliklerini gerçekleştirmiştir. Son yıllarda ise bu uygulamalar tümüyle terk edilerek kış yarısı törenleri 31 Aralık'ı 1 Ocak'a bağlayan gecede icra edilir hale gelmiştir." (Düzgün, 2017)

4.5. Genel Kategorizasyon Sorunu ve Bir Öneri

Yukarıda verilen sınıflandırmalardan kimileri her ne kadar oyunların ismi gibi görünse de bu tanımlamalar oyunların isimleri değil oyun kanavalarının adlarıdır. Örneğin "Arap" bir oyunun ismidir; bununla birlikte bir çok oyunda Ak-Kara karşıtlığında Arap kişileştirmesini görüldüğü için bir takım böyle oyunlar da genel kanavayı oluşturması nedeniyle Arap Oyunları olarak adlandırılmıştır. Öyle ki bu adlandırmaların aynı zamanda oynanma amacını da ifade ettiği anlaşılmaktadır.

Bununla birlikte Arap (Kara) kültü-kışileştirilmesi, mevsime bağlı seyirlik oyunlarda genelde Ak-Kara karşıtlığında karşımıza çıkmakla birlikte kötüyü, eskiyi ve kışı sembolize etmektedir. Elçin'in Arap oyunlarını ayrı bir kategoride değerlendirmesini Arap-Kış özdeşliği düşüncesiyle Arap'ın oyun aracılığı ile yenilgisini kışın bitişi ile yeni yılı karşılamak yönünde değerlendirdiğini düşünüyoruz. Bu bağlamda Arap oyunun da "yılın değişmesi ile ilgili" oyunlar başlığında sıralanması gerektiği kanısındayız.

Arap kültürüne Saya Gezme'lerde de rastlıyoruz. Karadağ ise Saya Gezme oyunundaki Arap'ı şöyle tarif etmektedir:

"Arap bu haliyle kışı simgeler ama yeşerecek olan bahardır yeni ,gelecek olandır, bir anlamda bereketin ve yeninin tohumudur." (Karadağ, 1995)

Bir diğer önemli konu ise Saya Gezme'lerdir.

4.5.1. Saya Gezme

Anadolu da ritüel amaçlı gerçekleştirilen en önemli seyirlik oyun türlerinden biri olan Saya Gezme, Ak-Kara çatışması genelinde hayvan ve bitki kültlerine bağlı olarak mevsimsel etkinlikleri de muhtevasında barındıran ayrıca ölüp-dirilme motifini de sıkça gördüğümüz oyun türlerindendir. Anadolu'da bu oyuna farklı isimler verilmekle birlikte yılın farklı zamanlarında değişkenlik gösteren amaçlar için de oynandığı görülmektedir.

Karadağ, "Saya" sözcüğünün Anadolu'da ve Türkçe konuşan toplumlarda on farklı anlamada kullanıldığını söyler:

"Saya gezme oyununun incelemesine <<Saya>> sözcüğünün anlamı ile başlamak gerekir kanısındayım. Çeşitli kaynaklardan edindiğim bilgilere göre saya sözcüğü on anlama geliyor:

- 1 - Giyecek eşyası
 - a - Üstten giyilen iş gömleği
 - b - İşlemenin üst yelege (Avşar)
 - c - Mavi ile lacivert arası boyanmış iş gömleği (Gaziantep)
 - ç - Süslü kadın elbisesi (Kastamonu)
 - d - Üç peşli entari (Gaziantep)
 - e - Renkli gelin elbisesi (Konya, Seyhan)
 - f - Verev dokunmuş ince ve kabaca çuha
- 2 - Koyunlardan vergi toplayan memur.
 - a - Koyunların vergilerinin toplanmasına memur edilen Osmanlı tahsildarı
 - b - Türkistan'da vergi toplayan memur.
- 3 - Hayvanları metheden, türküler söyleyerek sürü sahiplerinden gıda maddesi toplayan derviş veya çoban
 - a - Saya : Özellikle ilkbahar ve sonbahar mevsimlerinin sonlarına doğru köy köy dolaşarak, serbest bir nazımla sayacı türküsü söyleyerek göçebelerin hayvanlarını methiyle ruhlarını okşayan ve mukabilinde un, peynir, buğday, arpa, v.b. gibi yalnız gıdaya ait eşya toplayan adı bir terekeme.
 - b - Terekeme/Karapapak ve Kars Türkmenlerinde kuzuların doğumunda ev ev dolaşarak sürü sahiplerinden hediyeler alan derviş veya çoban.
 - c - Azerbeycan ve Anadolu gibi Oğuz Türkçesi konuşan ülkelerde koyunun doğumu ile ilgili şenliklere <<Saya, Saya bayramı>> Bu şenliklerde türküy söyleyen baytar-Çoban sayılan kimselere de << Sayacı - Sayıcı >> denilmektedir.
- 4 - Edebiyat, nesir nevi
 - a - Halk hikayelerinin nesirle yazılan nevi.
 - b - Kars Türkmenlerinde bir edebiyat nevi.
- 5 - İnce çitten yapılmış davar yatağı
 - a - Davar yatağı (Osmaneli, Denizli, Sinop)
 - b - İnce çitten çevrilmiş davar yatağı.
- 6 - Arı, saf olan.
- 7 - Ayakkabı yüzü.
- 8 - Çobanın barınacağı yer, sütlerin muhafazasına yarayacak yapı.
- 9 - Saya Gezme oyununda Çoban'ı oynayan kişi.
- 10 - Baş oyuncusu çoban olan kişilere verilen ad." (Karadağ, 191: 30,31)

Mevlüt Özhan, Anadolu'da Saya oyununa başka hangi isimler verildiğini ve hangi maksatlarla yılın hangi zamanlarında oynandığını ise şöyle ifade etmektedir:

"Bu türün zengin örneklerinden olan Saya, Saya Gezme, Saya Gezmesi, Sayıl, Saya Kutluğu gibi isimler verilen oyunlar, üreme amacıyla 15-20 Şubat (...), yılın bereketli olması amacıyla Kasım, yeni yılın karşılanması ve bereketli olması amacıyla Ocak-Şubat ayları içinde yapılır. Bu oyun Koyun Yüzü (Karadana-Çubuk/Ankara), Kuzunun Tüyü Bitti (Saskara/Ardahan), Dede Oyunu (Elazığ), Şişman Oyunu (Gökdere- Koyulhisar/Sivas) gibi adlarla aynı amaç için oynanmaktadır." (Özhan, 1997)

And'ın köken bakımından Saya yaklaşımı ise şu yöndedir:

"(...) Bunun (**sayanın**) Koç Katımı'yla yakın bir ilintisi vardır. Katım bir çeşit davar düğünüdür, koçların koyunlarla çiftleşmesidir. Bu örneğin Uludağ'da Kasım'dan 20 gün önce başlar. Sıcak bölgelerde eylül, ekim ayında olur. Koyunun doğumuyla yapılan şenlikler de Saya, Saya Bayramı adını alıyor. Sayaanın çeşitli anlamlarını buluyoruz. Bir anlamı arı, yabancı türlerle karışmamıştır. Bir başka anlamında Hristiyanların haçı suya atma yortusu olan sabaha karşı Rumi 6 Ocak (bugün 18 Ocak) eskilerin Seb-i sede dedikleri gün için Saya Gecesi deniyor. Sözlük burada: <<Yani kafirlerin haçı suya bıraktıkları gece, ki soğuşun gayet şiddetli zamanıdır>> diyor. bu İran gibi yerlerde koç katımından yüz gün sonraki Saya Günü Saya Bayramına rastladığı için doğrudur. Ayrıca Saya Tokat, Sivas dolayları ağızlarından toplanan sözlüğe göre iki anlam taşıyor: 1) İnce çitten çevrilmiş davar dairesi; 2) Çoban veya derviş gibi olup, kuzuların doğduğu sıralarda sürü sahiplerini dolaşarak armağan toplayan kimseye deniyor. Bu ad altında bir türkü çeşidi de bulunmaktadır. Bu saya türküleriyle ilintili olarak yapılan *Davar Yüzü* de Tokat'ın Artova ilçesinde kışın davarın kuzulamasından elli gün önce yapılan bir törenin adıdır, bu tören sırasında çocuklar topluca ellerindeki çan ve keleklerle (davarın boynuna takılan çingiraklar) bacaları (evlerin damlarındaki pencereler) birer birer dolaşarak bu çanları bacalardan içeri sallarlar ve bu türküyü çağırırlar, özellikle bu türkü doğursunlar diye kısır gelinler için de söylenir." (And, 1985: 143)

"Örneğin Erzincan'da Saya'nın bir adı da *Kalik*'tir" (And, 1985: 73)

Seyirlik oyun araştırmacısı Dilaver Düzgün, Saya oyunlarını şöyle tanımlamaktadır:

"Köy seyirlik oyunlarının bir kısmı koç katımı, saya ve döl olarak bilinen yılın belli günlerinde sunulur. Bu dönemlerden ilki, üremenin başlangıcını, ikincisi bu yolda alınan önemli bir mesafeyi, sonuncusu ise doğumla birlikte gelen mutluluğu ifade eder. Özellikle koç katımından 100 gün sonra sergilenen ve dramatik öğelerle beslenen saya törenleri, bütün Türk dünyasında bilinir. Bu törenler, kuzunun anne karnında 100 günlük iken canlandığı, tüylerinin çıktığı inancından kaynaklanır ve bolluk, bereket getirmesi amacıyla ortaya konulur. Farklı bölgelere göre koç katımı zamanı değiştiğinden buna bağlı olarak sayanın ortaya konuluş zamanı da değişiklik arz eder. Bu tarih, çoğunlukla ocak, şubat aylarına rastlar. Bazı yörelerde "koyun yüzü", "davar yüzü" adlarıyla da bilinir. Koyunculukla uğraşan bölgelerde bugün de varlığını sürdüren saya törenleri Azerbaycan sahasında yaylaya göç etme, koyunların kırılması ve kuzuların doğumu esnasında da sergilenir. Anadolu'da bu gösteriler gece düzenlenir ve şöyle gelişir: Çobanlarla onlara katılan çocuklar ve gençler türlü garip kıyafetlere girerler, kapı kapı gezerek "sayacı sözleri" denilen tekerlemeye benzer türküler söyleyerek yiyecek ve bahşiş toplarlar. (...)

Bünyesinde barındırdığı dramatik unsurlar nedeniyle köy seyirlik oyunları ile ilgili araştırmalara konu olan saya, yılın belli günlerinde gerçekleştirilmesi ve kalıplaşmış birtakım davranışları içererek sevinç ve coşku içinde kutlanması gibi nedenlerle bir çeşit bayram kabul edilmiştir." (Düzgün, 2017)

Saya oyunlarını öz açısından incelediğimizde üç önemli motif burada da karşımıza çıkmaktadır. Bunlar: Kız kaçırma, Ölüp Dirilme ve Yiyecek Toplama.

Elçin, "hayvan kültürüne bağlı oyunlar" başlığı altında incelediği Saya'ya Anadolu'da verilen farklı adlandırmaları şöyle tespit etmiştir:

"Varyantlar ve karşılaştırma:

1) Oyun umumî olarak Şubat'ın ortalarında, ayın 17 sinde oynanıyor. Kululu'da ise 15, 18 veya 24 Şubatta yapılıyor.

2) Oyunun adı Ermenak'ta (Konya ve Kargara ile Uğurlu köylerinde; Gazayan'da (Kalecik, Ankara), Yeşilova'da (Aksaray, Niğde) ve Sarımehtemli'de (Tomarza, Kayseri) "Saya"dır.

Genezin bucağında (Avanos, Nevşehir) "Sayu" ; Kululu'da (Akkışla, Bünyan, Kayseri) "Saya Gezme" olarak yayılmıştır.

Diğer isimleri şunlardır: Saskara'da (Ardahan, Kars) "Kuzunun Tüyü Bitti" ; İnce'de (Tuzluca, Kars) "Köse Oyunu" ; Tepedam'da (Şiran, Gümüşhane) "Yılbaşı veya Saya Oyunu" ; Şebinkarahisar ve civarında (Giresun) "Yılbaşı Kutlama" ; Türkhamallı ve Gökçam'da (Sungurlu, Çorum) "Tortu" ;Çekerek ilçesinde ve köylerinde (Yozgat) "Körkü" ; Kabalı'da (Reşadiye, Tokat) "Çan Sallama" ; Yukarıçulhalı'da (Akdağmadeni, Yozgat) "Congulus" ; Yukarıhopşera'da (Çaykara, Trabzon) "Karakancilo" ; Haşin'de "Bek yahut Köse" ; Evcî'de (Sungurlu, Çorum) "Kış Yarısı veya Köse" ; Örtören (Artova, Tokat) "Davar Yüzü yahut Saya." (Elçin, 1964: 33,34)

Çeşitli Saya adlandırmalarını göz önüne aldığımızda Köse, Koç Katımı ve Yeni yıl ile alakalı oyunları da Anadolu'da Saya olarak adlandırıldığını görmekteyiz. Dolayısıyla bu oyunları da Saya başlığı altında inceleyebiliriz. Bununla birlikte zaman ve muhtevadaki motifler ile birlikte oynanma biçimlerindeki benzerliklerden dolayı bahar ile alakalı oyunların da dramatik yapısı sebebiyle Saya başlığı altında ele alınması gerektiğini düşünmekteyiz.

Muhtevasında Arap (Kara) kültürü barındıran Arap oyunları ise yine Saya oyunları çerçevesinde karşımıza çıkmaktadır. Bu sebeple Arap oyunlarının da Saya dahilinde olması gerektiğini düşünüyoruz.

And, Arap (Kara) kültürünün Yağmur Duası oyunlarında da işlenen bir motif olduğuna şöyle dikkat çeker:

"Kara, ayrıca yansılamayla kara yağmur bulutlarını çekerek yağmur yağdırmak için de başvurulan bir yoldur." (And, 1983: 34)

Hasat Önü ve Hasat Sonu oyunları ise muhteva bakımından diğer oyunlarla farklılık göstermemektedir. Ölüp-Dilime ve Kız Kaçırma motiflerini bu oyunlarda da görmekteyiz.

"Hayvancılıkla birlikte köylünün bir diğer geçim kaynağı olan tarım da seyirlik oyunlara konu olmuştur. Çift sürme, tarlaya tohumun atılması, ekin biçme, harman kaldırma, küçük törenlerle bir bayram gibi kutlanır. Yine büyüsel oyunlar arasına

girebilecek hasat sonu oyunları olarak oynanan Ekin Kurtarma Duası'nda çoban figürüyle karşılaşırız. Çoban eski işini bırakı, ağanın tarlasında orakçılık yapmaya başlamıştır. Ekim sonu yapılan toplu duadan sonra, ağa orakçılara yiyecek ve para verir. Yine hasat sonu oyunu olan Ölü Oyunu'nda ise ölü, doktorun iğnesi ile diriltir, dirilme toplu dansla kutlanır, kızlar kaçırlır, kızlar bulunur, toplu dans yapılır. Diğer oyunların önemli teması olan ölüp dirilme ve kız kaçırma temaları burada da işlenmiştir. Doktor figürü, pek çok oyunda karşımıza çıkan büyücü-hekim'in yani şamanın bir uzantısıdır." (Ünlü, 2006: 70)

Seyirlik oyunların bu iç içe geçmişliği yani girift yapısı bilimsel kümelenme yapmaktaki zorluğun temel sebebidir. Öyle ki özellikle mevsime, zamana ya da belli bir takvime bağlı ritüel tören/oyunların giriftliği Dilaver Düzgün'ün de belirttiği üzere oldukça karmaşık bir hal almıştır.

Boratav, takvime bağlı oyunların tasnifine yönelik zorluğa dikkat çekmiş ve bu karışıklığı gidermek için ise mevsimsel/takvime bağlı oyunları şöyle kümelendirmiştir:

"(...) Böylece mevsimlik bayramları: I) özel mevsimlik bayramlar, II) genel mevsimlik bayramlar diye iki büyük kümede toplamak gerekiyor. Birinci kümedeki bayramlar şunlardır: A. Çoban bayramları zinciri: a) koç-katımı, b) saya (davar yüzü), c) döl. B. İkinci, meyveci, bağcı bayramları. C. Göç bayramları. - İkinci kümedekiler: A. Bahar bayramları: a) nevruz, b) çiğdem, c) betnem (gâvur küfrü, ya da kızıl yumurta), d) hıdrellez. B. Yaz gün-dönümü. C. Kış yarısı, yılbaşı." (Boratav, 1984: 212)

4.6. Erginlenme (Geçiş) Törenleri/Oyunları ve Sınıflandırılmasına

Yönelik Bir Görüş

Dikkat çekmek istediğimiz bir diğer konu ise sosyal yapı içindeki işlevi bakımından oldukça önemli bir konuma sahip olduğunu düşündüğümüz "diğer büyüsel törenler" dahilindeki And'ın işaret ettiği Eriştirme törenleri ya da başka bir deyişle Geçiş Ritüelleri'dir.

And, bu törenleri şöyle ifade etmektedir:

"Ritüel genellikle toplumun kaygı verici bir durumunda kendiliğinden ortaya çıkan bir karşılık, bir tepkidir. Ritüellerin belirli bir türünü inceleyen Arnold van Gennep'e göre geçiş ritüelleri ya da törenleri adım verdiği bu türe, bir toplumun bireylerinin yaşamı bir çağdan ötekine, bir uğraştan bir başkasına geçişler dizisidir. Bu çağ ve uğraşlarda belirli bir ayırım olduğu zamanlarda bu geçişler erişirme törenleri ile olur, sözgelimi doğum (bizde çocuğun ilk dışının gözükmesi de *diş hediği* adı altında bir törenle kutlanır), sünnet, erginlik çağına erişme (örneğin Anadolu'da genç kızın büyüüp artık bebekle oynama çağına aştığını belirlemek için *Küççe Düğünü* adıyla bir tören yapılır), evlenme, baba olma, daha üst bir sınıfa erişme, uğraşlarla ilgili geçişler-yükselmeler (bizde özellikle esnaf loncalarında çıraklığa alınıp, kalfa ve usta olma törenleri gibi) ve ölümle ilgili törenler. Aslında konu dışında kalmakla birlikte geçiş törenleri, törenin daha çok bir durumdan ötekine geçişte, bir başka deyişle 'eşikte' yapılmış olmasıyla dikkati çekerler. Aday bu aşamada (eşikte) ne birincinin ne de yeni durumun ilişkinidir. İşte ritüel bu aşamada

yapılmakta ve geçişi kolaylaştırmaktadır. Böylece toplum içinde belirli bir düzen korunur." (And, 2003: 308,309)

Halkbilim alanında yaptığı çalışmalarla tanınan etnolog Arnold van Gennep en bilinen yapıtı "*Les Rites de Passage*" (Geçiş Ritüelleri, 1909) kitabıyla bireylerin toplumsal bir konumdan bir diğerine geçişinde düzenlenen törenleri/ritüelleri karşılaştırmalı olarak incelemiştir. Sonraki bölümlerimizde Gennep'in çalışmalarını kapsamlı olarak ele alacağımız için şimdilik bu bölümümüzde daha fazla bilgi vermeyeceğiz.

Bununla birlikte erişirme törenlerini bir tür inisiyasyon (giriş-kabul törenleri) olarak da değerlendirilmektedir.

Boratav, Gennep'in tanımı ile "geçiş ritüelleri" (eriştirme törenleri) nin sosyal yapı içinde "beşikten mezara" kadar devam eden toplumsal bir süreç olduğunu söyler ve şöyle tanımlar:

"(...) kişinin, birey olarak, yaşamı boyunca ve yaş basamaklarına göre sıralanan işlemlerdir bunlar; ama kişiye birey olarak uygulandıkları hâlde bu geçiş törenlerine toplum da katılır; doğum, sünnet, okula başlama, düğün, ölüm... ile ilgili gelenekler bu kümeye girer." (Boratav, 1984: 5)

Sedat Veyis Örnek ise genel bir bakış açısıyla "Geçiş Ritüelleri"ni şöyle açıklamaktadır:

"İnsan hayatında gerek biyolojik, gerekse toplumsal bir takım önemli geçiş dönemleri vardır. İnsan, hayatı boyunca bir durumdan başka bir duruma geçmektedir. Başka bir söyleyişle bireysel hayat doğum, çocukluk, erginlik, evlenme, analık, babalık, sınıflaşma, uğraştığı işte uzmanlaşma, ölüm gibi birbirini izleyen geçişlerden oluşmaktadır. İçlerinden doğum, erginlik, evlenme ve ölüm gibi geçiş dönemlerinin daha çok önem kazandığı bu durumlara bir sürü âdet, rit ve tören eşlik etmektedir. Bunların hepsinin amacı da bireyi bir durumdan başka bir duruma geçerken tehlikelerden ve zararlı etkilerden korumak, ve bu geçişleri kutsamaktır. Çünkü, bir durumdan başka bir duruma geçiş tehlikelerle doludur ve insan bu durumlarda zararlı dış etkilere karşı açık ve güçsüzdür. (Örnek, 1988: 105)

Örnek, insan hayatının üç önemli evresi olan doğum, evlenme ve ölümle alakalı geçiş aşamalarını ise şöyle saptamaktadır:

"Hayatın üç önemli döneminden birisi olan doğuma bir sürü rit, büyüsel kaçınma v.b. eşlik etmektedir. Gebe kadın, doğacak çocuğunu bir takım zararlardan korumak ve ona istediği nitelikleri kazandırmak için daha gebelik sırasında bir çok yasağa, bir çok dinsel ve büyüsel özlü işleme uymak zorundadır. Doğum ve lohusalık sayısız âdetin, inancın, büyüsel pratiğin hücumuna uğramıştır." (Örnek, 1988: 105,106)

"Hayatın ikinci önemli dönemi olan evlenme de gerek kız gerekse erkek için birer geçit sayıldığından, evlenmenin evreleri olan nişanlılık, düğün ve zıfak ayrı ayrı olarak değişik tören ve âyinlerle kutlanır. Çünkü gelini ve güveyi özellikle <<geçiş>> çok tehlikeli olan zararlı güçlerin kötülüklerinden korumak gerekmektedir. Bu

inanladır ki, her evliliğe bir sürü dinsel, büyüsel pratik, âyin ve tören eşlik etmektedir." (Örnek,1988: 107)

Ölümle ile alakalı geçiş aşamalarını ise şöyle belirler Örnek:

"Ölenin bu dünya ile öte dünya arasındaki ilişkilerini düzenlemek, öte dünyaya geçişini kolaylaştırmak, cesetle, gömmeyle, ölü yemeğiyle ilgili bir sürü pratik uygulamak ölü ritlerinin başlıcalarındandır. Çoğu toplumlarda ancak cesedin geleneklere uygun olarak gömülmesinden sonra söz konusu kimsenin ölümü toplum tarafından kabul edilir. Ölümün hayatın sonu olmadığı inancı, ölenlerin öte dünyaya <<geçiş>>lerini kolaylaştırmak, onları çeşitli tehlikelerden korumak için âyinler ve törenler düzenlemeyi gerektirmektedir." (Örnek, 1988: 107)

Örnek, burada ölen kişinin geçiş sürecini ifade etmekle beraber geride kalan yakınlarının veya sevenlerinin de ölümü kabullenme sürecini kapsayacak biçimde bir tür geçiş'ten bahsetmektedir. Bu kabullenme, cesedin geleneklere uygun olarak gömülmesi bağlamında, işlevsel olarak ölenin öte dünyaya geçişi ile ilgilidir. Bununla birlikte, erginlenme (geçiş) süreci, sadece ölü üzerinde değil, ölü ritlerini gerçekleştirenlerin üzerinde de etkindir.

Örnek, bu üç evrenin dışında geçiş ritlerini kapsayan diğer durumları ise şöyle ifade eder:

"Yüksek kültürlerde de görülen geçiş ritleri, doğumun, evlenmenin ve ölümün dışında, meslek seçiminde, derneklere girişde, özellikle çocukların erginlik durumuna geçişlerinde kümelenmektedir.

Öte yandan bir aydan başka aya, bir mevsimden başka mevsime ve bir yıldan ötekine geçişler de âyin ve törenlerle kutlanır: Yeniay, gün dönümü ve yılbaşında olduğu gibi" (Örnek, 1988: 107,108)

Geçiş ritüellerinin önemli bir evresi olduğunu düşündüğümüz "erginlenme" törenleri Anadolu'da sıkça karşılaştığımız bir pratik olmasından dolayı üstünde durulması gereken bir konu olduğunu düşünmekteyiz. Örnek, erginlenme törenleri için şunları söylemektedir:

"Etnolojide inisiyasyon ritleri diye bilinen erginlenme ritleri ve pratikleri ve bu amaçla düzenlenen törenler hemen hemen bütün ilkelerde görülmektedir. Bu ritler ayrıntılarda çeşitlenmeler gösterirler de, esasta aynıdır. Erginlenme ritleri, ergin yaşı giren çocukları topluma kazandırmak, onları dinsel ve dünyasal bilgilerle eğitmek amacıyla yapılır. 1) Bedensel gelişmeyle ilgili olanlar; 2) bir derneğe girmeye ilgili olanlar; 3) şaman, büyücü v.b. olmakla ilgili bulunanlar. Her üç grupta da asıl olan bir durum değişikliğini kutsamak ve onaylamaktır.

Dinsel, büyüsel, mitik ve toplumsal hayatın en önemli parçasını oluşturan erginlenme ritleri haftalarca, aylarca, kimi durumlarda da bölüm bölüm bir kaç yıl sürer. Bu törenlerde kutsal olanla, kutsal dışı olanı çoğu zaman birbirinden kesinlikle ayırmak güçtür.

(...)

Erkek çocukların erginlemelerine bakarak kızlarınki daha sadedir. (...)

Törenler boyunca şarkılar söylenir, şiirler okunur, oyunlar oynanır. İnisiyasyon evreleri derece derece çocukluk, delikanlılık, olgun erkeklik dönemlerini de içine almaktadır.

Erginlenme ritleri, çocuğu, anasının çevresinden koparıp, ona yeni bir benlik kazandırarak << topluma katma >> amacını gütmektedir. Bedensel ve ruhsal değişimlerden geçirilen, geleneksel, dinsel ve toplumsal bilgilerle donatılan, kutsanan kimse artık cemaatin geçerli bir üyesidir; evlenebilir, savaşa ve avlara katılabilir." (Örnek, 1988: 108,110)

Erginlenme ritlerinde bir tür "mistik parçalanma" yaşanır ve bu mistik parçalanma sırasında yine "ölüp-dirilme" motifsel olgusuyla karşılaşırız. Veyis Örnek, bu mistik parçalanmayı şöyle açıklar:

"Şaman hastalığını en yüksek aşamasını mistik parçalanma dönemi teşkil etmektedir. Şama adaylarının öğrenim sırasında ve temrin mahiyetinde olan trans (kendinden geçme) durumlarındaki bu ruhsal yaşantılar çok ilginçtir ve mistik bir karakter taşımaktadır. Mistik parçalanma çoğu ilkelerde uygulanan inisiyasyon törenlerinde (ergin yaşa gelen çocukların toplumun gerçek üyeleri olabilmeleri için geçirmeleri gereken çeşitli sınavlardan, pratiklerden, dinsel ve geleneksel öğretilerden v.b. den ibaret törenler) adayların geçirdikleri ritüel ölüp-dirilme olayının bir benzeridir." (Örnek, 1988: 51)

Karadağ'ın "çeşitli büyüsel törenler" başlığı ile ele aldığı toplumsal ilişkilene ile alakalı ritüel oyunların/sürecin yapısal, biçimsel benzerliklerinden ve oynusallık temelinde gerçekleştirilen dramatik yapılarından dolayı Geçiş Oyunları/Geçiş Ritüelleri başlığı altında incelenebileceğini düşünmekteyiz.

Ayrıca "geçiş ritleri"; toplumsal ilişkilerin yanı sıra doğa ile ilişkili zorunluluklar karşısında da işlevsel bir araçtır. "Beşikten mezara" birey ve toplum yaşamının her evresinde görülen kesintisiz bir süreç olması konumuz bakımından önem arz etmektedir. Bu bağlamda, toplumun mevsimsel/zamansal, olaysal ve mekansal zorunluluklar karşısında bir "geçiş" sürecini tamamlayabilmek için (kıştan bahara; bahardan kışa v.b.) gerçekleştirdiği Saya gibi törenlerin de nihayetinde kapsayıcılığı bakımından bir "Geçiş" ritüeli olduğunu düşünmekteyiz.

Bununla beraber Finlandiyalı halkbilimci Lauri Honko, geçiş ritüellerinin kişi (birey) merkezli ritüeller olduğunu belirtmekle birlikte bu ritüellerin takvime bağlı ritüellere aktarılabileceğini de söyler:

"Geçiş ritleri, kişi merkezli olarak kabul edilebilir. Çünkü kişinin durumunda meydana gelen değişiklik onun öncelikli dürtüsünü gösterir.

(...)

Bregenhoj, Geçiş ritlerinin analitik modelinin takvimsel geleneklere aktarılabilirliğini öne sürer. Sembolik ölüm, maske takma, insanı, kurallara bağlı günlük yaşamdan, alternatif hayat ve sonsuzluğu sunan kutsal festivallere transfer eder. Rol değişimi bu transferin dış belirtileridir. Günlük yaşamdan ayrılma, kişinin normalde günlük yapması gereken işleri yapmamasını mümkün kılar; O, her günkü "ben" (self) yeniden doğduğu zaman ölen, bir başka insana (gerçek ben'e) dönüşür. Yine de deneyim negatif değildir; bu işlem insanda arınmayı sağlar, ve hayata yeniden dönen insan "yeni bir insan" olur; bu ritüel kişinin bilinçlenmesinde katalizör görevi yapar." (Honko, 2006:132,138)

Nihayetinde çıkarımlarımız düzleminde söyleyebiliriz ki; Ritüel Seyirlik oyunlar genel çerçevede değerlendirildiğinde pratikteki amaç bakımından bir tür "Geçiş" (mevsimsel, biyolojik, ustalıktan çıraklığa v.b. geçişler) mahiyetinde temellenmektedir. Bu doğrultuda oyunları şu başlıklar altında inceleyebileceğimizi düşünüyoruz:

A. Ritüel (Kutsal-Sacred) Geçiş Oyunlar

1. Sayalar (Mevsimsel/Takvimsel Geçişler-Oyunlar)
2. Erginlenme Törenleri (Biyolojik ve herhangi bir konuda yeterlilikle ilgili çeşitli Geçişler-Oyunlar)

4.7. Ritüel Seyirlik Oyunların Sunumu ve Biçimsel Yapısı

Ritüel oyunlar her ne kadar açık biçim ve doğmaca oynanan oyunlar olsa da oyun kanavalarında görünür bir biçimde kesinlik ve değişmezlik vardır. Karadağ bu durumu şöyle açıklar:

"Belirli günlerde oynanan töresel ya da büyüsel oyunların metin yapıları büyük benzerlik gösterir. Bu kalıplar katı ve kesindir. Oyun doğmaca da oynansa, oyun ve seyirci ile her seferinde yeniden de yaratılsa bu çatı değişmez. Yüzyıllardan beri gelmiş bir çatıdır bu ve oyunculara, köylüye dedelerinden miras kalmıştır. Toplum koşulları değişmedikçe de oyuncuların torunlarına miras olarak kalacaktır. Sorun aynıdır çünkü; yaşamı kolaylaştırmak için doğa ile barışık olmak." (Karadağ,191: 122)

Karadağ, bu değişmeyen kuralları detaylandırarak şöyle sıralandırır:

"Ekin Kurtarma Duası ev Yağmur Duası islamlığın kesin etkisi görülen büyüsel oyunların dışındaki, belli günlerde oynanan törenselsel ya da büyüsel oyunların metin yapılarında değişmeyen genel kuralları şöyle sıralayabiliriz.

- 1) Oyun başı tüm köylü tarafından sevinç gösterisi olarak oyuncu seyirci iç içe toplu dans ile kutlanır.
- 2) Oyunlara gelin motifleri girer, gizli ya da açık sevişme bölümleri bulunur. Köy ortamında gelinlerin kaçırılması ya da Hıdırellez oyununda olduğu gibi kızların seyircileri öpmesi, bolluk simgesi olarak belirlenir.

- 3) Oyunlarda ölme, yiyecek verilerek ölünün dirilmesi ile bu dirilmenin toplu dans ile kutlanması, büyüsel oyunların en belirgin özelliklerinden biridir.
- 4) Tören sonu toplu yeme, üçüncü maddede gördüğümüz asal özelliklerden bir diğeri." (Karadağ, 191:127)

Anadolu'daki Ritüel Seyirlik oyunların ortaya çıkma hususunu doğa karşısındaki zorundalık bağlamında ele alan Karadağ, bu oyunların biçimsel olarak incelediğinde ise "ilkelerin ritüelleriyle hemen hemen aynı çatıya sahip" (Karadağ, 191: 17) olduğunu söyler. Karadağ'a göre oyunların biçimsel çatısı şöyle oluşmaktadır:

- a - Oyunu yönetecek bir din adamı veya yetenekli bir kişi vardır, bunlar; hoca, dede, yiğitbaşı, oyuncubaşı, elebaşı, meydancı, köse, delil, oyunağası, öncü, reis, kahya, v.b. gibi çeşitli isimler alırlar.
- b - Oyuna katılanlar, kılık değiştirme, makyaj yapma, abdest alma, namaz kılma gibi ön hazırlıklar yaparlar.
- c - Oyunun çatısı belli olduğundan, susulacak, gülünecek v.b. yerleri herkes önceden bilir. Oyun anında oyunun niteliğine göre davranılır.
- d - Genellikle, oyunların kendilerine has belirli oyun yerleri vardır. Köy meydanı, ev önleri, damlar v.b.
- e - Oyunlar belirli günlerde çıkartılır.
- f - Kış yarısı, saya gezme gibi oyunlarda adak, hediye verme geleneği vardır.
- g - Oyunların hemen hepsinde dans ve müzik vardır.
- h - Bazı oyunların özel araçları vardır. Deve başı, at iskeleti, sakal gibi.
- i - Özellikle saya gezme, kış yarısı gibi oyunlar kurallaşmış ve kalıplaşmıştır." (Karadağ, 191: 18)

Dilaver Düzgün, genel olarak oyunların üç aşamada gerçekleştiğini söyler ve bununla birlikte oyunların oynanma biçimlerini ise şöyle açıklar:

"Bu gösteriler üç aşamada gerçekleşir: 1. Çalgı eşliğinde dans, taklit ve karşılıklı konuşmalar 2. Bahış atma 3. Toplu yeme-içme, eğlenme." (Düzgün, 2017)

Genellikle köyün bütün halkı bu oyunların seyircisi olmakla birlikte bazı yerlerde kadınlar ve erkekler ayrı ayrı mekanlarda veya beraber aynı oyuna seyir bakımından birbirine karışmadan dahil olmaktadır.

"İnançlarla ilgili olarak yapılan bir takım gizli merasimlerde, (...) kadın ve erkeklerin bir arada bulundukları bir gerçektir. Bu kadın ve erkekler bir bakıma oyuncuyu, bir bakıma da seyirciyi temsil ederler." (Elçin, 1964: 69)

And, tragediyayı oluşturan bolluk törenlerinin çatısının Seyirlik oyunlar için de geçerli olduğunu söylemektedir:

"(...) İnsanlar, hayvanlar, bitkiler çoğaldıkça, bittikçe, ölümlerin de dirilebileceğine inanılıyordu. Dionisos'da olduğu gibi bütün bu törenlerde iki yan karşıt çifte yan oluyordu. Biri dinsel, tanrının insanın içinde bulunması (enthousiasmos), ağır başlı, yasalı yanı, öteki azgın, arsız, güldürücü kendinden geçme (ekstasis) yanındır. Böylece bir yandan Tragedya'nın temeli olan pathos-threnos (yeğin ölüm ve yas tutma), öte yanda komedya'ya yaklaştıran cümbüş, güldürü (komos/gamos) dirilme/gerdek cümbüşü, ölüm ve yok olma üzerinde yengiyi buluyoruz. Bu eski bolluk dramasının

Tragedya'nın çıkışıyla ilintisini açıklayan Profesör Gilbert Murray'ın yorumunu görelim. Profesör Murray'a göre tragedya'nın çatısında bu törenlerin oluntuları şu sırayla gelmektedir:

- 1) Agon veya yarışma, çatışma. Işığın karanlıkla, yazın kışla, eski yılın yeni yıla çatışması.
- 2) Pathos, ölüm, acı çekme. Genel olarak bir törensel veya kurban edici bir ölüm. Adonis veya Attis'i tabu bir hayvan öldürür. Pharmakos taşlanır. Osiris, Dionisos, Pentheus, Orpheas, Hippolytus parçalanır.
- 3) Haberci, Pathos göz önünde olmayınca bunu bir haberci anlatır.
- 4) Threnos veya yas tutma, ağıt.
- 5) ve 6) Anagrosis tanıma ve tanrısama. Ölenin, parçalananın canlanması. Başka ülkelerde olduğu gibi Anadolu'da da pek çok seyirlik oyun bir, iki eksik veya artığına bu sırayla gelişir." (And, 1985: 60,61)

And'ın, bu oyunların oynanmasına yönelik genel tespitleri ise şöyledir:

"(...) Bu oyunları iki kesimde toplayabiliriz: Kişileştirme ve eylemin taklidine dayanan kimi oyunların belirli bir önörgüsü, kuralları vardır, ikinci kesimde ise gene bir kişileştirme ve bir eylemin taklidi bulunmakla birlikte bunlar bir önörgüden yoksundur, oyuncular bunu doğmaca olarak oyun sırasında geliştirirler. Ancak belirli bir oyuncu topluluğu birlikte oynaya oynaya bu oyuna alışkanlıklarla bir bakıma bir önörgü ve birtakım kuralları getirebilirse de oyun gene doğmaca niteliğini korur." (And, 2003: 283)

Ritüel/kutsal (*sacred*) nitelikteki oyunlar, eğlence maksatlı oynanan Dünyevi (*secular*) oyunlardan "zaman ve mekan" bakımından farklılık gösterse de oyunların oynanma üslubu ve sunumu hemen hemen aynıdır. Bu konuyla alakalı bir doktora tezinde bu genel çatı şöyle belirlenmiştir:

"Köy seyirlik oyunları yapı bakımından göstermecidir ve toplu oynanır. Anadolu köylüsü tarafından yine köylüler için oynanır. Oyuncu da, seyirci de aynıdır, yani köylüdür. Seyirci oyunun içindedir ve seyirlik oyunların konuları da kanavaları da bellidir. Köy seyirlik oyunlar, adı üzerinde seyirlik oyunlardır. Oyuncu-seyirci ayrılığı hem vardır hem yoktur. Oyuncuları oyuna seyirciler hep beraber hazırlar. Sırası gelen oyuncu seyirci içinden çıkarak oyuna katılır, oyundaki görevi bittikten sonra yeniden seyircilerin arasına karışır. Yani oyun içinde oyundur. Oyuncular olayları benzetme kaygısı duymadan göstermeyi yeğler." (Özdiğer, 2011: 30)

Tiyatro akademisyeni Tülin Sağlam ise Seyirlik oyunları bir tür halk tiyatrosu olarak değerlendirir ve oyunların genel yapısını şöyle belirler:

"Çoğu eski ritüel kalıntılarıdır. Dramatiktir; oyuncular kendisinden başka bir kişiliği canlandırır. Kılık değiştirme, yüz boyama, maske ve çeşitli aksesuar kullanımları.

Bir eylem yansılır. Agon denen çatışma da vardır; iki hasım, iki kişi, ak-kara karşıtlığından ortaya çıkan.

Köy Meydanı ya da evlerdir oyun mekânları. Aynı mekânın parçalarıdır oyuncu-seyirci.

(...)

Kılık değiştirme için ellerinde bulunan tüm eşyalardan yaratıcı bir biçimde yararlanırlar. Yüz boyaları, hayvan postları, kilimler, şapkalar, ayakkabılar, terlikler, kovalar, ziller, sopalar, takma sakallar, vb gibi günlük kullanım nesneleri yaratıcı bir biçimde kullanılır. Terliklerin hayvan kulağı, ipin deniz, kovada yakılan ateşten çıkan dumanın treni, yüze sürülen siyah boyanın kötüyü, bir kap suyun yaşamı sembolize etmesi gibi aksesuarlar hem gerçekçi hem sembolik olarak ve sürekli değişip dönüştürülerek gösterilerde yer alır. Farklı amaçlarla sıkça kullanılan sopa en göze çarpan aksesuardır denebilir. Sopa toprağı kazma, hayvanları gütme, dövme vb gibi eylemler için araç olarak kullanıldığı gibi fallik öğe olarak da kullanılmaktadır.

Çoğunlukla yöresel çalgılarla oyuna eşlik eden canlı müzik kullanımı söz konusudur. Daha çok bedene, aksiyona dayanan bu performanslarda söz öğesi diğer formlara göre geridedir." (Sağlam, 2008)



5. DÜNYEVİ SEYİRLİK OYUNLAR

5.1. Tragedyanın Kökeni Bağlamında Kutsal Ritüelin Dünyevi Oyuna Dönüşümü

Gelişen, ilerleyen veyahut da dönüşen dünya karşısında insanların inançlarının da belirli bir tekamüle erişmesi hiç şüphesiz kaçınılmaz olmuştur. Öyle ki toplumlar doğa karşısında uğradıkları güçlülere karşı farklı savunma pratikleri geliştirmişler bununla birlikte "doğal gücü paylaşma" ve "birlikli güç yaratma" stratejileri de aynı biçimde ritüellerin işlevselliği bağlamında değişip dönüşüme uğramıştır. Ritüelin amacı olan "büyünün" yerini dua alırken "bilinmeyen gücün" yerini ise tanrı inancı almıştır.

Bu aşamada tragedyanın ritüellerden türediği savını destekler mahiyette "kişileştirme" motiflerinin ortaya çıkmasıyla bireyin toplum yapısındaki belirginleşmesi de eş durumlu bir sonuç olarak karşımıza çıkmıştır.

"d) Toplumdaki değişimler ritüellerin önemini azaltmıştır. İnanç, somut kişiler olarak görülen tanrılara yönelmiş, büyüünün yerini dua ve tapınma almıştır. Büyünün içten güçlenmeyi amaçlamasına karşın, tanrısal inanç gücü dışta görmüş, onun yardımına yönelmiştir. Büyü bir arada güçlenmeyi sağlarken, tanrıya yakarma bireyin kendi özel kurtuluşunu, kendi yararını amaçlamıştır. Büyünün heyecansal ve coşkulu oluşuna karşın, dua ussal bir yaklaşımdır. Bu değişim sırasında ritüellerde işlenen motifler mitolojiye geçmiştir. Mitolojik anlamı ile sürdürülen bu motiflerin işlevleri de farklıdır.

e) Toplumdaki bu değişimler ritüellerdeki taklitli canlandırma olayının oyuna, tiyatroya dönüşmesine olanak hazırlamıştır. Dram doğarken ritüelin temel kanavasını biçim olarak benimsemiştir. Bir huzursuzluk dönemini çatışmanın izlemesi, çatışmadan sonra kurtulma ve rahatlamının gelmesi, yeni bir düzen kurulması, kurtuluşun bir şölenle kutlanması bu kanavanın belli başlı bölümleridir. En eski Yunan tragedyalarının ölümle ve yıkımla bitmeyip mutlulukla sonuçlanması ritüelin bu asal biçiminin korunmuş olmasından ileri gelir." (Şener, 1975)

Bu bağlamda Sevda Şener'in işaret ettiği noktadan hareketle; doğa karşısında bir konvansiyon ile sonuçlanan ritüelin dönüşümü yeni bir konvansiyon biçimini de beraberinde getirmiştir. Ancak bu yeni biçim kendini yaratan aracı (ritüel) da değiştirmiş, dönüştürmüş ve çeşitlendirmiştir; artık konvansiyonun yeni araçları sanat ve görece kurumsallaşmış (kişileştirilmiş tanrılar bağlamında) dinler olmuştur..

Ritüelin, bir üretim değil performansa dayalı yaratım süreci olması ise "öz"ünü kaybetmeden yeni bir konvansiyon çerçevesinde birleşerek toplumun da artık yeni bir asgârî müşterekte buluşmasını sağlamıştır.

Oluşan yeni konvansiyonel yapıda, sanat "salt ritüelin" -kutsal ile ilişki bağlamında- ikamesi olacak biçimde konumlanmış ve biçimlenmiştir. Ritüelden sanata geçişteki farklılaşmayı Sevda Şener şöyle aktarmaktadır:

"(...) Ritüel, sanat ile gerçek yaşam arasında bir köprüdür. Ritüelde pratik bir amaç güdülür. Bu amacı gerçekleştirmek için yaşamın taklidi yapılır. Yaşamdaki işler, ya önceden onları etkilemek için, ya da sonradan onları paylaşmak amacıyla canlandırılır. Oysa sanat pratik amaçlı değildir. Sanat yaşamı taklit ederken sadece kendini amaçlamaktadır. Ritüeldeki tartışılmaz inanan yerini eleştirel düşünce almıştır. Ritüelde hareket ve iş ön planda gelir. Sanat ise sözdür, duadır, övgüdür, yergidir. Ritüelin konusu tekdüzedir. Sanat ise kendine yeni konu arar, konularını çeşitler. Ritüelin yaşamın kendi olmasına ve biçimi değişken olmasına karşın, sanatta yaşamın benzeri sunulmakta ve belli biçim kalıpları yinelenmektedir. Ritüel heyecan verici, korkutucudur. Sanat ise gerilimi azaltır, heyecanları yatıştırır, düzene sokar. Ritüelde yaşam duygusu pekişir. Sanatta ise yaşam gözlenir, aksaklıkları saptanır ve bu aksaklıkları giderme yolları aranır. Ritüelde ayrı bir oyun yeri olmamasına karşın, sanatta seyir ve oyun yerleri birbirinden ayrılmıştır. Tiyatroda orkestraya bir seyir yeri eklenmesi ile bu ayrım gerçekleştirilmiştir. Oysa başlangıçta orkestra bir oyun yeri değil, bir tapınma alanıydı. Seyir yeri eklenince araya bir düşünce ve gözlem uzaklığı girmiş oldu. Giderek orkestranın arkasında bir skene duvarı yükseldi ve dekor panoları yer aldı." (Şener, 2003: 16,17)

Oluşan bu "yeni ritüel" her ne kadar eski ritüel ile benzerlikler gösterse de ikisi arasındaki fark belirgindir. Şener, tragedyanın kökeni bağlamında bu farkları şöyle sıralamaktadır:

"Büyü törenlerinin taklitle canlandırması ile sanatlaşmış dram arasında şu farklar vardır:

- 1 - Büyü törenlerinde oyun yaşamın kendidir. Dram sanatında ise "mimesis"dir, yaşamın oyun olarak yansıtılmasıdır.
- 2 - Büyü törenlerinde hareket ve iş önde gelir. Dramda ise dua, övgü, söz, önem kazanır.
- 3 - Büyü törenlerinde taklit inanca dayanır, tartışılmaz. Dramda ise taklit usa yöneliktir ve eleştiriseldir.
- 4 - Büyü törenlerinde gerilim, heyecan, coşku, korku, acıma gibi heyecanlar baskındır. Dramda ise gerçekler gözlenir, sorunlar saptanır, çözüm yolları gösterilir.
- 5 - Büyü törenlerinde taklidin konusu hep aynı temayı ele alır. Dramda ise yeni konular bulur, eski konuları çeşitler.
- 6 - Büyü törenlerinde taklitle canlandırma tören yerinde yapılır. Eski Yunan'da orkestra, hem tapınma yeri, hem oyun yeridir. Dramda ise seyir yeri oyun yerinden ayrılmıştır. Orkestraya sıralar eklenmiştir. Oyun ortada oynanırken seyirciler onu uzaktan seyredirler." (Şener, 1975)

Metin And ise ritüel olgusu ile tragedya arasındaki benzerlikleri şöyle tespit etmektedir:

"(...) Her şeyden önce, ikisi de bir yığın eylemidir. Topluluk, tiyatro öğretileriyle bir anlatım aracı bulmuştu. Kabile halkı kendinden geçiyor, herkes buna katılıyordu. Dans, yabansı ve kendinden geçercesineydi; coşkunluğun gerilimini veriyordu. Bu coşkunluk bir görünmezle, fizik ötesi güçle, tanrısalla birleşmeye dönüktü. Burada amaç tanrıya yakarmak, onun yardımını dilenmek değil, kopararak zorla almak. Her ikisinde de dramın başlıca özelliği olan kişileştirme vardı. Coşkunluk, esriklik sırasında kişi kendi kimliğinden çıkıyor, bir başkasını canlandırıyordu." (And, 1973: 25,26)

Aslıhan Ünlü bu değişim ve dönüşümü yine dramın kökeni bağlamında şöyle açıklamaktadır:

"Ritüellerin topluca katılımı gerektiren, pratik faydaya yönelik, tekdüze, yaşamın kendisini taklit eden, heyecan ve korku vererek yaşam duygusunu pekiştiren yapısı zamanla bireysel yaratıcılığın ön planda olduğu, kendini amaçlayan, değişken, yaşamın benzerini sunarak sorunlara çözüm arayan, gerilimi azaltan sanat yapıtlarına dönüşmüştür. Dramın ritüellerden oluştuğunu savunan görüşler, ritüellerin içindeki karşıtlıkların ve yarışma/çatışmanın agon'u, ölme-dirilme motifinin pathos'u, yas tutmanın threnos'u, tanıma ve tanrısamanın anagrosis'i oluştuğunu ve böylece tragedyanın biçimlendiğini belirtirler. ritüellerin acı çekmeye yönelik ağır başlı yanı tragedyayı, kendinden geçmeye yönelik coşkun yanı ise komedyayı oluşturmuştur." (Ünlü, 2006: 65)

Öyle ki tragedyanın ritüellerden türediği savı tiyatro araştırmacıları arasında bir tartışma konusu olmakla birlikte en güçlü savlardan biri olmuştur.

Tiyatro tarihi açısından bir diğer görüş ise tiyatronun ya da tragedyanın tanrı (soyut) kültlerinden değil kahramanlarla ilişkili (somut) kültlerden ortaya çıkmış olduğu yönündeki savdır. Bu iddianın en güçlü savunucularından biri de William Ridgeway (1858-1926)'dir. Ridgeway'e göre tragedyanın kökeni ile ilgili tartışmalardaki temel sorun ise *Aristoteles*'in "*Poetica*"sının yanlış anlaşılmasından kaynaklanmaktadır.

"Sir William Ridgeway, 1915'de yayınlanan *The Dramas and Dramatic Dances of Non-European Races in a Special Reference on the Origin of Greek Tragedy* adlı eserinde, Dr. Famell'in, Dietrich'in ve Murray'in, tragedyanın doğuşu ile ilgili görüşlerine karşı çıkmıştır. Ridgeway'e göre bu konudaki yanlış Aristoteles'in *Poetika*'sında ileri sürdüğü bazı görüşlerin yanlış anlaşılmasından kaynaklanmaktadır. Aristoteles, tragedyanın Dionisos'a tapınma törenlerinden doğduğunu ileri sürmüştü, fakat Dionisos ile tragedya arasında bağlantı kurmamıştır. Ayrıca, iddia edildiği gibi Aristoteles tragedyanın satir dramalarından türediğini de söylemiş değildir. (...)" (Şener, 2003: 19)

And'ın görüşü ise Ridgeway'in savı kadar kesin olmamakla birlikte kökene yönelik bilginin müphem olduğu yönündedir:

"Bütün bu açıklamalara ve çeşitli yorumlara rağmen tragedyanın kökeni yine de karanlık kalmıştır. Ancak komedyanın çıkışı açıklamak daha da zordur. Aristo bile bu konuda pek az şey bildiğini kabul etmektedir." (And, 1973: 35)

Ridgeway tragedyanın kökeninin bilhassa baharın canlanması ile ilintili ritüellere bağlanmasına itiraz etmektedir ve bu itirazının gerekçesini şöyle açıklamaktadır:

"Ridgeway, tragedyanın baharın canlanması için yapılan törenlerden doğduğu görüşüne karşıdır. İlkel insanın, soyut bir güce, bir ağaç, bir bahar ruhuna yönelmeden önce somut insana ve onun, öldükten sonra da etkinliğini sürdüren ruhuna yönelmesini daha inandırıcı bulmuştur. Çünkü düşünce soyuttan somuta doğru değil, somuttan soyuta doğru gelişmektedir. Zaten ilkelerde ölünün ruhuna tapınma totemcilikten ve yeşermeye ruhuna tapınmadan önce gelir. İlkel insan, ruhun vücut öldükten sonra da devam ettiğine ve yaşarken duyduğu istek ve eğilimleri sürdürdüğüne inanır." (Şener, 2003: 19,20)

Bununla birlikte tragedya olgusunun kahraman kültürüne dayalı "taklitlerden" doğduğu görüşünü ortaya atan Ridgeway bu görüşünü ise şöyle savunmaktadır:

"(...) Ridgeway'e göre, tragedya ölünün ruhu için yapılan ve onun hayattayken yaptığı işleri canlandıran taklitlerden doğmuş olmalıdır. Kahraman kültürlerinde oynanan taklitli oyunun amacı soyun gücünü paylaşmak, bu gücü kendi yaran doğrultusunda etkilemektir. Soy gücü korkulu, tehlikeli, gizemli ve çekicidir. Bu güç, ancak kahramanın yaşarken yaptığı işleri canlandırma yoluyla uyarılabilir. Her ölüye kendi işine göre oyun çıkarılır. Eğer ölü hayattayken bir savaşçı idiye oyunda savaşım yapılır. Eğer ölü hayattayken bir atlet idiye onun ruhunu çağırmak için yarışmalar düzenlenir. Patroclus öldükten sonra Aias ile Diome- des'in teke tek vuruşması buna örnektir. Romalıların gladyatör oyunları da aynı şekilde, ölünün ruhunu uyarmak, onu memnun etmek için yapılmıştır. Ridgeway, kendi kuramına dayanarak mevsimlerin geçişi ile ilgili olarak yapılan ölüp dirilme oyunlarının, insan yaşantısını canlandıran taklitli oyunlardan sonra yapıldığını ileri sürer. Ridgeway'e göre tragedya kahraman kültürlerinden doğmuştur. İlk tragedya yazarının beyaz maske kullanmış olması buna kanıttır. Beyaz maske bahar, yeşermeye simgesi olamaz. Olsa olsa ölü simgesidir. Aynı şekilde, Dithirambos ve tragedya korolarının, kahramanların mezarları ile tapmakların bulunduğu yerlerde yapılması, tragedyanın ve onun kaynağı sayılan Dithirambos şarkılarının kahraman kültürleriyle ilintili olduğunu göstermektedir. Zaten Dionisos kültü de başlangıçta bir kahraman kültürü olarak doğmuştur. (...)" (Şener, 2003: 20)

Ridgeway bu görüşünü desteklemek için Anadolu'da da örneklerine rastladığımız ayrıca daha sonra And'ın da kapsamlı bir incelemeyle ele aldığı "Taziye"leri örnek verir:

"(...) Ridgeway, tiyatronun kaynağını kahraman kültüründeki oyunlarla açıklayan görüşünü Hindistan, Malaya, Burma kültürlerinden aldığı örneklerle desteklemiştir. İran'da t a z i y e adı altında her yıl oynanan oyunların Hazreti Ali, Fatma ve oğullarının acılı yaşantılarını canlandırıdığını anlatan yazar, "tazia" sözcüğünün yas

anlamına geldiğini açıklar ve bu ölüm kültü töreninde yapılan taklitli hareketin günümüze dek sürdürüldüğünü hatırlatır." (Şener, 2003: 21)

Ridgeway'in özellikle dikkat çektiği "taklit" olgusunun insanın doğasında bir "içtepi" olduğunu belirten Metin And, taklit ögesinin bu tartışmalarda dikkate alınması gereken önemli bir husus olduğunu dile getirir:

"(...) Ancak bir de insandaki oyun içgüdüsünü, <<*homo ludens* - taklitten zevk alma>> ögesini unutmamak gerekir." (And, 1973: 26)

İnsanı oyunculığa yönelten içgüdüleri ise And şöyle sıralamaktadır:

1. Taklit içtepisi: Gerek çocukta gerek ilkel insanda güçlü bir taklit içgüdüğü bulunur. Bu, hayvanlarda da görülür. Uçmasını öğrenen kuş yavrusunda, avını yakalamayı, temizlenmesini öğrenen kedi yavrusunda hep taklit içtepisi vardır.
2. Dinsel İçtepiler: (...) Kuşaklar boyunca insanoğlu zayıflığını, güçsüzlüğünü anlamış, anlayamadığı olgular karşısında korkuya kapılmış, acıdan ve gerçeğin sınırlarından kurtulmak için hayal gücüne ve toplum içinde kendinden daha akıllı, güçlü kişilere, yaratıklara sığınmıştır.
3. İletişim içtepileri: (...) Bir kişi konuşma diliyle anlatamadığı bir avı arkadaşlarına avcı ve avın taklidini yaparak anlatıyordu. Sözlü dilin gelişmesinde bu taklitte iletişimde yapılan bağırıışların, taklit seslerinin büyük katkısı olmuştur.
4. Eğitimsel İçtepi: Eğitimsel içtepiyle iletişim içtepisi birbirine çok yakındır. Her ikisi de ilkel oyunculukla ilgilidir. İlkelerde çocukları, gençleri dine, gelenek ve törelere alıştırmak için kabilenin ileri gelenleri genç adayı bir erişirme töreni için kutsal ve gizli bir yere götürürler. Aday burada kabilenin Tanrıları, totemleri, ulu kişileri gibi maskeler ve giyim kuşam ile bezenmiş rahiplerle karşılaşır. Bu rahipler öğreteceklerinin genç adayda unutulmayacak izlenimler bırakması için onda yıldı, korku yaratacak biçimde bir gösterim çıkarırlardı. Aday gerçekten Tanrılarla karşılaştığını sanır, bu, onda kalıcı bir izlenim yaratırdı.
5. Yıldırma içtepisi: Garip maskeler, garip görünüşlerle yıldı, korku yaratma yöntemine, eğitim için erişirme törenlerinde olduğu gibi düşman askerlerini, düşmanın Tanrılarını, kötücül ruhları korkutmak, yıldırma için de başvurulur. Yalnız maskelerin korkunçluğu değil, ayrıca bu yoldaki büyüden de ürkütücülük amaçlanır. Gök gürültüsü, açlık, sel, deprem gibi görülmeyen düşmanlara karşı Tanrıların kişiliğine bürünerek büyü ve yıldırma yoluyla bu gizil güçleri altetmek fikri vardır. (...)
6. Öz Kışkırtma İçtepisi: (...) Bunlar özellikle Avrupa ve Osmanlı şenliklerindeki dramatik savaş gösterimlerine benzer. Burada karada dekor olarak yapılan kalelerde savaş sahneleri canlandırılır. Ayrıca deniz savaşlarının taklitleri de gemilerde denizde ya da karada yapılır.
7. Oynama içtepisi: (...) Çoğu kez ciddi bir amaç için yapılan taklide dayanan ritüellerin hoşlarına gittiğini anlayınca bunu oyalanmak, eğlenmek için yapmışlardır. Nitekim Anadolu'daki ritüel nitelikte dramatik köylü oyunlarının çoğu günümüzde takvimde yerlerinden koparılmış, olaylar dizisinde değişikliklerle daha çok eğlenceye dönüşmüştür. (...)" (And, 2003: 380,381)

Şükrü Elçin,"taklidin" önemli bir unsur olduğunu belirtmekle beraber taklit ögesinin dramın ortaya çıkmasındaki rolünü ise şöyle ifade etmektedir:

"İnsanoğlu doğar doğmaz, yeme-içme, korunma ve barınma içgüdüğü yüzünden tabiat olayları ile karşılaştı. Zamanın akışı içinde toprağı, suyu, havayı; soğıgu,

sıcağı; hayvanı, bitkiyi; güneşi, ayı ve yıldızları tanıdı. Bu tanıma, onun rûhî ve zihnî faaliyetini dışa çevirdi; tabiattan, canlılardan ve eşyadan aldığı intibalarla kendisi arasında uzvî veya rûhî bir yaklaşıma ve bir uzaklaşma köprüsü kurdu; kendinden olanlarla veya olmayanlarla bu köprüden geçerek hayat yolunda ilk adımını attı; bu yolun ilk adımı hiç şüphesiz "taklid" tir.

İlk insan, duygu ve düşüncelerini ifade için tabiat ve hayvan sesleri ile jest ve mimiklerden faydalananarak "taklidi" meydana getirdi. Taklid, zaman içinde "temsil"i doğurdu. Sözdən önce başlayan bu "taklid-temsil",sonraları hayatı hareket halinde göstermeğe çalışan "dram" sanatının nüvesini teşkil etti." (Elçin, 1964: 22)

Metin And'ın Anadolu Seyirlik oyunları ve ritüelleri üzerine yaptığı araştırmalarda kaynak olarak sıkça faydalandığı İskoç antropolog James Frazer (1854-1941) ise Altın Dal (The Golden Bough) isimli eserinde taklit unsurunu "Yağmur Yağdırma" örneği ile şöyle ifade etmektedir:

"Yağmur yağdırmayla başlayalım. Rusya'da Dorpat yakınında bir köyde, yağmura çok gereksinim olduğunda üç adam eski bir kutsal korulukta köknar ağaçlarına tırmanırdı. Bunlardan biri, gök gürültüsünü taklit etmek için bir çekiçle bir kazana ya da küçük bir fiçıya vururdu; İkincisi şimşegi taklit etmek için yanar iki odun parçasını birbirine sürter, kıvılcımlar çıkarırdı; "yağmurcu" diye adlandırılan üçüncüsüyse bir demet ince dalla bir kovadan sular serperdi her vana. Bu bir duygusal büyü örneğidir; arzulanan olayın, onu taklit yoluyla meydana getirildiği varsayılmaktadır. Yağmur çoğunlukla böyle taklitte yağdırılır." (Frazer, 2004: 13,14)

Bu tartışmalar ışığında şunu söyleyebiliriz ki her ne kadar tragedyanın yahut tiyatronun tanrısal kültlere bağlı ritüellerden türediği görüşüne yönelik karşı eleştiriler ortaya çıkmışsa da günümüzde tiyatronun kaynağının ilkellerdeki tanrı kültürüne bağlı ritüelistik büyü törenleri ve benzeri pratiklerin uzantısı olduğu görüşü genel kabul görmüş bir tez durumundadır. Bu bağlamda; çağımızda neredeyse bütün ülkelerde kutlanan bu bayramlarının ve törensel köy oyunlarının ilkel büyü âyinlerinin bir kalıntısı olduğu varsayılmaktadır.

5.2. Anadolu Seyirlik Oyunlarının ya da Kutsal Ritüellerinin Dünyevi Oyunlara Dönüşümü

Ritüellerin oyun/tragedyaya dönüşümündeki bu işlevsel farklılaşmayı Anadolu'daki Seyirlik oyunlarda da görmekteyiz. Temelde ritüelin amacı olan; belli bir ortaklığa ve toplumsal sorunların çözümüne yönelik kolektif işlevsellik Seyirlik oyunlarda da bu dönüşüme rağmen kaybolmamış ve yeniden yaratılan bu konvansiyonda "dünyevi (*secular*)" ya da Elçin'in ifadesi ile "laik" bir hal almış ve

bu yeni biçimiyle asal işlevini sürdürerek toplumsal yapıdaki yerini korumaya devam etmiştir.

"Doğduğu gün ağlayan ve ağladıktan sonra gülmesini öğrenen insanoğlu, zihnî faaliyetini dînî şekiller içinde yaşarken dîn dışı şekillerde hayatına renk verdi. Zamanın akışı içinde dînî âyinlerin büyük bir kısmı "oyun" mâhiyetini aldı. İnançları doğuran faaliyet, sanat eserlerini vücuda getirdi.

(...)

İptidâî düşünceden mitos'a ve oradan aklî düşünceye varan insanlığın taklidle başlayan ve temelleri inançlara ve merâsimelre bağlı temsillerinin Türkler arasında olmaması imkânsızdır." (Elçin, 1964: 23)

Sosyal yapıdaki bu değişim ve dönüşümü "halk tiyatrosunda göstergelerin dönüşümü" bağlamında inceleyen Tülin Sağlam, tiyatronun özellikle de "halk tiyatrosu"nun konvansiyonel yapıdaki dönüştürme gücüne işaret eder ve halk tiyatrosu tabirinden ne anlamamız gerektiğini şöyle açıklar:

"Tiyatro dünyaya yeni ve farklı gözlerle bakabilme ve yeni algılama ve anlama yolları gösterebilme gücü olan bir sanat dalı olarak bu olanağı bağrında taşır. Tiyatronun göstergeleri dönüştürme ve yeni anlamlar yaratabilme potansiyeli özellikle halk tiyatrosunun üslup zenginliği içinde oldukça görünür hale gelir.

Bu bağlamda halk tiyatrosu gösterilerinin otoriteye bağlı olmayan; yaşayan bir geleneğe bağlı ve katılımcılar arasında tekrar çeşitliliği ile topluluğa aidiyet duygusu,yaratan ve/veya bunu güçlendiren, seyirci ve oyuncunun paylaştığı "mış gibi" eylemi çerçevesinde yer alan, tasarım, müzik, hareket, konuşmayı kullanarak zaman ve mekan ötesinde oluşan estetik performanslar olduğunu bildiriyor." (Sağlam, 2008)

Anadolu coğrafyasında kutsal Ritüel sonrası (*post-ritüel ya da neo-ritüel*) durum Seyirlik oyunların da yapısını ve biçimini değiştirmiş; kutsal (*sacred*) ile olan ilişkiye dünyevi (*secular*) bir mâhiyet kazandırarak yeni bir işlev yaratmıştır.

5.3. Dünyevi Seyirlik Oyunların Sınıflandırılması ve Bir Öneri

Seyirlik oyunlardaki dünyevi değişimi "ladini temsiller" başlığı altında üç gruba ayırarak inceleyen Tecer, bu oyunları şöyle tanımlamaktadır:

"Lâdinî temsiller, eğlence maksadile tertip ve icra edilen oyunlardır. Fakat bu kısım temsilleri, tekamül sırası takip etmek üzere, bir kaç guruba ayırmak lazımdır.

Birinci gurup doğrudan doğruya dini veya âyini mahiyet arzeden temsillerin giderek bu vasıflarını kaybetmesi yani layikleşmesi suretile zuhur edenlerdir. (...)

(...)

İşte lâdinî temsillerin birinci gurubu; an'anevî bir tema ile an'anevî tiplere sadık kalarak; muhite ve zamana göre az çok mahalli bir hususiyet ve beşeri bir mana alan eğlence mahiyetindeki temsillerdir. Bu birinci grup; lâdinî temsillerin diğer gruplarının prototipidir.

Netekim ikinci grup ladini temsiller; bu prototip temsillere benzetmek suretile halk muhayyilesinin yarattığı yeni tipler ve temlen1en ibarettir. Bunlarda prototipe sadık kalan unsurlar, yeniden ibda edilen tiplerin de az çok timsali olmakta devam etmesi ve oyunda daima sabit bir temanın bulunmasıdır. En mühim fark ise, bu guruba dahil olan temsillerin bilhassa komik karakterinin daha çok inkişaf etmiş bulunması, zenginleşmesidir.

(...)

Üçüncü gurup temsiller, muhayyile ve zeka yardımı ile tertip edilmiş mevzulardır. Muayyen bir maksat güder, ki bu da eğlendirmektir.(...)" (Tecer, 1940: 16,19)

Seyirlik Dünyevi oyunları "Eğlence nitelikli oyunlar" başlığı altında inceleyen Karadağ ise bu oyunları kendi arasında iki gruba ayırmaktadır. Karadağ, oyunların toplumsal işlevselliği bakımından ortaya çıkmasındaki süreci ve yaptığı kümelenmeyi ise şöyle açıklar:

"(...) Köylü, doğaya egemen oldukça, büyü yapma gereği duymaz olmuştur. (...) Köylünün, büyü yapma gereğinin azalmasına karşın, oyunlarda azalma görülmemiş, aksine bu gereksinme artmış ve köylüler her fırsatta oyun çıkarır olmuştur.

Araştırma yaptığım yörelerin çoğunda, bu oyunları neden çıkartıyorsunuz? Sorusuna aldığım cevap: <<Eğlenmek, neşelenmek için>>, <<Şenlik olsun diye>> oldu. Kentleşmenin etkisi altındaki bazı yörelerde ise cevap dahi alamadım. Çünkü köylü kendi çıkardığı oyunu beğenmiyordu ve bu beğenmediği oyunu da bir yabancıya anlatmak ya da göstermek istemiyordu." (Karadağ, 191: 84)

"(...) Bu oyunlar da kendi içinde değişik biçimlerde bölümlenebilir.

a) Büyüsel, törensel izler taşıyan oyunlar," (Karadağ, 1995)

"Töresel öğeler taşıyan oyunlar, besbelli tören, büyü kökenli oyunlardır. Toplumun sosyal ve ekonomik yönden gelişmesi sonucu doğaya büyü yapma gereği duyulmuyor ve köylü bu oyun çıkarma alışkanlığını eğlenceye, taşlamaya dönderiyor. " (Karadağ, 191:128)

b) Günlük yaşamı konu alan özgün oyunlar." (Karadağ, 1995)

Karadağ, 1978'de yayımladığı kitabında "Günlük yaşamı konu alan özgün oyunlar"ı "Yeni düzenlenen oyunlar" olarak adlandırmış ve oyunların toplumsal durumunu şöyle ifade etmiştir:

"Yeni düzenlenen oyunların en önemli yanı, köylümüzün tiyatro yapma ya da seyretme isteğini ortaya koyması, tiyatro gereksinmesini içinde duymasıdır. (...) Köylü doğayı büyü ile etkilemeyeceği bilincindedir, ama aynı alışkanlığı, seyirlik

oyun çıkarma alışkanlığını, bu kez de bir etap ötede eğlence kökenli de olsa, kendi yaşamım gene daha iyi sürdürebilmek için oyun çıkartıyor. (...)" (Karadağ, 191: 99)

Oyunların bir çoğu barındırdıkları motifler itibariyle ritüel kalıntısı oyunlar olduğu iddiasını güçlendirmektedir. Özellikle kız kaçırma ve ölüp-dirilme gibi çeşitli kültlere dayanan motifleri dünyevi oyunlarda da sıkça görmekteyiz. Ritüel kalıntısı ifadesiyle tragedyanın kökeni ile alakalı bir "ritüel kalıntısı" durumdan ziyade, Anadolu'daki Seyirlik Ritüel oyunlar ya da Anadolu kutsal ritüelleri bağlamında bir durumdan söz ettiğimiz anlaşılmalıdır.

Mevlüt Özhan, Seyirlik oyunların genel kümelenmesini yaparken üç ana grupta incelemiş ve bunları şöyle sıralandırmıştır: "A- İnanç kaynaklı olup, günümüzde de bu amaçla oynananlar; B- İnanç kaynaklı olup, günümüzde eğlence amacıyla oynananlar; C- Eğlence ürünü olarak oynananlar." (Özhan, 1997)

Bununla birlikte Özhan, "C" grubunda topladığı oyunların "A (ritüel/inanç kaynaklı oyunlar) ve B (ritüel/inanç kaynaklı olup günümüzde eğlence amacıyla oynanan dünyevi oyunlar) " gruplarından esinlenerek yaratılan oyunlar olduğunu söylemektedir. Özhan, "B" grubunda ele aldığı ritüel/inanç kaynaklı olup günümüzde eğlence amacıyla oynanan dünyevi oyunları ise şöyle açıklar:

"İnanç kaynaklı olup günümüzde eğlence amacıyla oynanan oyunlar yılın belirli günlerinde değil düğün, bayram gibi özel günlerde oynanmaktadır. Doğanın canlanması, baharın karşılanması, bolluk bereket gelmesi, canlıların sağlıklı üremesi amacıyla yapılan törenlerin birer kalıntısı olan bu oyunlar, çeşitli nedenlerden dolayı amaçlarını kaybedip, eğlence amacıyla oynanan oyunlar haline dönüşmüştür. Biçim olarak pek değişmeyen bu oyunlarda kız kaçırma, ölüp dirilme, ölüp dirilme artı kız kaçırma motifleri işlenmektedir. Hemen hepsinde bir çatışma vardır. Bu çatışma iyilerle kötülerle temsil eden güçler arasında olmaktadır." (Özhan, 1997)

Bu oyunlardaki kız kaçırma, ölüp dirilme ve diğer benzer motiflerin işlenişini ile alakalı Özhan'ın tespitleri ise şöyledir:

"Bu oyunlarda kız kaçırıldıktan sonra başlayan telaş, üzüntü, kızları bulmak için başlatılan arayışlar ve bulununca yapılan eğlenceler, Anadolu tanrılarından Dianisos'un, Demeter'in, Mezopotamya tanrısı Tammuz'un, Frigya tanrısı Attis'in, Hitit tanrısı Telepuni'nin kaybolmasının ardından gelen üzüntüye, bulunmasından sonra doğada başlayan canlanma üzerine yapılan sevinçle benzerlikler taşımaktadır. (...)

Ölüp dirilme konusunu işleyen oyunlarda; genelde eskyi, hoyratı, zalimi simgeleyen kuvvet, zıttı olan tazeyi, mülayimi, hoş olanı simgeleyen kuvvet eliyle yok edilir. Bu oyunlarda yine kökenini eski inançlardan almaktadır. (...)

Hayvan benzetmeleriyle ilgili bir çok oyun da aynı kökenden kaynaklanarak ölüp dirilme motifini işlerler." (Özhan, 1997)

Eğlence ürünü olarak oynanan oyunları ise Özhan; sosyal ve ekonomik yaşamdaki olayların gülünç bir şekilde anlatıldığı oyunlar olarak ifade etmiş ve bu oyunları yedi grup gruba ayırmıştır:

"(...) Bu oyunlarda sosyal ve ekonomik yaşamla ilgili olaylar gülünç unsurlarla anlatılır. Müstehcen söz ve davranışlar, kaba taklitler gülünç unsuru oluşturur. Bu oyunlar düğün, bayram ve özel günlerde (yaren sohbetleri, askere gideceklerin aralarındaki toplantıları v.b.) düzenlenir.

İlk iki grupta saydığımız oyunların genellikle açık alanlarda oynanmasına karşın bu gruptaki oyunların genellikle kapalı alanlarda oynanır. Bu özelliklerden dolayı da eğlence türü oynanan oyunlar ancak oynanacak ortamdaki kişiler tarafından izlenir. Yani kadınlar arasında oynanırsa kadınlar, erkekler arasında oynanırsa erkekler tarafından izlenir.

Eğlence ürünü oyunları kendi arasında yedi grupta incelemeyi uygun gördük.

1. Meslek Taklidi Oyunlar: Bir mesleğin abartılı hareketlerle taklit edildiği oyunlardır. Berberlik, kalaycılık, demircilik, duvarcılık, eskicilik, kasaplık, değirmencilik, çobanlık gibi meslekler en çok taklit edilenlerdir. (...)
2. Hayvan Taklidi Oyunlar: Bu oyunlar çoğunlukla tilki, deve, domuz, köpek, kartal ayı, geyik, kirpi gibi hayvanların taklidine dayanır. (...)
3. Günlük yaşamla ilgili oyunlar: İnsanların günlük yaşamlarının bir bölümünü işleyen oyunlardır. (...)
4. Tarımla İlgili Oyunlar: Doğrudan tarımsal yaşamı taklit eden oyunlardır. Buğday, darı, mısır ekmek, sulamak, zarar veren hayvanlarla mücadele etmek, biçmek bu oyunların temel konularıdır. (...)
5. Hikaye, masal ve tarihi olayları konu edinen oyunlar: Halk arasında anlatılan hikaye ve masallar ile tarihi olayların canlandırıldığı oyunlardır. Özellikle Keloğlan masalları dramatize edilen masallardandır. (...)
6. Sağır-Dilsiz ve Şaka oyunları sözden çok hareketlerle oynanan dramatik seyirlik oyunlardır. (...)
7. Değişik konulu oyunlar ise yukarıdaki başlıklar altında sınıflandıramadığımız konuların işlendiği oyunlardır. (...)" (Özhan, 1997)

Özhan'ın işaret ettiği bu gruptaki oyunların özellikleri ve muhtevası bize gösteriyor ki, ritüel kaynaklı dünyevi oyunlar ile bu oyunlar, yapısal ve biçimsel açıdan bir çok benzer ya da ortak özelliklere sahiptir. Bu sebeple bu gruptaki oyunların da ayrıca bir başlık altında incelenmesinden ziyade barındırdığı yapısal ve biçimsel benzerliklerden dolayı "Dünyevi (Secular) oyunlar başlığı altında ele alınmasının uygun olacağını düşünmekteyiz.

"Eğlence ürünü olarak yaratılıp oynanan oyunlar ilk iki grupta sözü edilen oyunlardan esinlenerek yaratılan oyunlardır." (Özhan, 1997)

Şükrü Elçin, Dünyevi (Secular) nitelikte oyunları "Profan mahiyetteki oyunlar" başlığı altında yedi grupta incelemiş ve bu oyunları şöyle tarif etmiştir:

"Anadolu Köy Orta oyunlarının klâsik Avrupa tiyatro türlerine benzer örnekleri vardır. Köylüler, zengin bir geleneğin terbiyesinden gelen kolaylık ve sadelikle bu örnekleri 1 - Güldürücü, 2 - Acıklı, 3 - Sessiz (samit veya lâl) 4 - Bebek (kukla) olmak üzere isimlendirerek ayırmışlardır.

1 ve 2 - GÜLDÜRÜCÜ VE ACIKLI OYUNLAR

Köy hayatında güldürücü oyunlar büyük çoğunluğu teşkil ederler. Ritüel karakterini kaybetmeye başlamış olanlarından profan mahiyetteki ayrı kaynaklara bağlı bütün oyunlara kadar "eğlenmek ve vakit geçirmek" düşüncesine uygun olarak, güldürme, alay, mizah, tenkid, hiciv göze çarpar. Güldürürken ders veren didaktik konularda trajedi unsuru taşıyanlar da aynı amaca yöneltmişlerdir. (...)

3 - HAYVANLARI TAKLİT OYUNLARI

Köy hayatında hayvan, insan kadar ehemmiyetlidir. Köylülerin hayvanları: faydaları, zararları, türlü karakterleri ve geleneğin getirdiği inançların kalıntıları "survivance" içinde çok yakından tanıdıklarını biliyoruz. Bu tanıma, zekâsı uyanık, muhakeme ve dikkat kabiliyeti gelişmiş bir takım oyuncuların günün birinde, görülmüş ve işidilmiş bir hali, şuurlu ve iradî olarak tekrarlamalarını kolaylaştırır. Ritüel ve umumî şenlik oyunlarında rastlanan hayvanları taklit, hiç şüphesiz böyle doğmuştur. (...)

Bugün Anadolu'da oynandıklarını tesbit ettiğimiz hayvanları taklit oyunlarını 1 - vahşi 2 - evcil hayvanlara ait olarak iki kolda toplamak mümkündür. Birinci kısımda: kartal, domuz, ayı, tilki, kirpi, keklik, ceylan, kaplumbağa... gibi hayvanlar yer alıyor. İkinci bölümde: deve, at, eşek, katır, koyun, keçi, köpek, inek, kaz... vazife almakta, daha doğrusu oyuncular bu hayvanların karakterlerine bürünmektedirler. (...)

4 - SESSİZ OYUNLAR (SAMİT VEYA LÂL)

Sözün yardımı olmadan yalnız jest ve mimiklerle oynanan oyunlar vardır. Bunlara Sessiz oyun, Samit, Lâl gibi adlar verilmektedir. (...)

5 - BEBEK OYUNLARI

Bebek oyunu adı ile yaygın olan kukla, köylerde bilinmektedir. Batı tesirinden ve şehir kültüründen uzak bölgelerde de oynandığına göre eski bir gelenek olduğu anlaşıyor. (...)" (Elçin, 1964: 55,56,57)

Elçin Profan mahiyetteki oyunları konularına göre şöyle sıralar:

"Profan Mahiyetteki Oyunlar

- a) Günlük hayattan alınan oyunlar
- b) Masallara bağlı oyunlar
- c) Destanlara veya saz şairlerinin hayatlarına bağlı oyunlar
- d) Tarihi olaylara bağlı oyunlar
- e) Hayvanları taklit edici oyunlar
- f) Samit veya lâl oyunları
- e) Bebek (Kukla) oyunları" (Elçin, 1964: 37,41,42,43,50)

Metin And'ın Seyirlik oyun kümelenmelerine baktığımızda muhtevasında ritüel kalıntısı motifleri barındırmakla beraber sonradan icat edilen ve "salt ritüel" maksadın dışında oynanan Dünyevi oyunları şöyle sıralayıp ve tarif ettiğini görmekteyiz:

"Ç. Günlük Yaşamdan Sahneler

Anadolu köylüsü, dramatik oyunlarında kendi günlük yaşamından sahnelere de büyük önem verir. Tüm halk tiyatrosu *mimus* geleneğinde olduğu gibi bu çoğunlukla toplumsal eleştiri ve taşlamaya dayanır: Karı koca geçimsizliği, kaynana-gelin ilişkisi, çok evlilikte ortak ya da kuma anlaşmazlığı, evde kalmış kız, ölüm, kente ve hacca gitmek v.b. Bunların içinde ritüel kalıntısı olanlar bulunduğu gibi, ritüellere öykünerek yeniden ve günün koşullarına, yeni olgulara yönelenler de vardır. (...)

D. Esnaflık Benzekleri

Anadolu dramatik oyunlarının konularında bir önemli yeri de esnaf ve çeşitli mesleğin, uğraşın bir yansılması (ya da parodie) ya da benzeği (ya da pastiche) almaktadır. Bu oyunlarda o uğraşın araç ve gereçlerinde abartmalara başvurulur, kaba şakalar yapılarak bu iş alaya alınır. Özellikle köylü, doktor, tüccar gibi yerine göre suçlamak istedikleri meslekte bu alayları artırırlar.

G. Hayvan Benzetmeceleri

Anadolu danslarında ve çocuk oyunlarında olduğu gibi dramatik oyunlarda da hayvan benzetmeceleri önemli bir yer tutar. Bundan önce gördüğümüz oyunların içinde de hayvan benzetmeceleri bulunuyordu. Burada yalnız hayvan benzetmecesine dayanan oyunlardan örnekler verilecektir. Bunların kimisi belirli bir konu, olaylar dizisi gözetmeden, yalnız belirli bir hayvanın benzetmesidir kimi de baş kişisi hayvan olarak bir olayı geliştirir. Bunların çoğunun ritüel anlamları da vardır. (...)

H. Efsane ve Masallardan Oyunlar

Ölüp-dirilme, kız kaçırma gibi konuların mitologyadan çıktığı kesin olduğu gibi, öteki konuların da gene bir mithos ürünü olduğu kuşkusuzdur. Zaten aynı konunun, örneğin Kalaycı Oyunu'nda gördüğümüz gibi, Anadolu'nun dört bir yanına yayılmış olması bir rastlantı değildir. Nitekim girişte belirttiğimiz gibi söz ve mithos ögesi, eylemi kalıcı yapmakta, onu ölmezleştirmektedir. Burada vereceğimiz bir iki örnek ise ya Koroğlu gibi bir destan, Keloğlan gibi bir masal kahramanının adının geçtiği, ya oyunun kendisinin bir masalın havasında gelişmesi ya da artık masallaşmış bir gerçek olayı yansıtan oyunlardan seçilmiştir.

I. Şakalar ve Dilsiz Oyunlar

Anadolu'nun kimi dramatik oyunları belirli bir konuyu işlemek yerine seyircileri korkutarak, şaka yaparak tedirgin etmek ya da soytarılıkla güldürmeye dayanır. Bunun bir türü de dilsiz oyunları ya da Anadolu'da *Samut* (ya da samut) ve *Lâl* denilen suskunluk oyunlarıdır. Nitekim dramatik olmayan oyunlara ayırdığımız bundan sonraki bölümde *dilsiz* oyunlarında da en önemli kuralın konuşma ve gülme yasağı olduğunu göreceğiz. Seyirciyi şakalarla tedirgin eden bu oyunlara kimi yerlerde belirli bir türü belirten adlar verilmiştir. Örneğin Kars'ta bu tür şaka oyunlarına *henek* denilmektedir. Giriş bölümünde örnek olarak Kars'tan verdiğimiz *Köse Oyunu*'nun bir çeşitlemesi olan *Kervan Oyunu* böyle bir *henek*'tir. Oyunda tüyleri dışarı bir kürk giymiş, yüzünü unla ya da yağlı kara ile boyamış, başına sarık takmış Kervancı, seyircilere çeşitli hayvanların taklitlerini yaptırır." (And, 2003: 200,207,221,227,231)

And'ın dikkat çektiği başka bir husus ise Anadolu'daki dramatik nitelikte olmayan Seyirlik oyunların dramatik oyuna dönüştürülmesi konusudur. Bununla birlikte bu durum genellikle Dünyevi (Secular) nitelikte oyunların temel özelliklerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Oyunlarda karşılaştığımız bu dönüşüme araçsallık eden en önemli unsur ise Seyirlik oyunların temel niteliklerinden biri olan oyun içinde oyun sarmalıdır:

"(...) Nitekim dramatik olmayan bir oyun, dramatik bir biçimde sunulabilir. Örneğin Kars'ın köylerinde Aşık Oyunu dramatik ve seyirlik bir biçimde sunulur; iki genç, seyirci önünde aşık oynar, biri kazanır, yenilen üzülür, ağlar, aralarında tartışma olur. Bu, olağan bir aşık oyununun kendi olağan akışı dışında seyirci önünde danışıklı dönüşümlü bir dramatik gösterisidir. Ya da dramatik olmayan bir oyunda yenilenlere ceza olarak dramatik bir oyun düzenlenir. Örneğin Safranbolu'da görülen Yüzük oyununda ilk 15 sayıyı kazanan takım ötekilerle alay için dramatik bir oyun çıkarır." (And, 2003: 118)

5.4. Dünyevi Seyirlik Oyunların Biçimsel Yapısı ve Sunumu

Dünyevi (Secular) Seyirlik oyunlar oynanma üslubu bakımından daha önceki bölümlerde belirttiğimiz üzere yapısal ve biçimsel açıdan tıpkı Ritüel Seyirlikler oyunlar gibi "açık biçim-göstermecî" ve "toplu katılım-toplu kutlama" biçiminde icra edilmektedirler.

"(...) Bu yüzden bu tür oyunları, konvansiyonel tiyatrodan ayıran en temel özelliği, (...) Açık Biçim-Göstermecî Tiyatro tarzında olması ve bu tarzın en ayırıcı özelliği olan oyuncu-oyun-seyirci organik bağı, oyunsuluk-tiyatrosallık, tören ya da eğlence atmosferinin getirdiği oyuncu ve seyirci arasındaki alış verıştır. Günümüz modern tiyatrosunun yeni yönelişlerinden olan katılımcı tiyatro açısından bu duruma yaklaşıldığında, köy seyirlik oyunlarının seyircisi, tam bir katılımcı ve dinamik bir seyircidir denilebilir. Gerektiği yerde oyuna ve oyunculara müdahale eder, atışır, tartışır, şakalaşır. Söyleşiye katılır, öneride bulunur, oyuna katkı koyar. Gerektiğinde değirmen olur, gerektiğinde gelinleri kaçıran külhanbeyleri olur, bazen hayvan taklidine çıkar, kimi zaman taş olur sınırı yansılar." (Tekerek, 2008: 138)

Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu (1886-1978) "ulusal öz tiyatro" olarak adlandırdığı Seyirlik oyunların genel biçim ve yapısını ve oynanış şeklini şöyle tespit eder:

- "Ulusal öz tiyatro'dan başka bir şey olmayan bu köy oyunlarının özellikleri şöyledir:
1. Açık havada ve meydanlarda oynanır.
 2. Dekorsuz ve makyaj yapılmadan oynanır.
 3. Doğaçlamayla, tuluat tiyatrosu türünde oynanır.
 4. Oyuncular insan, hayvan, eşya olurlar; taş, ağaç, körük, eşek, deve rollerini üstlenebilirler.
 5. Bir metne bağlı olmadan ve suflörsüz oynanır." (Baltacıoğlu, 2006: 64)

Baltacıoğlu "2. maddede" belirttiği "makyajsız oynamak" tabiri ile "benzetmecî" bir makyaj üslubundan ziyade "yanılsamacı" bir makyaj üslubunun olmadığına dikkat çekmektedir.

Öyle ki oyunlarda karşılaştığımız; örneğin yüzün karaya (is'e) ya da beyaza (una) bulanması da bir tür makyaj olmakla birlikte "benzetmecî" bir üslup olarak değerlendirilmelidir.

Bununla birlikte Dünyevi oyunları yukarıdaki tespitlerin ışığında şöyle kümelendirebiliriz:

B. Dünyevi (*Secular*) Oyunlar

1. Ritüel kaynaklı oyunlar

2. Eğlence amacıyla yaratılan Boş Zaman Oyunları

5.4.1. Seyirlik Oyunlarda Açık Biçim

Açıkça görülmektedir ki Dünyevi oyunlar icra bakımından zamansal ve mekansal açıdan Ritüel oyunlardan ayrılsa da sosyal yapıdaki işlevi bakımından bir çok durumda aynı işlevi görmektedirler. Öyle ki oynanma biçimini göz önüne aldığımızda kayda değer olmayan farklılıklarla karşılaşmakla beraber Ritüel oyunlarla aynı çatıya sahip olduğunu görmekteyiz.

Özellikle "açık biçim" ve "göstermeci" ortak üslubun hakim olduğu her iki (ritüel ve dünyevi) oyun türü de sosyal yapıdaki işlevsel amaçları açısından bu oyunları birbirine benzer kılmaktadır. Bir soruna bir sıkıntıya çözüm bulmak ve toplumsallaşma bakımından öğretici olması.

"Gerek 'açık biçim' gerek 'epik tiyatro'yu tamamlayan ve ayrı bir inceleme konusu olabilecek genişlikteki ve önemdeki göstermeci üslup da geleneksel Türk tiyatrosunun temel niteliklerindendir." (And, 1970: 31)

Aziz Çalışlar, Açık Biçim tiyatro üslubunu "göstermeci, *Aristotelesci* ve yanılsamacı olmayan epik tiyatro" olarak tanımlar ve özelliklerini şöyle açıklar:

"Kesitlerden bir bütün oluşturan Açık Biçim'de çokluk ve çeşitlilik yoluyla ampirik bütünsellik kurulur, eylemde yer ve zaman çokluğu yer alır. Eylem tek değildir, düz bir çizgi izlemez, çeşitlilik ve karşıtlık içinde gelişir. Olaylar yanyana dizili ve kendi içinde süreklilikten yoksundur, bitişe doğru gitmezler. Bu nedenle, serim-düğüm-çatışma uğrakları, yer-zaman birliği olmadığı gibi, eylem ile bütünlük arasında da doğru orantı yoktur. Oyunun sahneleri tek başlarına vardır, eylemden bağımsızlaşmış uğraklardır. Oyun, dış eylemle değil, iç eylemle belirlenir. Anakonu, her sahnede bir başka görünümüdür; tek tek her sahnenin bir özelliği, anakonunun özelliklerinden biridir. Oyun kahramanı, oyunun eksenidir; eylem, oyun kahramanının davranışlarıyla belirlenmez; tam tersine, dış dünya, kahramanın davranışlarını belirler. Oyun kişileri, eylem-yer-zaman bölünmesi ve çeşitliliği içinde yer alır; hiçbir oyun kişisi başkası için var olmaz, kendisi için vardır. Oyun dili, kesiklilik, çeşitlilik ve çokluk gösterir; dil kuruluşu çok yönlüdür. Dil, oyun kişisini bütüne bağlayan ya da onun bütünle ilintili düşüncelerini dile getiren doğrudan bağ değildir; tam tersine, kişinin bütünden bağımsızlaşmasını sağlar, kendini kesikleştirir, üçüncü kişi haline getirir. Oyun içinde şiir, müzik, akrobasi gibi çeşitlilikler yer alır; sahneleme kurgu tekniği uygulanarak; (...) İzleyiciye doğrudan seslenme ve şarkılar yoluyla sahnede olup bitenlere ilişkin bilgi verilir, yorum yapılır. (...) oyuncular, oyun oynadıklarını izleyiciye duyururlar. Sahne tasarımı, sahne giysisi, ışıklandırma, donatımlık, sahne etmenleri izleyiciye bilgi vermek, yanılsamayı yıkmak için kullanılır. (...) " (Çalışlar, 1993: 7,8)

Bu bağlamda Açık Biçim yapının en önemli özelliklerinden olan; sonuçtan ziyade süreçsel (*processual*) -tıpkı ritüelin işleyişi gibi- uğraklı, birbirinden bağımsız bölümler halinde seyretmesi, Seyirlik oyunlarda da çok sık karşılaştığımız bir özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. Seyirlik oyunlardan "Fattik (Deveci)" oyununu bu duruma örnek verebiliriz:

"I. Bölüm:

- Topluca halay çekilir.
- Deve, Deveci, İki Gelin, Eşkıya, Ayı, Ayıcılar, Katip, Ambarlar (vergi toplayıcılar) oyun alanına gelir.
- Seyredenlerle atışma, şakalaşma...

II. Bölüm:

- Toplu dans
- Eşkıya Gelin'i kaçırmaya yeltenir.
- Deveci kıskanır, tartışma başlar.
- Eşkıya Deveci'yi öldürür.
- Gelinler ağıt yakar.
- Deveci'yi diriltmek için Eşkıya'nın zoru ile Kâtip ve Ambarlar evlerden yiyecek toplar.
- Deveci dirilir.
- Toplu dansla diriliş kutlanır.

III. Bölüm:

- Yine toplu dans yapılır.
- Ayıcılar ayı oynatır.
- Ayı açlıktan aniden ölür.
- Ayıcı Hizmetkârdan yardım ister.
- Hizmetkâr Ayı'nın ağzına hamur verir.
- Ayı dirilir.
- Hep birlikte halay çekilir.
- Yiyecek toplanır.
- Toplanan yiyecekler hep birlikte yenir." (Tekerek, 2008: 108,109)

Bu noktada ritüelin, "tören" kavramı bağlamında sanat tarihçisi *Heinrich Wölfflin*'in deyimiyile sıkı, kurallara bağlı "*tektonik* (kapalı biçim)" bir özellik göstermesi gerektiği akla daha yatkın bir durum olarak görülebilir; ancak burada şunu belirtmeliyiz ki "ritüel" kavramının üretimden ziyade "beklenmedik" olanın karşısında ortaya konulan yeniden yaratıma yönelik performatif bir süreç olması dikkate alındığında "*atektonik* (açık biçim)" yapının ritüele hakim bir üslup olması daha uygun görünmektedir. Bununla birlikte burada kastettiğimiz husus sanatsal veya kurgusal/oyunsal bir yapı içindeki "açık biçim"lilik halidir. Son tahlilde içinde bulunduğumuz güneş sisteminden kainatın işleyişine kadar (ay tutulması, güneş tutulması, gezegenlerin ve güneşin konumu, gezegenimizdeki mevsimlerin oluşumu) bütün evrende henüz tektonik bir yapının hakim kuvvet olduğu gerçeği de ifade etmeye çalıştığımız durumu daha anlaşılır kılacaktır.

And, Seyirlik oyunların niteliksel olarak en belirgin özelliği olan "açık biçim" üslubun sanatsal açıdan işlevselliğini *Wölfflin*'in *tektonik - atektonik* karşıtlığında ele alarak şu tespitlerde bulunur:

"(...) Wölfflin'e göre kapalı biçimle az ya da çok ölçüde tektonik araçlarla sanat eseri kendi içinde sınırlanmış bir görünüme sokulmuştur. Bu görünüş eserin her yerinde kendi kendini anlamlandırmaktadır. Bunun tam karşıtı olan 'açık biçim' ise kendini aşarak ileriye gösterip, sınırlanmamış olarak etkili güce sahiptir.

Wölfflin'in plastik sanatlarda ele aldığı beş ana karşıtlıklarından bir çifti olan bu karşıtlık edebiyat alanında da ilgi görmüştür. Wölfflin'in 'tektonik' diye adlandırdığı üslûp sınırlanmış ve doyurucu, bitmişlik niteliği taşır. Tektonik olmayan (atektonik) üslûp ise kapalı biçimi arar, doyulmuş oranını daha az doyulmuş orana geçirir; görünüşte bitmemiş olan biçimle bitmiş olan biçimi, sınırlanmamışla sınırlanmış olanı tamamlar, durgun, rahata kavuşmuş etkinin yerine, gerilim ve hareket etkisi yaratır." (And, 1970)

And'a göre Aristocu (kapalı/tektonik) ve Aristocu olmayan (açık/atektonik) tiyatro anlayışları genel olarak şu özelliklere ve yapıya sahiptir:

"(...) Bu ikisi arasındaki belli başlı ayrımları gösterirken Aristocu olan özellikler parantez dışına, Aristocu olmayanlar parantez içine alınmıştır: Baş kişi oyun kahramanıdır (baş kişi gözlemcidir), oyunu yürüten action'dur (oyunu yürüten gözlemdir), action'dan gözleme gidilir (gözlem action'a paraleldir), dram ile olaylar dizisi birdir (olaylar dizisi anlatıcının yorumlarıyla tamamlanır), olaylar dizisinde nedensellik, neden-sonuç bağlantısı vardır (olaylar dizisinde nedensellik bağlantısı yoktur), seyirci belirlenir, şartlanır (seyirci oyunu tartışmaya itilir), zaman akışı action'la birliktedir (zaman çizgisi bilinç ölçüsüne vurulur), sürekli bir dış action (tablolar, durumun gösterilişi), bir olayın bir parçası verilir (olayın tümü verilir), yer ve zamanda birleşme (yer ve zamanda yayılma, ayrılma), oyunun ağırlığı kişiler arasındaki ilişkidir (ağırlık birey üstü ve dış olaylardadır), action seyirciyi duygulandırıp, özdeşleştirecek biçimde oyuna yaklaştırır (action seyircilerin önüne getirilir)." (And, 1970)

Bununla birlikte And, açık ve kapalı biçim üslubun tiyatrodaki işlevini ve bu iki karşıtlık arasındaki farkları ise şöyle açıklamaktadır:

"(...) Açık biçimde çoğunlukla bölünme atektonik biçime toparlanmamış, sınırsız, parçalanmış, kendi ötesini gösterir bir özellik gösterir. Kapalı oyunda action'un yer ve zaman ortaklaşalığına karşın açık .oyunda action'da yer ve zaman çokluğu görülür. Açık oyunda action ne tektir, ne de düz bir biçimde kapatılmıştır. Birçok olaylar yanyana bulunurlar, bunlar kendi içlerinde az veya çok bir süreklilikten yoksundurlar. Bu dağınıklığı toparlayan çeşitli yöntemler vardır. Kimi kez iki olaylar çizgisi birbirini şartlar, tamamlar ve açıklar. Kimi kez bu tabloların dili; mecazlar, imgeler yoluyla olur. Kimi kez de bunu eksen ben üzerine alır. Bu 'ben' in karşısında bir kişi değil bütün evren bulunur. Bütün ayrıntılarıyla bu evren kahramanın çevresini sararak onu bu dışarıdan gelen görünümlere karşı. tepkiye çağırır. Action sürekli bitişe doğru gitmez, kimi kez kesilerek, belli bir gelişmeyi izlemeden, aynı değerdekileri sıralayarak yürür. Kapalı oyunun düz, amaca doğru giden action'unun yerine burada sonsuz bir çember, dairevi bir action buluruz. Dış action ilk sahneyle başlamadığı gibi, son sahneyle de bitmez. Serim yoktur, bütün olaylar gösterilir. Hızla birbiri üstüne yığılan sahnelerin, şaşırtıcı, çok yönlü dünya görüşlerinin toparlanması ve bütünü anlamı bir bütünleme noktası olan sahnede

oluşur. Kimi kez bu ortada, kimi kez oyunun başında, kimi kez sondadır. Her parçanın içinde gizli olan bütünün ana amacı ortaya bu noktada çıkar. Bunda çözülmeyle gerilim, sınırları aşma kendini belli etmektedir.

Zaman da özgür, geniş bir yayılma alanına sahiptir, kendi başına bir güçtür, action üzerinde etkilidir. İlk sahnenin daha önce başlamış bir olayın ortasına atlaması gibi esneklikler gösterir. Zamanın hareketi sahnelerde ne oyun kişilerince ne de seyircilerce bilinçli olarak yaşanmaz. Sürekli gelişim anı sürekli zaman akışı eksiktir. Sahnelerin her birinin zamanı ayrılmış, ve bu sahnelerin birbirlerine değinme noktalarında seyircinin kendini kaptırdığı şimdiki zamandan ayırır, onu zaman çeşitliliğinde uyarır, bir tek sahnenin zaman derinliği bütün oyunun geçtiği zamanı unutturur.

Action'un ve zamanın bu dağınık görünüşünde ve zamanla ilgili oluşumuna uygun olarak 'açık oyun' çok mekanlıdır. Kişiler evrenin çeşitliliği içinde birçok mekan bölümlerinden yaşarlar. Mekan oyuna etkin olarak katılır. Mekan kendi içinde, kendisiyle veya kendi aracılığıyla oluşan şeyi şartlandırır. Bu yoldan ben'in veya eksen kişinin doğa ile veya tarihle ilişkisini gösterir." (And, 1970)

And, Açık Biçim oyunların dilsel üslubunu şöyle ifade etmektedir:

"(...) Action'da sahneler nasıl bir çıkış noktası ise dilde de tek tek cümle bölümleri öyle çıkış noktalarıdır. 'Kapalı oyun'da gerçek, yüksek soylu bir dile, mısralara başvurulurken, 'açık oyun'da dil gerçekle aynı düzeyde kalmayı, ona doğrudan doğruya anlam vermeyi yeğler, Bütüne kesin bir bakış yoktur. Kişi karşılaştığı olaylar karşısında ille kendini savunmaya itilir. Pantomime'e kaçışı da karşı yanının gücü karşısında bir susuştur. Veya güçlü ve belirsiz karşı gücün saldırısı karşısında savunmanın mantıksızlığını gösteren sözler söylerler. Kişi aynı zamanda birçok çizgilerde konuşur, işe düşünceler, duygular, doğal tepkiler, dilbilim dışı (doğru başlanmışın düşüşü, cümle bölümlerinin bağlaçlarla birleştirilmemesi gibi) karışır." (And, 1970)

5.4.2. Seyirlik Oyunlarda Soyutlama Estetiği ve İşlevi

Önemli gördüğümüz diğer bir konu ise Seyirlik oyunlarda karşılaştığımız "Soyutlama (*Abstraction*)" ya da sanatsal bir yansıma olarak "soyutlama estetiği"dir. Nurhan Tekerek, oyunlardaki soyutlama/soyutlama estetiğini şöyle tespit eder ve açıklar:

"Kuramı ve uygulamalarıyla bir estetik görüş olarak, modernitenin temel yöntemini oluşturan soyutlama düşüncesinin kaynağı olarak ilkeller ve Doğu toplumları gösterilir. Bu düşünce, gerçeği, zahiri (görünen) ve Batını (görünenin ötesi) olarak iki farklı bağlamda yorumlar. Dolayısıyla görünenin aldatıcılığından yola çıkarak, var olan her şeyin bir de Batını yanı olduğuna, bu bapta evrenin, dünyanın, insanın, "bilme hırsıyla" , rasyonalite ve pozitivist bir mantıkla çözülemeyeceğine, esas olanın deruni anlama ulaşmak olduğuna, derinde olana da "buluş"larla ulaşılabileceğine, bunun da tasavvur gücüyle mümkün olabileceğine inanır. Doğu'yla Batı arasında bir köprü olduğu gibi, pek çok kültürün de içinde harmanlandığı Anadolu kültüründe de bu inancı ve düşünceyi bulmak mümkündür. Gerek Orta Asya kültüründen, gerek İslam'ın farklı yorumlarından, tasavvufi-sufiyâni ahlak öğretisinden ve Osmanlı kültüründen kaynaklanan bu düşünme biçimi, Anadolu halkının yaşam tarzına yansıdığı gibi folkloruna, edebiyatına, resmine, mimarisine, sazına-sözüne ve elbette oyun geleneğine de yansımıştır.

(...)

Soyutlama (Osmanlıca'da: Tecrit, Fr. Ve İng.'de *Abstraction*) : Belirli bir tasarımın ya da kavramın bir ögesini (bir niteliğini ya da bağıntısını) bütün öteki öğelerinden ayırarak tek başına göz önüne almaya dayanan zihin işlevidir. Soyutlama, gerçeklik içindeki tasarımı bakımından ayrılması imkânsız olan bir öğeyi, düşünce yoluyla ayırıp tek başına irdelemektir. Soyut kavram ise, "Varoluşunu bir başka şeye borçlu olan ve ancak düşünmede ve zihinde bir başka şeyle ilişki içinde, nesne ya da nesnelerin niteliği olarak düşünülen şeyin kavramına denir" ve bu kavrama sürecine de soyutlama denir.

(...)

(...) Özetle, "varlığın dış görünüşten kurtarılması, başka deyimle, tabiatın artık bir görünüş varlığı olarak kavranmak istenmemesi" bütün soyut sanatın ya da sanatta soyutlamanın çıkış noktasıdır." (Tekerek, 2008: 95,96,98,99,100)

Öyle ki, görüneni zaman ve mekân mefhumundan arındırarak yani "uzaydan kurtararak" yaratılan "sıçrama ya da sıçratma" durumu bilhassa ritüel oyunlarda bununla birlikte dünyevi oyunlarda da sıkça karşılaştığımız bir tür soyutlama üslubudur.

"(...) Köylerde ve köy koşullarında oynandığı için köylünün bulabildiği basit araç-gereçlerle oynanır. Dolayısıyla soyutlama başat özelliğidir." (Tekerek, 2007)

Tekerek, Açık Biçim üslubun ileri düzeyi olarak gördüğü soyutlamanın, tiyatro açısından en çarpıcı tarafını ise "oyunsuluk-tiyatrosallık ve oyuncu-seyirci organik bağı" olarak belirlemektedir. Bununla birlikte bu estetik üslubun işlevselliği bağlamında geleneksel tiyatromuzun yapısını ise Tekerek şöyle tanımlamaktadır:

"Gerek köy seyirlik oyunlarımızda, gerekse meddah, karagöz ve ortaoyunu geleneğimizde var olan bu estetiğin en çarpıcı yanı oynunsuluk-tiyatrosallık ve oyuncu-seyirci organik bağıdır. "Öyle ki açık eser tanımında daha ileri bir aşamaya vararak yalnız eserin yaratıcı bakımından değil, fakat eseri algılayanın (okuyucu, dinleyici, seyirci, gözlemci) da tıpkı yaratıcı gibi eseri değiştirip yeni bir düzene sokabildiğini, ona biçim verebildiğini çağdaş müzik, plastik sanatlar, edebiyat açısından yapılmış denemeler ışığında gösteren Umberto Eco'nun görüşlerine uyan ileri bir 'açık biçim' anlayışına uymakta, yani seyircinin biçim vericiliğine dayanan bir tiyatro yöntemine sahiptir" geleneksel tiyatromuz." (Tekerek, 2008: 102)

Çağdaş tiyatro anlayışının biçimlenmesinde hiç kuşkusuz; *Artaud*, *Meyerhold*, *Brecht*, *Boal*, *Grotowski*, *Barba*, *Brook* gibi isimler önemli bir rol oynamıştır. Bu tiyatro uygulayıcıları yaşadıkları çağ itibariyle alışlagelmiş tektonik (kapalı biçim) konvansiyonel tiyatro anlayışına karşı çıkarak; "özellikle ritüelleri ve ritüellerdeki oynunsuluğu ve toplu katılımı çıkış noktası yapan" (Tekerek, 2008: 102,103) bir tiyatro anlayışı ortaya koymuşlardır. "Oyun alanı ile seyir alanı arasındaki uzaklığı ortadan kaldırmak adına yeni yönelişlere yelken açmış" (Tekerek, 2008: 103)

olan bu tiyatro insanların tiyatro anlayışlarına baktığımızda en önemli biçimsel üslup olarak "soyutlama estetiğini" görmekteyiz.

Tekerek, yukarıda isimlerini saydığımız tiyatro insanların "soyutlama" üslubunu kendi tiyatro anlayışlarına nasıl uyguladıklarını ve hangi kavramlarla ifade ettiklerini bununla birlikte bu ifade biçimlerinin özellikle Peter Brook'un "Kutsal Tiyatro" ve "Boş Alan" anlayışı bağlamında Seyirlik oyunlardaki karşılığını ise "soyutlama estetiği"nin önemi özelinde şöyle açıklamaktadır:

"Meyerhold'un oyuncunun devinimlerinden oyun alanına dek tiyatroyu özdeşleşmeye dayalı tüm konvansiyonel öğelerinden sıyrma, stilizasyona ve soyutlamaya yönelme girişiminin bir başka boyutu; Artaud'nun Kıyıcı (Zulüm - Vahşet) Tiyatrosu ve Grotowski'nin Yoksul Tiyatro anlayışıdır. (...) Artaud ve Zulüm Tiyatrosu, konvansiyonel tiyatroya karşı, oyunculukta, dekorda, zamanda, mekânda, müzikte, yani tiyatronun tüm anlatım olanaklarında soyutlamaya gider. İlkel ayinlere, büyü törenlerine dönük, şaşırtıcı, doğaçlara dayalı, eksenindeki oyuncuyu ve yan öğeleri, seyirciyi sarsma yolunda işlevsel olarak kullanır.

Brecht'in tiyatrosunda "Yabancılaştırma" adı altında dünyayı yeniden yorumlama gibi politik bir düşünceye hizmet eden soyutlama, özdeşleşmenin getirdiği aldaticılığı reddederek, açık biçim tekniğini kullanır. (...)

Tiyatrosunu bir laboratuvar tiyatrosu olarak gören Grotowski oyuncusunu tüm konvansiyonel öğelerden soyutlayarak (...) eksene koyar. (...)

Görünenden yola çıkarak gizil ya da soyut olanı etkilemeye yönelik büyüsel törenlerin, toplulukların yaşamında dans, müzik ve maske aracılığıyla işlevsel olması ve zamanla oyunu bir zevke dönüşmesi düşüncesinden hareketle Peter Brook, tiyatroyu ölümcüllüğünden kurtarmak için "Boş Alan"a taşımış, bu boş alanda; türlü denemeler yapmış, Doğu Tiyatrosu'ndan etkilenecek evrensel bir dil ve tiyatro anlayışı bulma yolunda, zamanda ve mekânda soyutlamaya giderek kutsal tiyatro kavramıyla yeni bir yol arayışına girmiştir.

(...)

Doğu'dan Batı'ya, Batı'dan Doğu'ya akan bütün bu kültürel ve estetik birikimin en önemli durağı olması gereken Anadolu'daki seyirlik oyunlarımız bu perspektifle yeniden değerlendirildiğinde, ritüel kökenli ve eğlence amaçlı tüm oyunların soyutlama düşüncesinin pek çok estetik öğesine sahip olması itibarıyla, tiyatromuzun bundan sonraki yolculuğunda da önemli bir kaynak olduğu, günümüz tiyatro yönelişlerinin vardığı nokta dikkate alındığında, tekrar tekrar anımsanmalıdır. (...) Anadolu köylüsünün Totemizm, Şamanizm, Batınlık, Alevilik, ve Bektaşilik gibi inançlarıyla oyun çıkartma geleneğini kaynaştırdığı, yüzyıllardır titizlikle koruyarak günümüze dek getirdiği bu oyunların çağımız tiyatral arayışlarıyla da kesişen özellikleri vardır. Bu oyunlar büyüsel ve törensel kökenli olduğu için köylünün doğayla ilişkisini, ondan beklentilerini, umutlarını, dileklerini içeren ve simgesel anlamları olan motiflerle yüklüdür ve açık biçim-göstermecî tiyatronun pek çok özelliğine sahiptir. Soyut sanatın en önemli uğraklarından fantaziye, imgelemi, olağanüstüyü, masalımsı olanı, simgesel olanı da içinde barındırmaktadır. Bu simgesel motifler ve göstermecî öğeler eylem dizgelerinden, kişileştirmeye, kişileştirmeden oyun düzenine, oyun alanına, giysilere, danslara, türkülere kadar her alana yansır.

Topluca yaratma ve topluca yenilenme, başka bir deyişle kutlama ve kutsama esas olduğu için doğal olarak bir "boş alan" da söz konusudur. Oyunlar ve törenler herhangi bir boş alanda, köy meydanı, tarla, dam, ev önü, ev avlusu, okul bahçesi, büyük bir oda, bir su kenarı gibi topluluğun sığabileceği her yerde yansınabildiği için, tiyatroyu soluğuyla dinamik kılan seyirci ve yansılan oyun-oyuncular arasında organik bir bağ vardır. Oyunlar doğaçlama ve var sayımsaldır. Yani oyunsudur. Zaten özellikle, bolluk-bereket getirmesi için oynanan büyü kökenli oyunlara köylü hep birlikte hazırlanır, birlikte oynanır, topluca yenir ve topluca kutlanır ve kutsanır.

Böylece hep birlikte yeni bir karşılamaya hazırlanılır. Yeni bir mevsime, yeni bir döneme ve yeni bir döngüye. İnsanın en önemli ve ortak iletişim aracı olan beden dili ön plandadır. (...)" (Tekerek, 2008: 103,104,105)

Bu bağlamda şunu söyleyebiliriz ki; bütün bu oyunsal nitelikler ve soyutlama aracılığıyla yaratılan atmosfer, katılımcılar (seyirci-oyuncu) arasında güçlü bir "organik bağ" yaratmaktadır. Sosyal yapı açısından değerlendirdiğimizde toplumsallaşma ya da kolektif bilince hizmet etmesi bakımından bu organik bağ "ben"den "biz"e giden yolda önemli bir işleve sahip görünmektedir. Öyle ki Seyirlik oyunlarda da gördüğümüz bu ortak amaca yönelik organik bağın oluşmasında kullanılan "soyutlama üslubu" bu nedenle biçimsel bir özellik olarak Seyirlik oyunların en önemli içeriksel niteliğini oluşturmaktadır.

6. RİTÜEL

Günümüzde "Ritüel" kavramının özellikle kurumsallaşmış örgütlü dinler ve pratikleriyle (din/dini) ilişkili bir algı yaratması yaygın bir yanlış başka bir deyişle *galat-ı meşhurdur*. Burada "*galat-ı meşhur*" deyimini belirtmemizin sebebi ise ikame anlamın (yaygın yanlışlığın) kavramın toplumsal "meşruluğuna" zarar vermemesi her şeye rağmen başlangıçta ortaya çıkma sebebi olan "kutsal (*sacred*) ile ilişkili bir pratiği" anlaşılır kılmasıdır.

Öyle ki bu noktada kavramsal bir bakış açısıyla ilerleyerek "kutsal (*sacred*)" olgusunu bu kavramın zıt kavramı varsayılan "dünyevi (*secular*)" kavramı karşıtlığında açıklamamız gerektiğini düşünmekteyiz.

6.1. Kutsal Kavramı ve Ritüel

Emile Durkheim, Kutsal ile Dünyevi (profan-kutsal olmayan-din dışı) arasındaki farklılaşmayı şöyle tespit etmektedir:

"İster basit isterse girift olsun bütün bilinen dinler, ortak bir özellik gösterirler: Bu dinler insanların iki sınıf -birbirine zıt iki cins- halinde tasavvur ettikleri gerçek ya da hayali şeylerin bir tasnifini ön gerçek olarak kabul ederler. Bu iki cins, yaygın bir şekilde iki farklı terimle isimlendirilirler. Kutsal (*sacred*) ve din dışı (profane) terimleri birbirine zıt bu iki cinsi oldukça iyi bir şekilde ifade ederler. Dünya bu şekilde iki alana, biri kutsal olan her şeyi diğeri din dışı olan her şeyi içeren iki alana bölünür." (Durkheim, 2005: 56)

Durkheim, Kutsal (*Sacred*) olanın niteliklerini ve özelliklerini ise şöyle açıklar:

"(...) Bir kaya, bir ağaç, bir su kaynağı, küçük bir taş, bir ağaç parçası, bir ev hasılı her hangi bir şey kutsal olabilir. Bir ayin, kutsallığa sahip olabilir; gerçekte ise, belli bir dereceye kadar da olsa kutsallık içermeyen hiçbir ayin yoktur. (...) Kutsal nesneler dairesi, hiçbir zaman sabitlenemez; onun alanı, bir dinden bir başkasına sonsuz derecede değişiklik gösterir. (...)

(...)

Kutsal şeyler, genellikle varlıklar hiyerarşisinde onlara atfedilen dereceyle tanımlama eğilimi vardır. Kutsal şeyler, şeref ve kuvvet açısından din dışı şeylere ve özellikle de insana nispetle daha üstün olarak kabul edilirler. İnsan, sadece bir insan

olarak kaldığı müddetçe, kutsal şeylerden sayılamaz. Gerçekten insan, kutsal şeylerden daha aşağı ve onlara dayanan bir dereceyi işgal ediyor olarak tasvir edilir. Bu tasvir bütünüyle yanlış bir tasvir değildir; insana dair hiçbir şey gerçekten kutsalın ayırt edici bir özelliği değildir. Bir şeyin başka bir şeye tabi olması, birincisinin kutsal ikincisinin ise kutsal olmaması için yeterli değildir. (...)" (Durkheim, 2005: 56,57)

"Kutsal şeyler, yasaklarla korunan ve tecrit edilen şeylerdir; din dışı olanlar ise, yasakların uygulandığı ve kutsal olandan uzak tutulması gereken şeylerdir. Dini inançlar, kutsalın doğasını, diğer kutsal şeylerle ya da din dışı şeylerle olan ilişkisini dile getiren tasavvurlardır." (Durkheim, 2005: 60)

Kutsal olanın ilkel kökeninde tabunun (yasaklarla korunan, tecrit edilen) varlığı olduğunu dile getiren Durkheim, bu iki olgunun birbiriyle hiç bir ilişkisi olmayan iki zıtlıktan oluştuğunu söylemektedir:

"Ancak, sırf hiyerarşik yapıya dayanan bir ayırım ölçütü hem çok genel hem de çok belirsiz ise, kutsal ve din dışı arasındaki ilişkiyi tanımlamak için onların ayrışık (heterojenite) oluşundan başka bir vasıta yoktur. Ancak, eşyanın bu tasnifini karakterize etmek ve onu çok hususi bir özelliğe sahip her hangi bir şeyden ayırmak için bu ayrışıklığı yeterli kılan nedir: Bu, mutlak bir ayrışıklıktır. Beşeri düşünce tarihinde, birbirlerinden bu kadar kökten bir şekilde farklı ya da radikal bir şekilde birbirlerine zıt iki kategorinin başka bir örneği yoktur. İyi ve kötü arasındaki geleneksel karşıtlık, bunun yanında hiçtir: İyi ve kötü, aynı cinsin yani ahlakın birbirine zıt iki türüdür. Bu, sağlık ve hastalığın aynı olgu düzenin yani hayatın, iki farklı yönü olmasından başka bir şey olmaması gibi bir şeydir; aksine kutsal ve din dışı, her zaman ve her yerde insan zihni tarafından ortak hiçbir şeyleri olmayan ayrı iki tür, iki dünya olarak tasavvur edilir. (...) Ancak, biçimleri değişebilse de, zıtlık evrensel bir gerçektir." (Durkheim, 2005: 58,59)

Durkheim'ın kutsal ile alakalı görüşü klasik antropolojinin genel geçer kabul görmüş bir bakış açısıdır. Ne var ki kutsal'ın zıtlık bağlamında dünyevi-din dışı ile ayrışması mevzuuna muhalif farklı yaklaşımlar da olmuştur. Öyle ki kutsal kavramının "din" mefhumu ile ilişkilendirilmesinin on dokuzuncu yüzyıl sonu antropoloji ve teoloji düşüncesinin bir ürünü olduğu fikri de bir diğer görüştür. Antropolog *Talad Asad* bu durumu şöyle açıklamaktadır:

"(...) "Kutsal" olanın iptidai kökeninde "tabunun" bulunduğu anlayışı antropolojide uzun bir geçmişe sahiptir. Yalnızca antik dini anlamaya çalışan klasikler değil, "hakiki" bir din inşasına girişen Hristiyan teolojisi de bu anlayıştan yola çıkmıştır. (...)

Oxford İngilizce Sözlüğü'ne göre modern İngilizcede "sacred" ("kutsal") sözcüğü, ilk başlarda genellikle ayrı bir yere koyulan ve hürmet edilen tekil şeyler, kişiler ve durumlar için kullanılmıştı. Ne var ki sözlükte verilen örnekleri göz önüne alırsak - "O kutsal Meyve, sakınılması kutsal olan" dizesi, "Samuel Butler'in kutsal anısına" yazıtı, "kutsal majesteleri" hitabı, "kutsal bir konser" ifadesi - ayrı bir yere koyma ya da hürmet etmenin her durumda aynı eylemler olduğunu söylemek neredeyse olanaksızdır. Bu tür şeyleri, durumları ya da kişileri kutsal saydığı söylenen özne hepsiyle aynı ilişki içerisinde değildir. Yaşam biçimlerindeki değişime ve heterojenliğe dayanan bir dizi örtüşen toplumsal kullanımın tek bir değişmez öze dönüştürülmesi ve bu özün "dini" adı verilen evrensel bir beşeri deneyimin nesnesi

olduğu iddiasının ortaya atılması, on dokuzuncu yüzyıl sonu antropoloji ve teoloji düşüncesinin eseri idi. "Kutsal" ile "dindışı" arasındaki sözde evrensel karşıtlığa modernlik-öncesi yazılarda rastlamayız. Ortaçağ teolojisinde esas karşıtlık doğaüstü kutsal ile doğal dindışı arasında değil, her ikisi de aşkın güçler olan "ilahi" ile "şeytani" arasında ya da her ikisi de dünyevi kurumlar olan "manevi" ile "dünyevi" arasındaydı." (Asad, 2007: 44,45)

Bununla birlikte Asad, Latince'deki Sacred (kutsal) sözcüğünün kökü olan "sacre" kavramının Avrupa'da Fransız ihtilali sırasında seküler iktidarla ilişkili bir kavram olarak ortaya çıktığını ve bu kutsal (sacre) olgusunun yine de iktidarın bir maskesi olarak düşünülmemesi gerektiğini bunun yanı sıra kutsal olanın dünyevi/din dışı (secular) pratiğin de bir nesnesi olabileceğini belirtmektedir.

"Örneğin, Fransa'da sacre sözcüğü ortaçağda ve modern çağın başlarında Hristiyanların günlük dillerinin bir parçası değildi. (...) Sacre sözcüğü Devrim zamanında ön plana çıktı ve seküler iktidarı hatırlatan tehditkar tınılar kazandı. Örneğin, İnsan Hakları Bildirgesi (1789) "droits naturels, inalienables et sacres"ten (doğal, devredilemez ve kutsal haklar) bahseder. Mülkiyet hakkı on yedinci madde ile kutsal kabul edilir. "L'amour sacre de la patrie" (kutsal vatan aşkı) yaygın bir on dokuzuncu yüzyıl sözüdür. Açık ki bu kullanımların işaret ettiği bireysel deneyim ve bu deneyimi yaşadığım iddia eden yurttaşın beklenen davranış, ortaçağda "kutsal" sözcüğüyle ifade edilenlerden epeyce farklıydı. Bu sözcük artık birey olarak yurttaşların ve kolektif olarak halkın kutsallaşmasının doğallaşmış bir iktidar biçimini ifade ettiği modern seküler devletin işlevlerinin ve özlemlerinin ayrılmaz bir parçası olan bir söyleme aitti." (Asad, 2007: 45,46)

"Ama buradan yola çıkarak "kutsalı" iktidarın bir maskesi olarak görmemek lazım; aksine belirli pratikleri -öznenin deneyiminin disipline edildiği günlük pratikler de dahil- kavramsal olarak mümkün, arzulanan, zorunlu kılan şeyin ne olduğuna bakmamız gerekir. Bu tür bir yaklaşımda kutsal olanın (ve dolayısıyla dindışı olanın da) yalnızca dini düşüncenin değil seküler pratiğin de nesnesi olabileceğine ilişkin daha sağlam bir anlayış sunulduğunu teslim etmek gerek." (Asad, 2007: 50,51)

Bu bağlamda şunu söyleyebiliriz ki; kutsalın *secular* dünyaya uygulanması dolayısıyla kutsal ile ilişkili pratiklerin en önemli aracı olan "ritüel" de bir çok simgeleri içinde barındıran büyük bir sembol olarak "dünyevi" bir mahiyet kazanmıştır.

Öyle ki "Hristiyan teoloji iktidarının" bir algı ürünü olarak günümüze kadar ulaşan din-kutsal ilişkisi düzleminde düşündüğümüzde bile; ritüelleri veya âyinleri bir tür *sacramentler* (tanrının aktif olarak yer aldığına inanılan kutsal ayinler, görünmeyen gerçekliğin sembolleri) olarak değerlendirebilmekteyiz.

"Bir diğer tanımsa, ritusu, aşkın olana, tinsel gerçekliğe ve bir topluluğun yüce değerlerine simgesel olarak ulaşma yöntemi olarak belirler." (Tecimer, 2006: 37)

Ancak ne var ki kutsal-ritüel-âyin-din ilişkisi bağlamında ritüelistik olan her şeyin kutsal olup olmadığı Hristiyan kilise geleneğinde de bir tartışma konusu olmuştur.

Bununla birlikte kutsal-ritüel ikilisinin dini ya da mistik mefhumlarla ifade edilemeyecek kadar daha geniş bir alana sahip olduğu gerçeğini on ikinci yüzyıl Hristiyan teologu *St. Victor Hugh* da şöyle açıklamıştır:

"Mesela, on ikinci yüzyıl teologu St. Victor'lu Hugh "Sakrament nedir?" sorusuna yanıt olarak önce geleneksel tanımı dikkate alır: "Sakrament kutsal bir şeyin işaretidir." Ama sonra bunun yanlış olacağını, çünkü çeşitli heykellerin ve resimlerin, keza Kitabı Mukaddes'teki kelimelerin farklı şekillerde de olsa kutsal şeylerin işaretleri olduklarını ama birer sakrament olmadıklarını söyler. Böylece daha yeterli bir tanım sunar: "Sakrament, duyuların önüne dışarıdan getirilip konmuş cismani ya da maddi bir öğedir [sesler, beden hareketleri, cüppeler, aletler], bunlar görünmez ve manevi bir inayeti, benzerlik yoluyla temsil, kurum yoluyla ifade ve kutsallaştırma yoluyla ihtiva eder." Örneğin, vaftiz suyu, bedenden kirlerin arındırılmasına yapılan bir benzetmeyle ruhun günahlardan arındırılmasını temsil eder; bunu ilk kez Mesih'in yapmış olmasından dolayı iman sahiplerine bu anlamı ifade eder ve vaftizi gerçekleştiren papazın sözleri ve eylemlerinden ötürü manevi inayet taşır. Bu üç işlevin apaçık olduğu söylenemez, otoriteye sahip kişiler tarafından bunların tanımlanması ve açıklanması gerekir (ortaçağdaki Hristiyanlar ayindeki karmaşık alegorilerin anlamlarını salahiyyetli tefsirlerden öğreniyorlardı). Dolayısıyla Hugh'a göre sakrament -yetkin kılınışından itibaren- tıpkı bir ikon gibi hatırlatıcı işlev gören karmaşık bir işaret edenler ve işaret edilenler ağıydı." (Asad, 2007: 47,48)

Modernleşmeyle beraber dünya ile ilişkisini "daha fazla" akıl üzerinden kurmaya başlayan insan, şüphesiz kutsal olgusunun da değişim ve dönüşümüne ihtiyaç duymuştur. Özellikle Aydınlanma dönemiyle birlikte aklın daha fazla ön plana çıktığı seküler (*secular*) dünya anlayışı tam manasıyla "aşkın" olanla "içkin" olanın ikamesini de beraberinde getirmiştir. İlkel insandan bu güne ritüel bağlamında dünyevi bir düzen unsuru olan efsanenin veya mitin yerini ise bilgi (*gnosis*) almıştır. Bununla birlikte kutsal olgusunun sadece dini açıklamak için kullanılan "aşkın" kavramına indirgenemeyeceği "daha görünür" ve zorunlu hale gelmiştir.

"Voegelin dünyayı ve tarihi "düzen" ve dolayısıyla "düzensizlik" fikri temelinde kavramıştır. Voegelin için tarihteki en önemli düzen tipleri sembolleriyle birlikte mit, felsefe, vahiy ve modern ulus-devlet düzeninin sembolü olan bilgi (*gnosis*)'dir. Voegelin bunlar arasında bir ilerleme değil; farklılaşma olduğunu düşünür. Modern dönemde de varlığın ve düzenin anlamı *gnosis* ile aranmaya başlanmıştır. Modern insan felsefesi bu yönüyle yalnızca bu dünya yönelimli "içkin" felsefeyi ve "içkin" tecrübeyi aşkın tecrübe yerine ikame etmiştir. İçerik bakımından "içkin" tecrübe "aşkın" tecrübe gibi muamele görmüş olup içkinliğe kutsiyet atfedilmiştir." (Kutlu, 2013)

Öyle ki düne kadar "kutsal" olgusunu zaman içinde bozulmadan aktarma işlevi gören ritüel artık kutsal'ın (*sacra*'nın) ikame unsuru olan "bilgiyi" ve kültürü aktarmak için araçsallaştırılmıştır.

"Ritusun gerçek amacı *sacra*'nın "zaman içinde" bozulmadan aktarımıdır. Bir ritusun gerektiği gibi uygulanmaması bunun tam tersini yaratır, *sacra*'yı bozarak kaosu kışkırtır, Evrenin Düzeni'ni yıkar. Bu nedenle ritus, bir yasaklar kaynağı olan tabuyu yaratmıştır. Düzenle kaos arasında olduğu gibi, ritusla tabu arasında da diyalektik bir ilişki vardır. Ritus-tabu ilişkisinde, ritus özü (*sacra*), tabuya biçimi (*casta*) simgeler. Mitosla ilişkisinde *casta* niteliğini taşıyan ritus, tabuyla ilişkisinde *sacra* niteliğine bürünür.

Sacra ve *casta*: *Sacra*, Latince *sacrum* sözcüğünden; kutsalla, tapımla ilgili öz anlamına gelirken *casta*, Latince *castus* sözcüğünden; saf, bozulmamış, temiz, erdemli, kurallara uygun anlamına gelir. *Sacra* ve *casta*; derin anlam ve söz; öz ve biçim, mana ve lafz ikilisini ifade eder.

Bu noktada başka bir soru gündeme gelir: Neden tabu, diğer bir deyişle ritusun lafzı yani biçimsel yönü, ritusun özünden daha uzun yaşayabilir? Ya ritusun kaynakları (mitos) tümüyle unutulmuştur ya da ritus rakip bir olguyla, örneğin örgütlü din kurumunun baskısıyla karşılaşmıştır. Kilise, dogmalara körü körüne bağlanan bir tür itaat, giderek kölelik içeren kendine özgü bir *sacra* (dogma) yaratmış, hatta bu kölelik durumundan çileci eğilimlerde olduğu gibi bir tür "gizemsel zevk" alınmasını bile sağlamıştır. Tabu, entelektüel ya da ussal bir doğrulanmaya gerek duymadan da varlığını sürdürebilir; yeter ki yasaklamaları varoluşsal kaygılara doğrudan yanıt verebilsin.

Gelişen din kurumu karşısında tabu, giderek hurafeler (batıl inançlar) biçimine bürünmüş, *casta* olarak kalmış, *sacra*'nın derin anlamı yitirilmiş, böylece bölgenin kültüründe artık hiç yer almayan, önceden varolmuş bir takım mitoslara bağlanan, gerilemiş rituslar bütünü olarak, folklor doğmuştur." (Tecimer, 2006: 31,32)

Bu noktada şunu diyebiliriz ki; ritüel kavramı çoğu zaman aşkın tasavvurlarla ilişkili kutsal pratiklere yönelik bir çağrışım yapsa da, esasında dünyevi (*secular*) bir hal almış içkin "kutsal" pratikleri (bilgi ve kültürel bilgi) de ifade eder nitelikte kullanılagelmıştır.

"Mitosu bilen insan, çevresindeki doğanın, nesnelerin de kökenini bilir, böylece nesnelere egemen olabilir, onları istediği gibi kullanabilir; doğanın efendisi olur. Demek ki mitos, insanı evrene egemen kılan bir bilgiyi sağlar. Ne var ki bu bilgi "aşkın" ve "soyut" bir bilgi değil, ritus sırasında mitosun okunması ya da sahnelenmesiyle edinilen "somut" ve "canlı" bir bilgi, *gnosis*'tir. Mitos kutsalın bilgisidir (*sacra*), ritus da bu bilginin doğrudan aktarılışıdır (*casta*)." (Tecimer, 2006: 32,33)

Bu durumda çalışmamızın bundan sonraki bölümlerinde aksi belirtilmedikçe "ritüel" kavramını kullanmaktaki kastımızın yalnızca aşkın kutsal pratikleri değil içkin kutsal pratikleri de kapsayan genel bir mana olduğu anlaşılmalıdır.

6.2. Ritüel Kavramı ve Performans

Ritüel etkinliğin kutsal ile ilişki kurma amacı esas bir özellik ya da bir başka deyişle temel bir işlevdir. Bu bağlamda Ritüel olgusunu kutsal kavramı düzleminde inceleyen akademisyen İlkey Şahin bu ikili ilişkiyi ve aralarındaki işlevsel ayrışmayı ise ritüelin pratik/eylemsel bir unsur olması bağlamında açıklamaktadır:

"Ritüeller, kutsalla ilişkinin teorik boyutunun yani inancın sosyokültürel yaşam içinde sindirilmesini ve kolektif bir paylaşımın konusu haline gelmesini sağlamaktadır. Ancak bunu da belirtmek gerekir ki kutsalla kurulan ilişkinin teorik boyutu kurumsal dinler söz konusu olduğunda genel olarak "inanç", pratik boyutu ise "ibadet" olarak tanımlanırken, kurumsallaşmamış dinler söz konusu olduğunda teorik boyut "mit" pratik boyut ise "ritüel" olarak kavramlaştırılmaktadır." (Şahin, 2008)

Bu yaklaşımı destekler nitelikte bir bakış açısıyla Metin And da ritüellerin öz açısından ikili bir ilişki barındırdığını ve çatısını bu ikili ilişkinin belirlediğini söylemektedir:

"Bütün eski törensel ve ritüel niteliğinde ikili bir ilişki buluruz. Bunlar söz [mithos] ve yapılan şey, eylem [dromenon]'dır. Bu genel ayırmadan sonra, dramın, tragedyanın çıkışı da bir yandan epos, ve mithos ile ritüel'in eylem yönünün birleşmesiyle olmuştur. Ritüel ve törende, gerçi eylem, söz'den daha önemlidir, ancak söz ve mithos eylemin işlevselliğine karşın, onun kalıcı, yüceltici yorumsal ve anlamsal yönünü tamamlar. İşlevsel ritüellerle, kalıcı eskimez mithos'un birbirine geçişi dramı yaratmıştır. Bu ikili ilişkiyi başka alanlarda da buluruz. Örneğin dinlerde dua-ibadet ikiliği gibi. Dua, simgesel sözlerle evrenin tanrısal varlığını ulular, ibadet ise namaz, abdest gibi simgesel eylemlerle onu uygular. Tarikatlarda zikir-semâ' ikiliği de böyledir. (...) Alevîlerin cem âyinlerinde oynadıkları samah'ların söz ya da zikir yönünü nefesler ve niyâz karşılar. Ancak bunlar çoğu kez birbirine kaynaşmış oldukları için çoğunlukla tek bir anlam ve amaca bürünmüştür." (And, 2003: 52)

Bununla birlikte Durkheim da âyini (ritüeli), biçimselliğini referans alarak davranışsal/eylemsel niteliği bağlamında bir tanımlama yaparak açıklar:

"(...) âyinler bir kimsenin kutsal olan şeylere karşı nasıl davranması gerektiğini emreden davranış kurallarıdır." (Durkheim, 2005: 60)

Ritüel sözcüğü Türkçe'ye Fransızca'dan geçmiş bir kelimedir. Türkçe karşılığı ise fars kökenli Âyin kavramıdır. Sedat Veyis Örnek, "rit" kökünden türettiğimiz "ritüel" kavramını "Etnoloji Sözlüğü" kitabında şöyle tanımlamaktadır:

"Rit [Alm. Rit, Fr. Rite, İng. Rite]: Din, tapınma, büyü ya da erginlikle ve geçiş dönemleriyle ilgili geleneksel tören, ayin. Ritler belli ilkelere uymak zorundadırlar ve çoğunlukla kapalı bir düzen içinde işlerler." (Örnek, 1971: 204)

Bir diğerk yaklaşımd ise "Ritüel" sözcüğünün Hint-Avrupa dil ailesinde "rta" kökünden gelen "saymak,uyum sağlamak (saygıyla bir düzene uymak), ahlaklı olmak" gibi anlamları ifade eden "rita" kavramından türediğı yönündedir. Sonrasında "ritus" (ayın, örf, adet) olarak Latinceye geçen kelime oradan "rituale" biçiminde Orta-Latinceye geçmiştir. Orta-Latineden Fransızcaya "rituel", İngilizceye ise "ritual" biçiminde yerleşmiş olan kavram Türkçede "âyin" kelimesi ile karşılaşmıştır.

"Bu görkemli becerilerine karşın Varuna, Vedalar çağında inişe geçmiştir. Örneğın halk tarafından sevilme bakımından Indra'nın çok gerisinde kalmıştır. Ama o olağanüstü bir geleceğe sahip olacak iki dinsel kavramla ilişkilidir: rta ve maya. "Uyum sağlamak" fiilinin geçmiş zaman kipi olan rta sözcüğü dünyanın düzenini ifade eder; hem evrenin, hem dinsel törenlerin hem de ahlakın düzeni söz konusudur. (...)Yaratılışın rta'ya uygun olarak gerçekleştirildiğı belirtilir, tanrıların rta'ya göre davrandıkları, rta'nın hem evrensel ritimleri hem de ahlaki davranışları yönettiğı yinelenir. Tapımı yöneten de aynı temel ilkedir, "rta'nın yeri" göğün en yüksek katında veya ateş sunağındadır." (Eliade, 2003: 246)

Hint ve Mezopotamya kültürü üzerine araştırmalarıyla bilinen George Dumezil ise "rta" kavramıyla ilgili şunları söylemektedir:

"Aşağı yukarı aynı sözcükle ifade edilen aynı kavramın hem Mezopotamya ve Suriye'nin yarı Hintlileri hem de her türden inanca sahip İranlılar nezdindeki ayrıcalıklı yerini görünce, daha önceden Hint-İranlıların düşünce ve açıklamalarının da temelini oluşturduğu kesinlik kazanıyor." (Eliade, 2003: 46)

"Fenomenolojik açıdan din tanımının yapılabilmesi için, bilmemiz gereken en önemli konulardan biri ritüeldir. Batı dillerinde ritüel kelimesi, Latince rota, Sanskritçe rita, Proto-HindAvrupa dilinde rot (yol, düzen) fiil köküne kadar çıkar ve söz konusu arkaik dillerdeki kök anlamının da çağrıştırdığı gibi "izlenecek yol" ya da "düzen" anlamlarına gelir. Dinler tarihindeki özelleşmiş anlamı, insan ve ilahi güçler arasında doğru ilişkiyi kurmak için geliştirilmiş metottur. Ancak ritüel aracılığıyla insan ve kozmik güçler arasında ilişki kurulabilir ya da düzenlenebilir. (...)" (Demirci, 2013: 49)

Bu kavramın kökeni ile alakalı diğerk görüşler ise kısaca şu yöndedir:

"Veda'da Rita kavramı büyük önem taşır. Bu üniversal moral sistem Vedalarda "Rita", Mimamsa'da "Apurva" ve Nyayavaisheshika'da "Adrishta" terimleri ile ifade edilir. (...) Vedaların Rita'sı bize, moralitinin bir standardını tedarik eder. O, "satya"dır veya eşyanın doğruluğudur." (Mohapatra, 2002)

"Ritüel" sözcüğü Hint-Avrupa kökünde "ritu" (saymak) imiş... Oradan Latinceye "ritus" (ayın, tören, merasim, örf, adet) olarak geçmiş, Orta-Latinede "rituale" olmuş... Oradan da Fransızcaya "ritüel", İngilizceye "ritual" olarak yerleşmiş..." (Eliacıık, 2011: 245)

"Kutsalla ilgili, simgesel ve önceden oluşturulmuş anlamlar taşıyan, geleneksel eylem ve uygulamalara ritus denir. Ritus sözcüğünün kökeni Latince'dir ve "dinsel tören, uygulama, gelenek" anlamına gelir. Med dilinde rita, "kozmosun düzeni"

demektir; aynı biçimde Sanskritçe'de rita, "evrensel, doğal, toplumsal, dinsel düzen" anlamına gelir.

Ritusların belirli bir sistem içinde bir araya gelmeleriyle ritüel meydana gelir. Bu anlamda ritus, ritüeli oluşturan öğelerden her biri olarak düşünülebilir. Ritüel, bir törenin ya da bir tapımın (kült) akışını belirleyen kuralların ve bu sırada kullanılan simgelerin kendi içinde tutarlık gösteren bütünü olarak tanımlanabilir. Ritüel, uzun yılların birikimi olarak gelenek tarafından belirlenmiş törensel davranışlar, yani rituslar dizgesidir. Diğer bir söyleyişle ritüeller, mitosların ve sözel geleneklerin simgesel davranışlar olarak kurumlaşmalarıdır. Bu anlamıyla ritüele en yakın Türkçe sözcük "âyin" dir." (Tecimer, 2006: 30)

"Âyin" kelimesi ise Türkçeye Farsçadan geçmiş ve görenek, tören, merasim anlamına gelmektedir. Osmanlıcada "Şehrâyin" kelimesi de Arapça "şahr-yeni ay" ve "âyin" sözcüklerinin bileşiğidir ve bu anlamda tören, merasim, şenlik ayı manasına gelir. "Ayna" kelimesi de bu kökten gelmektedir. Âyin ve törende belli hareketlerin tekrar "aynısı" yapılır, aynada da kendinin "aynısını" görürsün. "Aynen" de bu kökten olup tekrar olgusunu ifade eder.

Ömer Tecimer, âyin ve ritüel kelimelerinin günümüzde ikame olarak kullanıldığını belirtse de âyin sözcüğünün geniş anlamda niçin ritüel olgusunu tam manasıyla karşılayamayacağını şöyle açıklar:

"Ancak günümüzde ritüelin gündelik yaşamdaki anlamı, yukarıda dile getirilenden daha kapsamlı bir niteliğe kavuşmuştur. Bu yüzden yalnızca kutsalla bağlantılı uygulamaları ifade eden âyin sözcüğü yetersiz kalmıştır. Önceden belirlenmiş, buyurulmuş bir sırada yapılan düzenli davranış ve eylemler; bir potansiyel gücü belirli bir eyleme yöneltmek için yapılan büyüsel davranışlar dizisi; kurallara ve göreneklere uygun, alışılmış, belirli bir modele uygun davranışların tümü ritüel olarak değerlendirilir.

Özetle ritus ve ritüel, geniş anlamda her türlü standart davranış modelini ifade ederken, dar anlamda yalnızca "kutsal"la ilgili davranış modellerini anlatır." (Tecimer, 2006: 30)

İçinde yaşadığımız Mezopotamya coğrafyası bağlamında ise ritüel sözcüğü tarihsel süreçte şu ifadelerle karşılanmıştır:

"Mezopotamya'da ritüel karşılığında kullanılan en yaygın kelime Akadca *parşu*'dur. Bu kelime Akadlardan önce Sümerce'deki *garza* (tören) ve *me* (ilahi düzen, hesap) ifadelerinin karşılığıdır. Her üç kelimenin kökü de "hesap etmek, ölçmek, planlamak, çizmek" gibi anlamlara gelir. Kuzey Suriye'deki antik Emar şehrinde çıkan çivi yazılı metinlerden Akadca *parşu* ile akraba *parisu* kelimesinin tahıl tartımında ölçü olarak kullanıldığını görüyoruz. Bu kelimenin İbranice dahil batı Samilerinde ölçüm karşılığında kullanıldığına dair bolca referans vardır. Muhtemelen ölçmedeki hassasiyet ve denge, insan ve ilahi güçler arasındaki hassas ilişki biçimine ilham vermiş olmalıdır. Böylece ritüel kavramının kökeninde, kozmik düzen (ya da ölçüm) ve bu düzeni kontrol etmeye yönelik bir arzunun yattığını söyleyebiliriz. Şüphesiz *parşu* sözcüğü yeni yıl-Akitu bayramı, kutsal evlilik gibi spesifik ritüeller için de kullanılmıştır. Astrolojik ritüellerde kullanılan bir ifadedir.

Ritüel karşılığında Akadca'da kullanılan bir başka kelime *nepesu* (çoğulu *nepestu*), özellikle Yeni-Asur dönemine doğru yaygınlaşır. Gün içi yapılan ritüellerden (*nepesu sa seri*, sabah ritüeli, *nepesu sa muşlali*, öğleden sonra ritüeli), astrolojik ve tapınak ritüellerine kadar yaygınca kullanılmıştır.

Yeni Asur metinlerinde genellikle çoğul hali *epsetu* şeklinde geçen *sapistu* bu anlamda kullanılan bir başka kelimedir. Eski Babil metinlerindeki *sakkû*, Akad döneminden miras *alaktu*, Hellenistik dönemde yaygınlaşan *dulla*, yine aynı döneme ait *sipru* ve *palludu* gibi başka kelimeler de vardır." (Demirci, 2013: 55,56)

6.2.1. Türkçe Bir Kavram Olarak Saya Sözcüğünün Ritüel Kavramına İkamesi

Yukarıdaki bilgiler bize gösteriyor ki "ritüel" ya da "âyin" olgusu kökensel anlamda; bir eylem dahilindeki "belli bir davranış, sayıyı, saymayı, ölçmeyi, tekrarı ve aynılığı" ifade etmektedir. Bütün bunların yanı sıra ritüel amaçlı gerçekleştirilen köy seyirlik oyunlarından "Saya" oyunlarını ifade etmek için kullandığımız "Saya" kavramını Türkçe olmayan farklı bir kökenden dilimize geçen herhangi bir kavrama ihtiyaç duymadan doğrudan "Ritüel" kavramının karşılığı olarak kullanabileceğimizi düşünmekteyiz. Öyle ki Ritüel kavramının ilk manası olan Hind-Avrupa dil kökündeki "*rita*-saymak" kelimesi herhangi bir anlam kaymasına uğramadan Türkler tarafından doğrudan aynı anlama gelecek biçimde "Saya" olarak kullanılmıştır. "Say" kökünden türeyen Saya; "saygınlık, saymak (düzene uymak), saymak (bir şeyi sayısal olarak hesap etmek), hesaplamak" anlamlarına gelmektedir.

"Saya (veya Sayagan) – Türk ve Altay halk kültüründe Bereket Töreni. Hayvancılıkla uğraşan toplumların bereketi artırmak için düzenledikleri bir törendir. Bu bayramın koruyucu ruhu olan Saya Han adına düzenlenir. Oyunu yürüten kişiye Sayacı denir. Koyunlar doğurmaya başladığında çobanlar köy köy ev ev gezip saya toplarlar. Sayacılar keçi derisine bürünürler. Saya adı verilen goşalar (maniler) okurlar. Saya Han ile ilişkili bir törendir. Ayrıca otlak, mera gibi anlamları da bulunur.

Kosa, Saya, Payna, Pakta dörtlü bir tören silsilesi oluştururlar. Ayrıca Sümer geleneğinden Ortadoğu ve Orta Asya'ya yayılmış olan ve sözbiçim olarak da bu sıralamaya uygun düşen Nardugan bayramı bulunur.

(Say) kökünden türemiştir. Saymak, hesaplamak, saygınlık anlamları vardır. Haber içeriğine de sahiptir.

Tibet dilinde Saya sözcüğü milyon sayısını ifade etmekte kullanılır. Moğolcada ise hemen, şimdi, şu anda demektir." (Karakurt, 2012: 648,649)

6.3. Ritüele Yönelik Çeşitli Yapısal Tanımlamalar

Gordon Marshall, "Sosyoloji Sözlüğü" kitabında Ritüeli genel bir tanımla şöyle açıklamaktadır:

"ritüel (ritual) Uygun zamanlarda yerine getirilen ve sembollerin de kullanılabildiği, sık sık tekrarlanan bir davranış modeli. Ritüellerin etkili olduğu başlıca toplumsal alanlardan birisi »dindir, ancak ritüelin etki alanı seküler ve gündelik yaşama kadar uzanır. Örneğin Erving Goffman'ın dramaturjik sosyolojisi, aktörlerin ortak bir gerçekliği kabul ederken işbirliği yaptığı ve birbirlerinin benlik duygusunu koruduğu, ritüelleştirilmiş gündelik davranış kodları niteliğindeki "etkileşim ritüelleri"nden bahsetmektedir." (Marshall, 1999: 623)

Richard Schechner ise "Ritüelin Geleceği" kitabında kutsal bağlamında ritüeli toplumsal açıdan şöyle tanımlamaktadır:

"Ritüel kelimesini telaffuz etmek bile başlı başına büyük bir sorun demektir. Ritüel o denli farklı biçimlerde tanımlanmıştır ki -bir kavram, praksis, süreç, ideoloji, özlem, deneyim, işlev- çok fazla anlama geldiği için çok az şey ifade eder. Yaygın kullanımıyla ritüel, yine bir başka kaygan kelime olan kutsal ile özdeşleştirilir." (Schechner, 2015: 258)

6.4. Performans

Ritüel'i kavramsal yahut süreçsel bir nazarla irdelediğimizde; performatif, tekrara dayanan aynılık etrafında, yapısal/biçimsel bakımdan kendine has bir atmosfere sahip özgün bir "performatif" olguyla karşılaşmaktayız.

"“Ritüel” için verilen tanımlardan bazıları şöyledir: Ritüel, kişiler ve dünya arasında doğru bir dengeyi yakalanabilmesi için bir duyguyu oluşturan veya yeniden-yaratan formel ve sembolik davranıştır. Kavram köken itibarıyla rhyme (kafiye), rhythm (ritim), river (ırmak) gibi kelimelerle ortak bir köke sahiptir. Bu kavramlar bir arada düşünüldüğünde ritüelin; düzenli biçimde akan, tekrarlayan, kuralları olan, anlaşma/uyum-luluk/düzen (convention) gibi vurgularının olduğu görülmektedir." (Kutlu, 2013)

Akademik mecrada "Performans" disiplininin kurucusu sayılan ve ritüeller üzerine yaptığı kapsamlı araştırmalarla bilinen Amerikalı tiyatro insanı Richard Schechner (1934) performans kavramını şöyle ifade etmektedir:

"(...) bir birey ya da grup tarafından, bir diğer bireyin ya da grubun huzurunda ve yararına yapılan etkinlik." (Tecimer, 2006: 75)

Akademisyen Adnan Çevik, Performans'ı; "oyunla ıslah edilmiş ve/veya yayılmış ritüelleştirilmiş davranış" (Çevik, 2017) olarak tanımlar ve şöyle açıklar:

"Sporda, iş yaşamında ve hatta cinsel ilişkide "performans" bir şeyi belli bir standartta yapmak, başarmak ve yüksek bir dereceye erişmek demektir. Sanatta "performans" bir gösteriyi, dansı, oyunu veya konseri sahnelemektir. Günlük yaşamda "performans" hava atmak, abartmak, izleyenler için bir eylemin altını çizmektir. (...)

"Performans" ayrıca olma, yapma, yapmayı gösterme ve "yapmayı göstermeyi" açıklama ilişkisi içinde açıklanabilir.

"Olma" kendi başına var olmaktır. "Yapma" maddenin en küçük yapı taşından, bilinçli varlıklara ve en büyük galaksilere kadar tüm olanların eylemleridir. "Yapmayı gösterme" edimselliktir: yapmayı işaret eder, onun altını çizer ve görselleştirir. "Yapmayı göstermeyi" açıklama" ise performans araştırmasıdır." (Çevik, 2017)

"Performans" alanında yaptığı araştırmalarla bilinen Amerikalı tiyatro profesörü Marvin Carlson ise bir performans performatif (performans özellikli) kılanın ne olduğunu beceri, "hüner" bağlamında şöyle ifade eder:

"(...) genel geçer pratikten zihinsel olarak bir adım geri çekilip performans sanatlarını performatif kılanın ne olduğunu sordüğümüzda, öyle sanıyorum ki, bu sanatların hünerli ya da eğitilmiş kişilerin fiziksel mevcudiyetlerini gerekli kıldığı ve bu hünerlerin gösteriminin performans olarak adlandırıldığı yanıtına ulaşıyoruz." (Carlson, 2013: 23)

Antropolog Erving Goffman (1922-1982) "Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu" adlı monografisinde "performans" hangi anlamda kullandığını şöyle açıklar:

"Bir kimsenin belli bir gözlemci kümesi önünde sürekli bulunduğu bir süre boyunca gerçekleştirdiği ve gözlemciler üzerinde biraz da olsa etkisi olan tüm faaliyetleri anlatmak için "performans" sözcüğünü kullandım." (Goffman, 2014: 33)

Amerikalı antropolog Wendy James "ritüel" kavramının hangi anlama gelirse gelsin eylemselliği bağlamında bir belirleme yaparak fizikselliğe çağrışım yaptığını vurgulamaktadır:

"Ritüel" derken her neyi kast edersek edelim, bu kavramın içine fiziksel olarak canlandırılmış ya da canlandırılabilen; yapılış amacı ya da yarattığı etki bakımından dönüşebilen kasıtlı törensel bir icra olduğunu dahil ederiz. Bu yüzden (nasıl tanımlanırsa tanımlansın) ritüellerde mutlaka beden kullanılır, kontrollü bir mekân kullanımı ve hareketlerin zamanlaması vardır." (James, 2013: 138)

Öyle ki modern sosyoloji biliminin kurucusu sayılan Emile Durkheim (1858-1917) da din (kutsal-*sacred*) olgusunu iki ana fenomen ekseninde ele alır ve bunları; inançlar ve âyinler (ritüeller) olarak belirler. Bununla birlikte Durkheim, ritüellerin (âyinlerin) eylemsellik (aksiyon) temelinde kendini gösterdiğini belirtir:

"Dini fenomenler iki temel kategoriye ayrılırlar: İnançlar ve ayinler. Birinci grup, düşünceyle ilgilidirler ve bir takım zihni tasavvurlardan oluşurlar; ikinciler, hususi eylem biçimleridir. Bu iki fenomen grubu arasında, düşünceyi eylemden ayıran şey yer almaktadır." (Durkheim, 2005: 56)

Performans olgusunun işlevsel özelliklerini ise şöyle sıralayabiliriz:

- " 1. Eğlendirmek
2. Güzel bir şey yapmak
3. Kimliği belirlemek veya değiştirmek
4. Toplum oluşturmak veya beslemek
5. İyileştirmek
6. Öğretmek, aklını çelmek veya ikna etmek
7. Kutsal ve/veya şeytani olanla ilişki kurmak" (Çevik, 2017)

Bu noktada şunu söyleyebiliriz ki; ritüelin temelde eylemsel bir mefhum olduğunu gösteren performansın varlığından bahsedebilmemiz için ritüel ile ikili bir ilişki içinde olan "oyun"sallık gereklidir. Ritüel ile diyalektik bir ilişki halinde karşımıza çıkan "oyun/oyunsallık" bu bakımdan ritüel etkinliğin gerçekleşebilmesi için olmazsa olmaz bir öge durumundadır.

6.5. Oyun Kavramı ve Ritüel

"İnsan uygarlığının, oyun olarak, oyunun içinde ortaya çıktığı " (Huizinga, 2006:14) görüşü, Hollandalı tarihçi Johan Huizinga (1872-1945)'nın Oyun kavramı üzerine yazdığı meşhur eseri "Homo Ludens" ile birlikte bir çok araştırmacı ve bilim çevrelerince de kabul görmüş en güçlü varsayımlardandır.

Oyunun, kültür kavramından daha eski bir olgu olduğunu söyleyen Huizinga, her ne kadar fiziksel bir tepki olarak görünür, somut bir unsur mahiyetinde karşımıza çıksa da oyun mefhumunun somut olmayan derin bir mana veya öz'e sahip olduğunu söylemektedir:

"Oyun, eh basit biçimlerinde ve hayvan hayatının içinde bile, tamamen fizyolojik, bir olgudan veya fizyolojik olarak belirlenen psikik bir tepkiden daha fazla bir şeydir. Bizatihi oyun olarak, tamamen biyolojik veya en azından tamamen fiziksel bir faaliyetin sınırlarını aşmaktadır. Oyun anlam bakımından zengin bir işlevdir. Oyunda, yaşamın doğrudan gereksinimlerini aşan ve eyleme anlam katan bağımsız bir unsur " oynamaktadır". Her oyun bir anlam taşır. Eğer, oyuna bir öz yükleyen bu faal ilkeye zihin dersek aşırıya kaçmış oluruz; eğer ona içgüdü dersek hiçbir şey söylememiş oluruz. Hangi açıdan ele alınırsa alınsın, oyunun bu "kasıtlı" karakteri, bizatihi özünün içinde yer alan maddi olmayan bir unsurun varlığını açık etmektedir." (Huizinga, 2006: 17)

Ritüel sürecin işlevselliğinde olduğu gibi kişinin kalıcı ve geçici bir dönüşüme uğramasını hatırlatır nitelikte; Huizinga da, oyunun, kişiyi gündelik gerçeklikten uzaklaştırıp farklılaştırdığını söyler:

"Oyunun mevcudiyetiyle her yerde, "gündelik" hayattan farklılaşan belirlenmiş bir eylem niteliği olarak karşılaşıyoruz." (Huizinga, 2006: 20)

"Ritüel ve oyun insanları "ikinci bir gerçekliğe" yöneltir ve günlük yaşamlarından uzaklaştırır. (...) Bu nedenle, ritüel ve oyun insanı kalıcı veya geçici olarak dönüştürür. İnsanları kalıcı olarak dönüştüren ritüellere "geçiş ritüelleri" denir." (Çevik, 2017)

Huizinga, oyun ve ritüel (âyin) ilişkisini ise şöyle belirlemektedir:

"(...) İlkel topluluk, kendine dünyanın esenliğini güvenceye alma olanağı sağlayan kutsal ayinlerini, adaklarını, bağışlarını ve törenlerini, kelimenin gerçek anlamıyla, basit oyunlar biçiminde gerçekleştirmektedir." (Huizinga, 2006: 21)

Huizinga oyun'u ciddiyet'in karşısına koyarak ikili bir ilişki içinde tanımlar. Ancak bu ikili ilişkiden oyunun "ciddi olmayan" olarak anlaşılmasına da karşı çıkar.

"Oyun fikri, bilincimizde ciddiyet fikrinin karşıtıdır. İlk bakışta, bu antitez, bizi oyun kavramı kadar ortadan kaldırılamaz gözükmektedir. Bu oyun-ciddiyet antitezi, daha yalandan ele alınınca, bize ne sonuca ulaştırıcı ne de sağlam gelmektedir. Şunu söyleyebiliriz: Oyun, ciddi-olmayan'dır. Fakat bu yargı oyunun pozitif karakterlerine ilişkin hiçbir şey söylemediği gibi, çok da istikrarsızdır. Yukarıdaki önermeyi, oyun ciddi değildir, biçiminde değiştirdiğimiz anda, antitez bize hemen ihanet eder, çünkü oyun çok ciddi bir şey de olabilir. Üstelik, hayatta karşılaştığımız birçok temel kategori ciddi-olmayan içinde yer almakla birlikte, bu nedenden ötürü oyunla eşdeğer değildir." (Huizinga, 2006: 22)

Bununla birlikte Huizinga'nın "oyun" tanımını şöyle verir:

"(...) Oyun, özgürce razı olunan, ama tamamen emredici kurallara uygun olarak belirli zaman ve mekân sınırları içinde gerçekleştirilen, bizi bir amaca sahip olan, bir gerilim ve sevinç duygusu ile "alışılmış hayattan "başka türlü olmak" bilincinin eşlik ettiği, iradi bir eylem veya faaliyettir. (...)" (Huizinga, 2006: 50)

Türkçedeki "oyun" kavramı ise "üç kağıda getirmek, tiyatro ve çeşitli geleneksel temaşa sanatlarımızı, köy seyirlikleri, dansı, ata sporlarımızı ve çeşitli çocuk oyunlarını" ifade etmek için kullanılabilir. Huizinga'nın "oyun" kavramı ise "üç kağıda getirmek, tiyatro ve çeşitli geleneksel temaşa sanatlarımızı, köy seyirlikleri, dansı, ata sporlarımızı ve çeşitli çocuk oyunlarını" ifade etmek için kullanılabilir.

Metin And, Huizinga'nın belirlediği oyunun genel niteliklerini şöyle aktarmaktadır:

"Huizinga'ya göre, oyun kavramının şu önemli nitelikleri vardır:

Oyun her şeyden önce isteğe bağlı, gönüllü bir eylemdir. İsmarlama ya da zorlama oyun, oyun değildir, olsa olsa oyunun zoraki bir benzeşidir. Bu bakımdan boş

zamanlarda yapılır. Ancak oyun bir ritüel ya da bir tören olduğu zamandır ki bir görev, bir ödev kavramıyla birleşir. Böylece, oyunun bir önemli niteliği ortaya çıkıyor, bu da onun özgürlüğüdür.

İkinci bir niteliği, gene onun özgürlüğü ile ilgilidir, bu da oyunun gerçek yaşam, günlük yaşamdan değişik oluşudur. Oyun, gerçek yaşamdan geçici olarak çıkararak kendi düzeninin, dünyasının içine girer. (...)

Üçüncü niteliği, oyunun, günlük yaşamdan yer ve süre bakımından ayrılmasıdır. Bu bakımdan kendine özgü yerle ve süreyle sınırlanmıştır. Oyun başlar ve belli bir noktada biter. Bir sonuca yöneliktir. Bir gelenek gibi sürekli, tekrarlanır. Yalnız süre bakımından değil fakat yer bakımından da sınırlanmıştır. Oyun alanı ritüel gibi, ya fizik bakımından ya da uygunluk ve oyun kuralları bakımından belirlenmiştir: Oyun yeri, oyun masası, tapınak, sahne, perde-gerelti, ayak topu alanı, vb. Bunlar bir çeşit yasak bölgelerdir, dışarıdan içeriye belli kurallarla girilir, içeride de belli kurallar geçerlidir. Buranın kendi düzeni vardır; bu düzen saltır ve bozulamaz; bozulması oyunbozanlıktır, cezaları vardır. (...)" (And, 2003: 28)

Oyunun yapısal anlamda "bitirilemez" (Schecher, 2015: 55) bir süreçsel ya da edim olduğunu belirten Richard Schechner, Batı kaynaklı "oyun" kavramını ve Doğu (Hint) kaynaklı içinde oyunun özünü barındıran "*maya* (dönüşüm) - *lila* (oyun, spor, drama)" (Schechner, 2015: 43,44) mefhumuyla karşılaştırarak Batı ve Doğu ekseninde "oyun" olgusuna yaklaşır ve bu iki kavramın sahip olduğu karşıtlıkları şöyle belirler:

"Batı'da oyun artık kof bir kategori; gerçek-dışlıkların, gayri-sahihliğin, iki yüzlülüğün, yapmacıklığın, oynaklığın, maskaralığın ve sonuçsuzluğun lekelediği bir etkinlik. (...)" (Schechner, 2015: 42)

"Maya-lila,, temelde, "doğru" ve "yanlış", "gerçek" ve "gerçek-dışı" arasındaki nihai pozitivist ayrımların yapılamadığı, performatif-yaratıcı bir kesintisiz oynama edimidir." (Schechner, 2015: 44)

Schechner'in belirlediği oynamakla ilgili Batı ve Hint kökenli iki tür olgunun aralarındaki karşıtlığı ise şu ana başlıklar halinde sıralayabiliriz:

"Batı: Pozitivist

Yaratım, bitirilebilen bir iştir: "Yedinci günde Tanrı işini bitirdi. (...) Ve Tanrı yedinci günü kutsalı ve yarattığı bütün işi bitirdiği için onu kutsal ilan etti. " Gerçekliğin veya doğruluğun hiyerarşisi vardır. Dolayısıyla oynamak: İmtiyazsız ve düşük bir konumdur. Sanat ve din ile olur; ciddi veya gerçek değildir. Şiddet içermediği veya şiddet varmış gibi yapıldığı, şiddetin sınırlı veya katı kurallara tabi olduğu zaman en iyisidir. Dişil ve çocuksudur; güçsüz olanın etkinliğidir. Cinsiyet rolleri gevşektir. Erotik olanı baskılar ya da pornografik olarak tasvir eder. Gerçekten de gerçek var olmadığı için sınırlanır. "Şimdi oynuyorum" veya "şimdi oynamıyorum" bildiriminde bulunan meta-iletişim söz konusudur. Geçicidir.

Hindistan-Maya-lila

Yaratım asla bitirilemez. Yaratım ve yıkım birer döğüdür. Sürekli yaratım.
Çoklu gerçeklik. Nihai bir gerçeklik varsa, o da netidir.
İmtiyazlı, ilahi bir yaratım sürecidir.
Sanat ve din ile olur; ciddi, gerçek ve sıklıkla da eğlencelidir.
Yaratıcı-yıkıcıdır: Siva'nın *tandava* dansı, Krishna'nın *Bhagavad Gita*'daki şiddeti.
Dişil ve erildir; tanrıların, en güçlülerin etkinliğidir.
Dönüştürücü cinsiyet rolleri söz konusudur.
Erotik olanı kutlar, esrik olanı tasvir eder.
Birbirine dönüştürülebilir çoklu gerçekliktir.
Oynama-oynamama sınırının kasıtlı olarak bulanıklaştırılması söz konusudur.
Kalıcıdır. " (Schechner, 2015: 50,51)

Antropolog Victor Turner ise oyunu, "belirli bir yere uymayan, geçici; yerelleştirmeye, yerleştirmeye ve sabitlenmeye karşı inatçı; tanımlanamaz" (Schechner, 2015 :38) bir olgu olarak görmektedir. Bunun yanı sıra oyunun sosyal yapı içindeki olumlu işlevine atıf yaparak oyunun "*nöro-antropolojik* edimde bir joker" (Schechner,2015:39) olduğunu söyler. Turner'ın, oyun kavramına yönelik genel görüşleri ise şöyledir:

"Oyunun bir çok tanımı, kopuş, tasasızlık, üretim, sosyal denetim, "kazanma ve harcama" ve gelecek nesli yetiştirme gibi "ölüm kalım" süreçleri bir yana, "ekmek parası kazanma"nın ciddiyetinden azade olmak gibi kavramları içerir. Oyun her yerde ve hiçbir yerde olabilir, herhangi bir şeyi taklit edebilir, yine de hiçbir şeyle tanımlanmaz. Oyun, bir tırtılın kozası ya da saksağan yuvası kadar kırılgan ve geçici yapıların üstün bir *brikolajıdır*. Meta iletileri, aykırı görünen unsurların bir potpurisidir." (Schechner, 2015: 39)

Pertev Naili Boratav, 1960 yılında Paris'te gerçekleştirilen VI. Milletlerarası Etnoloji Kongresinde ilk taslağını sunduğu ve sonrasında bir kaç düzeltme ile nihai halini alan oyun kümelenmesini ise "Sadece çocuklara özgü oyunlar, Talih, kumar, fal, niyet oyunları; büyüklük ve törelik oyunlar, Beceri ve güç oyunları, . Zekâ oyunları ve Katışimli oyunlar" (Boratav, 1984: 23) ana başlıkları altında toplamaktadır.

Boratav'ın oluşturduğu kümelenendirme bağlamında baktığımızda oyun ve ritüel ilişkisini görmekteyiz. Bununla birlikte Huizinga da oyun ve ritüel arasındaki ilişkiyi tespit etmiş ve şöyle tanımlamıştır:

"Huizinga, ritüel ve oyun arasındaki ilişkiyi daha yakından inceliyor. Kutsal olan bir bayramda, bir yortuda, genel davranış ve hava, bir şenlik, toplu bir eğlence havasıdır; kutsama, kurban, kutsal danslar, yarışmalar, gösteriler bir şenliğin programıdır. Ritüelde kan görülebilir, bir erişirme töreni acımasız, giyilen maskeler korku verici olabilir, ancak her şey bir şenlik havasıdır, günlük yaşam askıya alınmıştır. Bu bakımdan, Antik Yunan şenlikleriyle, Afrika kabilelerindeki dinsel törenler arasında önemli hiçbir fark yoktur. İster büyücü olsun, ister büyü yapılan, her ikisi de aynı zamanda hem işin aslını bilen, hem de aldatılındır. İlkel insan, tıpkı oynayan çocuk gibi iyi bir sahne oyuncusu gibidir, onun gibi oynadığı rolün içinde kendini unutturmasına ya da kendinden geçercesinedir; ama gene çocuk gibi, iyi bir seyircidir, gördüğünün gerçek bir aslan olmadığını bilir de gene de

yapma aslanın kükremesinden oyun kuralınca büyük bir korkuya kapılır. Eski ritüeller, kutsal oyunlardı, topluluğun iyiliği, refahı için zorunluydu, fakat hepsi Platon'un değindiği anlamda oyundu." (And, 2003: 31)

Bu bağlamda ritüel etkinliğin oyun ediminin "esas sahası" (Schechner, 2015: 57) olduğu yönündeki belirleniminden hareketle ritüel ve oyunun ayrılmaz iki bileşen olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Bununla birlikte bir çok antropolog ve dinler tarihi araştırmacısı da; eski dinleri, dilleri, inançları ve ritüelleri incelemek için bir kaynak olarak sıklıkla oyun'a başvurmuşlardır.

"Eski dinleri, dilleri, inançları ve ritüelleri incelemek için çocuk oyunları çok zengin bir kaynaktır. Çocuk, taklitçi, tutucu ve güçlü belleği olduğundan, iyi bir saklayıcı ve koruyucu etkindir. Eski ritüel kalıntılarını sözleriyle bile saklamaktadırlar: (...)

Çocuk oyunlarının eski ritüel, inanç, büyü kalıntılarını incelemek bakımından en iyi kaynak olduğunu ilk bir İngiliz kadın incelemeci, Lady Alice B. Gomme, iki ciltlik kitabında ortaya koymuştur. Ona göre çocuklar, büyüklere öykündükleri için onlardan gördüklerini yüzyıllar boyunca tutucu, yaratıcı, saklayıcı güçleriyle günümüze getirmişlerdir. Ünlü Fransız folklorcusu R. Caillois bu görüşü daha derinlemesine incelemiştir." (And, 2003: 48)

6.6. Ritüelin Yapısal Özellikleri ve Biçimsel İşleyişi

Ritüellerin, Yapısal bakımdan sosyal pratikteki en önemli işlevi hiç şüphe yok ki bir tür toplumsal fayda mekanizması olmasıdır. Mütemadiyen ortak bir olgu etrafında aynılık silsilesi şeklinde cereyan eden bu "oluş" durumu toplumsal bilinç çerçevesinde kendini gerçekleştiren bir dinamik niteliğindedir.

Bununla birlikte *Ritus* kavramı bağlamında Ritüel'in, toplumsallığın bir kanıtı olduğu da varsayılmaktadır:

"Toplumsal yaşamın gereği olarak insanoğlu, en başından beri bireyselliğini sınırlamak gereğini duymuş, kendisini bir topluluğun bağımlılığı altına sokmuş, kendisine toplumsal kurallarla gem vurmuştur. Toplumsallık adına; "insanın sarsılmaz bir kural iç güdüsüne sahip olduğu söylenir." Ritus, dinsel ya da din dışı törenlerin önceden belirlenmiş düzeni olarak, toplumsallığın kanıtıdır." (Tecimer, 2006: 32)

Aslıhan Ünlü, Ritüellerin icrasından kaynaklı ortaya çıkan bireysel ve toplumsal duygu durumun sebeplerini ve toplumsal faydaya yönelik araçsallığını ise şöyle özetler:

"Ayinler (Ritüeller) neredeyse insanın ortaya çıkışıyla başlamış, topluluğun tüm üyelerinin katılımına dayanan yapılardır. Şamanlık dönemindeki ayinlerde, şamanın ayinin yöneticisi olmanın dışında herkes eşittir. Mülksüz, devletsiz, hiyerarşisiz toplumda ayin, tinsel alemi anlamının, kaygıları gidermenin, toplumla bütünleşmenin, kültürün gelecek kuşaklara devredilmesinin ve toplumsal barışın bir aracıdır. (...)

Ritüeller, işlevlerinin yanı sıra değişmezlikleri, kalıcılıkları ve tekrara dayanmaları ile de ön plana çıkar. Sadece ritüellerde değil her türden törende, hatta günümüzün din ya da devlet törenlerinde ritmik hareketlerin önemli olduğu görülür. Ritim duygusu, birlik ve dayanışma ruhunu güçlendirdiği, insanın doğayı taklidine dayandığı gibi, fiziksel açıdan da endorfin maddesinin salgılanmasıyla rahatlamaya neden olmaktadır. Tekrarı sağlayan, birbirini izleyen eski-yeni, yaz-kış, kuraklık-yağmur, bolluk-kıtlık, yaşam-ölüm v.b. karşıtlıklar bu törenlerin ana yapısını kurar. Eskinin kovulması, yeninin gelişi bu karşıtlıkların savaşımına bağlıdır. Karşıtlıkların üzerine oturduğu iki ana eksen Kenosis (veya Boşalma), Plerosis (veya Doldurma) dir. Kenosis, kışla, ölümle, eski olanla ya da kıtlıkla karşılayabileceğimiz kaçınma, katlanma, bekleme törenleridir. Plerosis ise üretkenliğin, bereketin, yaşamın canlanışının karşılığıdır. Bu karşıtlık kendini, canlılığın geçici olarak ortadan kalkması, yaşamın ya da baharın toprak altına girmesi, yaşamı tehlikeye sokan unsurlardan (çoğunlukla ateş yoluyla) arınma, yarışma/çiftleşme, ile yaşamı güçlendirme, ürünün yeşermesini ve iyi geçen hasadı kutlayan şenlik, topluca yemek yeme, ve eğlenme aşamalarında gösterir." (Ünlü, 2006: 63,64)

İnsanın kozmik bilinmez karşısında sergilediği ritüel, toplumun kendini güvence altına almasının garantisi ve rahatlamaya yönelik en önemli sağaltım aracı olarak görülmektedir.

"Her ritüel antik mentalitenin bilinmezlikten kaynaklanan korku unsurlarını ortadan kaldırdığı için, obsesif halleri sağaltımın bildik yollarından birini oluşturur. Ritüel toplumsal rahatlama yoludur. Bir yandan kozmik düzenin varlığını garantiye almanın getirdiği rahatlık, öte yandan gelecekte karşılaşılabilecek kötü güçleri topluca önleme çabasının kazandırdığı güven kitlesel bir sağaltım işlevi görmektedir." (Demirci, 2013: 52)

Richard Schechner, metaforik bir yaklaşımla; pek çok ritüelin "geçiş âyini" niteliğinden hareketle ritüelleri insanların güvenli yerlere ulaşmasını sağlayan birer köprü olduğunu ifade eder:

"(...) Dolayısıyla, ritüeller aynı zamanda birer köprüdür - insanları tehlikeli suların diğer tarafına taşıyan güvenilir eylemler. Pek çok ritüelin "geçiş ayini" olması tesadüf değildir." (Schechner, 2015: 261)

Araştırma alanı Sosyoloji ve Din Sosyolojisi olan akademisyen İlkay Şahin, Ritüelin kolektif bilincin sürekliliğine katkısına hem kavramsal hem de pratik açıdan yaklaşmaktadır:

"(...) 19. yüzyıldan itibaren Batı dünyasındaki akademik çalışmalarda yerini almaya başlayan ritüel kavramı uzunca bir süre "ibadet" kavramını işaret edecek şekilde kullanılmıştır. Böylesi bir kavramlaştırmanın mit ve ritüeli gelişmemiş toplumlarla ilişkilendirerek ötekileştirmesi bir yana ritüellerin kurumsal dinler bağlamında dinî pratikler ya da ibadetlerin bir biçimi olarak görülmesi sonucunu beraberinde getirmiştir. Oysa ritüeller, dinin de dahil olduğu sosyokültürel yaşamın kutsallık kaynaklarını eylem içinde somutlaştırarak toplumsallaştıran, salt ibadet ya da dinî pratikle özdeşleştirilemeyecek kadar geniş bir kavramsal içeriğe sahiptir. Ritüelin kolektif bir paylaşımı üreten ve toplumsallaştıran bu karakteri kavramsal içeriğine tipik bir biçimde yansıtmaktadır." (Şahin, 2008)

Ritüeller eylemsel temelli çeşitli simgelerden oluşan sembolik bir anlatım aracı olması sebebiyle sözsüz bir iletişim türü niteliğindedir.

"Ritus bir eylem ya da eylemler bütünü olduğu için mecazi bir anlam içerebilir, bir simgesel dil niteliği taşıyabilir. Ritusun doğrudan doğruya yansıttığı eylemden daha başka bir şey ifade ettiğini söyleyebiliriz." (Tecimer, 2006: 31)

Bu düzlemde antropolog Victor Turner ise ritüelin toplumsal işlevini ve işleyiş sürecini şöyle belirler:

"Turner ritüelin toplumsal işlevini çatışma çözme analizi bağlamında, bir düzeltme mekanizması şeklinde yorumlar.

Turner, diğer bir deyişle, ritüeli siyasal olarak bütünleştirici role sahip ve grubun dengesini ve dayanışmasını restore eden bir toplumsal mekanizmanın parçası olarak düşünegelmiştir. O, şöyle yazar: "Bir ritüel dizilimin tipik gelişmesi, bir hastanın iyileşmesi ve toplumsal yapıdaki gedikleri kapatma yolunda bir isteğin kamusal ifadesinden, saklı düşmanlıkların açığa vurulması aracılığıyla simgecilik dolu uzun bir ritüelin akışı içerisinde toplumsal bağların yenilenmesine doğrudur." (Morris, 2004: 381,382)

Ritüeli gözlemlediğimizde dikkat çeken başka bir özelliği ise ritüellerin iyileştiriciliğinden ziyade kaynağa ulaşip yeniden yaratma rolüdür.

Metin And ise Durkheim'ın belirlediği biçimde ritüellerin işlevsel özelliklerini şöyle aktarır:

"(...) ritüelin toplumdaki işlevleri konusunda ilk duran, Ziya Gökalp'ın da etkilendiği, Fransız toplumbilimcisi Emile Durkheim olmuştur. Durkheim'ın saptadığı işlevleri özetlersek, dört asal işlev buluruz. Günümüz budunbilim çalışmaları çok ilerlemiş ve bunlara büyük yenilikler getirmiş olmakla birlikte, Durkheim'ın saptadığı işlevlerde büyük bir değişiklik olmamıştır. Bunları şöyle özetleyebiliriz:

1. Ritüel, bireyi toplumda yaşamak için toplumun gerektirdiği düzen bağının sıklığına, acı çekmeye hazırlar, bu yolda onu eğitir.
2. Ritüel, bireyleri bir araya getirir, bireyler arasındaki toplumsal bağları güçlendirir, ortaklığı pekiştirir.
3. Ritüelin toplumda canlandırıcı bir işlevi vardır. Toplumun ilişkilerini kalıtlarının bilincine vardır; geleneklerin sürmesi, inançların tazelenmesi, değer yargılarının, törelerin kökleşmesine yardım ederek toplumu canlı bir biçimde ayakta tutar.
4. Mutluluk verici işlev: Toplumun bir üyesi olmanın getirdiği mutluluk duygusunu verir. Özellikle toplumun bunalımlı dönemlerinde kişilerin coşku ve duygularını bir arada dile getirmelerine olanak tanıyarak bozulan dengeyi düzeltir. Durkheim'a göre ritüel bütün işlevsel yönden birtakım gereksinimleri karşılar, bu gereksinimler de çeşitli toplumlarda temelden birdir, ortaklıklar gösterir. Toplu gösteri ve törenler toplu gerçekleri canlandırır. Ritüeller de toplu gösterilerdir, bir arada yapılır, katılanları canlandırır, kışkırtır, korur, yeniden yaratır. Kişiye kutsal olguları, olaylar karşısında nasıl davranacağını gösterir. Törenlerin nitelikleri, amaçları ne olursa olsun hepsinin işlevi bireyleri bir araya getirmek, aralarındaki bağları çoğaltmak, yakınlaştırmak, birbirleriyle daha içli dışlı olma olmalarını ve toplumun ortak bilince ulaşmasını sağlamaktır. Bireyler birlik içindeki yerlerini ve topluluk bakımından duygularını yenilemiş olurlar. Nitekim ölü için yas tutma aslında kişinin bir yakınını yitirmekten duyduğu özel

duygular karşısında doğal bir tepki değil, toplumun bireyi yerine getirmeye zorladığı bir ödevdir." (And, 2003: 307,308)

And bu bağlamda ritüelin işlevselliğine yönelik görüşlerini ise şöyle açıklamaktadır:

"(...) Ritüel kısaca, kalıplaşmış davranışlar ve töreler bütünüdür. Mithos ise, ritüelin duygu ve eyleminin söze dönüşümüdür. Benzerlik kurmak gerekirse dua-ibadet; zikir-sema İkilisi buna bir örnektir, ikisinin birleşmesiyle ortaya çıkan dram ise her ikisini de içerir. Sözlü gelenekler, özellikle masallar, söylenceler, destanlar hep mithos genel çerçevesinde düşünülebilir. Tartışma ise mithos ve ritüel ikilisinde hangisinin ötekisinden çıktığı üzerinedir. Eski Yunan dini ve dramı üzerine temel araştırmalar yapmış olan Jane Harrison'a göre2 ritüel eylem, mithos ise ritüelin sözsel ögesi olduğu için, mithos'un kökeni ritüeldir; kesinlikle ondan çıkar. Ancak bir başka görüşe göre de' bunların hangisinin ötekinden çıkacağı üzerine bir genelleme yapılamaz. Bu görüşte mithos ve ritüelin her ikisi de toplumun gereksinmelerine karşılık verir; birinin ya da ötekinin göreceli yeri, bilinçli ya da bilinçsiz belli bir toplumda ve belli bir zamandaki bu toplumun bireylerinin gereksinmelerine bağlıdır. Gözlemlerin sonucuna göre bir ritüel bir topluma alınınca, mithos'un ya da mithos'ların ona eşlik edecek ritüeli alınmayabilir. Mithos söz simgeleri yöntemiyle, ritüel nesne ve eylem simgeleri yöntemidir. Her ikisi de aynı türden durumlarda simgesel bir süreçle ilgilidir.

Ritüel genellikle toplumun kaygı verici bir durumunda kendiliğinden ortaya çıkan bir karşılık, bir tepkidir." (And, 2003: 308)

Akademisyen Adnan Çevik bütün ritüellerin bazı ortak niteliklere sahip olduğunu söyler ve bu ortak özellikleri şöyle sıralar:

"Bazı sıradan davranışlar (hareketler, seslenmeler) orijinal işlevlerinden çıkarılır; Davranış abartılır ve basitleştirilir; hareketler genellikle duruş olarak dondurulur; hareketler ve seslenmeler ritmik ve tekrarlanan hale gelir; Tavuskuşu'nun kuyruğu ve geyiğin boynuzu gibi bedeninin gösteri için dikkat çekici kısımları harekete geçirilir. İnsanlarda bunlar üniforma, kostüm, mask, ses çoğaltıcı gibi yapay olarak sağlanır. Davranış birbiri ardına sırasıyla belirli bir "serbest bırakma mekanizması" dahilinde "serbest bırakılır" (performans). Etki, şartlı tepkileri serbest bırakır." (Çevik, 2017)

Yukarıda vurguladığımız yaklaşımlarda da görüleceği üzere Ritüelin en önemli toplumsal işlevi; bir topluluğu "herhangi bir topluluk" olmaktan sıyrıp kendine özgü hale getirerek "toplumsallaştırma" vazifesi görmesidir. Ortak bir amaç etrafında kolektif bir bilinçle hareket halinde olma durumu, kuralları saptanmış davranışlarla birleşerek toplumsal kültürü yaratmakta ve bu kültürün kuşaktan kuşağa aktarılmasını sağlamaktadır. Bunun da en önemli aracı yine ritüellerdir.

"Belli bir bilgi kütlesi olan ritüel, topluluğun ortak hafızasıdır. Her ritüel geleneğin korunmasını sağlar. Periyodik olarak tekrarlanan jestler, hareketler, sözel rivayetler, mitoslar ve birliktelik ruhu kaybolmadan varlığını sürdürür. Ritüelin

bizzat kendisinin yanında ritüelin nasıl yapılacağını öğretiştir süreci geleneksel ruhu canlı tutar." (Demirci, 2013: 51)

Ritüeller "bireysel" bir icra olarak gerçekleştirilseler bile bu oluş durumu ritüelin toplumsallık ruhuna ters düşen bir durum olarak görülmemektedir. Bununla birlikte her ritüel kendi icrasını gerçekleştirdiği sırada yalnızca o an ritüel sürece eşlik edenlerin kaplayabileceği ve gündelik her türlü hiyerarşik sosyal yapıdan arındırılmış uzamsal homojen bir sıçrama alanı yaratmaktadır.

"Her ritüel topluluğu kaynaştırıcı ve tek biçimli hale getiren sosyal/siyasal bir yapı oluşturur. Yapılan tören sırasında farklı cinsiyet, yaş kesitleri, hiyerarşik yapı ya da halkı birbirinden ayıran ekonomik/ sosyal farklar ortadan kalkar, homojen bir durum elde edilir. Özellikle siyasal otorite için ritüel, kendi varlığını meşrulaştırdığı bir tören haline döner. Komünel paylaşım, toplumu oluşturan değerler , etnik bütünlük duygusu bu sırada tecrübe edilir. Şüphesiz bireysel ritüellerin varlığı bu duruma ters değildir. Kişi gerektiğinde ritüelini tek başına yerine getirmek durumunda ise, bu onun cemaat ruhuna katılamayacağı anlamına gelmez." (Demirci, 2013: 50,51)

Ritüeller üzerine araştırma yapan Finlandiyalı dinler tarih profesörü *Lauri Honko* ritüelleri yapısal özelliklerine göre sınıflandırarak üç ana başlık altında incelemiştir. Bunlar; "Geçiş Ritleri, Takvimsel Ritler ve Kriz Ritleri"dir.

"1. Giriş/Geçiş Ritleri

(...) Geçiş ritleri, kişilerin bir statüden diğer statüye geçtikleri toplum tarafından organize edilen geleneksel ritüellerdir. (...)

2. Takvimsel Ritler

Bunlar, dönemler halinde ortaya çıkan, topluluk tarafından organize edilen ve sosyo-ekonomik mevsimlerin çoğunlukla başında ya da sonunda yapılan ritlerdir. (...)

3. Kriz Ritleri

Bunlar, beklenmeyen kriz durumlarında yapılan ritlerdir. Amaçların gerçekleştirilmesi durumunda, dünyanın normal düzenini bozan, kişi ve topluluk hayatını tehdit eden durumlarda, kifli veya toplum tarafından organize edilirler. Bu kriz durumların yarattığı belirsizlik ve huzursuzluğu aşmak için organize edilen ritler, çok çeşitlilik gösterirler; sınırlı fakat çabuk, karşı tepki ritleri, bunlar, bütün bir grubun krizin içinde olduğu durumda yapılan geniş, kolektif ritlerdir. " (Honko, 2006)

Ritüel sınıflandırmalarında genel kabul görmüş kategorizasyonlardan biri olan yukarıda verdiğimiz sınıflandırmanın yanı sıra toplumsal yaşamdaki neredeyse bütün ritüellerin bir "Geçiş" biçimi olduğu ve yapılacak sınıflandırmaların da "Geçiş Ritleri" başlığı altında çeşitlendirilmesi gerektiğini söyleyen antropologlar da olmuştur. Bu görüşün ve bu görüş doğrultusunda yapılan ritüel sınıflandırmaların şüphesiz en önemli temsilcilerinden biri de Victor Turner olmuştur.

"Turner *From Ritual to Theatre* [Ritüelden Tiyatroya] kitabında sosyal drama kavramının Arnold Van Gennep'in yirminci yüzyılın başlarında yazılmış yapıtları üzerine, özellikle de 1908 tarihli klasiği *Rite de Passage* [Geçiş Ritleri] üzerine kurulduğunu uzun uzun açıklar. Gennep, bireylerin ya da bir toplumun bütününe bir toplumsal durumdan diğerine geçişini belirleyen ritüel kurulumunu inceleyebilmek için bir model yaratmakla ilgileniyordu. Bireylerin kendi toplumları içinde bir rolden diğerine geçiş yaptıkları törenlere özel olarak yoğunlaşmıştı ve "geçiş ritleri" terimini genelde bu süreçle, özellikle de çocukluktan erişkinliğe geçişi işaretleyen dönemin erginleştirme ritleriyle bağlantılandırmıştı. Turner, Gennep'in aslında savaştan barışa, salgından sağlığa geçişten, hatta düzenli olarak tekrarlanan takvimsel ya da mevsimsel değişimi de kapsayacak biçimde her tür bireysel ve toplumsal değişim töreninden söz ettiğini hatırlatmıştır ve Turner'ın da incelemek istediği bu genel geçiş türüdür." (Carlson, 2013: 39)

İlerleyen bölümlerimizde Turner'ın çalışmalarını daha detaylı inceleyeceğiz.

Schechner ise ritüellerin yapısal özelliklerini şöyle kategorize etmiştir:

"Ritüeller: 1) hayvanların evrimsel gelişimin parçası; 2) biçimsel niteliklere ve tanımlanabilir ilişkilere sahip yapılar; 3) anlamın sembolik sistemleri; 4) performatif edimler veya süreçler; 5) deneyimler olarak düşünülür. Bu kategoriler birbiriyle örtüşmektedir. Ayrıca, ritüellerin, kabul edilen fikirlerin güvenlik kasası değil, pek çok durumda yeni malzemeler üreten ve geleneksel edimleri yeni biçimlerde tekrar bir araya getiren dinamik performatif sistemler olduğu da aşıkardır." (Schechner, 2015: 258)

Ritüel'in icrası insanları gündelik yaşamlarından farklı bir "gerçekliğe" büründürmektedir. Her türlü gündelik kendilikten ve sıradanlıktan farklı bir oluş hali olan bu durum bireylerin ya da grupların "özgün"lüğü olarak değerlendirilmiştir.

6.7. Ritüel Bir Olgu Olarak *Communitas* (Komünitas)

Antropolog Victor Turner (1920-1983), Afrika'da, *Ndembu* kabilesi ritüellerini iki buçuk yıl boyunca bizzat yerinde araştırmış ve gözlemlemiştir. Turner'ın bu çalışması ritüeller bağlamında antropoloji alanına çığır açıcı katkılar sağlamıştır. Turner, *Ndembu* kabilesinin ritüelleri sırasında meydana gelen ve *Ndembu* köyünün gündelik sosyal hayatının getirisi olan her türlü yapısal (*structural*) hiyerarşiden arınma (*anti-structural*) ve bir olma halini bir tür bağımsızlaşma ve topluluğun özgünlüğü (*endemic*) olarak yorumlamış; bununla birlikte bu toplulukları herhangi bir topluluktan farklı kılacak biçimde "*communitas* (komünitas)" kavramı ile tanımlamıştır.

(...) Ndembuların ritüel örüntüleri, Turner'a göre, (...) dayanışmayı sağlamanın asli mekanizmasıdır." (Morris, 2004: 375,377)

Morris, Turner'ın *Ndembu* kabile ritüelleri özelinde "ritüel" kavramıyla neyi ifade ettiğini ise şöyle açıklamaktadır:

"(...) Turner, ritüel terimini "teknolojik rutinin bir parçası olmayan durumlarda, mistik (ya da ampirik-olmayan) varlıklara ya da güçlere olan inançlara gönderme yapan kurallaşmış biçimsel davranış"ı anlatmak istediği zaman kullanır. (...)" (Morris, 2004: 379)

"Toplumsal yapı ile Turner, bir toplumsal ilişkiler ve statüler sistemini, "grupların ve ilişkilerin kurumsallaşmasını ve ebediliğini sağlayan ... bir konumlar düzenlemesi"ni anlatır. Bu şekilde, kendisinin de kabul ettiği üzere, Levi-Strauss'unkinden oldukça farklı bir işlevsel ve ampirik toplumsal yapı kavramlaştırmasına sahiptir ve bunun antropologların kullanışı bakımından, sınırlı bir kavram olduğunu da belirtir; çünkü bu kavramlaştırma toplumsal yaşamın genellikle sanat ve insan bilimleri alanında kafa yoranların ilgilendiği boyutlarını dışarıda bırakır. Dolayısıyla, Turner için toplumsal yapı, yapısal konumların hiyerarşi ve sömürü anlatan farklılaşmış sistem şeklinde bir toplum düşüncesidir. Yapı, özde "kökleri geçmişte olan ve geleceğe doğru uzanan" kapalı ve statik bir sistem olarak kavranır; bilişsel, sınıflamacı, pragmatik ve araçsaldır ve birey için, "kuru ve mekanik" bir dünyadır.

Karşıt olarak *communitas*, "somut, tarihsel, tekil bireyler arasında bir ilişki" olarak tanımlanır, ancak Turner bu kavramın tanımlanmasının zor olduğunu kabul eder. Onun "kolay anlaşılmaz ve tanımlanması zor" olduğunu yazar ve bu nedenle de kaçınılmaz olarak mecaz/eğretileme [metafor] ve andırımdan [analojiden] yardım alınmasını önerir. Böylece, onun tezi farklı kaynaklardan beslenen hayalgücünden çıkar; *communitas* toplumsal yapının olmadığı yerde ortaya çıkar, o bir tekerleğin parmaklıkları arasındaki boşluk, "zamanın içi ile dışı arasında bir an" ya da, Blake'in ifadesiyle, "uçarken bir kanat çırpılmalık an"dır. Dolayısıyla toplumsal yapı dar bir çerçevede ve açık seçik tanımlanırken, *communitas*, varoluşsal ya da kendiliğinden olaylar ya da deneyimlerin yanı sıra, bir ilişki biçimi, bir grup veya bir inanç ya da ideolojiyle özdeşleştirilen metaforik bir kavramdır." (Morris, 2004: 403,404)

Bununla birlikte Turner, *Communitas* (Komünitas) ve Yapı karşıtlığını şu başlıklardan oluşturur:

<u>"Yapı"</u>	<u>Communitas</u>
Hal [Durum]	Geçiş
Türdeş olmama	Türdeşlik
Eşitsizlik	Eşitlik
Mülkiyet	Mülksüzlük
Kutsaldışı	Kutsal
Gurur	Tevazu
Karmaşıklık	Basitlik
Sınıflama	Anonimlik "

(Morris, 2004: 405)

Turner'ın *Ndembu* deneyimlerinin en önemli somut çalışmalarından olan "*The Ritual Process-Structure and Anti-Structure*" adlı kitabı ritüel olgusuna yönelik antropoloji disiplinine yeni kavramlar sunmakla birlikte bir çok katkıda bulunmuştur. Öyle ki Turner bu çalışmasında "*Communitas*" kavramını genel bir ifadeyle şöyle açıklamaktadır:

"Şimdiki amacımız doğrultusunda, liminal (eşiksel) olayın bizi ilgilendiren tarafı, alçakgönüllülük ile kutsallığı, türdeşlik ile de yoldaşlığı (yarenliğin) harmanlamasıdır. (uyumluluğudur). Bu tür ayinlerde, yapısal bağların çok çeşitliliğine parçalanmamış olan genelleşmiş bir toplumsal bağın - her ne kadar

geçici de olsa - kabul edilmesini (sembol düzleminde - eğer her zaman dil düzleminde değilse) ortaya çıkaran, bir "anın içinde ve dışında olma", dünyevi toplumsal yapının içinde ve dışında olma halinde bulunuruz. Bu bağlar ya kast, sınıf, ya hiyerarşik rütbe, ya da siyasî antropologlar tarafından çok sevilen, devletsiz toplumlardaki bölümsel karşıtlıklar olarak örgütlenen bağlardır. Burada, insan etkileşiminde iki ana "model" var gibidir: dikey ve yatay. Bu ilki, yapılanmış, farklılaşmış, genellikle de insanları "daha aşağı" ve "daha yukarı" diye ayıran pek çok türden değerlendirmeyi barındıran siyasî-yasal-iktisadî konumların olduğu hiyerarşik bir düzenin bulunduğu toplumlara aittir. Liminal süreçte ortaya çıkan ikinci model ise, yapıdan arınmış ya da ilkel bir yapıya sahip olan ve görece farklılaşmamış bir *comitatus*'a, topluluğa, hatta ayin büyüklerinin genel otoritesine riayet eden eşit bireylerden meydana gelen bir cemaate aittir.

Bu toplumsal ilişkilene halini bir "bir arada yaşama alanı"ndan ayırt etmek için, "topluluk" kelimesinden ziyade, Latince'deki "communitas" kelimesini tercih ediyorum. (...)"

"What is interesting about liminal phenomena for our present purposes is the blend they offer of lowliness and sacredness, of homogeneity and comradeship. We are presented, in such rites, with a "moment in and out of time," and in and out of secular social structure, which reveals, however fleetingly, some recognition (in symbol if not always in language) of a generalized social bond that has ceased to be and has simultaneously yet to be fragmented into a multiplicity of structural ties. These are the ties organized in terms either of caste, class, or rank hierarchies or of segmentary oppositions in the stateless societies beloved of political anthropologists. It is as though there are here two major "models" for human interrelatedness, juxtaposed and alternating. The first is of society as a structured, differentiated, and often hierarchical system of politico-legaleconomic positions with many types of evaluation, separating men in terms of "more" or "less." The second, which emerges recognizably in the liminal period, is of society as an unstructured or rudimentarily structured and relatively undifferentiated *comitatus*, community, or even communion of equal individuals who submit together to the general authority of the ritual elders.

I prefer the Latin term "communitas" to "community," to distinguish this modality of social relationship from an "area of common living. (...)" (Turner, 1987: 96,97)

Bununla birlikte Turner; genel bir ifadeyle "somut bireyler arasındaki dolaylı ilişkilene yolu" olarak açıkladığı *communitas*'ın çeşitli durumlara göre farklılık gösterdiğini söylemektedir. Öyle ki *communitas* kavramına veya olgusuna tarihsel bir perspektifle yaklaşan Turner, *communitas*'ı işlevselliği bağlamında ele alır ve üç farklı tanımlama getirerek şöyle açıklar:

"Öyleyse nedir bu communitas? Gerçekliğin içinde bir yeri var mıdır, yoksa insanlığın, bir tür ana rahmine kolektif dönüş anlamına gelen bir fantazisi midir? Bunu, insanların birbirlerini görme biçimlerini, anlama biçimlerini, ve birbirlerine karşı davranış biçimlerini belirleyen, temel olarak bir "tarihsel,nevi şahsına münhasır, ve somut bireyler arasındaki dolaylı ilişkilene" yolu olarak tanımlamıştım."

"(...) What then is communitas? Has it any reality base, or is it a persistent fantasy of mankind, a sort of collective return to the womb? I have described this way by which persons see, understand, and act towards one another as essentially "an

unmediated relationship between historical, idiosyncratic, concrete individuals." (Turner, 1974)

"Communitas'ın tarihsel yazgısına bakarak, spontane, ideolojik, ve normatif diye adlandırdığım, ardışık olmak zorunda olmayan, üç ayrı biçim tanımladım. Her birinin, liminal, ve liminoid fenomenler ile belirli ilişkileri bulunmaktadır.

- 1) Spontane communitas, "insan kimliklerinin, doğrudan, dolayimsız, ve topyekun karşı karşıya gelmesidir", yoğun olmaktan ziyade derin olan bir kişisel etkileşim tarzıdır. "Onda 'büyülü' bir şeyler vardır. Öznel olarak, içinde bir sonsuz güç hissi barındırır."
- 2) İdeolojik communitas dediğim şey, spontane communitas'taki etkileşimleri tanımlamaya çalışan kuramsal kavramlar bütünüdür. (...) Burada, deneyimleyen kişi, önceki dolayimsızlıkları – ritüelin, sanatın, sporun, oyunların, hatta kumarın en büyük başarısını (pay off) niteleyen eylem ve bilinçliliğin bir araya gelmesi deneyiminin kesintiye uğraması anlamına gelen, Mihali Csikszentmihalyi'nin akış kırılması (flow-break) dediği şeyin bir örneğini – dolayımlemek üzere, dile, kültüre bakmak ile ilgilidir.
- 3) Son olarak, normatif communitas, yine, bir "süregiden toplumsal sistem", spontane communitas'taki ilişkileri geliştiren, ya da az çok daimi bir temelde sürdürmeye çalışan bir alt kültür ya da topluluktur. Bunu yapabilmek için, kendi doğasını değiştirmelidir, çünkü spontane communitas, "hukuk"tan ziyade "inayet" ile ilgili bir meseledir – teolojik bir dil kullanacak olursak. Ruh "nerden isterse oradan eser" – o, meşrulaştırılmaz ya da normlaştırılmaz, çünkü o, yasa değil istisnadır, düzen değil mucizedir, anangke – gerekliliğin nedensel zinciri – değil ilkel (primordial) özgürlüktür."

"Looking at the historical fate of communitas, I identified three distinct and not necessarily sequential forms of it, which I called spontaneous, ideological, and normative. Each has certain relationships with liminal and liminoid phenomena.

- 1) Spontaneous communitas is "a direct, immediate and total confrontation of human identities," a deep rather than intense style of personal interaction. "It has something 'magical' about it. Subjectively there is in it a feeling of endless power." (...)
- 2) What I have called "ideological cornmunitas" is a set of theoretical concepts which attempt to describe the interactions of spontaneous communitas. (...) Here the experienter has already come to look to language and culture to mediate the former immediacies, an instance of what Mihali Csikszentmihalyi has recently called a "flow-break," that is, an interruption of that experience of merging action and awareness (and centering of attention) which characterizes the supreme "pay-off" in ritual, art, sport, games, and even gambling. "Flow" may induce communitas, and communitas "flow," but some "flows" are solitary and some modes of communitas separate awareness from action-especially in religious communitas. (...)
- 3) Normative communitas, finally, is, once more, a "perduring social system," a subculture or group which attempts to foster and maintain relationships of spontaneous communitas on a more or less permanent basis. To do this it has to denature itself, for spontaneous communitas is more a matter of "grace" than "law," to use theological language. Its spirit "bloweth where it listeth"-it cannot be legislated for or normated, since it is the exception, not the law, the miracle not the regularity, primordial freedom not anangke, the causal chain of necessity. (...)" (Turner, 1974)

"Latince comitatus (yoldaşlık) teriminden türettiği *communitas* ise, eşiksellik evresindeki grubun "yapılanmamış ya da ya da ilkel biçimde yapılanmış ve göreceli farklılaşmamış" cemaat halini, "hatta ayinsel yaşlıların yetkesine birlikte boyun eğen eşit bireyler cemaatini" betimlemektedir." (Özbudun, Şafak ve Altuntek, 2007: 286)

"*Communitas*" olgusu işleyiş bakımından ritüel sürecin "*liminal* (eşik)" evresiyle ilişkili meydana gelen bir durumu ifade etmektedir.

Turner, ilkel kabile toplumlarının kutsal (*sacred*) ile ilişkili ritüellerinde gözlemlenen "*liminal*" olgunun/sürecin günümüz endüstri toplumlarının dünyevi (*secular*) "ritüelistik" pratiklerinde de benzeri bir biçimde ortaya çıktığını belirtir. Turner, günümüz toplumlarında bireysel ya da toplu bir eyleme dayalı etkinlikler sonucu ortaya çıkan bu benzer halleri liminal ile aynı görmemektedir; çünkü ona göre ritüeller kutsal (*sacred*); günümüz endüstri toplumlarındaki icraya dayalı performatif etkinlikler ise dünyevi (*secular*) niteliktedir. Bununla birlikte Turner, ritüel dışı (aşkın-kutsal ile ilişkili olmayan) diğer etkinliklerde ortaya çıkan liminal benzeri durumları da "*liminoid*" olarak tanımlamıştır.

"Ancak belirtmek gerekir ki Turner, sözelimi bir tiyatro sahnesinde sahnelenen roller, statüler, ya da tabular ile ritüellerde ortaya çıkan benzer halleri aynı liminal düzlemde görmez. Çünkü ona göre, ritüeller "kutsal" (*sacred*) ya da dinsel (*religious*); tiyatro ve diğer icraya dayalı etkinlikler ise "dünyasal" (*secular*) niteliktedir. Bu nedenle Turner ritüel dışı tüm etkinlikleri, "liminal benzeri" anlamında kullandığı "liminoid" terimi ile adlandırır. (...)" (Kınlı, Yükselsin, 2016)

Öyle ki her türlü yapısal hiyerarşinin ve statünün tersine işlediği, başka bir ifadeyle bir tür yapısal dönüşümün gerçekleştirildiği "statüsüzlüğün arafı (*limbo of statuslessness*)" mahiyetindeki anti-yapısal "*liminal* (eşik)" evre ve bununla birlikte modern sanayi toplumlarındaki çeşitli "ritüelistik" etkinliklerde "*liminal*" olguya benzer bir biçimde ortaya çıkan "*liminoid* (eşik benzeri)" evre ritüelin işlevsel gücünün ortaya çıktığı, güçlü, durumsal olgulardır. Bu sebeple; görece etkin bu fenomenlerin önemli bir konu olduğunu düşündüğümüz için çalışmamızın bundan sonraki bölümlerinde bu iki kavramın daha ayrıntılı olarak incelenmesi gerektiği kanısındayız.

7. LİMİNAL (EŞİK) ve LİMİNOİD (EŞİK BENZERİ)

Etnolog Arnold Van Gennep (1873-1957) bolluk-bereketle ilgili ve takvimsel ritüelleri de kapsayacak biçimde; çeşitli kutsama ve kültlerle ilişkili; bununla birlikte herhangi bir statüye geçiş ya da giriş (inisiyasyon) benzeri ritleri de içeren ritüelleri "Geçiş Ritleri" başlığı altında toplamış ve bu Geçiş Ritleri'nin üç evrede gerçekleştiğini belirlemiştir. Gennep bu evreleri şöyle açıklamaktadır:

"(...) Burada, bir durumdan ötekine, ya da bir kozmik veya toplumsal dünyadan ötekine geçişlere eşlik eden törensel motiflerin tamamını toplamaya çalıştım. Bu geçişlerin öneminden ötürü, *geçiş ritlerini* özel bir kategori olarak ayrı tutmayı uygun buluyorum, elbette daha öteye giden bir incelemede, bu ritler, *ayırılma ritleri*, *geçiş ritleri*, ve *bütünleşme ritleri* olarak alt sınıflara ayrılabilir. Bu üç alt kategori, bütün insanlarda ya da her törensel motifte eşit ölçüde gelişmiş değildir. Ayrılma ritleri cenaze törenlerinde ön plandayken, evlenmelerde, bütünleşme ritleri ön plandadır. Geçiş ritlerinin, hamilelik, sözlenme, inisiyasyon gibi durumlarda önemli bir yeri olabilir, ya da evlat edinme, ikinci çocuğun gelişi, yeniden evlenme, ya da ikinci yaş grubundan üçüncü yaş grubuna geçiş gibi durumlarda minimuma indirgenmiş halde olabilirler. Böylece, geçiş ritleri, kuramsal olarak, preliminal ritleri (ayırılma ritleri), liminal ritleri (geçiş ritleri), ve postliminal ritleri (bütünleşme ritleri) kapsayarak bir bütün teşkil eder, belirli durumlarda bu üç tür, her zaman eşit ölçüde önemli ya da girift değildir."

"(...) I have tried to assemble here all the ceremonial patterns which accompany a passage from one situation to another or from one cosmic or social world to another. Because of the importance of these transitions, I think it legitimate to single out rites of passage as a special category, which under further analysis may be subdivided into *rites of separation*, *transition rites*, and *rites of incorporation*. These three subcategories are not developed to the same extent by all peoples or in every ceremonial pattern. Rites of separation are prominent in funeral ceremonies, rites of incorporation at marriages. Transition rites may play an important part, for instance, in pregnancy, betrothal, and initiation; or they may be reduced to a minimum in adoption, in the delivery of a second child, in remarriage, or in the passage from the second to the third age group. Thus, although a complete scheme of rites of passage theoretically includes preliminal rites (rites of separation), liminal rites (rites of transition), and postliminal rites (rites of incorporation), in specific instances these three types are not always equally important or equally elaborated." (Gennep, 1977: 10,11)

Gennep'in "*Rites of Passage*" adlı çalışmasında ritüeller üzerine yaptığı bu tür formülasyonlar yirminci yüzyılın erken dönemlerinden itibaren bir çok sosyal antropolog tarafından ilgiyle karşılanmış ve yarattığı etkiler bu antropologların çalışmalarını da biçimlendirmiştir. Gennep'in ritüel kuramları temelinde çalışmalarını

"ritüel süreçler" üzerinde yoğunlaştıran isimlerden biri de ritüellere yapısal işlevselliği yönünden yaklaşan Britanyalı Antropolog Victor Turner olmuştur.

7.1. Victor Turner (1920-1983) ve Ritüel Olgusuna Yönelik Çalışmaları

İskoç asıllı Britanyalı antropolog Victor Turner, 1964 yılından itibaren çalışmalarını Amerika merkezli devam ettirmiştir. Orta Afrika'da çeşitli kabile toplulukları ve bunun yanı sıra Meksika, Brezilya ve İrlanda'da hac yolculukları üzerine çalışmalar yapmış; bununla birlikte en ünlü ve ses getiren incelemesi ise Afrika ülkesi Zambiya'da *Ndembu* kabilesi ritüelleriyle alakalı yaptığı çalışmalar olmuştur. Ritüellerdeki simgelerin toplumsal yapı bakımından işlevselliğini ön planda tuttuğu çalışmaları Durkheim'ın yapısal işlevselci geleneğinin izlerini taşımaktadır. *Manchester Yapısal-İşlevselci* ekolün temsilcilerinden olan Turner, semboller yapı bakımından toplumun "sürdürüm mekanizması" olarak görmektedir. Toplumsal dayanışmanın insanları birbirine bağlayan simgesel mantık sistemlerinin bir işlevi olduğunu düşünmekle beraber bu toplumsal dayanışmayı temelde sorunsal-çatışmalı bir durum olarak değerlendirir.

"Öte yandan Turner, simgesel tezat ve denklıkların tüm kültürün üzerine inşa edildiği evrensel zihinsel bir şablon olarak gören Durkheim'ın aksine, (...) toplumsal birliği temelde sorunsal olarak görmektedir. Durkheim'ın "ilkel" insanlığın ilkel bir psikolojik birliktelik gereksinimi nedeniyle bir araya geldiği düşüncesine karşı, insanların, doğal dünyadaki güçler karşısında toplumsal yaşamı sürekli olarak yeniden inşa etmek zorunda olduğunu ileri sürer ve bu düşüncesi antropolojiye getirdiği en önemli yeniliklerden biridir. Dahası, toplumsal yaşamın kendisi de çatışmalıdır, ve çatışmaların çözümü ve yeniden baş göstermesi üzerine kuruludur. Simgeler çatışmaların aşılması ve toplumsal dayanışmanın örgütlenişinin birincil araçları olduğundan, insanların toplumsal düzeni yeniden üretmede başvurdukları aygıtlardır. Turner'a göre, en geniş toplumsal birimi sürdürme işlevini *Ndembu* insanları ana olarak ritüel sisteme havale ederler." (Özbudun, Şafak, Altuntek, 2007: 285)

Merkezi bir otoriteden yoksun (anti-yapısal) toplumun kendi siyasal düzenini sürdürme sürecini temel alan ve ana-soylu geleneğe sahip *Ndembu* kabilesi üzerine yaptığı incelemelerde Turner, kabile içindeki cinsel ayrışmaları temel karşıtlık/çatışma olarak belirlemektedir. Turner bu çatışmaları "*toplumsal drama*" olarak adlandırmaktadır.

"*Ndembu* ayinlerinin tahlili, kriz öncesi ve kriz sonrası olan "toplumsal dram" fikri üzerine kuruludur." (Özbudun, Şafak, Altuntek, 2007: 285)

"(...) Turner, Ndembuların "Erkeğe avcılık, kadına doğurma" deyişinde ifade bulduğu üzere, cinsel ayrışımından Ndembu toplumundaki temel karşıtlık olarak söz eder." (Morris, 2004: 376)

Turner'ın Ndembu'daki toplumsal çatışmalar bağlamında ortaya attığı "toplumsal drama ya da sosyal drama" olarak ifade ettiği kuramı ise şu niteliklere sahiptir:

"(...) Her sosyal drama birbirini izleyen üç aşamada gelişir. Gedik - Kriz - Onarma - Bütünleşme veya Bölünme.

Gedik, belli bir olayın toplumsal birimin (aile, çevre, toplum, ulus v.b.) dengesine karşı tehditleri harekete geçiren başlangıç durumunu yaratmasıdır. Kriz, gediğin toplumda görünecek biçimde genişlemesidir. Bir öncekinden daha korkutucu ve daha fazla halka açık birbirini izleyen bir çok kriz olabilir. Onarma krizle başa çıkmak gediği onarmak veya sorunu çözmek için yapılanlardır. Sosyal dramının bu aşamasında kriz başarısızlıkla sonuçlanan bir onarmayla yanıtlanır. Bu başarısızlık daha şiddetli yeni bir krize yol açar. Bütünleşme gediğin kesin olarak onarılması ve bu şekilde sosyal dokunun yeniden örülmesidir. Aksi halde bölünme meydana gelir." (Çevik, 2017)

Turner, *sosyal drama* kuramını kendi ritüel kuramıyla bütünleştirmiştir. Bununla birlikte Turner'a göre sosyal dramının işleyebilmesinin aracı ise ritüel sistem ya da günümüz koşulları bağlamında ise tiyatro-performanstır.

"(...) Yani, sosyal dramada görünen eylemler estetik performanslar tarafından, ritüel/performans araçlarıyla canlandırılır, şekillendirilir ve yönlendirilir. (...)" (Çevik, 2017)

Bu bağlamda Turner, bütün bu çatışmalara rağmen *Ndembu*'nun toplumsal yapısını sürdürebilmesini de ritüelin "yapıcı" işlevine bağlamaktadır. *Ndembu*'da siyasal olarak bütünleyici bir işleve sahip olan ritüel, ayrıca çatışmaları görmezden gelmeyip krizlere rağmen toplumsal birlikteliğin varlığını onaylar nitelikte olumlu bir rol üstlenmektedir.

"Ndembu toplumsal örgütlenmesinin altında yatan yapısal örüntülerin bu çatışma ve bölünmelere rağmen tam olarak var olmayı sürdürdükleri sonucuna varmıştır. Turner, böylece ritüelin siyasal olarak bütünleyici bir işleve sahip olduğu düşüncesine ulaşmıştır ve onun analizi, ritüeli Durkheim'in ve Radcliffe-Brown'ın kuramlarında olduğu gibi "yalnızca tutunum ifade edip toplumun değerleri ile insanlar üzerindeki toplumsal duyguları etkiliyor sayılamaz, fakat toplumsal kuralların gerçek çatışmalarını abartıp bu çatışmalara rağmen yine de birlik halinin varlığını onaylar" şeklinde değerlendiren Gluckman'ın görüşlerini çağırıştır. (...) "Çatışma" diye yazmıştır Turner, "toplumsal yaşamda endemiktir, fakat çatışmanın kendisini grup birliğini onamaya zorlayan bir mekanizmalar seti mevcuttur". Ndembuların ritüel örüntüleri, Turner'a göre, bu dayanışmayı sağlamanın asli mekanizmasıdır." (Morris, 2004: 377)

Turner'ın *Ndembu*'da gözlemleyip tespit ettiği, kendilerine özgü kabilesel ritüel türlerini Brian Morris şöyle aktarmaktadır:

"(...) Ndembu ritüelleri iki ana kategoriye denk düşer. İlk spesifik olarak ölüm ve erinlikle ilişkili yaşam-krizi ritüelleri vardır. İki önemli erinlik töreni, *mukanda* ya da erkek çocukların sünneti ile *nkang'a* ya da kızların erinlik ritüelidir.

Diğer rit grubunu, Turner rahatsızlık ritüelleri olarak ifade eder ve bunlar asli olarak *mukishi* ruhlarının işi olduğu düşünülen çeşitli talihsizliklerle ilişkilendirilir." (Morris, 2004: 379)

"Turner, diğer bir deyişle, ritüeli siyasal olarak bütünleştirici role sahip ve grubun dengesini ve dayanışmasını restore eden bir toplumsal mekanizmanın parçası olarak düşünegelmiştir. O, şöyle yazar: "Bir ritüel dizilimin tipik gelişmesi, bir hastanın iyileşmesi ve toplumsal yapıdaki gedikleri kapatma yolunda bir isteğin kamusal ifadesinden, saklı düşmanlıkların açığa vurulması aracılığıyla simgecilik dolu uzun bir ritüelin akışı içerisinde toplumsal bağların yenilenmesine doğrudur." (Morris, 2004: 382)

Turner, *Ndembu* çalışmalarını her ne kadar "süreçsel analizin babası" olarak ifade ettiği Gennep'in çalışmaları temelinde gerçekleştirmişse de uzun yıllar Turner üzerinde en fazla etkiye sahip olan kişi yazılarıyla ve çalışmalarıyla Rus asıllı Güney Afrika doğumlu antropolog *Max Gluckman* olmuştur. Ancak Turner'ın sonraki yıllarında dine yönelik bakış açısının "bir engel, bir fetiş" olduğu yönünde gelişmesi Turner'ın yeni bir ritüel kuram önermesine ve Gluckman'dan ayrışmasına yol açmıştır.

"Van Gennep'in kuramlarını en ilginç şekilde geliştirmiş olan yazar, ritüel süreç üzerine yazılarında Van Gennep'in ufuk açıcı görüşleri temelinde, tam anlamıyla bir genel toplum ve tarih kuramı oluşturmaya çalışmış olan Victor Turner'dır. Fakat Turner üzerinde daha kesin bir etki yapan, uzun kariyeri boyunca kültüre işlevselci yaklaşımın kararlı bir savunucusu olan Max Gluckman'ın yazıları olmuştur." (Morris, 2004: 394)

"(...) Ancak Gluckman yaşamı boyunca inançlı bir işlevselci olarak kalmışken, Turner ileriki yıllarda din hakkında kaleme aldığı yazılarında bir engel ve bir fetiş olduğunu kaydettiği yapısal-işlevselci çerçevenin ötesine geçme girişiminde bulunmuştur. Bu, onu daha önceki yazılarıyla (...) farklılaşmış bir ritüel kuramı önermeye yöneltmiştir. (...)

Turner başlangıç noktası olarak ("süreçsel analizin babası" dediği) Van Gennep'in çalışmasını alır ve onun geçiş ritüelleri konusundaki üç parçalı analizini kabul ederek eşiksel [liminal] evrenin, yani "yapılar-arası durum"un doğasını inceler." (Morris, 2004: 401)

7.2. Liminalite (Eşiksellik) ve Toplumsal Yapıdaki Genel İşlevi

Kökeni Latince *limen*'den (eşik) türetilme *liminal* sözcüğüne dayanan 'liminalite' (Fr. *liminalité*; İng. *liminality*) kavramı Türkçede "eşiksellik" sözcüğü ile karşılanmaktadır.

"Kavramın etimolojik kökenini oluşturan limen sözcüğü, 'eşik' anlamına gelmekle birlikte bir metafor olarak liminalite'nin içeriğini oluşturan eşik; çoğu zaman bir binanın ya da evin giriş kapısında bulunan eşik gibi bir sıçrayışta geçilemeyecek derecede uzundur. En azından üyeliğe kabul ayinlerinin ya da mevsimsel festivaller.. (...) gibi oldukça uzun bir eşik, hatta Victor Turner'ın (1977: 37) belirttiği gibi kimi zaman hacıların izlediği bir yol, bir koridor ya da bir tüneldir. Benzer anlamsal çağrışımla, 'merdiven boşluğu' (stairwell) imgesini kullanan Homi Bhabha'ya göre ise "sabit kimliklendirmeler arasındaki geçit"tir (1994: 2). Bu nedenle liminalite, statüler, kimlikler ya da dünyalar arasındaki basamakların üzerinde oturmak ve bazen adımlayarak çıkmak anlamına da gelir." (Kınlı, Yükselsin, 2016)

Liminal kavramını ilk olarak Arnold Van Gennep, "Geçiş Ritüelleri" sınıflandırmasının ikinci aşaması olan orta-geçiş (*mid-transition*) evresini tanımlamak amacıyla kullanmıştır. Ne var ki Gennep'in çalışmasında görece dikkat edilmeyen bu kavramsal olguya asıl dikkat çeken isim ise "*Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites de Passage* (1964)" başlıklı makalesi ile Victor Turner olmuştur.

Gennep'in "*The Rites Of Passage*" isimli kitabında;

"insan (ve toplumun/topluluğun bir üyesi olarak da birey) hayatının biyolojik ve kültürel ilerleyişi içerisinde beliren kimi niteliksel dönüşümlere, değişimlere veyahut da bireyin belirli bir dinsel, büyüsel, cinsel v.b. gibi çeşitli gizli ya da açık alt gruplara katılıma eşlik eden bazı kültürel süreçler (...)" (Gültekin, 2015)

biçiminde tanımladığı "Geçiş Ritleri" ya da diğer adıyla "İnisiyasyon Ritüelleri" Gennep'in saptaması ile üç temel evrede gerçekleşmektedir. Bunlar: Bireyin toplum içindeki statülerinden sıyrılmaya başladığı Ayrılma (*Seperation*) evresi; önceki statülerinden kopup yeni bir statüye henüz erişemediği toplumdan bir tür dışlanma diye niteleyebileceğimiz "ne orada ne burada" durumu olan Eşiksellik (*Liminal*) ya da Kenar (*Marge*) evresi; ve erişilen toplumsal statüyle uyum gösterdiği Bütünleşme (*Reaggregation* veya *Incorporation*) evresidir.

"Liminal terimi, ilk kez Arnold van Gennep tarafından 1909 tarihli "Geçiş Ayinleri" (*Rites de Passage*) adlı çalışmada kullanılır (1960). Van Gennep "herhangi bir toplumdaki bir bireyin yaşamının", "bir devreden diğerine bir dizi geçiş olduğunu" gözlemler: bebeklikten çocukluğa, çocukluktan yetişkinliğe; anaokulundan ilkökula, liseden üniversiteye; genç kızlıktan karılığa, karılıktan dulluğa; çıraklıktan ustalığa, ustalıktan patronluğa vb. teritoryal sınırın aşılması ile analojik olarak tüm bu ayinlerde, bir alemde ötekine gitmek için bir eşik aşılması gerekir ve bu

saptamayı yapan Van Gennep'e göre, 'rites de passage' üç evreye ayrılır: 'ayrılma' (séparation), 'kenar' (marge) ya da 'eşik' (limen) ve 'birleşme' (agrégation). İlk evre, 'yolcu' olarak da tanımlanan ve geçiş sürecini yaşayan birey ya da grubun, normal yaşam akışından ayrıldığı ya da önceki konumunu terk ettiği 'ayrılma ayinleri' (rites of separation)'dir. İkinci evre, arkada bırakılan konumdan varılacak yeni konuma doğru, eşığın geçilmesini çevreleyen 'geçiş ayinleri' (transition rites)'dir. Üçüncü evre ise olağan yaşam akışına yeniden dahil olunan, yeni bir konuma kalıcı olarak giriş yapılan 'birleşme ayinleri' (rites of incorporation)'dir. Van Gennep (1960), "[geçiş ayinleri içinde] kimi zaman belirli bir özerklik sağlayan geçiş dönemlerinin varlığını" belirtmiş olsa da, özelde ritüel içindeki liminal evrenin -liminalite-, genelde toplum ve kültür içindeki önemine ilk kez dikkati çeken Turner olur. Turner, *Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites de Passage* başlıklı makalesini, "ritüel araştırmacılarının dikkatlerini orta-geçiş (mid-transition) olgularına ve süreçlerine odaklanmaya çağrı" ile sonlandırır." (Kımlı, Yükselsin, 2016)

Turner ise Gennep'in "liminal (*marge*)" olgusuna yukarıda adı geçen makalesinde ilk kez şöyle dikkat çekmiştir:

"Bu yazıda, Arnold Van Gennep'in "*rite de passage*" [geçiş ritleri] olarak nitelendirdiği ritüeller sınıfındaki "liminal süreç"in sosyokültürel özelliklerinden söz etmek istiyorum. Eğer temel toplum modelimiz "pozisyonların yapısı"na ilişkinse, kenar (*margin*) ya da "liminalite" sürecini bir yapılararası durum olarak düşünmek zorundayız. İnisiyasyon ritlerini incelerken, daha basit toplumlarda, öğretinin esas özelliklerini irdeleyeceğim, ayrıca, yine, "yapılararası" konumda² bulunan insanların doğasına ilişkin özgün kavramları somut bir şekilde ifade eden belirli simgesel temalardan söz edeceğim."

"In this paper, I wish to consider some of the sociocultural properties of the "liminal period" in that class of rituals which Arnold Van Gennep has definitively characterized as "*rite de passage*." If our basic model of society is that of a "structure of positions," we must regard the period of margin or "liminality" as an interstructural situation. I shall consider, notably in the case of initiation rites, some of the main features of instruction among the simpler societies I shall also take note of certain symbolic themes that concretely express indigeneous concepts about the nature of "interstructural" human beings." (Turner, 1989: 93)

Terminolojik bakımdan geçiş ritüellerinin üç aşamadan oluşan evrelerini Gennep'ten "ayrılma (*serperation*), geçiş ya da eşik (*liminal*) ve bütünleşme (*Incorporation*)" biçiminde çeviren Turner, bu kavramlara ikame olacak biçimde Gennep'in kitabını İngilizceye çeviren Vizedon ve Caffé'nin ifade ettiği biçimde "*preliminal, liminal, postliminal*" kavramlarını da işlevsel bir biçimde kullanmıştır.

"Van Gennep'in rites de *separation*, *marge* ya da *limen* ve *agregation* terimlerini Turner "ayrılma, geçiş ve bütünlenme" diye çevirmişti, ama Turner, M.B. Vizedon ve G.I. Caffé'nin "eşiköncesi/preliminal, eşik/liminal, ve eşiksonrası/postliminal" terimlerini de özgün ve işlevli bir biçimde kullanıyordu." (Carlson, 2013: 40)

Liminal'in toplumsal yapı açısından genel konumunu ve anti-yapısal pozisyonunu ise şöyle ifade edebiliriz:

² liminal evrede (Ç.N.)

"Van Gennep'e (1873-1957) dayanan Ndembu ayinleri incelemelerinde, ayin katılımcılarının *communitas* olarak tanımladığı bir *eşiksel evreden (liminality)* geçtiğini söylemektedir. Eşiksellik toplumsal yapının "yapısız," hatta "anti- yapı" alanıdır. "Anti-yapı"nın ayinselleşmiş "kaos"u, "normal" kimlik ve rollerin tersyüz edilmesini getirir; böylelikle örneğin erkekler ayinsel olarak kadına, krallar köleye dönüşecek, bir başka deyişle hiyerarşiler ters dönecek, iktidar konumları yerini boyun eğiciliğe, konuşma suskunluğa, gösteriş alçakgönüllülük ve sadeliğe vb. bırakacaktır." (Özbudun, Şafak, Altuntek, 2007: 285,286)

Turner, liminal evre süresince görüntü itibarıyla toplumsal "yapı"nın alt üst olması gibi bir durumun oluştuğunu belirtmekle beraber bu "hâlin" yapısal açıdan tepe takla (düzensiz) bir durum olarak anlaşılmaması gerektiğini söyler. Öyle ki bu durum anti-yapı ve yapı diyalektiği bağlamında işlevsel açıdan kendi içerisinde geleneksel kültürel bir düzen ve yararlı bir tersine işleyiş durumudur.

"Liminalitede, profan toplumsal ilişkilerde devamsızlık, ve önceki hakların ve zorunlulukların askıya alınması gerçekleşebilir, ve toplumsal düzen tepe takla olmuş görünebilir."

"In liminality, profane social relations may be discontinued, former rights and obligations are suspended, the social order may seem to have been turned upside down." (Turner, 1974)

"(...) Kabile toplumuna ait olan liminal evre, statükoyu, toplumun yapısal biçimi ters çevirir, ama genellikle altüst etmez, geri dönüş³ kaosun, kozmosun alternatifi olduğunun altını çizerek ki böylece kozmosa bağlı kalmanın daha iyi olduğunu gösterir, bu, kültürün geleneksel düzenidir. (...)"

"(...) The liminal phases of tribal society invert but do not usually subvert the status quo, the structural form, of society; reversal underlines that chaos is the alternative to cosmos, so they had better stick to cosmos, that is, the traditional order of culture (...)" (Turner, 1974)

"Liminal fenomenler, toplumsal yapının işleyişi için "tersine çevirici"⁴ gibi göründükleri zamanlarda bile, onun çok fazla sürtüşme olmadan çalışmasını sağladıkları üzere, nihai olarak yararlı işleve⁵ sahiptirler."

"Liminal phenomena tend to be ultimately eufunctional even when seemingly "inversive" for the working of the social structure, ways of making it work without too much friction." (Turner, 1974)

Liminal fenomenin ya da fenomenlerin yapı açısından "kolektif" niteliğini ve liminal olgununun toplumların "toplumsallık tarihini (*kolektif deneyim*)" yansıtmaları özelliğini ise Turner, Durkheim'ın "*kollektif temsiller*" kavramı bağlamında şöyle açıklamaktadır:

³ tersine çevirme (Ç.N.)

⁴ inversive (Ç.N.)

⁵ eufunction (Ç.N.)

"Liminal fenomenler, takvimsel, biyolojik, toplumsal-yapısal ritimlerle, ya da – ister dahili ayarlamalar, ister harici uyarlamalar, ister sağaltıcı önlemler sonucu ortaya çıkmış olsun – toplumsal süreçlerdeki krizlerle ilgili olduğundan, kolektif olma eğilimi gösterir. Böylelikle, bunlar, doğal ve toplumsal süreçlerin akışındaki doğal kopmalar, “doğal kırılmalar” diye adlandırılabilirler. Böylelikle, bunların, sosyokültürel “gereklilik” tarafından dayatıldığını, ancak, yeni düşüncelerin, simgelerin, modellerin, inançların biçimlenmesi için, kısaca “özgürlük”, ve gizlilik barındırdığını söyleyebiliriz. (...)"

"Liminal phenomena tend to be collective, concerned with calendrical, biological, social-structural rhythms or with crises in social processes whether these result from internal adjustments or external adaptations or remedial measures. Thus they appear at what may be called "natural breaks," natural disjunctions in the flow of natural and social processes. They are thus enforced by sociocultural "necessity," but they contain in nuce "freedom" and the potentiality for the formation of new ideas, symbols, models, beliefs. (...)" (Turner, 1974)

"Liminal fenomenler simgeler, verili bir topluluğun tüm üyeleri için ortak düşünsel ve duygulanımsal anlamlara geldiği için, araştırmacılar tarafından, daha çok Durkheim'in “kolektif temsiller”i üzerinden değerlendirilirler. İncelendiklerinde, topluluğun tarihini, başka bir deyişle, kolektif deneyimini yansıtır.”

"Liminal phenomena tend to confront investigators rather after the manner of Durkheim's "collective representations," symbols having a common intellectual and emotional meaning for all the members of a given group. They reflect, on probing, the history of the group, i.e., its collective experience, over time. They differ from preliminal or postliminal collective representations in that they are often reversals, inversions, disguises, negations, antitheses of quotidian, "positive," or "profane" collective representations. But they share their mass, collective character." (Turner, 1974)

Bununla birlikte Turner'a göre liminal fenomenler niteliksel olarak bütün yönleriyle toplumsal sürecin tamamıyla merkezinde konumlanmaktadırlar.

"Liminal fenomenler, toplumsal sürecin tamamının merkezine konumlanmışlardır onun tüm öteki yönleriyle bir bütün oluşturarak, ve gerekli olumsuzluğunu ve olumsuzluğu⁶ teşkil ederek."

"Liminal phenomena are centrally integrated into the total social process, forming with all its other aspects a complete whole, and representing its necessary negativity and subjunctionity." (Turner, 1974)

7.3. Liminal Sürecin Yapısal Özellikleri ve Biçimsel İşleyişi

Turner, "*The Ritual Process Structure and Anti-Structure*" isimli kitabında liminal olguyu normatif yapının (*status system*) karşısına yerleştirerek "yapı (*structure*) - karşı yapı (*anti structure*) bağlamında liminal durumu yaratan yirmi altı özellik belirler. Bununla birlikte Turner'ın ikili bir karşıtlıkla belirlediği liminalin özelliklerini şöyle sıralayabiliriz:

⁶ subjunctionity (Ç.N.)

"Şimdi, Levi-Strauss'a yakın bir şekilde, liminalitenin ve durum sisteminin⁷ özelliklerini, karşıtlıklarıyla, ve birbirlerinden ayrıldıkları yerlerde ortaya koyalım. Bunlar şöyle sıralanabilir:

Geçiş / Durum⁸
Bütünlük⁹ / Kısmilik¹⁰
Türdeşlik / Çoktüreellik
Communitas / Yapı
Eşitlik / Eşitsizlik
Anonimlik / Adlandırma sistemlerinin var olması
Mülkiyetin olmaması / Mülkiyetin olması
Statüsüzlük¹¹ / Statünün¹² varlığı
Çıplaklık ya da aynı kıyafetlerin giyilmesi / Farklı giysiler giyilmesi
Cinsellikten kaçınma / Cinselliğin olması
Cinsiyet ayrımının en düşük seviyede olması / Cinsiyet ayrımının en yüksek seviyede olması
Rütbelerin olmaması / Rütbelerin olması
Tevazu / Bulunulan konum için duyulan gurur
Kişisel görünümün önemsenmemesi / Kişisel görünümün önemsenmesi
Varlıktan kaynaklanan ayrımların olmaması / Varlıktan kaynaklanan ayrımların olması
Bencilliğin olmaması / Bencilliğin olması
Büsbütün riayet etme / Sadece daha üst rütbede bulunana itaat etme
Kutsallık / Sekülerlik
Kutsal öğretisi / Teknik bilgi
Sessizlik / Konuşma
Hısımlıktan – akrabalıktan kaynaklanan haklar ve sorumlulukların askıya alınması / Hısımlıktan – akrabalıktan kaynaklanan haklar ve sorumlulukların varlığı
Mistik güçlerle devamlı münasebet/Mistik güçlerle aralıklı münasebet
Hamakat / Zekavet¹³
Basitlik / Karmaşıklık
Acı ve ıstırapın kabullenilmesi / Acı ve ıstıraptan kaçınma
Yaderklik¹⁴ / Özerklik¹⁵

"Let us now, rather in the fashion of Levi-Strauss, express the difference between the properties of liminality and those of the status system in terms of a series of binary oppositions and discriminations. They can be ordered as follows:

Transition/State
Totality/Partiality
Homogeneity/Heterogeneity
Communitas/Structure
Equality/Inequality
Anonymity/Systems of nomenclature
Absence of property/Property
Absence of status/Status
Nakedness or uniform clothing/distinctions of clothing
Sexual continence/Sexuality
Minimization of sex distinctions/ Maximization of sex distinctions
Absence of rank/Distinctions of rank
Humility/Just pride of position

⁷ Status system (Ç.N.)

⁸ Durağanlık (Ç.N.)

⁹ Tümelik (Ç.N.)

¹⁰ Tikellik (Ç.N.)

¹¹ mevkîsizlik (Ç.N.)

¹² mevkînin (Ç.N.)

¹³ Zekilik (Ç.N.)

¹⁴ Kendini yönetmeme, başkası tarafından yönetilme (Ç.N.)

¹⁵ Belli ölçülerde kendi kendini yönetme, özyönetim (Ç.N.)

Disregard for personal appearance/Care for personal appearance
No distinctions of wealth/Distinctions of wealth
Unselfishness/Selfishness
Total obedience/Obedience only to superior rank
Sacredness/Secularity
Sacred instruction/Technical knowledge
Silence/Speech
Suspension of kinship rights and obligations/Kinship rights and obligations
Continuous reference to mystical powers/Intermittent reference to mystical powers
Foolishness/Sagacity
Simplicity/Complexity
Acceptance of pain and suffering/Avoidance of pain and suffering
Heteronomy/Degrees of autonomy" (Turner, 1987: 106,107)

Turner, normatif yapı karşısındaki liminalin yirmi altı özelliğini belirlemekle beraber ritüellerin yapısal özellikleri bağlamında ise niteliksel olarak temelde iki tür liminal olgunun varlığından bahsetmektedir.

Bu iki "esas" liminal olgudan ilki, Turner'ın; "*yaşam krizi ritleri*" olarak nitelendirdiği ritüel süreçlerde ortaya çıkan; geri dönüşü olmayan ve statü yükseltmeyi (*erginlenme törenleri* v.s.) niteleyen *liminalite* (eşiksel) durumlarıdır. Bununla birlikte çeşitli takvimsel ya da mevsimsel ritüel süreçlerde görülen; toplumsal statülerin geçici (*revarsal*) olarak tecrübe edildiği, kolektif nitelikteki liminaliteyi ise Turner bir diğer esas liminal olgu olarak belirler.

"(...) Liminalitenin iki esas türünü ayırt etmek isterim – elbette başka türler de bulunacaktır – bunların ilki, statü yükselmesi ritlerini niteleyen liminalitedir, bu liminalitede, ritin öznesi ya da acemi¹⁶, mevkilerin var olduğu, kurumsallaşmış bir sistemde, daha aşağıdaki bir konumdan daha yukarıda bulunan bir konuma, geri dönüşü olmayacak bir şekilde yükseltilir. İkincisi, döngüsel ve takvimsel ritlerde bulunan liminalitedir, genelde kolektif türden bir liminalitedir, ve bu liminalitede, mevsim döngüsünün belirli tanımlanmış noktalarında, toplumsal yapının içindeki düşük statülerde bulunan topluluklar ya da belirli kategoriden insanlar, olumlu olarak, kendi üstlerine karşı ritin otoritesi olmayı deneyimlerler, o üstler de bu ritueli aşağılanmayı güle oynaya kabul etmek zorundadırlar. Bu tür ritler, statü tersinmesi ritleri olarak tanımlanabilir."

"(...) I wish to distinguish two main types of liminality – though many others will undoubtedly be discovered – first, the liminality that characterizes the rituals of status elevation, in which the ritual subject or novice is being conveyed irreversibly from a lower to higher position in an institutionalized system of such positions. Secondly, the liminality frequently found in cyclical and calendrical ritual, usually of a collective kind, in which, at certain culturally defined points in the seasonal cycle, groups or categories of persons who habitually occupy low status positions in the social structure are positively enjoined to exercise ritual authority over the superiors; and they, in their turn, must accept with good will their ritual degradation. Such rites may be described as rituals of status reversal." (Turner, 1987: 167)

¹⁶ novice (Ç.N.)

Turner bu iki liminal türün işlevsel niteliklerini ise şöyle açıklamaktadır:

"Yaşam-krizi ritleri, ritin öznesi ya da öznelerinin, Lloyd Warner'ın (1959) dediği gibi, "(...) her toplumun ritileştirdiği birkaç önemli geçiş anı ile bölünerek, ana rahmindeki sabit bir plasental konumundan, ölümüne ve nihaî sabit konumu olan mezar taşına (...) ilerlediği" ritlerdir. "Bahsi geçen önemli geçiş anları, doğum, ergenlik, evlenme ve ölümdür." Ben bu ritlere, ister siyasi bir görev olsun, ister seçkin bir kulübe ya da gizli bir topluluğa üye olmak olsun, daha yüksek bir statüye erişmekle ilgili ritleri de ilave ederdim. Bu ritler, bireysel de kolektif de olabilirler, ancak daha sık bireysel olma eğilimleri vardır. Öte yandan, takvimsel ritler, neredeyse daima, büyük topluluklara, ve oldukça sıklıkla bütün topluma atfedilir. (...) Yaşam-krizi ritleri ve göreve getirilme ritleri, neredeyse her zaman statü yükselmesi ritleridir; takvimsel ritler ve topluluk krizi ritleri ise, çoğu zaman, statü tersinmesi ritidirler."

"Life-crisis rites are those in which the ritual subject or subjects move, as Lloyd Warner (1959) has put it, from "a fixed placental placement within his mother's womb, to his death and ultimate fixed point of his tombstone (...) -punctuated by a number of critical moments of transition which all societies ritualize (...) These are the important times of birth, puberty, marriage and death" (p.303). I would add to these rites the rites that concern entry into a higher achieved status, whether this be a political office or membership of an exclusive club or secret society. These rites may be either individual or collective, but there is a tendency for them to be performed more frequently for individuals. Calendrical rites, on the other hand, almost always refer to large groups and quite often embrace whole society. (...) Life-crisis rites and rituals of induction into office are almost always rites of status elevation; calendrical rites and rites of group crisis may sometimes be rites of status reversal." (Turner, 1987: 168,169)

Birey ya da belli bir topluluğu merkeze alan liminal sürecin "öznesi" ister tek bir kişi isterse de takvimsel ritlere bağlı liminal evrede olduğu gibi belli bir topluluk olsun; bunların en önemli özelliği normatif yapı içerisindeki toplumun diğer üyelerinden ayırt edilebilir nitelikte olmalarıdır. Öyle ki liminalin nesnesi durumundaki bu kişi ya da kişiler "eşik" süresince kişisel görünümünden (kıyafet, giyinme v.b.) yeme içmeye hatta cinsiyete kadar bir çok niteliksel özellikleri bakımından tamamıyla bağımsız olma biçiminde anonim kişiliğe sahip kutsallık barındıran bir hâl arz etmektedirler.

"(...) kabile toplumlarındaki inisiyasyon ritlerinde bulunan liminal evrede çoğunlukla ritin özneleri, toplumun geri kalanından, fiziksel olarak, ayırt edilir haldedir.

(...) Bu ritlerin özneleri, preliminal¹⁷ durumlarına ait işaretlerin yok olduğu ve liminal durum-dışlıklarının işaretlerinin geçerli hale geldiği bir "düzeleme" sürecinden geçerler. Onlardaki liminaliteye dair belirli göstergelerden söz etmiştim (giyimlerinin ve isimlerinin olmaması): belirli yiyecekleri yemek ya da yememek, kişisel görünümün önemsizliği, aynı türden kıyafetler giymek, ve bazen cinsiyetten bağımsız olmak öteki işaretlerdir. İnisiyasyona girenler, ara-geçişte, aynışmaya, yapısal görünmezliğe, ve mümkün olduğu ölçüde anonim biri haline gelmeye itilirler.

¹⁷ liminalöncesi (Ç.N.)

Bunun karşılığı olarak da, inisiyasyona girenler, özel bir tür özgürlük, ve alçak gönüllülüğe, zayıflığa, tevazuya ait "kutsal bir güç" kazanırlar."

"(...) an extended liminal phase in the initiation rites of tribal societies is frequently marked by the physical separation of the ritual subjects from the rest of society.

(...) the ritual subjects in these rites undergo a "leveling" process, in which signs of their preliminal status are destroyed and signs of their liminal non-status are applied. I have mentioned certain indicators of their liminality (absence of clothing and names): other signs include not eating or not eating specified foods, disregard of personal appearance, the wearing of uniform clothing, sometimes irrespective of sex. In mid-transition the initiands are pushed as far toward uniformity, structural invisibility, and anonymity as possible.

By way of compensation, the initiands acquire a special kind of freedom, a "sacred power" of the meek, weak, and humble (...)" (Turner, 1974)

Liminal (Eşik) sürecin bir diğer özelliği ise "oyunsallık" temelinde işleyerek insanları bir tür öteki ya da farklılaşmış, tanınmayan, anonim bir kişi kılmasıdır. Turner bu durumu liminalin yani "inziva süreci"nin, "kendine has bir özelliği olarak, "oyunsu" eylem yoluyla gerçekleşen buluşlara açık" olması biçiminde ifade etmektedir:

"(...) Liminalitede, insanlar tanıdık olanın unsurları üzerinde "oynayarak" onları tanıdık olmayan bir hale sokarlar."

"(...) in liminality people "play" with the elements of the familiar and defamiliarize them.

Liminality, the seclusion period, is a phase peculiarly conducive to such "ludic" invention." (Turner, 1974)

Liminal sürecin her ne kadar oyunsu buluşlara yönelik eylemlere açık bir tarafı olsa da genel özelliği itibarıyla "eğer ortada bireysel yaratıcılar ya da sanatçılar varsa bile, anonimlik ve normatif *communitas* üzerine genel liminal vurgusu ile bastırılmışlardır, tıpkı acemiler (*novice*) ve onların ustaları gibi. (...)"

"If there ever were individual creators and artists, they have been subdued by the general "liminal" emphasis on anonymity and normative *communitas*, just as the novices and their novice-masters have been. (...)" Turner, 1974)

Turner, liminalin seçimden ziyade bir zorunluluk meselesi olduğunu söylemektedir. Öyle ki Turner'a göre liminal; "derin bir ciddiyet, hatta korku meselesidir, çok şey gerektirir."

"(...) is a matter of deep seriousness, even dread, it is demanding, compulsory (...)" (Turner, 1974)

Turner, liminal süreçteki kişiler arası ilişkileri ve bağlılığı ise *Ndembu* sünnet ritüellerini örnek göstererek şöyle açıklamaktadır:

"(...) Zambiya'daki Ndembu'da, örneğin, sünnet için tecrite çekilen acemilerin anneleri tarafından getirilen yemekler, acemiler arasında eşit olarak pay edilir. Şeflerin ya da en tepedeki adamların çocuklarına torpil geçilmez. Çalılıktaki acemilere getirilen her yemek, ihtiyarlar tarafından alınır ve topluluğun tamamına eşit olarak bölünür. Acemiler kendi aralarında derin bir dostluğa teşvik edilirler, ve kümeler halinde ya da belirli dördü beşli gruplar halinde odun ateşinin etrafında uyurlar. Bununla beraber, hepsi ritlerden sonra da devam edecek olan, hatta yaşlılıklarında da sürecek olan özel bağlarla birbirlerine bağlanmış olmalıdırlar. *Wubwambu* ("göğüs" anlamında) ya da *wulunda* denen bu dostluk, bir adamın misafirperverlikte büyük ayrıcalıklara sahip olmasını sağlar. (...)"

"(...) Among the Ndembu of Zambia, for example, all food brought for novices in circumcision seclusion by their mothers is shared out equally among them. No special favors are bestowed on the sons of chiefs or headmen. Any food acquired by novices in the bush is taken by the elders and apportioned among the group. Deep friendships between novices are encouraged, and they sleep around lodge fires in clusters of four or five particular comrades. However, all are supposed to be linked by special ties which persist after the rites are over, even into old age. This friendship, known as *wubwambu* (from a term meaning "breast") or *wulunda*, enables a man to claim privileges of hospitality of a far-reaching kind. (...)" (Turner, 1964)

Bununla birlikte bu ilişkilerden kaynaklı karşılıklı çeşitli sorumluluklar mevcuttur ve bu sorumluluklarda esas görev tecrübeli ihtiyarlara (*instructor*) düşmektedir.

"(...) Roller de sorumluluklar getirir, ve liminal durumda, acemileri, istedikleri gibi kişilerarası ilişkiler geliştirmeleri üzere serbest bırakmak suretiyle, sorumluluğun esas yükünü ihtiyarlar sırtlar.(...)"

"(...) Roles, too, carry responsibilities and in the liminal situation the main burden of responsibility is borne by the elders, leaving the neophytes free to develop interpersonal relationships as they will. (...)" (Turner, 1964)

7.3.1. Liminal Bir Unsur Olarak "İnstructor" ya da Mürşit

Süreçsel boyutta liminalin biçimsel işleyişinin genel koşullarından biri de liminal sürecin nesnesi durumundaki "yeni üyeleri, acemileri" ya da Turner'ın ifadesi ile "*neophyte*"ları yönlendiren tecrübeli, ihtiyar bir yol göstericinin ya da bir "mürşid" (*instructor*)'in olmasıdır. Öyle ki çoğu zaman bir kişi ya da kişiler olarak bulunan mürşid olgusu bazan da "geleneksel otorite"nin yansıması biçiminde sembolik/soyut bir kılavuz karakter olarak kendini göstermektedir. Normatif yapısal hiyerarşide hiçbir üstünlük niteliği taşımayan bu mürşid, yalnızca liminal sürecin düzenli bir biçimde işleyebilmesinin koşulu olan "otorite" rolündedir.

"(...) Bununla birlikte, acemi¹⁸ ve mürşidleri¹⁹ arasında (eğer mürşidleri varsa), ve acemilerin birbirleriyle ilişiklenmesinde, oldukça özgün bir "toplumsal yapı" oluşturan ilişkiler mevcuttur. Oldukça basit bir yapıdır: acemiler ve mürşidler arasında genellikle büsbütün otorite ve büsbütün itaat vardır; acemiler arasında ise genellikle büsbütün eşitlik vardır. Seküler siyasî-hukuksal sistemlerdeki konumların görevlileri arasında, girift olan ve duruma göre değişik gösteren, rütbeleri, statüleri, ve tüzel kimlikleri ile orantılı olan haklar ve sorumluluklar ağırları mevcuttur. Pek çok çeşit ayrıcalıklar ve zorunluluklar, çeşitli ölçülerde ast üst ilişkileri vardır. Liminal aşamada bu ayrımlar ve derecelendirmeler yok olma eğilimine sahiptirler. Bununla beraber, ihtiyarların²⁰ acemiler üzerindeki otoritesinin hukukî yaptırımlara değil bir anlamda geleneğin apaçık otoritesinin kişileştirmesi olduğu anlaşılmak zorundadır. İhtiyarların otoritesi mutlaklıdır, çünkü mutlağı, ve içinde "ortak iyi"nin ve ortak ilginin ifadelendiği, toplumun aksiyomsal değerlerini temsil eder. Acemilerin büsbütün itaatinin temelinde ihtiyarların otoritesine boyun eğmek vardır – ancak ihtiyarların otoritesi ortak iyiden sorumlu olduğu, ve kişiliklerinde topluluğun tamamını temsil ettikleri sürece. Söz konusu otorite, inisiyasyonların kolektif değil bireysel olduğu ve mürşidlerin ya da guruların olmadığı toplumlarda geleneğe ait olan en saf otoritedir."

"(...) However, between neophytes and their instructors (where these exist), and in connecting neophytes with one another, there exists a set of relations that compose a "social structure" of highly specific type. It is a structure of a very simple kind: between instructors and neophytes there is often complete authority and complete submission; among neophytes there is often complete equality. Between incumbents of positions in secular politico-jural systems there exist intricate and situationally shifting networks of rights and duties proportioned to their rank, status, and corporate affiliation. There are many different kinds of privileges and obligations, many degrees of superordination and subordination. In the liminal period such distinctions and gradations tend to be eliminated. Nevertheless, it must be understood that the authority of the elders over the neophytes is not based on legal sanctions; it is in a sense the personification of the self-evident authority of tradition. The authority of the elders is absolute, because it represents the absolute, the axiomatic values of society in which are expressed the "common good" and the common interest. The essence of the complete obedience of the neophytes is to submit to the elders but only in so far as they are in charge, so to speak, of the common good and represent in their persons the total community. That the authority in question is really quintessential tradition emerges clearly in societies where initiations are not collective but individual and where there are no instructors or gurus. (...)" (Turner, 1964)

"Acemilerin mürşidlere karşı edilgenliği, ve çile çekmeye teslimiyet ile artan işlenebilirliği, bir örnek bir duruma indirgenmeleri, hayatlarında aldıkları yeni konum için yeni güçler edinmek üzere belirli bir zemine indirilmelerinin işaretleridir. (...)"

"The passivity of neophytes to their instructors, their malleability, which is increased by submission to ordeal, their reduction to a uniform condition, are signs of the process whereby they are ground down to be fashioned anew and endowed with additional powers to cope with their new station in life. (...)" (Turner, 1964)

¹⁸ neophyte
¹⁹ instructor
²⁰ mürşitlerin

7.3.2. Liminal Bir Unsur Olarak Neophyte ya da Acemi

Turner, geçiş ritlerinin, "biyolojik ve meteorolojik ritimlere ve tekrarlarla bağlı olduğu, görece istikrarlı ve döngüsel olan, küçük ölçekli toplumlardaki durumlar arası geçişleri teşkil ve îma" ettiğini söylemektedir. Öyle ki Turner'a göre bu "durumlar"; "görece sabit ve istikrarlı koşullar"ı da kapsayan "hukukî statü, meslek, görev ya da ticari unvan, rütbe ya da derece gibi toplumsal sabitlikleri" ifade ederken aynı zamanda "kişinin" ya da "bireyin" de durumuna yönelik haline işaret etmektedir. (Turner, 1964)

"(...) Aynı zamanda bu kelimeyi²¹, kişinin de durumuna işaret eden bir şey olarak addediyorum: tıpkı, "evli ya da bekar olma durumu"ndan ya da "ocukluk halinden" bahsedildiği üzere, kişinin, içinde bulunduğu kültür tarafından kabul edilen erişkinlik derecesi ile tanımlanan durumu gibi. "Durum" lafı, aynı zamanda, bir kişinin ya da topluluğun, belirli bir vakitte içinde bulunabileceği, ekolojik koşullar, ya da fiziksel, akli (mental) veya duygusal vaziyetler için de uygun olabilir. Bir insanın sağlığı iyi ya da kötü durumda olabilir; bir toplum, savaş ya da barış halinde veya kıtlık ya da bolluk durumunda bulunabilir. Kısaca, durum kelimesi, statü ya da görev kelimelerinden daha geniş bir kavramdır, ve içinde bulunulan kültür tarafından öyle olduğu kabul edilen her tür istikrarlı ve tekrar eden vaziyeti ima eder. Sanıyorum, insan bir "geçiş durumu"ndan da bahsedebilir (...) ben, geçişi bir süreç olarak, hatta *rites de passage*'da bir dönüşüm olarak görmeyi tercih ediyorum – suyun kaynama noktasına kadar ısıtılma süreci, ve tırtılın kurtktan gveye dönüşmesi buraya uygun bir analogi olurdu. (...)"

"(...) I hold it to designate also the condition of a person as determined by his culturally recognized degree of maturation as when one speaks of "the married or single state" or the "state of infancy." The term "state" may also be applied to ecological conditions, or to the physical, mental or emotional condition in which a person or group may be found at a particular time. A man may thus be in a state of good or bad health; a society in a state of war or peace or a state of famine or of plenty. State, in short, is a more inclusive concept than status or office and refers to any type of stable or recurrent condition that is culturally recognized. One may. I suppose, also talk about "a state of transition," since I. S. Mill has, after all, written of "a state of progressive movement," but I prefer to re- gard transition as a process, a becoming, and in the case of rites de passage even a transformation here an apt analogy would be water in process of being heated to boiling point, or a pupa changing from grub to moth. (...)" (Turner, 1964)

Bu bağlamda Turner liminal sürecin nesnesi durumundaki bu "kişi" ya da "kişiler"i yapısal açıdan fiziksel olmasa bile bir tür görünmezliğe sahip "acemiler (*neophyte*)"lar olarak tanımlamaktadır. Bununla birlikte Turner ,aynı zamanda "geçiş ritinin de öznesi" olan acemi (*neophyte*)lerin yapısal pozisyonunu ise şöyle açıklamaktadır:

"Geçiş ritinin öznesi, liminal aşamada, yapısal olarak "görünmezdir" – eğer fiziksel olarak değilse. Toplumun yeleri olarak, çoğumuz sadece görmeyi beklediklerimizi

²¹ "durum"

görürüz, ve görmeyi beklediğimiz şeyler, kültürümüzün tanımlamalarını ve sınıflandırmalarını öğrendiğimizde görmeye koşullandığımız şeylerdir. Bir toplumun seküler tanımları, ne oğlan çocuğu ne adam olan birini tanımlamaz – ki, bu bahsedilen kişi, ergenlik ritinin acemisidir (novice) (eğer herhangi bir şekilde ismi konulabilirse). Temelde dîni olan bazı tanımlar yapısal olarak tanımlanamaz olan “geçişsel varlık” için bulunan bazı tanımlar ile birlikte bulunur. Geçişsel varlık ya da “*liminal persona*” bir isim ve birkaç sembol ile tanımlanır. Hayatın oldukça farklı durumlarına inisiye olan insanları tanımlamak için sık sık aynı adlandırma kullanılır. Örneğin Zambiya’daki Ndebu’da *mwadi* ismi çeşitli şeylere karşılık gelebilir: bir “sünnet ritinin oğlan çocuğu acemisi” anlamına gelebilir, “göreve gelme (installation) ritindeki şef” anlamına gelebilir, ya da evdeki ailede önemli rit görevlerine sahip olan “ilk karı ya da rit karısı”²² anlamına gelebilir. Bizim kendi kelimelerimiz olan “yeni kabul edilen üye” (initiate) ile “acemi üye” (neophyte) benzer yakınlığa sahiptir. Burada, vurgu, geçişin, aralarında gerçekleştiği belirli durumlardan ziyade, geçişin kendisi üzerine yapılmaya eğilimlidir.”

"The subject of passage ritual is, in the liminal period, structurally, if not physically, "invisible." As members of society, most of us see only what we expect to see, and what we expect to see is what we are conditioned to see when we have learned the definitions and classifications of our culture. A society's secular definitions do not allow for the existence of a not-boy-not-man, which is what a novice in a male puberty rite is (if he can be said to be anything). A set of essentially religious definitions coexist with these which do set out to define the structurally indefinable "transitional-being." The transitional-being or "liminal persona" is defined by a name and by a set of symbols. The same name is very frequently employed to designate those who are being initiated into very different states of life. For example, among the Ndembu of Zambia the name *mwadi* may mean various things: it may stand for "a boy novice in circumcision rites," or "a chief-designate undergoing his installation rites," or, yet again, "the first or ritual wife" who has important ritual duties in the domestic family. Our own terms "initiate" and "neophyte" have a similar breadth of reference. It would seem from this that emphasis tends to be laid on the transition itself, rather than on the particular states between which it is taking place." (Turner, 1946)

Bununla birlikte liminal süreç dahilindeki bir acemi (*neophyte*) toplum tarafından görmezden gelinerek tıpkı bir "ölü" muamelesi görmektedir. Öyle ki geleneksel olarak ölümlere nasıl muamele ediliyorsa bir *neophyte*'a da öyle muamele edilmektedir.

"(...) Bir acemi yapısal olarak “ölü” olduğundan, içinde bulunduğu toplumda ölümlere geleneksel olarak nasıl davranılıyorsa ona da, kısa ya da uzun bir süre boyunca öyle davanılır. (...)

"(...) In so far as a neophyte is structurally dead, he or she may be treated, for a long or short period, as a corpse is customarily treated in his or her society. (...)" (Turner, 1964)

Henüz sınıflandırılmış olmamaları ise gebelik ve doğum üzerine modellenen sembollerde ifadesini bulur. Acemi üyeler, sembolik anlamları kültürden kültüre değişen, embriyolara, yeni doğmuş bebeklere, ya da süt çocuklarına benzetilirler ya da öyle muamele görürler. (...)

²² eşi

"The other aspect, that they are not yet classified, is often expressed in symbols modeled on processes of gestation and parturition. The neophytes are likened to or treated as embryos, newborn infants, or sucklings by symbolic means which vary from culture to culture. (...)" (Turner, 1964)

Bu sembolizasyonların temel özelliği, acemi üyelerin, bir yönüyle ne canlı ne ölü olmaları, bir yönüyle de hem canlı hem ölü olmalarıdır. Durumları müphemdir ve paradoksal, geleneksel tüm kategorilerin birbirine karışmasıdır. (...) Liminalite, tüm olumlu yapısal savların olumsuzlaması olarak görülebilir, ancak bir bakıma hepsinin kaynağını teşkil eder, ve dahası, yepyeni fikirlerin ve ilişkilerin ortaya çıkabileceği saf bir olanaklılık alanıdır. (...)"

"The essential feature of these symbolizations is that the neophytes are neither living nor dead from one aspect, and both living and dead from another. Their condition is one of ambiguity and paradox, a confusion of all the customary categories. (...) Liminality may perhaps be regarded as the Nay to all positive structural assertions, but as in some sense the source of them all, and, more than that, as a realm of pure possibility whence novel configurations of ideas and relations may arise. (...)" (Turner, 1964)

Öyleyse yanıtlamamız gereken soru; görünmez bir durumda olan acemilerin bu görünmezliklerini biçimsel bakımdan ne şekilde gerçekleştirdikleri ve toplumun nasıl bir tecrit uygulayarak acemileri yok saydıklarıdır? Turner bu süreci bir tür "*ritüelistik kirlilik*" durumu olarak ifade eder ve "ne orada ne burada ya da ne o ne bu (*betwixt and between*)" bağlamında şöyle açıklar:

"(...) Geçisel varlıklar şu ya da bu olmadıklarından, ya da her ikisi de olduklarından, veya ne orada ne burada olduklarından, ya da hiçbir yerde olmadıklarından (tanımlanabilecek hiçbir kültürel topografyada), ve son olarak, yapısal sınıflandırmaya ait olan uzay-zamanın belirli tanımlı bölgelerinin hepsinin arasında deresinde bir yerde olduklarından", bu bakış açısından bakarsa, insan, bu geçisel varlıkları kirlitici nitelikte görmeyi bekler. (...) bu liminal *personae*²³, kendileri aynı duruma inisiye edilerek onlara karşı bağışıklık kazanmayanlar tarafından neredeyse her zaman ve her yerde kirlitici nitelikte görülmüşlerdir. Sanıyorum burada, kullanışlı bir şekilde, kirlenme durumlarının statiklerini ve dinamiklerini birbirinden ayırabiliriz. Başka bir deyişle, müphem ya da tezat bir şekilde tanımlanan durumlara dair olan kirlilik kavramı ile, ritleştirilen, durumlar arası geçişlerden ortaya çıkan kirlilik kavramını birbirinden ayırmalıyız. Bu ilkinde, kusurlu bir şekilde tanımlanan ya da sıralanan bir şey ile karşı karşıyayızdır, ikincisinde ise statik olarak tanımlanamayacak bir şey ile. Liminaliteden söz ederken yapısal tezatlıklar ile değil, özünde yapılanmamış hale getirilmiş olan (yapısöküme uğratılmış ve önyapılandırılmış) bir şey ile ilgilenmekteyizdir, ve genellikle insanlar bunu acemilerin, bir uhrevîlik ya da üstün-insan gücü ile, ya da hudutsuz, sınırsız, sonsuz bir şey olarak tahayyül edilen bir şey ile yakın ilişkiye sokulması olarak görürler. Acemiler (fiziksel olarak görünür olmalarına karşın) yapısal olarak "görünmez" ve ritüelistik anlamda kirlitici olsalar da, kültürel olarak tanımlanmış ve sıralanmış durumlar ve statülerin alanından kısmen ya da bütünü tecrit edilmişlerdir. Ndembu'da liminal aşamaya özgü olan terim, "tecrit alanı" anlamına gelen bir adlanmış sıfattır (kunkunka, kung'ula). Acemilerin, bazen, "başka bir yerde" oldukları söylenir. Fiziksel "gerçeklikleri" olsa da toplumsal "gerçeklikleri" yoktur, dolayısı ile, orada olmaması gerek bir şeyin görülmesi bir paradoks ve bir skandal olduğundan, saklanmış halde olmalıydılar. Gizlenebilecekleri kutsal bir mekanda

²³ acemi-neophyte

değillerse, genellikle masklar ya da grotesk kostümler ile, ya da beyaz, kırmızı, siyah kille boyanarak görünüşlerini değiştirirler.²⁴

"(...) From this standpoint, one would expect to find that transitional beings are particularly polluting, since they are neither one thing nor another; or may be both; or neither here nor there; or may even be nowhere (in terms of any recognized cultural topography), and are at the very least "betwixt and between" all the recognized fixed points in space-time of structural classification. (...) Liminal personae nearly always and everywhere are regarded as polluting to those who have never been, so to speak, "inoculated" against them, through having been themselves initiated into the same state. I think that we may perhaps usefully discriminate here between the statics and dynamics of pollution situations. In other words, we may have to distinguish between pollution notions which concern states that have been ambiguously or contradictorily defined, and those which derive from ritualized transitions between states. In the first case, we are dealing with what has been defectively defined or ordered, in the second with what cannot be defined in static terms. We are not dealing with structural contradictions when we discuss liminality, but with the essentially unstructured (which is at once destructured and prestructured) and often the people themselves see this in terms of bringing neophytes into close connection with deity or with superhuman power, with what is, in fact, often regarded as the unbounded, the infinite, the limitless. Since neophytes are not only structurally "invisible" (though physically visible) and ritually polluting, they are very commonly secluded, partially or completely, from the realm of culturally defined and ordered states and statuses. Often the indigenous term for the liminal period is, as among Ndembu, the locative form of a noun meaning "seclusion site" (*kunkunka*, *kung'ula*). The neophytes are sometimes said to "be in another place." They have physical but not social "reality," hence they have to be hidden, since it is a paradox, a scandal, to see what ought not to be there! Where they are not removed to a sacred place of concealment they are often disguised, in masks or grotesque costumes or striped with white, red, or black clay, and the like." (Turner, 1964)

Acemiler (*neophyte*), liminal evrede cinsiyetsiz olarak muamele görmektedirler. Turner, cinsiyet ayrımlarının yapısal durumun bileşenlerinin bir getirisi olduğunu ve yapısız bir alanda ise böyle bir ayrıma gerek duyulmadığını ifade etmektedir:

"(...) Sembolik olarak cinsiyetsiz ya da çift-cinsiyetlidirler (bisexual) ve bir tür insan *prima materia*'sı (farklılaşmamış ham madde) olarak görülebilirler. (...) Cinsiyet ayrımları yapısal durumun önemli bileşenleri olduğundan, yapısız bir alanda geçerlilikleri de mümkün değildir."

"(...) They are symbolically either sexless or bisexual and may be regarded as a kind of human *prima materia* as undifferentiated raw material. (...) Since sex distinctions are important components of structural status, in a structureless realm they do not apply." (Turner, 1964)

Turner *Neophytes*'ların "toplumsal statü ve mülkiyete dair *kutsal bir sefalet* halinde" olduğunu söyler ve diğer durumsal özelliklerini ise şöyle açıklar:

"Geçişsel varlıkların yapısal olarak olumsuz bir niteliği de hiçbir şeye sahip olmamalarıdır. Statüleri, mülkiyetleri, rütbelerine dair herhangi bir işaretleri, seküler giysileri, mevkileri, akrabalık konumları, ve onları yanındakilerden yapısal olarak

²⁴ o görünüşün ardında saklanırlar.

ayırt edecek hiçbir şeyleri yoktur. Onlarınki, tam bir kutsal sefalet halidir. Mülkiyet hakları, mal mülk, ve görevler siyasi-hukuksal yapıya aittir."

"A further structurally negative characteristic of transitional beings is that they have nothing. They have no status, property, insignia, secular clothing, rank, kinship position, nothing to demarcate them structurally from their fellows. Their condition is indeed the very prototype of sacred poverty. Rights over property, goods, and services inhere in positions in the politico-jural structure. (...)" (Turner, 1964)

"(...) Liminal evre esnasında, acemiler, toplumları hakkında, içinde bulundukları kosmos hakkında, ve onları üreten ve destekleyen güçler hakkında düşünmeye zorlanır ve sevk edilirler. (...)"

"(...) During the liminal period, neophytes are alternately forced and encouraged to think about their society, their cosmos, and the powers that generate and sustain them. (...)" (Turner, 1964)

(...) Acemiler, seküler toplumlarına, muhtemelen daha uyanık²⁵ becerilerle ve nesnelerin işleyişi üzerine daha gelişmiş bilgiler ile dönerler, ancak tekrardan göreneğe ve yasalara tabi olurlar. (...)"

"(...) The neophytes return to secular society with more alert faculties perhaps and enhanced knowledge of how things work, but they have to become once more subject to custom and law. (...)" (Turner, 1964)

7.4. Liminoid (Eşik Benzeri) Kavramı ve Yapısal Özellikleri

Günümüz endüstri toplumlarındaki çeşitli etkinliklerde liminal olguya benzer bir süreç olarak ortaya çıkan durumları yahut halleri Turner "liminal benzeri" anlamına gelecek biçimde "*liminoid*" durumlar olarak adlandırmıştır.

"Teknik yenilikler, düşüncelerin ürünüdürler, "liminoid" (buradaki "-oid" eki, "asteroid"deki gibi, yani yıldızimsı, "ovoid"deki gibi, yani yumurta şekline sahip²⁶, Yunancadaki "-eidos"tan gelir, bu ek "andırmak" anlamındadır; "liminoid", "liminal" ile aynı olmamakla birlikte, onun benzeridir) diye adlandıracağım bir şeyin ürünüdürler. (...)"

"Technical innovations are the products of ideas, the products of what I will call the "liminoid" (the "-oid" here, as in asteroid, starlike, ovoid, egg-shaped, etc., derives from Greek -eidos, a form, shape, and means "like, resembling"; "liminoid" resembles without being identical with "liminal") (...)" (Turner, 1974)

Turner, Sanayi Devrimi ile birlikte ortaya çıktığını ileri sürdüğü "iş - oyun (serbest zaman)" arasındaki ayrışmayı mit-ritüel olgularının ilişkisine benzetmektedir. Ne var ki endüstri toplumlarında aralarındaki ayrışma görece daha açık olan "iş - oyun (serbest zaman ya da boş zaman) aktivelere göre mit ve ritüel arasındaki karşıtlık daha girift bir durumdadır.

²⁵ yanıtlayıcı (Ç.N.)

²⁶ sahibimsi (Ç.N.)

"(...) "İş" ve "oyun" arasındaki, daha doğrusu, "iş" ve "serbest zaman" (...) arasındaki ayrımın kendisini, Sanayi Devriminin bir eseri olarak görmek, ve rit ve mit gibi simgesel-ifadesel türleri²⁷ aynı anda hem "iş" hem "oyun" olarak ya da en azından iş ve oyunun girift bir şekilde birbirine geçtiği kültürel aktiviteler olarak görmek, muhtemelen yerinde olacaktır."

"(...) Perhaps it would be better to regard the distinction between "work" and "play," or better between "work" and "leisure" (...), as itself an artifact of the Industrial Revolution, and to see such symbolic-expressive genres as ritual and myth as being at once "work" and "play" or at least as cultural activities in which work and play are intricately intercalated. (Turner, 1974)

Turner, kabile toplumlarındaki ritüel etkinlikleri "serbest zaman (*free time*) ya da boş zaman (*leisure*) bağlamında endüstri toplumlarındaki ritüele benzer aktivitelerle karşılaştırmıştır. Turner, kabile toplumlarındaki iş-oyun (rit-mit) olgularına karşılık gelecek biçimde günümüz toplumlarındaki; yemek, uyumak, insanın kendi sağlığı ve görünüşüne ayırdığı zaman gibi kişisel ihtiyaçların yanı sıra ailevî, toplumsal zorunluluklar, yurttaşlık görevleri ve siyasi zorunlulukları da "serbest zaman (*leisure*)" aktiviteleri olarak değerlendirmektedir.

Bununla birlikte Turner, gerçek "serbest zamandan", "ancak, işin karşısında bir tamamlayıcı ya da mükafat olarak bulunduğu zaman" söz edebileceğimizi söylemektedir.

"True leisure exists only when it complements or rewards work." (Turner, 1974)

"(...) Sanayi tarafından örgütlenen işi, "boş zaman"dan ayırmak gerekir, ve "boş zaman"²⁸ serbest zamana²⁹ ek olarak, (kabile toplumlarındaki iş-oyun devamlılığına karşılık gelecek şekilde) yemek, uyumak, insanın kendi sağlığı ve görünüşüne ayırdığı zaman gibi kişisel ihtiyaçları, ve ailevî, toplumsal zorunlulukları, yurttaşlık görevlerini, siyasi zorunlulukları da kapsar. Serbest zaman, öncelik olarak, kentsel bir fenomendir, bu nedenle, serbest zaman kavramı, kırsalda/taşrada yaşayan toplumlara girdiğinde, tarımsal emeğin, endüstriyel olana, "ussallaşmış" örgütlenme haline doğru kaydığını, sanayileşmenin getirdiği kentsel değerlerin, taşra yaşantısına sızdığını söyleyebiliriz. (...)"

"(...) Work is now organized by industry so as to be separated from "free time," which includes, in addition to leisure, attendance to such personal needs as eating, sleeping, and caring for one's health and appearance, as well as familial, social, civic, political, and religious obligations (which would have fallen within the domain of the work-play continuum in tribal society). Leisure is predominantly an urban phenomenon, so that when the concept of leisure begins to penetrate rural societies, it is because agricultural labor is tending towards an industrial, "rationalized" mode of organization, and because rural life is becoming permeated by the urban values of industrialization. (...)" (Turner, 1974)

²⁷ genre (Ç.N.)

²⁸ free time (Ç.N.)

²⁹ leisure (Ç.N.)

Turner "serbest zaman" mefhumunu tıpkı liminal (eşik)'in konumu gibi "ne orada ne burada" Türkçe bir ifadeyle bir tür "iki arada bir derede" olma durumu (*betwixt and between*) olarak nitelendirmektedir.

Bununla birlikte "serbest zaman (*leisure*)" kavramının etimolojik kökenine işaret eden Turner, Hint-Avrupa dil kökenindeki "*leik*" sözcüğünün ise "pazarlama, satışa çıkarmak, mübadele etmek" anlamına gelecek biçimde "*leisure*" mefhumuyla ilişkili olduğunu söylemekte ve "liminal bir ruha" sahip olduğunu ifade etmektedir.

"Serbest zaman, iki vardiya arasında ya da iki mesleki, ailevi, medeni durum arasında bir arada deredelik, bir ne orada ne buradalık hali olarak düşünülebilir. Serbest zaman (*leisure*), etimolojik olarak, Latincedeki *licere* kelimesinden gelen, Eski Fransızcadaki *leisir* kelimesinden gelir, bu kelime "müsaade edilmek" anlamındadır. Dikkat çekici bir şekilde, nihaî temeli olan, Hint-Avrupa kökenindeki "*leik*" kelimesi de, "satışa çıkarmak, pazarlamak" anlamındadır, bu da seçim, çeşit, kontrat iması ile, pazarın "liminal" ruhuna işaret eder (...) Mübadele, üretimden daha "liminal"dir."

"Leisure can be conceived of as a betwixt-and-between, a neither-this-nor-that domain between two spells of work or between occupational and familial and civic activity. Leisure is etymologically derived from Old French *leisir*, which itself derives from Latin *licere*, "to be permitted." Interestingly enough, it ultimately comes from the Indo-European base *leik-*, "to offer for sale, bargain," referring to the "liminal" sphere of the market, with its implications of choice, variation, contract-a sphere that has connections, (...) Exchange is more "liminal" than production. (...)" (Turner, 1974)

Öyle ki kabile ritüellerinin yapısal işleyişi sırasında profan gerçeğin ya da normatif yapının tersine çevrilmesini bir tür "*mübadele*" durumu (liminalite) olarak gören Turner, günümüz endüstri toplumlarındaki çeşitli sanatsal, sportif ve edebiyatla alakalı aktivitelerde meydana gelen "hâli" de benzer biçimde bir çeşit "*mübadele*" olarak değerlendirir ve bu tür etkinliklerde ortaya çıkan liminalite benzeri olguyu ise "liminoid" olarak adlandırır.

Turner, kabile toplumlarındaki liminal sürecin; normatif yapıyı onaylayıcı ve meşrulaştırıcı bir nitelik taşıdığını söylemekle birlikte endüstri toplumlarındaki ritüelistik mahiyette gerçekleştirilen etkinliklerde (sanatsal, sportif, edebi) ortaya çıkan liminoid olgunun ise ancak egemen toplumsal ve kültürel gelenekleri bununla birlikte siyasi düzeni ve statükoyu destekler mahiyette olmadığı sürece bir anlam kazanacağını ifade etmektedir. Öyle ki Turner, günümüzde egemen yapıyı onaylar veyahut da destekler nitelikte sanatsal ya da sportif veya edebi yaratıların *liminoid* olmaktan ziyade *liminal* bir nitelik taşıdıklarını söylemektedir:

"(...) Tıpkı, kabile insanların, mask yapıp, kendilerini canavar kılığında gizleyip, benzeşmeyen rit sembollerini üst üste yığıp, mitler ve halk öykülerinde, profan

gerçekliği tersine çevirmeleri ya da onun parodisini yapmaları gibi, sanayiye ilişik olan serbest zamana ait olan türler de, yani tiyatro, şiir, roman, bale, film, spor, rock müzik, klasik müzik, art, pop art, ve benzeri de kültürün unsurları ile oynayarak, bazen onları rastgele, grotesk, mümkün olmayacak, şaşırtıcı, dehşet verici, ve genellikle deneysel hallerde bir araya getirir. (...) “Kabile” toplumlarının görece sınırlı olan sembolik türlerinin aksine, sanatsal ve kitlesel eğlencelerin özelleşmiş türlerini sayıca genişletirler, kitle kültürü, pop kültür, halk kültürü, karşı-kültür, yeraltı kültürü, ve benzeri gibi, ve herbirinde, yazarlar, şairler, oyun yazarları, ressamlar, heykeltıraşlar, besteciler, müzisyenler, oyuncular, komedyenler, halk müziği icracıları, “rockçılar”, yani genel anlamda “icracılar”a, statükoyu tümünden ya da kısmen eleştirecek, dolayimsız ve parabolik ya da ezopyen olan, - sadece garip biçimler değil, aynı zamanda - modeller yaratma olanağı sağlarlar. Elbette, çeşitlilik verili ilke olmak üzere, pek çok türde, pek çok sanatçı, egemen toplumsal ve kültürel gelenekleri ve siyasi düzeni destekler, güçlendirir, ve meşrulaştırır. Bunu yapanların yaptıkları işler, daha çok kabile mitleri ve ritleri ile koşuttur – “liminoid” olmaktan ziyade, “liminal” ya da “södo-“ ya da “post-“ “liminal”dirler.”

"(...) Just as when tribesmen make masks, disguise themselves as monsters, heap up disparate ritual symbols, invert or parody profane reality in myths and folk-tales, so do the genres of industrial leisure, the theater, poetry, novel, ballet, film, sport, rock music, classical music, art, pop art, and so on, play with the factors of culture, sometimes assembling them in random, grotesque, im- probable, surprising, shocking, usually experimental combinations. (...) They multiply specialized genres of artistic and popular entertainments, mass culture, pop culture, folk culture, high culture, counterculture, underground culture, etc., as against the relatively limited symbolic genres of "tribal" society, and within each they allow lavish scope to authors, poets, dramatists, painters, sculptors, composers, musicians, actors, comedians, folksingers, rock musicians, "makers" generally, to generate not only weird forms, but also, and not infrequently, models, direct and parabolic or aesopian, that are highly critical of the status quo as a whole or in part. Of course, given diversity as a principle, many artists, in many genres, also buttress, reinforce, and justify the prevailing social and cultural mores and political orders. Those that do so, do so in ways that tend more closely than the critical productions to parallel tribal myths and rituals- they are "liminal" or "pseudo-" or "post-" "liminal," rather than "liminoid." (Turner, 1974)

Turner'ın ifade ettiği biçimde böyle bir ayrışmanın temel nedeni olarak yine Turner'ın ifadesiyle "kutsal (*sacred*)" ve "dünyevi (*secular*)" unsurlar arasındaki farklılaşmadan kaynaklandığını söyleyebiliriz.

Kabile ritüellerinde ortaya çıkan liminal görüngüleri anti-yapısal bir ortamda doğrudan "kutsal (*sacred*)" ile ilişki kurma amacıyla yapıyı-düzeni ters çeviren (yıkmadan) gerçekleşen olgular olarak değerlendiren Turner; günümüz etkinliklerinde (tiyatro, sinema, edebiyat, spor, kilisedeki ibadet v.b.) "altüst edici, yerici, taşlayıcı" bir biçimde ortaya çıkan liminoid görüngüleri ise normatif meşru yapı dahilinde gerçekleşmesi sebebiyle profan veya dünyevi (*secular*) mahiyette etkinlikler olarak nitelendirmektedir.

"(...) sanayi toplumunun “eğlence” türleri genellikle altüst edici, yerici, taşlayıcıdır, ya da iş dünyası toplumunun ya da en azından bu toplumun seçili ve belirli bir kesiminin temel değerlerini incelikli bir şekilde eleştirir.”

" (...) supposedly "entertainment" genres of industrial society are often subversive, lampooning, burlesquing, or subtly putting down the central values of the basic, work-sphere society, or at least of selected sectors of that society." (Turner, 1974)

Liminoidin en önemli özelliği olarak "tamamen oyun ve seçimden ibaret bir eğlence" türü olmasını gösterebiliriz. Turner, "sanayi toplumu sanatının "liminoid" türlerinde, yani edebiyatta, hatta ve hatta bilimde, (...) bireysel yenilikçilere, yaratmaya cüret eden ve yaratmayı tercih eden eşsiz bireye, büyük bir umumî vurgu" yapıldığını ifade etmektedir.

"Optation pervades the liminoid phenomenon, obligation the liminal. (...) in the liminoid genres of industrial art, literature, and even science, (...) great public stress is laid on the individual innovator, the unique person who dares and opts to create." (Turner, 1974)

Turner, özgünlük ve özgürlük olgusu bağlamında liminoid'i günümüz "devrim" ve "kalkışma" gibi toplumsal hareketlerle ilişkilendirerek analogik bir yaklaşımda bulunmaktadır. Hatta sanattaki "romantizm" hareketini bile normatif yapı ile ilişkisi/karşıtlığı bakımından liminoid olgular gibi alt üst ediciliğinden dolayı liminoid durumla benzerlik teşkil ettiğini söyler:

"Bana göre, tarihsel anlamda konuşursak, görece "geç" diyebileceğimiz, "devrim", "kalkışma", ve hatta sanattaki "romantizm", biçimin ve ruhun özgürlüğü ile, ve duygulanım ve özgünlük üzerine yapılan vurgu ile nitelenir, ve "kabile" toplumlarında ve temelde muhafazakar olan öteki toplumlarda, normatif ve liminal olan arasındaki ilişkinin tersine dönmesini teşkil eder."

"For me, such relatively "late" social processes, historically speaking, as "revolution," "insurrection," and even "romanticism" in art, characterized by freedom in form and spirit, by emphasis on feeling and originality, represent an inversion of the relation between the normative and the liminal in "tribal" and other essentially conservative societies." (Turner, 1974)

Hristiyanlık gibi dünyevi (*secular*) anlamda kurumsallaşmış ve normatif yapını bir parçası olan dinlerin ibadetleri sırasında ortaya çıkan alt üst edici ya da yıkıcı liminoid görüngüye liminal-communitas ilişkisi bağlamında bir açıklama getiren Turner'a göre; normatif yapı içinde gerçekleşen sanatsal, sportif ya da dini kısacası bütün profan etkinlikler, "*communitas*" atmosferinden dolayı kendi kendini olumsuzlayıcı ya da alt üst edici bir durum yaratmaktadır:

"Kabile toplumlarında, *communitas* ve liminalite arasında var olan ilişki, *communitas* ve normatif yapı arasında bulunan ilişkiden muhtemelen daha yakındır, *communitas*'a karşılık gelen insanî ilişki halinin, yapısal sistemler üzerinde öngörmemiz oldukça güç bir şekilde "oynamalarına" karşın. Sanıyorum ki Hristiyanlıktaki "gerçek inayet" kavramının deneyimsel temeli de budur. Böylelikle

atölyede³⁰, köyde, ofiste, derslikte, tiyatrodan, neredeyse her yerde, insanların sorumlulukları ve hakları, *communitas* atmosferinde altüst olabilir. (...)"

"There is in tribal societies probably a closer relationship between *communitas* and liminality than between *communitas* and normative structure, though the modality of human interrelatedness which is *communitas* can "play" across structural systems in a way too difficult for us at present to predict its motions. This is the experiential basis, I believe, of the Christian notion of "actual grace." Thus, in the workshop, village, office, lecture-room, theater, almost anywhere, people can be subverted from their duties and rights into an atmosphere of *communitas*. (...)" (Turner, 1974)

Kabile ritüellerindeki liminal ve serbest zaman ürünü liminod görüngülerin benzer taraflarını ise Turner şöyle ifade etmektedir:

"Liminalite, yıkım, çaresizlik, ölüm, ya da intihar sahnesi; normatif, ve iyi tanımlanmış toplumsal bağların dengelemediği bir çöküş olabilir. Pek çok modern mitte varolan üç ölümcül "alfa" kız kardeş olabilir: anomie, yabancılaşma, angst³¹. Kabile toplumları ve benzer toplumlarda areyere özgü bir içsel büyücülük, hasmane ölüm, ve yabancıların initikam arayan ruhları olabilir, karmaşık toplumların serbest zaman türlerinde ise, varoluşçu yazarların çok sevdiği "aşırı durumlar" olabilir: işkence, cinayet, savaş, intihar eğilimi, hastane trajedileri, infaz, vb. Her iki durumda da, "toplumsal yapı"sal insan için temel sorunlar gündeme getirir, ve onu spekülasyon ve eleştiri yapmaya davet eder. Ancak toplumsal olarak olumlu olduğunda ise, - dolayimli ya da dolayimsız bir şekilde - bir toplum modeli olarak, sınırları insan türünün sınırları ile eş olan, homojen, ve yapısız bir *communitas* ortaya koyar."

"Liminality may be the scene of disease, despair, death, suicide, the breakdown without compensatory replacement of normative, well defined social ties and bonds. It may be anomie, alienation, angst, the three fatal "alpha" sisters of many modern myths. In tribal and similar societies it may be the interstitial domain of domestic witchcraft, the hostile dead, and the vengeful spirits of strangers; in the leisure genres of complex societies, it may be represented by the "extreme situations" beloved of existentialist writers: torture, murder, war, the verge of suicide, hospital tragedies, the point of execution, etc. In either case it raises basic problems for social structural man, invites him to speculation and criticism. But where it is socially positive it presents, directly or by implication, a model of human society as a homogeneous, unstructured *communitas*, whose boundaries are ideally coterminous with those of the human species." (Turner, 1974)

Liminal simgeler kolektif başka bir ifade ile monolog olmayan bir etkinliğin unsuru iken günümüz karmaşık toplum yapılarındaki liminoid olgular ise bireysel (*monolog*) bir etkinlik sonucunda da ortaya çıkabilmektedir. Böylesi liminoid simgeler, sonrasında kolektif bir deneyim yaratabilme özelliğine de sahiptirler.

"(...) " Liminoid fenomenleri, bir başına olan sanatçı yaratır, bir arada bulunan çok sayıda insan da, kolektif liminal simgeleri deneyimler. Bu, liminoid simgeleri, düşünceleri, imgeleri, vb.ni yaratan yaratıcının, bunu durduk yere yaptığı anlamına gelmez; sadece, onun³², liminalin büyük ölçüde kutsal olduğu kültürlerin üyeleri için

³⁰ workshop (Ç.N.)

³¹ boğuntu (Ç.N.)

³² yaratıcının (Ç.N.)

imkansız olacak bir şekilde, toplumsal mirasından bağımsız olma ayrıcalığına sahip olduğu anlamına gelir."

"(...) "The solitary artist creates the liminoid phenomena, the collectivity experiences collective liminal symbols. This does not mean that the maker of liminoid symbols, ideas, images, and so on, does so ex nihilo; it only means that he is privileged to make free with his social heritage in a way impossible to members of cultures in which the liminal is to a large extent the sacrosanct." (Turner, 1974)

Liminoid fenomenlerin diğer özelliklerini ise Turner şöyle açıklamaktadır:

"(...) Liminoid fenomenler kolektif olabilirler (ve öyle olduklarında, genellikle, doğrudan liminal öncüllerinden türemişlerdir), ancak genellikle, daha karakteristik olarak, çoğu zaman kolektif ya da "kitlesel" bir etkiye sahip olsalar bile, bireysel ürünlerdir. "Serbest zaman" aktivitelerine bağlı olan iş düzeninin dışındaki bir zamanda ya ve mekanda bile olsa, döngüsel³³ değildirler, devamlı olarak üretilirler."

"(...) Liminoid phenomena may be collective (and when they are so are often directly derived from liminal antecedents), but are more characteristically individual products, though they often have collective or "mass" effects. They are not cyclical, but continuously generated, though in the times and places apart from work settings assigned to "leisure" activities." (Turner, 1974)

"(...) Liminoid fenomenler, merkezî ekonomik ve siyasî süreçlerden ayrı olarak, ve merkezî ve hizmet sunan kurumların arayüzlerinde ve aralarında, kenar alanları (margin) boyunca gelişirler – çoğuldurlar, parçalar halindedirler, ve deneysel niteliktedirler."

"(...) Liminoid phenomena develop apart from the central economic and political processes, along the margins, in the interfaces and interstices of central and servicing institutions-they are plural, fragmentary, and experimental in character." (Turner, 1974)

"Liminoid fenomenler daha kendine has ya da acayip olma, ve belirli isimler ya da belirli gruplar tarafından var edilme eğilimindedirler – belirli "okullar," çevreler, ve zümreler tarafından. Genel tahakkuk için birbirleri ile rekabet etmek durumundadırlar, ve öncelikle "serbest" piyasada satışa çıkarılan oyunsu sunular olarak düşünülürler – bu, en azından yeni oluşan kapitalist ve demokratik-liberal toplumlardaki liminoid fenomenler için geçerlidir. Onlara ait simgeler, "nesnel-toplumsal" kutuptan ziyade kişiselsikolojik olan tipolojiye yakındır."

"Liminoid phenomena tend to be more idiosyncratic or quirky, to be generated by specific named individuals and in particular groups-"schools," circles, and coteries. They have to compete with one another for general recognition and are thought of at first as ludic offerings placed for sale on the "free" market-this is at least true of liminoid phenomena in nascent capitalistic and democratic-liberal societies. Their symbols are closer to the personal-psychological than to the "objective-social" typological pole." (Turner, 1974)

"Öte yandan, liminoid fenomenler, adaletsizlikleri, yararsız olan şeyleri, ve anaakım ekonomik ve politik yapıların ve örgütlenmelerin ahlaksızlıklarını ifşa ettikleri üzere, genellikle toplumsal eleştirilerin, hatta devrimci manifestoların-kitapların, oyunların, resimlerin, filmlerin, vb.nin birer parçasıdırlar."

³³ cyclical (Ç.N.)

"Liminoid phenomena, on the other hand, are often parts of social critiques or even revolutionary manifestoes-books, plays, paintings, films, etc., exposing the injustices, inefficiencies, and immoralities of the mainstream economic and political structures and organizations." (Turner, 1974)

Turner, günümüz toplumlarındaki oyun ve spor gibi "*liminoid meta türleri*"nin ilk olarak bilimsel açıdan *Mihali Csikszentmihalyi*³⁴ ve *John McAloon*³⁵'un tanımladığı "*akış*" olgusunun bir parçası olduğunu söylemektedir. Turner'a göre akış; "tarafımızdan yapılacak bilinçli bir müdahaleye ihtiyacı yokmuş gibi görünen kendi iç mantığı doğrultusunda, bir hareketin öteki hareketi takip ettiği" ve "kendimizi büsbütün vererek hareket ettiğimiz zaman ortaya çıkan bütünsellik hissine işaret eder." (Turner, 1974) Akış deneyimi olarak ifade ettiği durumun özelliklerini ise şöyle açıklamaktadır:

"Bunlar:

- 1) Eylem ve farkındalığı kaynaştırma deneyimi.
- 2) Eylem ve farkındalığın kaynaştırılması, ancak, dikkatin sınırlı bir uyaran alanına merkezlenmesi ile mümkündür.
- 3) Benliğin kaybı başka bir öteki "akış" özelliğidir.
- 4) "Akış içinde" olan biri, kendini "kendi eylemlerini, ve çevreyi kontrol ederken" bulur.
- 5) "Akışın" genellikle "eylem için, çelişkili olmayan, tutarlı gereksinimleri vardır, ve kişinin eylemleri üzerine, gayet açık seçik, ve müphem olmayan bir geribildirim sağlar.
- 6) Son olarak, "akış"ın amacı kendisidir."

"These are:

- 1) The experience of merging action and awareness
- 2) This merging of action and awareness is made possible by a centering of attention on a limited stimulus field.
- 3) Loss of ego is another "flow" attribute
- 4) A person "in flow" finds himself "in control of his actions and of the environment."
- 5) "Flow" usually "contains coherent, non-contradictory demands for action, and provides clear, unambiguous feedback to a person's actions.
- 6) Finally "flow" is "autotelic," " (Turner, 1974)

Son olarak Turner, liminoid görüngülerin ortaya çıkış serüvenini genel bir tarihsel bir bakış açısıyla şöyle ifade etmektedir:

"(...) Ancak ilk olarak, sanayileşme ve makineleşme ile, emeğin metaya dönüşmesi ile, ve gerçek toplumsal sınıfların ortaya çıkması ile, Batı Avrupa'da ortaya çıkan kapitalist toplumlarda görünür halde gelişmiştir."

"(...) But they first begin clearly to develop in Western Europe in nascent capitalist societies, with the beginnings of industrialization and mechanization, the transformation of labor into a commodity, and the appearance of real social classes." (Turner, 1974)

³⁴ Hırvat asıllı Amerikalı akademisyen psikolog.

³⁵ Amerikalı klinik psikolog

Turner, "eşik (liminal) olgusunu genelde kabile ritüelleri ve mistik bir boyutta açıklamakla birlikte eşiksellik olgusunun felsefe ve bilim ile de yakından ilişkili bir süreç olduğunu söylemektedir. Öyle ki antropolog Brian Morris, Turner'ın eşiksellik olgusunun nihayetinde "yapısal aşağılık" olarak tanımladığı "toplumsal yapının çatlakları arasına düşmüş bireyleri ve ilkeleri işaret" (Morris, 2004: 406) ettiğini belirtmektedir. Ayrıca liminal olgular yalnızca mistik boyutta değil, bilimsel ve felsefik anlamda da hayata yön verebilen olgulardır.

Bununla birlikte Turner'a göre geçiş ritlerinin eşiksel evresiyle alakalı *communitas* bağlamında eşiksellik kapsadığı diğer anti-yapısal kişi ya da alanlar şöyledir:

"(...) *communitas* marjinal durumlar ve şu sıraladıklarımızı kapsayan yabancılarla ilişkilendirilir: Şamanlar, kahinler, mistikler, medyumlar, rahipler, manastırda halvette olanlar, hipiler ve çingeneler. Bu kategorilerin toplumsal yapının parçası olarak düşünülmemesi, problemleri gibi görünmektedir, ancak bu marjinal kategoriler *communitas*'ın üçüncü karakteristiği olan "yapısal aşağılık"la ilişkilendirilir. (Morris, 2004: 406)

Turner'ın uzun yıllar üzerinde çalıştığı "hac" olgusu ise ona göre günümüzde de eşiksel bir süreç olarak kabile ritüellerindeki erginlenme törenlerinin muadili mahiyetindedir. Turner, hac olgusunun eşiksel niteliklerini ise şöyle sıralamaktadır:

"Dördüncü olarak, hac ziyaretleri *communitas*'ı tipik biçimde örnekleyen toplumsal kurumlar olarak görülür; bunlar, Turner'ın açık bir şekilde yazdığı gibi, "eşiksel olgular"dır.

"(...) Turner, Meksika'daki hac yerlerinin doğası ve önemi üzerine ilginç bir tartışma başlatmıştır. Hac ziyaretlerinin kabile kültürlerindeki erinlik ayinlerine eşdeğer olduğu sonucuna varır; bunlar "patrimonyal [pederşahi] feodal sistemlerin düzenli kılınmış karşıt-yapılandır" diye yazar." (Morris, 2004: 408,409)

Nihayetinde şunu söyleyebiliriz ki buraya kadar yapısal ve biçimsel özelliklerini tespit ettiğimiz ritüel süreçlerdeki "Liminal ve Liminoid" görüngüler Anadolu ritüellerinin bir parçası olarak değerlendirebileceğimiz Dramatik Köy Seyirlik oyunlarımızın da muhtevasında bulunan bir çok olguyla yapısal ve biçimsel bakımdan benzerlikler göstermektedir. Öyle ki kutsal (*sacred*) ile ilişki kurma maksatlı icra edilen Ritüel Seyirlik oyunların "kutsal (*sacred*)" olgusu bağlamında liminal görüngülerle ve modernleşmenin/endüstrileşmenin getirdiği alımlamalarla ortaya çıkan Dünyevi (*Secular*) nitelikteki Seyirlik oyunların ise işlevsel süreçleri açısından liminoid görüngülerle benzerlikler taşıdığını söyleyebiliriz.

Bu benzer tarafları ve farklılaşan noktaları örneklerle tespit etmek için çalışmamızın bundan sonraki bölümünde daha açıklayıcı olması bakımından Seyirlik oyunları liminal ve liminoid olgular açısından inceleyeceğiz.



8. DRAMATİK KÖY SEYİRLİK OYUNLARINDA LİMİNAL ve LİMİNOİD

Verimliliğe veyahut da berekete yönelik takvimsel/mevsimsel döngülere bağlı "geçişleri" (yazdan kışa, kıştan yaza v.b.) bununla birlikte erginlenme törenleri gibi inisiyasyona dayalı ritüel etkinlikleri de kapsayan Ritüel Seyirlik oyunlar; Gennep'in "Geçiş Ritleri - *Rites of Passage*" sistematığının nitelikleri bakımından "Geçiş Ritleri" ile aynı yapısal işleve sahip toplumsal mekanizmalar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bununla birlikte Turner, "geçiş ritlerinin" kapsamını şu çerçevede dahilinde belirlemektedir:

"(...) Ne ki, Van Gennep'in, (...) ve ötekileri gösterdiği üzere, *rites de passage* yalnızca kültürel olarak tanımlanmış yaşam krizleri ile sınırlı değildir, bütün kabile savaşa gittiği zamanki gibi, ya da kıtlıktan bolluğa geçişi gösterdiği üzere, ilk-hasat festivali düzenlendiği zamanki gibi, bir durumdan bir başkasına geçişin olduğu her tür değişime eşlik edebilir. (...) Aynı zamanda, ister siyasi bir görev olsun, ister özel bir kulübün üyeliği olsun, ister gizli bir topluluğa girmek olsun, erişilen yeni bir duruma girilmesini de barındırırlar. İnsanların dîni bir topluluğa üye olmasına aracı olabilirler, eğer bu topluluk toplumun tamamını kapsamıyorsa; ya da, derecelendirilmiş bir ritler dizisi ile, kültürün kurumsal sorumlulukları için onları vasıflandırabilirler."

"(...) However, as van Gennep, (...) and others have shown, *rites de passage* are not confined to culturally defined life-crises but may accompany any change from one state to another, as when a whole tribe goes to war, or when it attests to the passage from scarcity to plenty by performing a first-fruits or a harvest festival. (...) They also concern entry into a new achieved status, whether this be a political office or membership of an exclusive club or secret society. They may admit persons into membership of a religious group where such a group does not include the Whole society, or qualify them for the official duties of the cult, sometimes in a graded series of rites." (Turner, 1964)

Öyle ki Seyirlik oyunları süreçsel bir nazarla incelediğimizde ise "*rites of passage*"ın niteliksel sınıflandırmasında gördüğümüz üç evreyi (*ayrılma*, *geçiş ya da eşik-liminal ve bütünleşme*) benzer biçimde Anadolu'daki "cenaze (*ayrılma*)", "erginlenme, doğum v.b. (*eşik - liminal*)" ve "düğün (*bütünleşme*)" gibi ritüelistik örneklerde de görmekteyiz.

"(...) Rites de passage'ın en önde gelen türü, Lloyd Warner'ın (1959, 303) "bir insanın, hayatı boyunca devam eden – her toplumun ritileştirdiği ve, topluluğun yaşayan üyelerine bireyin ya da grubun önemini vurgulamak için, umumî olarak, özgün usullerle karşıladığı birkaç önemli geçiş anı ile bölünen – ana rahmindeki sabit plasental konumundan, ölümüne ve nihai sabit konumu olan mezar taşına ve ölü bir organizma olarak son mekanı olan mezarına kadar devam eden hareket" dediği şeye eşlik etmeye eğilimlidir. (...)"

"(...) The most prominent type of rites de passage tends to accompany what Lloyd Warner (1959, 303) has called "the movement of a man through his lifetime, from a fixed placental placement within his mother's womb to his death and ultimate fixed point of his tombstone and final containment in his grave as a dead organism punctuated by a number of critical moments of transition which all societies ritualize and publicly mark with suitable observances to impress the significance of the individual and the group on living members of the community. (...)" (Turner, 1964)

"(...) Ritüellerin belirli bir türünü inceleyen Arnold van Gennep'e göre geçiş ritüelleri ya da törenleri adım verdiği bu türe, bir toplumun bireylerinin yaşamı bir çağdan ötekine, bir uğraştan bir başkasına geçişler dizisidir. Bu çağ ve uğraşlarda belirli bir ayırım olduğu zamanlarda bu geçişler erişirme törenleri ile olur, sözgelimi doğum (bizde çocuğun ilk dişinin gözükmesi de diş hediği adı altında bir törenle kutlanır), sünnet, erginlik çağına erişme (örneğin Anadolu'da genç kızın büyüüp artık bebekle oynama çağını aştığını belirlemek için Küççe Düğünü adıyla bir tören yapılır), evlenme, baba olma, daha üst bir sınıfa erişme, uğraşlarla ilgili geçişler-yükselmeler (bizde özellikle esnaf loncalarında çıraklığa alınış, kalfa ve usta olma törenleri gibi) ve ölümle ilgili törenler. Aslında konu dışında kalmakla birlikte geçiş törenleri, törenin daha çok bir durumdan ötekine geçişte, bir başka deyişle 'eşikte' yapılmış olmasıyla dikkati çekerler. Aday bu aşamada (eşikte) ne birincinin ne de yeni durumun ilişkinidir. İşte ritüel bu aşamada yapılmakta ve geçişi kolaylaştırmaktadır. Böylece toplum içinde belirli bir düzen korunur." (And, 2003: 308,309)

Şüphesiz bu evreler içinde süreçsel olarak "beşikten mezara" kadar insan hayatının her dönemini kapsayan "arada bulunma evresi" yani "eşiksel-liminal" evre, kabile ritüellerinde olduğu gibi Anadolu ritüellerinde (seyirliklerinde) de karakteristik "bir süreç" olarak yapısal işlevi bakımından önemli bir rol oynamakta ve varlık göstermektedir.

8.1. Eşiksel (Liminal) Bir Özellik Olarak Ritüel (Sacred) Seyirlik Oyunlarda Anti-Yapısal Durum ve Kolektif Nitelik

Anadolu'da Ritüel niteliğinde icra edilen Seyirlik oyunlar; ortak (toplumsal) bilinç düzleminde, kolektif bir paylaşım düsturuyla, kutsal ile ilişki kurma amacına ve ortak toplumsal faydaya yönelik, sınırları biçimsel olarak belirlenmiş, uygun zamanlarda kendine özgü bir atmosfer içinde gerçekleştirilen muayyen performatif etkinliklerdir.

Bu etkinliklerin kutsal ile ilişki kurma amacı esas bir özellik ya da başka bir deyişle temel bir işlev olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu nedenle "kutsal" ile ilişkili olması bağlamında Ritüel Seyirlik oyunların "dini (dünyevî olmayan) oyunlar" olmaktan ziyade daha kapsayıcı olması bakımından kutsal (*sacred*) kavramı bağlamında "Kutsal (*Sacred*) oyunlar" olarak nitelendirilmesinin daha doğru olacağı görüşündeyiz.

Kutsal nitelikteki Seyirlik oyunlarda eşiksellik (*liminalite*) tıpkı kabile ritüellerindeki liminal görüngüler gibi anti-yapısal bir nitelik taşımaktadır. Öyle ki Seyirlik oyunların yapısal açıdan genel olarak "açık biçim" özellikleri ve "soyutlama estetiğine" sahip olma nitelikleri bağlamında bir çeşit *communitas* yaratarak bununla birlikte göstermecî ve grotesk yapısıyla da bir tür anti-yapısal ortam oluşturulmasına imkan sağlamaktadır.

Kabile ritüellerine katılan üyelerin organik bir bağ içinde geliştirdikleri anti-yapısal *communitas* atmosferi Seyirlik oyunlarda da soyutlama estetiği aracılığı ile masalımsı ve fanteziye dayalı oyuncu-seyirci organik bağı çerçevesinde ortaya çıkmaktadır. Ayrıca bu bağlamda oyunların icrası için köyün herhangi bir yerindeki uygun bir alanın (*Boş Alan*) anti-yapısal (tersine işleyen) ortamı sağlayabilmesi ve bir tür "*communitas*"ı yaratmasını oyunlardaki soyutlama estetiğinin bir getirisi olarak görebilmekteyiz.

"Gerek köy seyirlik oyunlarımızda, gerekse meddah, karagöz ve ortaoyunu geleneğimizde var olan bu estetiğin en çarpıcı yanı oyunsuluk-tiyatrosallık ve oyuncu-seyirci organik bağıdır.

(...)

(...) Bu oyunlar büyüsel ve törensel kökenli olduğu için köylünün doğayla ilişkisini, ondan beklentilerini, umutlarını, dileklerini içeren ve simgesel anlamları olan motiflerle yüklüdür ve açık biçim-göstermecî tiyatronun pek çok özelliğine sahiptir. Soyut sanatın en önemli uğraklarından fanteziyi, imgelemî, olağanüstüyü, masalımsı olanı simgesel olanı da içinde barındırmaktadır. (...)" (Tekerek, 2008: 102,105)

"(...) Cemaller abartmalı bir biçimde kalgıya kalgıya oynar hayvan taklitleri ve şenlik naraları dışında garip sesler çıkarırlar. Bu tablo ilkellerin dini törenlerini hatırlatır. Kılık değiştirmeye girilen yeni kişilik onlardan toplum baskısını siler. (...)" (Artun, 1993: 24)

"(...) Seyirlik oyunlarda oyun yerinin yeterliliği, oyuncular ve seyircileri içine alabilmesidir." (Karadağ, 191: 137)

"(...) Oyun yerleri evlerin önü, köy meydanı ve tarladır." (Artun, 1993: 19)

Turner ise liminal görüngünün bileşenlerindeki soyutlama unsurlarını (göstermecî, grotesk) "liminal malzemenin kalbi" (Turner, 1964) olarak ifade ettiği "kutsal (*sacra*)" olgusunun sergilenmesi ve iletilmesi bağlamında şöyle açıklamaktadır:

"(...) *Sacra*; (1) sergilenenler, "gösterilenler" olarak; (2) eylemler, "yapılanlar" olarak; (3) öğretiler; "söylenenler" olarak iletilebilir.

(...)

Sacra'nın iletilmesindeki bu üç meseleyi ele almak isterim. Bunların ilki, genel olarak orantısızlıklarıyla, ikincisi canavarsılıklarıyla, üçüncüsü de gizemlilikleriyle ilgilidir.

(...) Bazen de bazı şeyler geleneksel şekillerine sadık olup alışılmadık renklere boyalı olurlar. Bazen karikatüre kadar varan bu abartmanın olayı nedir? Bana öyle geliyor ki, bu şekilde büyötmek, küçölmek, ya da alışılmadık bir renge boyamak soyutlamanın ilkel bir halidir. (...)"

"(...) *Sacra* may be communicated as: [1] exhibitions, "what is shown"; [2] actions, "what is done"; and [3] instructions, "what is said."

(...)

I want to take up three problems in considering the communication of *sacra*. The first concerns their frequent disproportion, the second their monstrousness, and the third their mystery.

(...) Sometimes things retain their customary shapes but are portrayed in unusual colors. What is the point of this exaggeration amounting sometimes to caricature? It seems to me that to enlarge or diminish or discolor in this way is a primordial mode of abstraction. (...)" (Turner, 1964)

Kabile ritüellerinde gördüğümüz eşikselliğın (*liminalite*) "toplumsal süreçlerdeki krizlerle ilgili" (Turner, 1974) olmasından" kaynaklı bir diğér özelliğı olan "kolektif niteliğı" ise yapısal açıdan dramatik bir çerçevede icra edilen Seyirlik ritüellerin/oyunların eşikselliğında de karşılaştığımız bir olgudur.

"(...) Liminal topluluk, hiyerarşik olarak düzenlenmiş olan konumlardan oluşan bir yapı değil, bir yoldaşlık komitesi ya da topluluğudur. Bu yoldaşlık, rütbe, yaş, akrabalık konumu, hatta bazı kült topluluklarında cinsiyet ayrımlarını aşar. Etnograflar tarafından kaydedilen tecrit halinde bulunulurken sergilenen davranışlar, çoğunlukla şu ilke ile işler: "hepimiz birimiz, birimiz hepimiz için. (...)"

"(...) The liminal group is a community or comity of comrades and not a structure of hierarchically arrayed positions. This comradeship transcends distinctions of rank, age, kinship position, and, in some kinds of cultic group, even of sex. Much of the behavior recorded by ethnographers in seclusion situations falls under the principle: "Each for all, and all for each." (Turner, 1964)

Ankara yöresinde icra edilen "Ahretlik Yoklaması (Kan Kardeşliği)" isimli ritüeli bu duruma örnek olarak verebiliriz. Hamit Zübeyr Koşay bu eşiksel (liminal) süreci yörenin şivesi ile şöyle aktarmaktadır:

"Ahretlik yoklaması (bir dürlü³⁶ kan kardeşliği) :

Ahretliğin yolu pek büyük. Kimseye ahiretlik kardaşını çekirtmeyecek³⁷; fukara olursa bakacan, arka verecen, kimse onu senin önünde koğlaşamaz. Aç kalırsa doyuracak, açık kalırsa orba³⁸ alacak, ahirette de yardım edecek. Erkeklerden daha çok kadınlar, birbirlerine ahiretlik olurlar. Ahiretlik olmak isteyen ahiretliği kim ise onun kocasına don, göynek, islik, yelek, başına çelgi³⁹, mendil, fistan, terlik, mendil alır.

Okuyucu komşuları dolaşır;

- kadının ahiretlik töresine buyuracağınız der.

kadın güzelnec⁴⁰ yemek yapar, çorba, et, tatlı, dolma pişirir⁴¹ şeker alır. Törelere (hediyeelerini) dizeirler. Bürüncüğü⁴² ziniye örterler. Kapıdan girmeye hediyeinen gelirler⁴³. Törenin altına ağız tadı olarak tatlı korlar. Töre ile görünsün diyi⁴⁴ dolaşarak gider. Gelen misafirlere kayfe pişirir. Şeker sunar. Dölekli bir kadının başına ziniyi verirler. Görenler:

- Ahiretlik yolu gidiyor derler. Töreyi alan kadın yemek yedirir bir sufralık⁴⁵. Siftah⁴⁶ kayfe içirler. Yorgunluk kayfesi. Şeker sunar. Gelen gidene geldiki eceba diyi⁴⁷ bakarlar. On beş gün sonra o da ona karşılıklı töre alır gider. İlk gün ine⁴⁸ dürteler o da ona iğne dürtür kanını yalar. Cemaatin içinde öpüşürler. İsbatla, ahiretlik olurlar gayli. Ahiretlikler on beş yirmi gün sonra bir cırtanallık (tatsızlık) ederler, döğüşürler. Ener⁴⁹ kusuru var da pisliğine, deliliğine ya kahbeliğine kakarsa ayrılırlar. Kimseye söyletmez kendi de söylemez." (Koşay, 1935: 130,131

Yukarıdaki örnekte karşılaştığımız bazı yöresel sözcüklerin anlamları ise şöyledir:

" Koğlaşmak: Çekiştirmek
Göynek: Gömlek
İslik: Kadınların iş yaparken, yemek pişirirken giydikleri giysi, önlük
Okuyucu: Düğüne çağrı yapan kimse
Zini: Bakır tepsi, sini

³⁶ dürlü
³⁷ çekirtmeyecek
³⁸ urba: giysi
³⁹ alna ya da çene altından bağlanan başörtüsü
⁴⁰ güzelce
⁴¹ pişirir
⁴² Bürüncük: bükülmüş ham ipekten dokunmuş bir tür ince bez
⁴³ Kapıdan girenler hediye ile gelirler
⁴⁴ Hediye ile birlikte görünsün diye
⁴⁵ sofrası
⁴⁶ İlk olarak
⁴⁷ geldi mi acaba
⁴⁸ iğne
⁴⁹ Eğer

Dölek: Yaşı kırkı geçen, ağır başlı kişi
Gaylı: Artık bundan böyle
Kakmak: Kudurmuş insan" (Bozyiğit, 1998)

Ritüel oyunların işleyişi bakımından anti-yapısal (soyutlama estetiği aracılığı ile) ve kolektif mahiyette icra edilmesi bize gösteriyor ki bu durum kabile ritüellerindeki eşiksel (liminal) sürecin anti-yapısal ve kolektif olma niteliği ile örtüşmektedir. Bununla birlikte eşiksel sürecin işleyebilmesi için gerekli olan iki temel mekanizmanın (anti-yapısal ortam ve kolektif olma) ritüel oyunlar açısından da varlığını tespit ettikten sonra şimdi de Turner'ın belirlediği eşikselliğin (liminalite) yirmi altı süreçsel özelliği bağlamında Anadolu Ritüel oyunlardaki eşiksel durumları tespit edebiliriz.

8.2. Ritüel (Sacred) Seyirlik Oyunlarda Eşiksel (Liminal) Durumlar

Liminal sürecin başat özelliği olarak varsayabileceğimiz "geçiş (*transition*)" durumu bir çok ritüel oyunun esas amacını teşkil etmektedir. Mevsimsel geçişlerdeki *Saya*, *Koç Katımı*, *Hıdırellez* ve *Ahilik* gibi çeşitli inisiyasyona dayalı oluşumlara katılma törenleri bununla birlikte erginlenme törenleri de liminal bir özellik olarak "geçiş" mahiyetindedir.

"Seyirlik oyunlar içerisinde (...) kız çocuğunun yetişkinliğe adım atmasını kutlamak için oynanan oyun olduğu gibi, yağmurun yağmadığı zamanlarda oynanan oyunlar da vardır. (...)" (Gönen, 2011: 43)

Nurhan Tekerek ise Ritüel oyunlara örnek teşkil eden inisiyasyona dayalı "Ahilik" geleneğinin muhtevastaki eşiksel geçiş durumuna şöyle işaret etmektedir:

"Ahilik ve Ahi teşkilatı ise, 13 ve 14. yüzyıllardan 19. yüzyılın ikinci yarısına dek, Selçuklu'dan Osmanlı'ya, Balkanlar'dan Kırım'a kadar Türkler'in sosyo-ekonomik ve politik durumlarına yön vermiş bir esnaf örgütlenmesidir. Kendine özgü töresiyle, esnaf ve zanaat ahlakını korumuş, kollamış, iyi ve erdemli insan olma edeplerini içeren kurallara uymayı bir öğreti haline getirerek, başlarındaki ahi babalarla, aşağıdan yukarıya (çıraklıktan ustalığa) ve de belli bir hiyerarşik yapı içinde yüzyıllarca sürmüştür. (...)

(...) Çıraklıktan ustalığa geçmek için ustası olunmak istenen işte uzun müddet çalıştıktan sonra, üstadların huzurunda, ciddi bir imtihan vermek şarttı. (...)" (Tekerek, 2008: 79,81)

Eşikselliğin bir diğer özelliği olan "türdeşlik (*homogeneity*)" ritüel oyunlarda da karşılaştığımız liminal bir olgudur. Örneğin Konya yöresinde oynanan "*Güççe*

Düğünü" isimli oyun, köydeki kız çocuklarının yetişkinliğe (erginliğe) adım attıkları süreçte icra edilen eşiksel geçişe örnek teşkil eden bir "durum" niteliğindedir.

"GÜÇÇE DÜĞÜNÜ OYUNU

Oyunun zamanı: Kızların yetişkinliğe adım atmaları.

Oyunun kişileri: Yetişkin kız, arkadaşları ve kadınlar.

Oyunun mekanı: Ev.

On, on iki yaşlarına kadar bebek oynayan kızların bu yaştan sonra bebekle oynamalarına (...) merasimle nihayet verilir.

Bu merasime kızın bütün arkadaşları, konu komşu kız ve kadınlar, tıpkı bir düğüne davet okunur⁵⁰ gibi okunurlar:" (Gönen, 2011:169,170)

Bu bağlamda Turner, eşiksellik türdeşliği mahiyetindeki erginlenme ritleri ile alakalı görüşlerini şöyle ifade etmektedir:

"(...) Kızları yetiştiren ve erkekleri adam eden, rittir, ve ezoterik öğretilerdir. (...) Liminal aşamada edinilen saklı bilgi ya da "gnosis", tıpkı mührün mum üzerinde iz bıraktığı gibi aceminin üzerinde onun yeni durumuna ait niteliklerin izini bırakarak, onun en gizli doğasında bir değişim gerçekleştiğini hissettirir. Bu sadece bir bilgi edinme meselesi değil, kişinin varlığında gerçekleşen bir değişim meselesidir. (...)"

"(...) It is the ritual and the esoteric teaching which grows girls and makes men. (...) The arcane knowledge or "gnosis" obtained in the liminal period is felt to change the inmost nature of the neophyte, impressing him, as a seal impresses wax, with the characteristics of his new state. It is not a mere acquisition of knowledge, but a change in being. (...)" (Turner, 1964)

Ritüel seyirlik oyunlardaki seyirci ve oyuncu "duygudaşlığı" ise eşiksel (liminal) bir özellik olarak "*communitas*" benzeri bir atmosfer yaratmaktadır:

"İslam etkisinin tam olarak geçerli olmadığı bütün törensel ya da büyüsel oyunlarda dans ve müzik, ortak özellik olarak görülür. Deveci Oyunu'nda Aşık denilen bir oyuncu, sazı ile oyunun müziğini çalar. Dans bütün oyuncular tarafından yapılır. Oyun, kaba fars öğeleriyle bir curcuna havasında başlar. Bir kutlama bayramı yapıldığından, aynı koşulların etkisiyle seyirci ve oyuncu aynı duygudaşlığı sürdürürler." (Karadağ, 191: 70)

"Belirli günlerde oynanan törensel ya da büyüsel oyunlarda seyirci tümüyle oyunun bölünmez bir parçasıdır. Etkin rolleri olmasa bile oyundaki oyuncular kadar önemli rol oynarlar, oyunun amacına ulaşabilmesi için. (...)" (Karadağ, 191: 136)

Bununla birlikte ritüel oyunlardaki eşiksellik süreci, normatif yapı karşısında kişiler arası "eşitlik (*equality*)" ilkesi temelinde işleyen bir süreç karşımıza çıkmaktadır. Öyle ki ritüel oyunlardan "*Ekin Kurtarma Duası*" isimli oyun hiçbir ayırım gözetmeksizin herkesin eşit şartlarda ve eşit bireyler olarak icra ettiği bir "*geçiş*" oyunudur.

⁵⁰ davet etmek

"Köylü oyunun oynanış nedenini şöyle açıklıyor: <<Ekinin biçilmesiyle ürün elimize geçiyor. Bunu bize bahşeden Allah'a ve vekili Muhammet'e dua ediyoruz.>>

İslam düşüncesinde, her şeyin yaratıcısı tek Allah'tır. Yeri göğü yaratan o dur. İnsanların rızkını veren, ekinleri büyüten kısacası tüm yaşam kaynağıdır o. Her müslüman, en küçüğünden en büyüğüne yaşantısındaki yararına durumda Tanrı'ya şükreder. Hele köylünün bütün bir yıl geçimini sağlayacak olan ürün toplanınca, bu şükran elbette büyük ve törensel olacaktır." (Karadağ, 191: 76)

Antalya yöresinde oynanan *Pingidık* oyunu da yine bu duruma örnek teşkil etmektedir:

"Pingidık oyununun asli amacının erginlenme olduğuna, senaryo ve sembollerin de bu amaca uygun olarak tasarımılandığına dair en belirgin ipucu ritüelin son safhasında görülmektedir: Oyunun tamamlanmasından sonra yetişkinlere karşı çağdaşları olan dişileri ve üretimlerini koruma rollerini yerine getiren gençler, üretilen ekmekleri eşit bir şekilde evlere pay edip dağıtmak durumundadırlar. Bu kısım, baştan beri sürdürülen toyluk dönemine uygun pespaye ve espirili davranışlarına zıt bir şekilde olağanüstü bir ciddiyet içinde yapılan aşamadır. Bu aşamada eşiğin 3 kez öpülerek hürmet gösterilmesi ve ortamda zaruri tutulan sessizlik irdelenmesi gereken son sembolik davranıştır. (...)" (Sütçüoğlu, 2014)

"Anonim (*Anonymity*)" kişiliklerin varlığı ise bir diğer liminal özellik olarak ritüel oyunların da muhtevasını oluşturabilmektedir. Anadolu'daki *Yâren* ritüellerinde katılımcıların adlandırma bakımından bir tür anonimlik göstermesi ise bu durumun en bariz örneklerindendir.

"Özellikle Anadolu'da sıkı bir yaşayışı bulunan genç erkekler haftanın, ayın belli günlerinde birbirlerinin evlerinde toplanarak eğlenirler. Bu toplantıya katılan gençlere Yâren adı verilir." (And, 2003: 120,121)

Bununla birlikte eşiksel bir süreç olarak *Cemal* ritüellerini icra edenlere de hiçbir ayırım gözetilmeksizin "Cemal" adı verilmektedir:

"(...) Cemaller oyunu yönetenin emirlerine kesinlikle uyarlar. Cemalbaş oyunu bozanı cezalandırır, bazen uyararak onların kurallara göre oynamalarını sağlar. Cemal'in oynayacağı günü saptar, cemallere görevler verir. (...)" (Artun, 1993:16)

Anadolu ritüellerindeki "mülksüzlük (*absence of property*)" durumu da eşiksel özellik mahiyetindedir. Eşiksel bir durum mahiyetindeki "geçiş" niteliğindeki ölüm ile alakalı ritüellerde ölenin geride kalan ailesinin bu geçiş esnasında mülksüz addedilmesi ve ihtiyaçlarının ise yine liminal bir özellik olarak "kolektif" bir biçimde köylü tarafından karşılanması dramatik bir seyrinde gelişen *ölüm* ritüellerinin eşiksel niteliğinden kaynaklanan bir durumdur.

"Yürükler⁵¹ ölümden çok korkar ve bu korkularını tabii göstermeğe çalışırlar:

- 1 - Cenaze dini törenle yıkanır.
- 2 - Ölü'nün yıkıldığı yerde gece bir ateş yakılır. Bazen mezarın başında da ateş yakmak adet sayılır.
- 3 - Cenaze evinde: o gün ölü gömüldükten sonra bir ziyafet verilir ve ölüyü gömen topluluk da bu ziyafette bulunur. Ziyafetin adına "kazma takırtısı ziyafeti" denir. Bu ziyafetin masrafları komşular tarafından sağlanır.
- 4 - Mezar kazanlara ücret verilmez; yürüklerde mezar kazma ortak bir görevdir. (...)
- 7 - Ölü çıkan eve ertesi gün ekmek ve yemek göndermek adettir. (...)" (Yalman, 1977: 268)

Ritüel oyunlardaki oyun kişilerinin eşiksel süreçte "statüsüzlüğü (*absence of status*)", "varlıktan kaynaklanan ayrımlarının olmamasını (*no distinctions of wealth*)", "kişisel görünümünün önemsenmemesini (*disregard for personal appearance*)" bununla birlikte "tevazu (*humility*)" gibi eşiksel niteliklerini ise Karadağ şöyle aktarmaktadır:

"(...) Oyun çıkaran kişinin diğerlerinden hiçbir ayrıcalığı yoktur. O da bağında, bahçesinde çalışır, hasatını toplar, camiye, kahveye gider, aynı bolluğu ve kıtlığı paylaşır diğerleri gibi. Giyimi, tavrı, davranışı, duygusu, düşüncesi diğerlerinden ayrı değildir. Aynı toplumun, aynı koşulların kişisidir.

Saya Gezme gibi, hasat sonu gibi belli günlerde oynanan törensel ya da büyüsel oyunları tapınma, kutsal bir geleneği yerine getirme inancı içinde oynar. Ürünün bol olması, hayvanlarının çok üremesini ister. Oyuncu, bu görevi yaparken özde seyirciden farksızdır. Seyirci ve oyuncu aynı inancı paylaşır. Yapılacak iş bir çeşit büyüdür.

Bir oyuncunun, oyun çıkarıyor diye köydeki saygınlığı ya da diğer köylülerle ilişkisi ne artar ne de azalır. Çok iyi halay çeken birinden farksızdır. (...)" (Karadağ, 191: 134)

Ritüel oyunlarda eşiksel bir durum olarak kutsal gereklilikten kaynaklı oyunun kurallarına "büsbütün riayet etme (*total obedience*)" durumu vardır:

"Büyüsel oyunlarda oyuncudan beklenen belirli kalıplara uymak, en azından kalıpları bozmamaktır." (Karadağ, 191: 134)

Anti-yapısal bir ortamda icra edilen ritüel oyunlarda her ne kadar belli bir yönetici ya da mürşit unsuru olsa da tıpkı kabile ritüellerindeki eşiksel evrede olduğu gibi aslında bu yönetici kişilerin ya da *mürşitlerin* normatif yapıda ve anti-yapı içinde herhangi bir hiyerarşi arz edecek "rütbelerinin olmaması (*absence of rank*)" eşiksel bir niteliktir. Bununla birlikte ritüel oyunlarda da *mürşit* ya da yönetici (*instructor*), geleneksel otoritenin bir yansıması olarak soyut kurallar bütünü biçiminde de görülebilmektedir.

⁵¹ Yörük

"Yönetici; gerçekte gelenektir, görenektir. Çünkü bir çok yörede oyun çıkaranlar bu oyunları kendilerinin icad etmediğini, dedelerinden, babalarından gördüklerini, kendileri de bu geleneği sürdürdüklerini söylüyorlar. Ancak bazı yörelerde toplumun değişme hızı gelenekleri ve görenekleri kendine yaklaştırmaya, kendi koşullarına göre biçimlemeğe başladığından, geleneğin geçerli olduğu yönetme işini yavaş yavaş kişiler almağa başlamış. Toplumun tüm koşullarıyla oluşan kişi de, yönetme işini bu koşullara, yani toplumun gelişme durumuna uygun bir biçimde sürdürür.

Gelenek ve göreneğin tam geçerli olduğu yerlerde, oyun yöneticisi sadece eskiye bağlı kalmayı gözetir yönetim işinde. (...) İlk büyücünün ya da ilk din adamının görevini sürdürür. (...) Onlara yapacaklarını gösterir. (...) oyunun eski biçimde yürümesini denetler. (...) Bu tip yörelerde genellikle, yönetici bir kişi dahi belirlenmemiştir, gerek duyulmaz böyle bir kişiye çünkü seyircisinden oyuncusuna kadar her kişi ne yapılacağını en küçük ayrıntısına kadar bilir." (Karadağ, 191: 132,133)

Oyunlarda, eşiksel bir özellik olarak "cinsiyet ayrımının en düşük seviyede olması (*minimization of sex distinctions*)" ve biçimsel bir nitelik olarak paylaşım, hediyeleşmenin olması ve bunun yanı sıra ortak fayda amacı bağlamında "bencilliğin olmaması (*unselfishness*)" ise diğer liminal unsurlardır.

"Törensel ya da büyüsel oyunların seyircisi genellikle yediden yetmişe kadınlı erkekli tüm köy halkıdır. Bu tip oyunların çıkarılış nedeni tüm köyü ilgilendirir çünkü. (...)" (Karadağ, 191: 135)

"(...) Cemal ritüeli törensel ve büyüsel nitelikli olduğu için kadın-erkek, genç-yaşlı, çocuk cinsiyet ayrımı yapılmaksızın oyuna katılır. (...)" (Artun, 1993: 19)

"Törensel, büyüsel oyunlarda ya da bunların bozulmuş şekillerinde, seyirci oyun sonu oyunculara çeşitli hediyeler verir. Bu hediyelerin çoğunu yiyecekler teşkil eder. Oyun sonu da isteyen seyirci, oyuncularla birlikte bu toplanan yiyecekleri topluca yiyebilir. Törensel oyunlarda hediye vermek gelenektir. (...)" (Karadağ, 191:137)

"Bir başka görüşe göre mithos, halk masalı ve ritüel aynı şeyleri söylemenin değişik seçenekleridir, mithos'un işlevi kişiye evren ya da doğa üstüne bilgi vermek değil, fakat toplumsal yapıyı ve kendi toplumunun işleyişini anlamaya yardım etmektir. Çoğunlukla masallar bireylere özgeciliği, toplumun yararı için esirgemezliği öğretir. Halk masalları toplumun bütün gerçeklerine yönelik değildir, daha çok toplumsal yapının öğelerinde sıkıntı, gerilim, kaygı verici değişim, umut kırıklığı olduğu durumlarda görülür; ritüel de öyle. Bireyler de masal uydururlar, ancak bunlar bireyci ve bencil konularda oldukça yaşamazlar. Bütün bunları gerek mithos, gerek ritüel bakımından toparlarsak, amaç, ilişkini olduğu toplum üzerine kişiye bilgi vermek ve onun katılmasını denetlemektir.

Bu söylediklerimiz asıl konumuz olan dramatik köylü oyunlarındaki ritüel öğeler için de doğrudur; (...)" (And, 2003: 309)

Ritüel oyunlar, eşiksel bir nitelik olan kutsal ile ilişki kurma maksatlı "kutsallık (*sacredness*)" mahiyetinde icra edilen süreçlerdir. Bu kutsal sürecin işleyebilmesi ise ritüele ait doğal kutsal normların başka bir deyişle "kutsal öğreti (*sacred instruction*)"lerin uygulanabilirliğine bağlıdır. Bununla birlikte eşiksel bir

özellik olarak "kutsal öğreti" de ritüel oyunlara hakim durumsal unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

"(...) Cemal oyununda ana öge canlandırmadır. Köy için önemli, kutsal bir olaydır. Oyuncular oyunu niçin oynadıklarını bilirler ve inanarak oynarlar. (...)" (Artun, 1993: 25,26)

"Anadolu köylüsü için oyunları kutsaldır. (...)" (And, 2003: 125)

"(...) Oyuncular evleri gece dolaşır, tefçiler çalarken bey ile hanım oynarlar. Köse kimin evine ilk girse o evde bolluk olacaktır. (...)" (And, 2003: 325)

"Aydın köyünde kaynak kişilerin "Cemal oyunu ve kız çocuklarının bebekle oynaması kesilince kıtlık olacaktır" şeklindeki yorumları, oyunun ne denli inanılarak oynandığının kanıtıdır. (...)" (Artun, 1993: 89)

"Ev için temel atılırken bir kurban kesip başını gömerler. Etini ustalar yer, ev sahibi yemez. Temele kurban kesilmezse evin sahibi kurban olur. Kesilirse temel kurban istemez. Kurbanın kellesi verilmez, muhakkak eşiğe gömülecek. Sonra eve girince de mevlüd okutulur." (Koşay, 1935: 135)

Liminalin bir diğer özelliği ise ritüel oyunlarda da karşılaştığımız "acı ve ıstırabın kabullenilmesi (*acceptance of pain and suffering*)" durumudur:

"(...) Cemale katılma ölümü peşin olarak kabul etmedir. (...)

Cemallar sopalarla, kazıklarla ve bellerindeki büyük tahta kılıçlarla kavga ederler. (...) Cemaller niçin kavga ederler, sorusunun cevaplarını kaynak kişilerin anlattıklarına göre şu maddelerle toplayabiliriz:

- 1) Adettir, kan şarttır (...)
- (...)
- 4) Doğuşölüp kurban alınırsa ürün bol bereketli olur (...)
- (...)
- 14) Cemaller zamanın, geleneğin gereği doğuşöürler (...)

(...) Ölen gençler şehit gibi kutsal sayılır. Değer verilir. Mezarlarına zarar verilmez. Cemal mezarlarına (...) sayacılar mezarlığı adı da verilir. (...)" (Artun, 1993: 31,32)

Bu durumun diğer bir örneği ise düğün ritüellerinde görmekteyiz. Boratav, Anadolu'daki bu "durumu" şöyle anlatmaktadır:

"(...) Birçok yerlerde gelin alma töreni sırasında, kız tarafı, oğlan evinden gelini göçürmeğe gelenlere türlü güçlükler çıkarır; bunlar çokluk, oyun ve şaka görüntüsündedir; ama kimi kez, sahici bir savaş ciddiliğine yaklaştıkları da olur. (...)" (Boratav, 1984: 186)

Anadolu'da geçiş ritüellerinin en önemli örneklerinden olan ve dramatik bir yapıda seyreden düğünler, eşiksel öğeler açısından zengin bir muhtevaya sahiptirler.

Bu eşiksel durumlardan liminal bir özellik olarak "sessizlik (*silence*)" unsuru ise düğün ritüellerinde şöyle bir işleve sahiptir:

"(...) Mudurnu köylerinde buna benzer bir töre, güveyin kaynatasına, ve kızın başkaca hısım akrabasına el öpmeğe gittiğinde uygulanıyor: oğlan evinin masrafı üzerine almasıyla kız evinde verilen ziyafette kız tarafı güveyi konuşturmak için uğraşırlar; o ancak kız babasının bir başışı üzerine konuşmağa razı olur; sonra, güvey, sağdıcı ile kadınlar tarafına geçer. Kaynana her ikisini bir yorgan üzerine oturtur; kaymak getirtip yedirir; dizlerine birer gömlek koyar, ve böylece güveyi konuşturur." (Boratav, 1984: 189)

"(...) Kayseri/Pınarlar'da gerdek gecesi güveyin yanında *Zıpçık* denilen bir çocuk konur, bu çocuğun gülmemesi, konuşmaması gerekir. (...)" (And, 2003: 120)

Sessizlik öğesinin bir diğer örneğini ise *Nevruz* ve *Hıdırellez* gibi geçiş ritüellerinde görmekteyiz:

"(...) Özellikle Hıdırellez, Nevruz gibi bahar törenlerinde en önemli oyun, niyet çekip mânî söylemektir. İsparta'da buna Bahtiyar Çömleği denir. Kars'ta Şubatın 20'sinden sonra bir çocuk konuşmadan, arkasına bakmadan bir kova su getirir, renkli iplikler geçirilmiş iğneler atılır(...)" (And, 2003: 128)

"Konutun eşliğini aşan ve ekmekleri sunan gençlerin ve konut sahibi yetişkinlerin olağanüstü sessizliği, sanki yetişkinliğe kabulü onama ve onlara saygı niteliğindedir. Böylece artık rüştünü ispat etmiş yetişkinler olarak 'eve kazandıkları veya ürettikleri ekmeği getiren erkekler' olmuşlardır ve bu statüleri onlara boyun eğilerek, kutsala gösterilen saygıdan farksız şekilde onurlandırılmaktadır. Aynı yaş grubu takip eden aylardaki Hıdırellez gecesi, aynı şekilde evlerin kapısını çalacak ve her hane bireyine sessizlik içinde el değmemiş bir kaynaktan getirdikleri sudan içirerek statülerini pekiştireceklerdir." (Sütçüoğlu, 2014)

Bununla birlikte liminal bir özellik olarak "çıplak ya da aynı kıyafetlerin giyilmesi (*nakedness or uniform clothing*)" biçiminde icra edilen oyunlar da vardır; ayrıca bu oyunlara sessizlik unsuru da hakimdir:

"(...) Samıt ya da Lâl diye bilinen suskunluk oyunları da çok yaygındır. Çankırı'da eskiden beri bilinen Samıt ya da Lâl (dilsiz) oyununda oyuncular yüzlerini karaya boyarlar, belden yukarısı çıplaktır, evlerden yiyecek toplarken konuşmaları yasaktır. Gene Çankırı/Yapraklı'dan Samıt Oyunu'nda kişiler takma sakallı ağa, yüzlerini ellerini karaya boyamışlar, belden yukarısı çıplak, beyaz uzun don giymiş Zirzop'lar (bunlara dilsiz de denir), keçi (çocuk oynar, yüzüne un sürer, hayvan postu giyinir), kurt (bu da hayvan postu giyinir, yüzüne kara sürer, her ikisine de kulak yapılır), odabaşı (yiyecek işlerine bakar), çavuş (silâhlıdır, oyunu yönetir). Zirzop (ya da dilsiz)'lar hiç konuşmazlar, yalnız başlan Ağa konuşur. O gün köyde kimse sokağa çıkmaz, yalnız erkekler kahveye gider. Ağa herkesten para ister, parayı vermeyeni su oluğuna götürür, ıslatır. Ayrıca evler dolaşılıp yiyecek ve para toplanır. Bundan sonra ev içi sohbet düzenlenir. Keçi ile tilki çatışması yapılır, keçi ölür, ağzına kuru yemiş konunca dirilir. (...)" (And, 2003: 234)

Ölüm ile alakalı ritüellerdeki *yas eşiği* süresince aynı kıyafetlerin giyilmesini de liminal bir özellik olarak değerlendirebiliriz:

"(...) Yas süresince süslü giyinmemek, eğlencelere katılmamak, yıkanmamak, iş tutmamak gibi yasaklar üzerine dağınık bilgiler derlenmiştir. Yas rengi Türkiye halkının geleneğinde karadır; (...).

(...) Kadınların yas giyisilerini çıkarmaları, kara yazmaları atıp renkli yazma bağlamaları, erkeklerin sakallarını tıraş etmeleri (Van/Karahan köyü) gibi davranışlar yasin sona erdiğini belirleyen törelerdir." (Boratav, 1984: 202,203)

Yukarıdaki örnekte de gördüğümüz gibi oyun kişilerinin çeşitli masklar aracılığı ile hayvan taklidi yaparak hayvan biçimine girmeleri ise Turner'a göre kabile ritüellerindeki liminal sürecin biçimsel niteliklerindendir:

"Buradan bakacak olursak, liminal sacra'daki grotesklik ve canavarsılık, acemiye itaat etme ya da akıl dışı davranmaya doğru dehşete düşürecek ya da büyüleyecek bir şey değil de, onların kültürünün "unsurları" denebilecek şeyleri canlı ve hızlı bir şekilde kavramasına yardımcı olacak bir şey olarak görülebilir. Ben de Ndembu ve Luvale masklarının, her iki cinsiyetin özelliklerini bir araya getirdiğini, hem hayvansı hem insansı özelliklere sahip olduğunu, ve doğal arazinin nitelikleri ile insanın niteliklerini tek bir temsilde birleştirdiklerini gördüm. (...)"

"From this standpoint, much of the grotesqueness and monstrosity of liminal sacra may be seen to be aimed not so much at terrorizing or bemusing neophytes into submission or out of their wits as at making them vividly and rapidly aware of what may be called the "factors" of their culture. I have myself seen Ndembu and Luvale masks that combine features of both sexes, have both animal and human attributes, and unite in a single representation human characteristics with those of the natural landscape. (...)" (Turner, 1964)

Turner'ın işaret ettiği bu biçimsel duruma örnek olarak bir tür erginlenme ritüeli olan Pıngıdık seyirlik oyununu verebiliriz:

"Asıl faaliyet Pıngıdığın hazırlanma sürecidir; figür için temin edilen deri, yüz boyama için kömür, ip, sopa ve çanlar alınarak el fenerleri ile (eskiden meşale gibi kullanılan çıralarla yapılmış) köy halkından hiç kimsenin bilmediği ve gizli olarak tutulan bir mekâna gidilir. Burası genel olarak köy dışında kullanılmayan bir mekân olabildiği gibi bir kuytu da olabilmektedir. İçeriye kimsenin girmemesi için kapıda gözetlemecilerin de bulundurulduğu bu yerde, Pıngıdık olacak kişinin elbiselerinin üzerine koyu renkli keçi veya koyun postu sıkıca sarılarak, aynı posttan tamamlayıcı bir başlık ve sakal yapıp başa takılır. Korkutucu bir görünüm vermek üzere yüz kömür veya is ile boyanır. Pıngıdığın üstündeki deri kısmının altına omuz hizasından ve sırttan bir sopa yerleştirilerek, omuzlardan dışarı taşan bir görünüm elde edilir. Bu sopanın uçlarına da çan takılır. Bacak arasına ortalama 50 cm. uzunluğunda bir sopa sıkıca tutturulur ve ucuna çan asılır. Pıngıdık bu sopayı elleri ile kavrar. İnsanları korkutup kaçırırken gerek bir fallus olarak gerekse binilmiş bir at olarak algı uyandırır. Pıngıdık rolünü alan kişinin isminin gizli tutulması esastır." (Sütçüoğlu, 2014)

Liminal bir özellik olarak "cinsellikten kaçınma (*sexual continence*)" olgusu geçiş mahiyetindeki düğünler bağlamında geline takılan sembolik unsurlar aracılığı ifade bulunmaktadır. Örneğin; gelin olacak kızın evleneceği güne kadar (erginlenmeye kadar - eşiksel süreç) bekaretini koruduğuna (cinsellikten kaçındığına) dair en önemli

gösterge; gelinin erkek kardeşi tarafından bir kuşağın ya da kemerin gelinin beline bağlanmasıdır.

"Erginlenme töreninin düğün törenleri içinde yer alıyor olması, bu törenlerin kutsal evlilik ritüellerinin, en azından erken dönemlerinde, bir parçası olduğunu göstermektedir. (...)

Anadolu'daki gelinin bekâretiyle ilgili inançların da benzerini eski kùltlerde bulmak mümkündür. Niğde'de gelinin beline abisi tarafından bir kuşak bağlanır. Sivas Türkmenleri'nde gelin olacak kıza kendinden küçük olan erkek kardeşi gümüş kemer bağlar." (Çetin, 2008)

Ritüel oyunlardaki eşiksel süreçlerde "akrabalıktan kaynaklanan haklar ve sorumluluklar askıya alınarak (*suspension of kinship rights and obligations*)" "bütünlük (*totality*)" oluşturacak biçimde liminal bir mahiyette herkesi kapsamaktadır:

"Geçiş törenleri içinde, yapısının karmaşıklığı ve içeriğindeki ayrıntıların zengin çeşitlenmeleri bakımından, hem çok ilginç, hem de incelenmesi çetin bir gelenektir, evlenme-düğün. İki gencin yaşam kaderlerini birleştirmeleri açısından bireylik davranışları, yeni bir hısımlık bağlantısının kurulması yönüyle aileler arası ilişkileri, iki tarafın akraba, dost, komşu çevrelerinin katılmasını yasa kıldığına göre de topluluk gösterileri içine alır. Hele küçük köy topluluklarında hemen hemen hiç kimseyi dışında bırakmayan bir «bayram» anlamı kazanır. (...)" (Boratav, 1984: 167)

Doğum ile ilişkili geçiş mahiyetindeki eşiksel bir nitelik de doğum yapan lohusa kadının kırkı çıkana kadar herhangi bir etkilenmeye maruz kalmadan kendi kendini yönetememesi yani "yaderklik (*heteronomy*)" inancı ile alakalı durumlardır. Muayyen ve dramatik yapıya sahip bir törenle nihayete erdirilen yaderklik dönemi sonrasında anne ve çocuk rahatlıkla normatif toplumsal hayata herhangi bir kurala bağlı olmadan katılabilmektedir.

"Gene bu dönemde dikkat edilen bir başka nokta, kırk gün çocuğun ve anasının evden dışarı çıkmaması, çocuğun, kırkı içinde doğum yapmış başka bir kadının çocuğu ile karşılaştırılmamasıdır. Çünkü, kırkı içinde ana da, çocuğu da, olumsuz etkilerden zarar görmeye en elverişli durumdadırlar; kırkı karışmış lohusa ve çocuklardan birine musallat olabileceği düşünülen olumsuz, olağanüstü varlıklardan ötekiler uzak tutulmak istenir.

(...)

Kırklamadan sonra artık ananın da, çocuğun da aşırı etkilenme yetenekleri kalmamış demektir; herkesin içine, herhangi özel bir töreye uymadan, katılabilirler." (Boratav, 1984: 154,155)

Tüm bu eşiksel (liminal) durumların dışında ritüel oyunlarda gördüğümüz "hamakat (*foolishness*)", "basitlik (*simplicity*)", "mistik güçlerle devamlı münasebet

(*Continuous reference to mystical powers*)" gibi diğer eşiksel niteliklerle ilgili hallere ise şu örnekleri verebiliriz:

Eşiksel nitelikteki *Saya Gezme* oyunları normatif yapı gibi karmaşık bir akıştan ziyade; eşik kişileri, eylemler ve konu bağlamında basit bir düzende icra edilmektedir.

"(...) Kimi yerlerde, bu gezme sırasında basit senaryolu bir oyun da çıkarılır. (...)" (Boratav, 1984: 213)

Ritüel oyunlardaki eşiksel hamakat hâli geçiş süresince zorunlu olarak neden-sonuç bağlamında mistik güçlerle devamlı münasebet durumunu yaratmaktadır. Örneğin bu oyunlarından *Köse* oyunundaki *Köse* karakteri bir tür hamakat halinin temsili niteliğindedir:

"(...) Oyun, konuşmaksızın, sessiz cereyan eder. Gelin, oyun sırasında jest ve mimiklerle güveyi âdeta ipnotize eder. Çok yaşlı olan Köse düşüp bayılır. (...)" (Elçin, 1964: 28)

"(...) Sözsüz oyunlardan olan bu yılbaşı oyununda sakal takmış Koca'nın adı 'Feke'dir. Ayrıca Köse'nin koç ve tekeyle ilişkisini Anadolu'da öteki etnik toplulukların oyunlarında da buluruz. Sözgelimi Rumlar'ın dramatik köy oyunlarının başkişisini karşılayan *momerois* sözcüğü *momos* deli, aptal anlamına, *geros* ise yaşlı anlamındadır. (...)" (And, 2003: 320)

Aslıhan Ünlü, bu tür geçiş oyunlarındaki mistik güçlerle devamlı ilişkili olma durumunu ise şu nedenlere dayandırmaktadır:

"(...) İnsan, doğanın özündeki ritmin, mevsimlerin değişiminin, gece ve gündüzün, bitkilerin, hayvanların büyümesinin ve ölmesinin, su kaynaklarının çoğalmasının ve azalmasının belirli bir döngüyle izlediğini görmüş, insanın yaşam çizgisinin bu döngüye karşılık geldiğini anlamış ve evrenle bütünleşmek amacıyla ayin ve törenlere yönelmiştir. Mevsim dönümlerini, bitkilerin büyümesini, koyunların yavru olmasını kutlamak, kuraklığı, hastalığı uzaklaştırmak v.b. nedenlerle yararcı bir anlayışla değişik törenler düzenlemiştir. Evrenin ve yaşamın ritmini, uygarlığın yeşerdiği her yerde adları değişen ama işlevleri aynı kalan tanrılara yüklemiştir." (Ünlü, 2006: 63)

8.3. Dünyevi (Secular) Seyirlik Oyunlarda Eşik Benzeri (Liminoid)

Durumlar

Her şeyden önce Dünyevi nitelikteki seyirlik oyunlar tıpkı endüstri toplumlarındaki eşik benzeri (liminoid) durumlar gibi serbest zaman (*leisure*) etkinlikleridirler. Bununla birlikte Mahmut Tezcan "*Boş Zamanlar Sosyolojisi*" isimli kitabında boş zaman bağlamında "serbest zaman"ı çalışma dışı zaman başlığı altında şöyle tanımlamaktadır:

"Çalışma Dışı Zaman

1. Fizyolojik gereksinimler, yemek yemek, uyumak, vücut temizliği gibi şeyler için ayrılan zamandır. (...)
2. Çalışma dışı zorunluluklar, yarı boş zaman faaliyetleri (...) Örneğin ev işleri için gerekli zaman, ailesel görevler için harcanan zaman, alış veriş etmek. (...)
3. Boş zaman ise, bireyin hem kendisi ve hem de başkaları için bütün zorunluluklardan veya bağlantılardan kurtulduğu ve kendi isteğiyle seçeceği bir faaliyetle uğraşacağı zamandır. Bireyin kesin olarak bağımsız ve özgür olduğu zamandır. İş yaşamının dışındaki bir zamandır. (...)" (Tezcan, 1977: 3,4)

Dünyevi oyunların "serbest zaman" etkinlikleri olma niteliğini ise Şükrü Elçin şöyle ifade etmektedir:

"(...) İş yerlerinde iptidai bir teknikle elverişsiz tabiat şartlarını yenmeğe çalışanlar, akşamları, yorgun argın köylere dönünce ertesi günü kalkabilmek için erkenden yatarlar. Bu sıkıntılı hayat ve köylerin sessiz ve ölü durgunluğu Eylül ortalarına kadar sürer. Artık mahsuller toplanmış ve köylere getirilmeğe başlanmıştır. İlkbaharda ve hususiyle yazın bomboş olan evlerin ve sokakların şimdi insanla dolduğu, ocakların tüttüğü görülür.

Bu mevsimde günler kısaltmaya ve geceler uzamaya başlar. Yağmur, kar ve soğuk birbiri ardından gelince iş hayatı durur. Köylüler bu uzun ve boş zamanda dinlenmek ve eğlenmek fırsatını kaçırmazlar.

Umumî olarak "oyun çıkarmak" deyiminde toplanan bu eğlenceler türlü şekiller içinde kendilerini gösterirler." (Elçin, 1964: 59)

Öncelikle *Dünyevi* oyunlar eşik benzeri durumlar gibi egemen yapıyı eleştiren, normatif yapıdaki aksaklıkları ve toplumsal güncel sorunları da ortaya koymak için oynanmaktadırlar:

"Büyüsel kökenli olmayan yeni çıkartılan oyunlar ise, artık köylünün bugünkü sorunlarını sergilemeye başlayan özü, göstermeci biçimi geliştirerek ve kendi olanakları içinde en iyi oynayarak biçimleniyor." (Karadağ, 191: 130)

"Konya köy seyirlik oyunlarında toplumsal ve kişisel baskının oyunlara yansması da görülmektedir. Özellikle kız kaçırma konulu oyunlarda bu baskının oyunlara yansması dikkat çekici şekilde hissedilir. Günlük hayatta, bir evlenme çeşidi olan kız kaçırma, bütün zorlukları ve yönleriyle oyunlara yansmıştır." (Gönen, 2011: 45)

Bu bağlamda Dünyevi oyunlar nitelikleri bakımından eşik benzeri bir durum olarak "yerici ve taşıyıcı" nitelikte normatif yapının karşısında yer almaktadırlar.

"Niğde/Aksaray'da oynanan Doktor oyunu, köylülerin yoksulluktan doktora görünememeleri ya da hastahaneye yatamamaları sorununu bir güldürü ile canlandırır. (...)" (And, 2003: 207)

"Oyunların bir kısmında eski eğitim sisteminin eleştirildiği görülüyor. (...)" (Düzgün, 1994: 63)

Eşik benzeri (*liminoid*) bir nitelik olarak , *Dünyevi* oyunları da "tamamen oyun ve seçimden ibaret bir eğlence" olarak ifade edebiliriz. Öyle ki tıpkı *liminod* durumlarda olduğu gibi bu oyunlar da "bireysel yeniliğe ve yaratıma" açık mahiyette döngüsel olmayan etkinliklerdir.

"Sadece eğlence için oynanan oyunların metin yapıları, her yeni duruma göre değişebilir, çünkü amaç sadece eğlenmektir. Değişen oluşan toplum koşulları, eğlenceleri de biçimler. Böyle olunca, bu tür oyunlar da her gün değişip oluşabilir ya da yeni oyunlar çıkabilir. " (Karadağ, 191: 122)

"Özellikle kış mevsiminde bir odada sohbet etmek üzere toplanan kişilerin zaman geçirmek için oynadıkları oyunlar (...) kapalı yerlerde oynanan oyunlardır." (Özhan, 1997)

"Konya köy seyirlik oyunlarının büyük çoğunluğu eğlenceye yönelik icra edilmektedir. Bu oyunlardan bazılarının özel bir zamanı bulunmamakta, insanların bir arada bulunduğu -istenildiğinde- zaman icraya dökülebilmektedir." (Gönen, 2011: 91)

Turner analojik bir yaklaşımla eşik benzeri durumları "devrim, kalkışma bununla birlikte biçimin ve ruhun özgürlüğü bağlamında ise romantizm" gibi yapıyı alt üst edici olaylarla ilişkilendirmiştir. Daha önceki bölümlerde de belirttiğimiz üzere benzer bir yaklaşımı ise seyirlik oyunların yapıyı alt üst edici işlevsel yönüne dikkat çeken ve seyirlik oyunları "*Halk Tiyatrosu*" olarak adlandıran *Ankara Deneme Sahnesi* ortaya koymuştur:

"Ve diyoruz ki, ülkemizde tiyatro çoğunluğun malı olmalı. Buradaki çoğunluktan kasdımız, sermaye sınıfı karşısındaki (düz ya da dolaylı yoldan üretime katılan) tüm emekçilerdir. Halkın tiyatrosu, Halk tiyatrosu deyince de bunu anlıyoruz. Halkın ağıtı, türküsü, masalı, kilimi, halısı gibi. Çoğunluğun tiyatrosu, kendi yaşamlarını en üst düzeye çıkarmayı amaçlayan tiyatrodur ister istemez. Ve de bu, giderek değişmeyi getirecek tiyatrodur. Yoksa bu düzenin sürmesini, pekişmesini sağlayan, bu düzende üretim koşullarını yeniden üreten ve koruyan tiyatro değil. Bu tip tiyatro değişimi getireceğine, düzenin köklenmesini sağlar." (ADS, 1977: 179)

Elbette normatif yapı dahilinde ortaya çıkan (kutsal olmayan) bu tür oyunların içinde bulunduğu yapıyı olumsuzlayıcı ya da alt üst edici veya kendi kendini olumsuzlayıcı durumun nasıl ortaya çıkabildiği sorusu sorulabilir. Bu durumu Turner'ın da dikkat çektiği eşik benzeri bir nitelik olan *communitas*ın işlevine bağlayabiliriz. Öyle ki eşik benzeri bir özellik olarak Dünyevi oyunların oyun içinde oyun yapısına sahip olma niteliği bir tür *communitas* atmosferi yaratmaktadır. Oyun içinde oyun durumu oyunlara anti-yapısal bir mahiyet kazandırarak katılımcıları oyuna yabancılaştırıp eleştirel bir bakış açısı

yaratmaktadır. Bununla birlikte Tekerek, dünyevi oyunların yapısal bir özelliği olan oyun içinde oyun formunu şöyle açıklamaktadır:

"Oyun içinde oyun hem köy seyirlik oyunlarımızda, hem de karagöz ve ortaoyunu geleneğimizde sıkça başvurulan bir motif veya bir kurgulama yöntemidir. (...) bir oyunun "Oyun İçinde Oyun" kurgusuyla yazıldığını söyleyebilmek için (...) 1. Oyun içinde kimliği belirlenmiş en az bir oyun kişinin kendi kimliği dışında bir kimliğe, kılığa bürünmesi, 2. En az bir oyun kişinin oyun içinde seyirci konumuna düşmesi, 3. Sahne oyunu içinde yer alan bazı sahnelerin ayrı bir yapı ve üslup taşıması, 4. Sahne oyunu içinde kuralları ve yapısı farklı, bütünlüklü bir oyuna yer verilmesi." (Tekerek, 2008: 182)

Hasan Erkek ise "oyun içinde anlatı" bağlamında oyun içinde oyun işlevini şöyle açıklar:

"Oyun içinde yer alan anlatılar, seyircilerin uzak açı kazanarak oyunu serinkanlı bir biçimde değerlendirmelerine de katkıda bulunmaktadır. Oyunda yer alan olaylar "burada", "şurada", "sen-ben" ilişkisi içinde canlandırılırken, seyircilerin ilgisi ve dikkati oyunda konu edilen olaylara ve olayları yaşamakta olan kişilere yoğunlaşmışken, bir anlatıya yer verilmesi, seyircilerin ilgisini ve dikkatini, anlatıda konu edilen, "başka bir zamanda", "başka bir yerde" ve "başkalarının başında" geçen olaylara yöneltmektedir. İlgi ve dikkatlerinin bu biçimde yön değiştirmesi, seyircileri, oyuna yabancılaştırmaktadır. Sağlanan bu yabancılaştırma ve yaratılan bu estetik uzaklık, seyircilerin hem anlatıda hem de oyunda olup bitenlere uzak açıdan bakmalarına, oyunu serinkanlı bir biçimde değerlendirerek akılcı sonuçlar çıkarmalarına katkıda bulunmaktadır. Oyun içinde yer alan hemen hemen bütün anlatılar, kullanımlarına da bağlı olarak, yabancılaştırma işlevine sahiptirler." (Erkek, 2001: 335)

Eşik benzeri nitelik olarak "*karmaşık toplumların serbest zaman türlerindeki*" aşırılık, işkence, cinayet, savaş, intihar eğilimi, hastane trajedileri, infaz gibi temalar *Dünyevi* oyunların da konularını oluşturabilmektedir:

"(...) bu oyunlarda, (...) köy hayatının köy insanının türlü meseleleri ele alınmakta, bazan alaycı, bazan tenkitçi, biz gözle sahneye konmakta, içtimâî dertlerden beşerî zaafılara kadar türlü ıstıraplar seyircilere duyurulmaktadır. Hizmetçi - ağa kavgası, toprak sahibi ile ortakçının mücadelesi, hırsızların, soyguncuların âkibeti, sevdiği kadının ihaneti karşısında, seven kıskanan adamın üzüntüsü bize köy insanının içtimâî ve beşerî ıstıraplarını veren bu oyunların başlıca konusunu teşkil etmektedir. (...)" (Kazmaz, 1950: 15)

"Tarla Sürme Oyunu

- 1) İki kardeş babalarından miras kalan tarlayı bölüşemeyip, ürünü pay etmeye karar verirler.
- 2) Ürünü bölüşürlerken kurnaz kardeş iyi parçaları almak ister,
- 3) Öbür kardeş razı olmayınca, Muhtar'a ürünü bölüştürsün diye giderler,
- 4) Muhtar ürünü bölerken yarısını kendine alır,
- 5) Kalan ürün işe yaramayınca, kurnaz kardeş sahtekarlık yapmaya kalkar, boş tuluğu değirmenciye dolu diye verir,
- 6) Değirmenci ile çıkan tartışma hakim önüne kadar gider.
- 7) Hakim değirmenciye haksız çıkarır.
- 8) Değirmenci bu durumda rüşvet yemeye karar verir,
- 9) Öteki kardeş de değirmenciye kandırmak ister.

- 10) Değirmenci işin farkına varır, kardeşi döver.
- 11) Kardeş, kurnaz kardeşe durumu anlatır.
- 12) Kurnaz kardeş, olayı demli çayın yaptığı sinirliliğe bağlar,
- 13) Kardeş, kendisinin de demli çay içtiğini, sinirlendiğini söyler ev kurnaz kardeşi bir vuruşta öldürür.
- 14) Kardeş durumdan Muhtar'ı haberdar eder.
- 15) Muhtar, kardeşi mahkemeye götürür,
- 16) Hakim kardeşi hapse atar, onun malını mülkünü Muhtar'a verir." (Karadağ, 191: 131)

"Köylüler, (...) düşman işgaline uğramışlarsa kurtuluş günlerinde de bahis konusu oyunları oynamaktadırlar." (Elçin, 1964: 59)

Eşik benzeri (*liminoid*) fenomenler bir başına olan sanatçılar tarafından bireysel olarak yaratılabilen ürünlerdir. Bununla birlikte benzer biçimde Dünyevi oyunların ortaya çıkmasında da eşik benzeri bir özellik olarak bireysel yaratıcıları görebilmekteyiz:

"Köy tiyatrosu Erzurum bölgesinde çok yayılmış ve gelişmiş bir haldedir. Zulkif diyor ki: "Bizim Erzurum ovasında bu oyunları çok yaparlar. Nurşin köyünde kendiliğinden oyun çıkaran, gülecek şeyler yapan biri vardır. Onun duruşu oyun; öyle bir adam. O köyde doğup büyümüdür. (...)" (Kazmaz, 1950: 14)

Dünyevi oyunların bir diğer eşik benzeri niteliği ise liminoid bir özellik olarak; ideolojiler doğrultusunda belli bir grup ya da çevre tarafından üretilme eğiliminde olmalarıdır. Bu duruma *Ankara Deneme Sahnesi* örneğini verebilmekteyiz.

"(...) 1957 yılında (...) kurulan ADS (...) tiyatro politikasını halk tiyatrosu temelinde belirlemiş, bu bağlamda köy tiyatrosu, kent tiyatrosu, işçi tiyatrosu alanlarında çalışma grupları oluşturarak çeşitli oyunlar oynamıştır. Özellikle köy tiyatrosu alanında dramatik köylü tiyatrosunun zengin bir kaynak olduğunu kavrayan ADS bu doğrultuda pek çok ürün sunmuştur. (...)" (Tekerek, 2007)

Nihayetinde şunu söyleyebiliriz ki; hem *liminal* hem de *liminoid* görüngüler yapısal ve biçimsel özellikleri bakımından Seyirlik oyunlarla karşılaştırıldığında toplumsal yapı dahilinde aynı yapısal ve biçimsel işlevlere sahip etkinlikler olarak karşımıza çıkmaktadırlar.

9. SONUÇ

Dramatik Köy Seyirlik oyunlarını ritüel olgusu bağlamında, çağdaş antropolojik kuramlarla ilişkisi açısından incelediğimiz bu çalışma bize göstermiştir ki; Seyirlik oyunlar çok az farklılaşacak biçimde Yapısal özellikleri bakımından ilkel kabile ritüelleri ile aynı işleve sahip mekanizmalar olarak Anadolu insanının toplumsal hayatının merkezine yerleşmiş bir tür iletişim aygıtlarıdır. 1940'lı yıllardan itibaren Seyirlik oyunlar üzerine yapılan sistematik araştırmalar günümüze kadar devam etmiş ve köy insanının birlikte hareket etme bilinci etrafında gelişen bu oyunlar yapıları ve işlevleri yönünden çeşitli sınıflandırmalara tabii tutulmuştur. Ne var ki yapılan bu sınıflandırma çalışmalarında konunun giriftliği sebebiyle ortak bir kümelenendirme veyahut da kategorizasyon elde edilememiştir. Bununla birlikte yapısal açıdan değerlendirildiğinde ise bu oyunların genel olarak; "Ritüel Oyunlar" ve ritüel kaynaklı olup günümüzde eğlence amacıyla oynanan "Dünyevi Oyunlar" olmak üzere iki ana başlık altında toplanabildiğini görmekteyiz. İşlevleri ve yapısal pozisyonları ile "ritüel" olgusuyla aynılığa sahip bu oyunların "Anadolu Ritüelleri" olarak değerlendirilebileceği de ulaştığımız bir diğer sonuçtur.

Bununla birlikte oyunların kaynağına yönelik yapılan çalışmalar ise köken konusunda da ortak bir görüşün ortaya koyulamadığını bize göstermiştir. Öyle ki kimi araştırmacıların Orta Asya Şaman kültürüyle bazı araştırmacıların ise Antik Yunan, Mısır, Sümer, Frig gibi medeniyetlerin kültürleriyle ilişkilendirdiği bu oyunların; akıl mantık ürünü olmaları sebebiyle kendiliğinden ortaya çıkmış olabilecekleri gibi Carl Gustav Jung'un "kolektif bilinç dışı" kuramı doğrultusunda "tüm insanlığın ortak mirası" olabileceği görüşünün de işlevsel bir yaklaşım olabileceğini ifade etmekteyiz.

"Kutsal" ile ilişki kurma maksadıyla yılın belirli zamanlarında takvime ya da mevsime bağlı olarak oynanan Ritüel Oyunlar'ın muhtevaları açısından barındırdıkları motiflerle ilişkili olarak "Yemek Toplama ve bu yemeğin Topluca Yenmesi" motifinin ise bir tür "kurban veya sunu" niteliği taşıması sebebiyle bu motifin "Kurban" başlığı altında değerlendirilmesinin Ritüel oyun

sınıflandırmalarında daha işlevsel olacağı görüşü de farklı bir bakış açısı olarak ortaya koyulmuştur. Bununla birlikte Ritüel oyunların kümelenmelerine yönelik çeşitlilik gösteren çalışmalara ek olarak bir çok oyunun işlevleri ve biçimleri açısından farklılık göstermemeleri yalnızca adlandırma bakımından ayrışmaları sebebiyle Ritüelin oyunların şu iki ana başlık altında kümelenirilebileceği sonucuna ulaştık:

A. Ritüel (*Sacred*) Geçiş Oyunlar

1. Sayalar (Mevsimsel/Takvimsel Geçişler-Oyunlar)

2. Erginlenme Törenleri (Biyolojik ve herhangi bir konuda yeterlilikle ilgili çeşitli Geçişler-Oyunlar)

Toplumsal konvansiyonun bir aracı niteliğinde değerlendirdiğimiz ritüelin ya da Seyirlik Ritüel oyunların değişip dönüşmesi yeni bir konvansiyon mahiyetinde tragedyanın doğuşu bağlamında Dünyevi Seyirlik oyunları ortaya çıkarmıştır. Ritüel oyunların sınıflandırmasına yönelik yaklaşımlarda ortaya çıkan sorunlar Dünyevi oyunların kümelenmesinde de kendini göstermektedir. Öyle ki bu yönde yapılan bu oyunların sınıflandırmalarına öneri olarak biz de farklı bir yaklaşımda bulunmaktayız. Öyle ki Dünyevi Seyirlik Oyunları şu başlıklar altında inceleyebiliriz:

B. Dünyevi (*Secular*) Oyunlar

1. Ritüel Kaynaklı Oyunlar

2. Eğlence amacıyla yaratılan Boş Zaman Oyunları

Çalışmamızda ortaya çıkan diğer bir husus ise Seyirlik oyunların biçimsel yapısının çağdaş tiyatro anlayışlarındaki biçimsel üsluplara benzer niteliğidir. "Açık Biçim ve Soyutlama Estetiği" gibi çağdaş tiyatro formlarına benzer bir durum arz eden oyunların biçimsel yapısı, bu yapısal nitelikleriyle oyunların toplumsal yapıdaki rolünü de daha etkin ve işlevsel bir hale getirmektedir.

Oyunların kutsallık arz eden olgularla ilişki kurmaya dayanan ritüelistik niteliği ise ritüel olgusunun özelde Anadolu insanının genelde ise tüm insanlığın tarihi boyunca toplumsal hayatlarında önemli bir yere sahip olduğunu ortaya koymuştur. Bu bağlamda yalnızca aşkın kutsal (*sacred*) pratiklerin aracı olarak görülen ritüel modernleşmeyle beraber dünyevi (*secular*) bir hal alarak içkin kutsal pratikleri de ifade eder bir kavram haline gelmiştir. Öyle ki Fransızcadan dilimize geçen "ritüel" kavramının etimolojik kökeni bağlamında Hint-Avrupa kökündeki

manasından dolayı bu kavramı "Saya" sözcüğü ile karşılanabileceği de bu çalışmada dikkat çekilen bir diğer husus olmuştur.

Ritüelin eyleme dayanan bir mefhum olması sebebiyle ritüel etkinliğin gerçekleşebilmesi için oyun ya da oyunsallık temelinde bir "performans"a ihtiyaç duyması "olmazsa olmaz" bir koşul olarak karşımıza çıkmaktadır.

Ortaya çıkması bağlamında; çoğu zaman insanın kozmik bilinmez karşısında sergilediği ritüel etkinlik toplumsal yaşam krizlerinin (doğum, ölüm, mevsimsel geçişler ve erginlenme v.b.) baş gösterdiği durumlarda da bu krizleri geçiştirmede bir tür "köprü" vazifesi görerek toplumun uygun bir biçimde "bir durumdan diğer duruma geçişini" sağlamıştır. Bununla birlikte bir çok antropolog da bu niteliğinden dolayı bütün ritüellerin bir "geçiş" biçimi olduğu görüşünü savunarak ritüel sınıflandırmaların da "Geçiş Ritüelleri" başlığı altında çeşitlendirilmesi gerektiğini söylemiştir. Bu antropologlar içinde en fazla dikkat çeken isim ise ortaya koyduğu ritüel kuramlarla antropoloji alanına bir çok yeni kavram kazandıran Britanyalı antropolog Victor Turner olmuştur.

Turner'ın ritüel kuramlarının bir çoğu Afrika'daki Ndembu kabilesi ritüellerindeki gözlemlerine dayanmaktadır. Turner; bu ritüellerin icrası sırasında meydana gelen her türlü yapısal hiyerarşiden arındırılmış "anti-yapısal" atmosferi "somut bireyler arasındaki dolayimsız ilişkilene yolu" anlamına gelecek biçimde "*communitas*" kavramı ile tanımlamıştır. Geçiş Ritüellerini, "ayrılma (*serperation*), eşik (*liminal*) ve bütünleşme (*Incorporation*)" olarak üç evreye ayıran Turner, *communitas* olgusunun eşik (*liminal*) evresinin bir unsuru olduğunu belirtmiştir. Turner'ın, çalışmalarında görece daha çok dikkat çektiği *liminal* evre Turner'a göre ilkel kabile toplumlarında yapısal bir çok dönüşümün gerçekleştirildiği ve her türlü statü ve hiyerarşinin tersine işlediği bir durumdur. Bununla birlikte Turner, günümüz endüstri toplumlarının *secular* mahiyetteki ritüellerinde ortaya çıkan *liminal* (eşik) benzeri durumu ise *liminoid* (eşik benzeri) durum olarak adlandırmıştır.

İlk olarak etnolog Arnold van Gennep'in "Geçiş Ritleri" sınıflandırmasında "*marge*" evresi olarak ifade ettiği *liminal* (eşik) olgusu Turner'a göre normatif yapı ve anti-yapı arasında kalan bir yapılar arası bir fenomen ve tersine işleyen yararlı bir geleneksel kültürel düzen durumudur. Turner'a göre *liminal* fenomenler kolektif nitelikte ve toplumsal sürecin merkezinde konumlanan olgulardır. Bununla birlikte Turner'a göre, eşiksel (*liminal*) karakterlerin en önemli özelliği ise normatif yapı

içerisinde toplumun diğer karakteristik unsurlarından ayırt edilebilir, kutsal ve anonim nitelikte olmalarıdır.

Eşiksel süreçlerin baskıcı bir nitelik taşımakla birlikte normatif yapı içindeki *liminal* karakterlerin ise dışlanmış durumda olduğunu söyleyen Turner, *liminal* sürecin seçimden ziyade bir zorunluluk durumu olduğunu ifade etmektedir.

Günümüz endüstri toplumlarındaki çeşitli etkinliklerde *liminal* olguya benzer bir süreç olarak ortaya çıkan durumları yahut halleri "*liminal* benzeri" anlamına gelecek biçimde "*liminoid* (eşik benzeri)" durumlar olarak adlandıran Turner, *liminoid* etkinlikleri "serbest zaman veya boş zaman" etkinlikleri olarak nitелеmektedir.

Turner, "serbest zaman"a ait olan *liminoid* etkinlikleri de tıpkı *liminal* durumlar gibi "ne orada ne burada" bir tür yapılar arası bir hal olarak görmektedir.

Turner, *liminoid* (eşik benzeri) durumları günümüzdeki çeşitli sanatsal, sportif ve edebiyatla alakalı aktivitelerde meydana gelen durumlarla ilişkilendirmektedir. Bununla birlikte Turner'a göre eşik benzeri durumlar ancak ve ancak egemen yapı karşısında pozisyon aldıklarında başka bir ifadeyle anti-yapısal özelliğe sahip oldukları zaman eşik benzeri bir nitelik taşımış olurlar.

Turner, eşik benzeri (*liminoid*) durumların tamamen seçimden ibaret oyunsal eğlence türü olduklarını söylemektedir.

Liminal ve *liminoid* durumların yapısal işlevsellikleri açısından dikkate değer biçimde Seyirlik oyunlarla olan benzer tarafları ise çalışmamızın bir diğer konusunu oluşturmuştur. Öyle ki Seyirlik oyunlar da Turner'ın belirlediği özellikler bağlamında *liminal* durumlar Ritüel Seyirliklerin muhtevastaki durumlarla benzeşirken *liminoid* olgular ise Dünyevi oyunların yapısı ile örtüşmektedir. Her şeyden önce Seyirlik oyunlar başat bir işlev olarak Turner'ın ve Gennep'in ifadesi ile "Geçiş Ritüelleri" niteliğinde toplumsal mekanizmalardır.

Liminal (eşiksel) bir durum olarak Ritüel Seyirlik oyunlar da biçimsel ve işlevsel yapısı bakımından kolektif nitelikte durumlara ve anti-yapısal *communitas* benzeri bir atmosfere sahiptirler.

Bununla birlikte bu karşılaştırma sonucunda Turner'ın belirlediği *liminal* (eşiksel) yirmi altı özelliğin birebir örtüşecek biçimde Ritüel oyunların muhtevastında da mevcut bulunan görüngüler olduğunu tespit ettik. Ayrıca Dünyevi oyunların yapısı ile benzer durumlar sergileyen *liminoid* (eşik benzeri) olguların özellikleri

bağlamında Dünyevi oyunların yapısal, biçimsel, işlevsel muhtevası da farklılaşmayacak bir biçimde eşik benzeri fenomenlerle birebir örtüşmektedir.

Bugüne kadar yapılan çalışmalarda daha çok yapısal ve biçimsel özellikleri bağlamında ele alınan Dramatik Köy Seyirlik Oyunları, " toplumsal bir birey olarak oyun kişileri" açısından ise genellikle "tipleme" nitelendirmesinden dolayı ihmal edilmiştir. Bu çalışmada ilk defa Seyirlik oyunların oyun kişilerinin bir "nesneden" ziyade oyunların bir "öznesi" olduğuna dikkat çekilmiştir.

Nitekim 1940'lardan itibaren iyi niyetli bir şekilde yapılan çalışmalar bu alana çok kıymetli katkılar sağlamıştır. Ne var ki bu çalışmalar yine de Seyirlik oyunların bilimsel açıdan yapısal ve biçimsel dahası işlevsel niteliklerine dair açıklayıcı tanımlar getirememiştir. Bilimsellik açısından henüz müşterek tam bir sınıflandırmasının yapılamamış olmasının en önemli bir nedeni de hiç şüphesiz oyunların toplumsal açıdan girift yapısından kaynaklanmaktadır. Bunun yanı sıra gittikçe değişen dönüşen toplumsal eğlence anlayışları ise bu oyunlara olan ilgiyi gittikçe azaltmış, azalan bu ilgi sebebiyle de akademik açıdan daha az dikkat çeker hale gelmiştir.

Günümüzde çağdaş tiyatro anlayışları binlerce yıldır süregelen Aristocu tiyatro üslubundan uzaklaşmaya başlamış ve çalışmamızda da örneklerini verdiğimiz tiyatro adamları gibi toplumsal açıdan daha işlevsel olan "performansa dayalı konvansiyon tiyatrosu" diye adlandırabileceğimiz işlevsel bir tiyatro arayışına girmişlerdir. Artık tiyatronun "neden"liğinden ziyade "niçin"liği önemli bir duruma gelmiş bulunmaktadır. Tiyatro bağlamında "aracın (neden) amaçsallaşmasının (niçin)" önüne geçmenin yolları ise çalışmamızın da konusu olan Victor Turner gibi antropologlarla Richard Schechner, Peter Brook, Grotowski, Barba gibi tiyatro insanlarının ortak çalışmalarıyla toplumsal bir fayda mekanizması olarak tiyatro-ritüel ilişkisinde aranmaya başlanmıştır.

Bu bağlamda şunu söyleyebiliriz ki; siyasi ve politik açıdan menfi durumların yoğun olduğu içinde bulunduğumuz coğrafyada bizi ayakta tutacak bir şey varsa o da kültür sanat bağlamında tiyatrodur. Bu önemli kurumu yaşatmak istiyorsak ilk olarak bizim bu çalışmamızda görece kapsamlı bir biçimde bağlamını yaratmaya çalıştığımız çağdaş tiyatro anlayışlarıyla birlikte hareket ederek Baltacıoğlu'nun ifadesiyle "Öz" tiyatromuza sahip çıkmaktır.

10. KAYNAKLAR

- And, M. (1962). *Dionisos ve Anadolu Köylüsü*. İstanbul: Elif Yayınları.
- And, M. (1970). *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- And, M. (1970). Tiyatroda Açık Biçim ve Türk Tiyatrosu Bakımından Önemi. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Ankara Üniversitesi. 1, 19-31.
- And, M. (1973). *Tiyatro Kılavuzu*. y.y.y.: Milliyet Yayınları.
- And, M. (1983). *Türk Tiyatrosunun Evreleri*. Ankara: Turhan Kitabevi.
- And, M. (1985). *Geleneksel Türk Tiyatrosu*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- And, M. (2003). *Oyun ve Büğü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ankara Deneme Sahnesi. (1977). *Köy Oyunları*. Ankara: Ankara Deneme Sahnesi Yayınları.
- Artun, E. (1993). *Cemal Ritüeli ve Balkanlardaki Varyantları*. Ankara: Kültür Bakanlığı Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü Yayınları.
- Asad, T. (2007). *Sekülerliğin Biçimleri*. F. B. Aydar (Çev). İstanbul: Metis yayınları.
- Baltacıoğlu, İ. H. (2006). *Tiyatro Nedir*. A. Alpöge, T. Y. Öğüt ve A. Y. Baltacıoğlu (Haz). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Boratav, P. N. (1969). *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Boratav, P. N. (1984). *100 Soruda Türk Folkloru*. (2.Baskı). İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Boratav, P. N. (2000). *Halk Edebiyatı Dersleri*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Bozyiğit, A. E. (1998). *Ankara İli Ağzı Sözlüğü*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Brockett, O. (2000). *Tiyatro Tarihi*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Candan, A. (2010). *Oyun Tören Gösterim*. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

- Candan, A. (2013). *Öncü Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim*. (2. Basım). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Carlson, M. (2013). *Performans*. B. Güçbilmez (Çev). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Çalışlar, A. (1993). *Tiyatro Kavramları Sözlüğü*. (2.Baskı). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Çetin, C. (2006). Anadolu'da Bereket Kültü ve Anadolu Türk Köylüsü Seyirlik Oyunlarına Yansımaları, *Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, Ankara Üniversitesi. 46 (1), 189-210.
- Çetin, C. (2008). Türk Düğün Gelenekleri Ve Kutsal Evlilik Ritüeli. *Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, Ankara Üniversitesi. 48 (2), 111-126.
- Demirci, K. (2013). *Eski Mezopotamya Dinlerine Giriş*. İstanbul: Ayışığı Kitapları.
- Durkheim, E. (2005). *Dini Hayatın İlkel Biçimleri*. F. Aydın (Çev). İstanbul: Ataç Yayınları.
- Düzgün, D. (1994). *Erzurum Köy Seyirlik Oyunları*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Düzgün, D. (2014). Türkiye'de Geleneksel Tiyatro Çalışmaları. *Sosyal Bilimler Dergisi*, Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi. 52, 143-158.
- Elçin, Ş. (1964). *Anadolu Köy Orta Oyunları (Köy Tiyatrosu)*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü.
- Eliacık, İ. (2011). *Sosyal İslam*. İstanbul: Destek Yayınevi.
- Eliade, M. (2003). *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi Taş Devrinden Eleusis Mysteria'larına*. A. Berktaş (Çev). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Erhat, A. (2004). *Mitoloji Sözlüğü*. (13.Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Erkek, H. (2001). *Oyun İçinde Anlatı*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Frazer, J. G. (2004). *Altın Dal Dinin ve Folklorun Kökleri 1*. (2.Basım). M. Doğan (Çev). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Freedman, W. (2009). Edebi Motif: Bir Tanım ve Değerlendirme. F. Özşener (Çev). *Güzel Sanatlar Fakültesi Yedi Dergisi*, Dokuz Eylül Üniversitesi. (2), 61-66.
- Fuat, M. (2003). *Tiyatro Tarihi*. (2.Baskı). İstanbul: MSM Yayınları.
- Gennep, A. (1977). *The Rites of Passage*. M. Vizedom and G. Caffé (Translated). London: Routledge and Kegan Paul.

- Goffman, E. (2014). *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*. (3.Basım). B. Cezzar (Çev). İstanbul: Metis Yayınları.
- Göner, S. (2011). *Geleneksel Konya Köy Seyirlik Oyunları*. Konya: Kömen Yayınları.
- Gültekin, A. (2015). "İnisiyasyon Ritüelleri". *Bilim ve Ütopya Dergisi*. 254, 83-87.
- Honko, L. (2006). Ritüellerin Oluşum Süreci. R. Ersoy (Çev). *Milli Folklor Üç Aylık Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi*. 69, 129-140.
- Huizinga, J. (2006). *Homo Ludens*. (2.Basım). M. A. Kılıçbay (Çev). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- İnan, A. (1986). *Tarihte ve Bugün Şamanizm*. (3.Baskı). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- James, W. (2013). *Törensel Hayvan Yeni Bir Antropoloji Portresi*. S. Çalışkan (Çev). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Karacabey, S. (1995). Gelenekselden Batı'ya Türk Tiyatrosu. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Ankara Üniversitesi. 12, 1-10.
- Karadağ, N. (191). *Köy Seyirlik Oyunları*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Karadağ, N. (1995). Türk Tiyatrosu'nun Kut-Törensel Kaynakları. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Ankara Üniversitesi. 12, 65-75.
- Kazmaz, S. (1950). *Köy Tiyatrosu*. Ankara: C.H.P. Halkevleri Bürosu Temsil Yayınları.
- Koşay, H. Z. (1935). *Ankara Budun Bilgisi*. Ankara: Ankara Halkevi Dil - Tarih - Edebiyat Şubesi Neşriyatı.
- Kutlu, İ. (2013). Rasyonel Ritüeller: Modern Dünyadan Rasyonel Ritüel Örnekleri. II. *Türkiye Lisansüstü Çalışmalar Kongresi Bildiriler Kitabı*, Bursa. I, 63-75.
- Lefebvre, H. (2012). *Gündelik Hayatın Eleştirisi 1*. I. Ergüden (Çev). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Marshall, G. (1999). *Sosyoloji Sözlüğü*. O. Akınhay, D. Kömürcü (Çev). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Mircea, E. (1999). *Şamanizm*. İ. Birkan (Çev). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Mohapatra, A. R. (2002). Hinduizm. H. Işık (Çev). *İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Necmettin Erbakan Üniversitesi. 13, 211-227.

- Morris, B. (2004). *Din Üzerine Antropolojik İncelemeler*. T. Atay (Çev). Ankara: İmge Kitabevi.
- Nutku, Ö. (2000). *Dünya Tiyatrosu Tarihi 1*. (3.Baskı). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Örnek, S. V. (1971). *Etnoloji Sözlüğü*. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları
- Örnek, S. V. (1988). *100 Soruda İlkelerde Din, Büyü, Sanat, Efsane*. (2.Baskı). İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Özbudun, S. Şafak, B. ve S. Altuntek. (2007). *Antropoloji Kuramlar Kuramcılar*. (2.Basım). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Özdiñçer, F. (2011). *Anadolu Köy Seyirlik Oyunlarının Gösteri Danslarına Dönüştürülmesinde Yöntem Önerisi ve Bir Uygulama Örneği*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi. Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Anabilim Dalı.
- Özhan, M. (1997). Türkiye'deki Dramatik Köy Seyirlik Oyunları Üzerine Bir Atlas Denemesi. V. *Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Halk Müziği, Oyun, Tiyatro, Eğlence Sektör Bildirileri*, Kültür Bakanlığı Yayınları. 1872 (248), Ankara, 292-313.
- Radloff, W. (2008). *Türkler ve Şamanlık*. A. Temir, T. Andaç, ve N. Uğurlu (Çev). İstanbul: Örgün Yayınevi.
- Sağlam, T. (2008). Halk Tiyatrosunda Göstergelerin Dönüşümü. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Ankara Üniversitesi. 25, 7-20.
- Schechner, R. (2015). *Ritüelin Geleceği*. Z. Ertan (Çev). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Sevengil, R. A. (2015). *Türk Tiyatrosu Tarihi*. İstanbul: ALFA Basım Yayım.
- Sokullu, S. (2009). Geleneksel Türk Tiyatrosunun Ulusal Tiyatromuza Kaynaklığı Üzerinde Yeniden Durmak. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Ankara Üniversitesi. 28, 151-160.
- Sütçüoğlu, O. (2014). Bir Anadolu Seyirlik Oyunu (Pıngıdık) ve Ritüelin Çözümlemesi. *Akdeniz İnsani Bilimler Dergisi*, Akdeniz Üniversitesi. 1, 261-274.
- Şahin, İ. (2008). Dinî Hayatın Ritmi: Ritüel ve Müzik. *İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Ankara Üniversitesi. 2, 269-285.
- Şener, S. (1974). Moliere ve Türk Komedyası. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Ankara Üniversitesi. 5, 25-31

- Şener, S. (1975). Tiyatronun Kaynağına İlişkin Kuramlar. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi Dramatik Köylü Oyunları Özel Sayısı*, Ankara Üniversitesi. 6, 23-48.
- Şener, S. (2003). *İnsanı Geçitlerde Sınayan Sanat Dram Sanatı*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Tecer, A. K. (1940). *Köylü Temsilleri*. Ankara: Çığır Mecmuası Neşriyatı.
- Tecimer, Ö. (2006). *Sinema Modern Mitoloji*. (2.Baskı). İstanbul: Plan B Yayıncılık.
- Tekerek, N. (2006). Tiyatromuzun Modern Tiyatroyla Kesişmesi Yolunda Gelenekselin Önemi ve Baltacıoğlu'ndan Bir Deneme: Kafa Tamircisi. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Ankara Üniversitesi. 17, 35-49.
- Tekerek, N. (2007). Köy Seyirlik Oyunları, Seyirlik Uygulamalarıyla 51 Yıllık Bir Amatör Topluluk: Ankara Deneme Sahnesi ve Uygulamalarından İki Örnek: Bozkır Dirliği Ve Gerçek Kavga. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Ankara Üniversitesi. 24, 67-124.
- Tekerek, N. (2008). *Köy Seyirlik Oyunları*. İstanbul: Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları.
- Tekerek, N. (2010). Bellek Gelenek ve Köy Tiyatrosu Geleneğimiz. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Ankara Üniversitesi. 29, 25-42.
- Tezcan, M. (1977). *Boş Zamanlar Sosyolojisi*. Ankara: Doğan Matbaası.
- Timuçin, A. (2004). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- TÖRE, Enver (2009). Türk Tiyatrosunun Kaynakları. *Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 4 /1-II Winter: 2181-2348.
- Tuna, E. (2000). *Şamanlık ve Oyunculuk*. İstanbul: Okyanus Yayıncılık.
- Turan, F. A. (2011). Orta Asya'dan Anadolu'ya Mitik Yolculukta Tabiat Olayları. *Milli Folklor Dergisi*, 90, 49-59.
- Turner, V. (1987). *The Ritual Process Structure and Anti-Structure*. (Fifth printing). Newyork: Cornell Paperbacks Cornell University Press.
- Turner, V. (1989). *The Forest of Symbols*. (Eighth Printing). America: Vail-Ballou Press.
- Ünlü, A. (2006). *Türk Tiyatrosunun Antropolojisi*. Ankara: Aşina Kitaplar.
- Ünlü, A. (2007). Şiddete Gülmek: Geleneksel Türk Tiyatrosunda Şiddet ve Mizah. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Ankara Üniversitesi. 24, 27-41.

Yalman, A. R. (1977). *Cenupta Türkmen Oymakları 1. S. Emir (Haz)*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

İnternet:

Elektronik Makale ve Yayınlar

Düzgün, D. (2017). Törenselleşen Nitelikli Köy Seyirlik Oyunlarının Kaynakları. *Tarih Tarih Yayınevi*. Erişim Tarihi: 13 Mayıs 2017, <https://www.tarihtarih.com/?Syf=26&Syz=355821&/T%C3%B6renselleşen-Nitelikli-K%C3%B6y-Seyirlik-Oyunlar%C4%B1n%C4%B1n-Kaynaklar%C4%B1/-Yrd.-Do%C3%A7.-Dr.-Dilaver-D%C3%BCzg%C3%BCn->

Karakurt, D. (2012). *Türk Mitoloji Ansiklopedisi*. Elektronik Kitap. Erişim Tarihi: 13 Mayıs 2017, https://www.academia.edu/11557648/T%C3%BCrk_Mitoloji_Ansiklopedisi_Deniz_Karakurt_

Çevik, A. (2017). Performans, Ritüel, Oyun. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Akademik Veri Yönetim Sistemi. Erişim Tarihi: 13 Mayıs 2017, <http://aves.comu.edu.tr/acevik/dokumanlar>

Kınlı, H. D. Yükselsin, İ. Y. (2016). Eşikler, Müzikler ve Liminalite: Profesyonel Roman Müzisyenler ve Bergama Yöresi Evlilik Ritüellerindeki Liminal Roller. *Journal Of Human Sciences*. Erişim Tarihi: 13 Mayıs 2017, https://www.academia.edu/20258274/E%C5%9Fikler_M%C3%BCzikler_ve_Liminalite_Profesyonel_Roman_M%C3%BCzisyenler_ve_Bergama_Y%C3%B6resi_Evlilik_Rit%C3%BCellerindeki_Liminal_Roller

Turner, V. (1974). Liminal to Liminoid, in Play, Flow, and Ritual: An Essay in Comparative Symbolology. *Rice Institute Pamphlet - Rice University Studies*, 60, no. 3 Erişim Tarihi: 21 Mayıs 2017, <http://hdl.handle.net/1911/63159>.

Turner, V. (1964). Betwixt and Between: The Liminal Period in 'Rites de Passage.' *The Proceedings of the American Ethnological Society*. (4-20). Erişim Tarihi: 21 Mayıs 2017, <http://www2.fiu.edu/~ereserve/010010095-1.pdf>

Yazarsız Alıntılar

T.C. Diyanet İşleri Başkanlığı (2017). Erişim Tarihi: 13 Mayıs 2017, <http://kuran.diyanet.gov.tr/mushaf/kuran-meal-2/maide-suresi-5/ayet-110/diyanet-isleri-baskanligi-meali-1>

11. ÖZGEÇMİŞ

1985 yılında Ankara'da doğdu. İlkokulu Ankara'da, ortaokulu Akçakoca'da ve lise eğitimini ise Ankara'da devlet okullarında tamamladı. Lise eğitiminden sora bir süre sözleşmeli olarak Ankara Devlet Tiyatroları bünyesinde oyuncu ve müzisyen olarak çalıştı. 2010 yılında konservatuar okumak için İstanbul'a geldi ve Müjdat Gezen Sanat Merkezi'nde konservatuar sınavını kazandı. Bu süre içinde bir taraftan da Anadolu Üniversitesi Kamu Yönetimi bölümünden mezun oldu. Konservatuarda bir yıl okuduktan sonra okuldan ayrılıp çeşitli dizi ve sinema projelerinde, bunun yanı sıra bazı özel tiyatroların bünyesinde yer aldı. 2013 yılında Haliç Üniversitesi'nde tiyatro yüksek lisans eğitimine başladı. Bu sırada bir süre İ.B.B. Gösteri Sanatları Atölyesinde oyuncu olarak çalıştı. Yedi Tepe Üniversitesi'nde Michael Chekhov Europe oyunculuk atölyelerine katıldı. Ulusal ve uluslararası bir çok festival, konferans ve kurumsal tanıtım etkinliklerinde sunucu ve yönetici olarak bulundu. Hâlen oyunculuk yapmaktadır.