

DEDE KORKUT

Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi
The Journal of International Turkish Language & Literature Research

Sayı/Issue 31 • Ağustos/August 2023
www.dedekorkutdergisi.com

DOI: <http://dx.doi.org/10.25068/dedekorkut561>



Araştırma Makalesi/ Research Article

Amasya Yöresi Düğünlerinde İcra Edilen Dansların Ritüel İşlevleri*

Meaning and Functions of Dances Performed at Weddings in Amasya Region

Öz

Yapısalcı ritüel yaklaşımına göre; ritüeller, pek çok ögesi ve öğeleri arasında bağlantıları düzenleyen birtakım kuralları olan dil gibi örgütlenmiş bir sistemdir. Bu sistem; bütünlüklü, birbirleriyle bağlantılı etkileşimli süreçler kümesi olarak kabul edilir ve sistem içinde yer alan her öğenin ritüelin amacı tarafından koşullanmış bir görevinin olduğu düşünülür. Bu anlayış, ritüellerin işleyişini ve anlamını analiz edebilmek için yöntem olarak öğelerin her birini kendi başına ele alarak bütüne nasıl katkıda bulunduğunu tespit etme yöntemini kullanır. Tespit yapılırken her öğenin anlamı yalnızca sistem içinde özel bir işlevi yerine getirdiği bütünlüklü ilişkisi içinde ortaya çıkar ve bağlamın anlamı ve işlevi bilinmeden öğelerin anlam ve işlevi de anlaşılabilir kabulünden hareketle öğelerin anlam ve işlevi ritüel bağlama göre belirlenir. Bir diğer ifadeyle; ritüel öğeleri metinlerdeki harfler ya da kelimeler gibi kendi başlarına bir anlam ifade etmezler, onların anlamları diğer öğelerle ve bütünlüklü kurdukları bağlantılarla ortaya çıkar. İnsan yaşamının önemli evreleri için düzenlenen geçiş ritüellerinin bir türü olan evlenme ritüellerinin düğün evresi, geçiş maruz kalan kişileri birbirine geçmiş süreçlerden meydana gelen örüntüler hâlinde ve aşamalı olarak bekârlıktan evli olma durumuna geçirir. Danslar, düğünlerin önemli öğelerinden biridir. Dansların arkaik dönemlerde ritüelistik işlevler yerine getirdiği iyi bilinmektedir; ancak günümüzde bu işlevlerini kaybederek salt eğlence aracı oldukları düşünülür. Geleneksel bir düğün senaryosu içinde icra edilen dansların bazı işlevler yerine getirdiklerini göstermeyi amaçlayan bu çalışmada; düğünlerdeki dansların eğlenceden öteye geçen bir anlamı ve amacı var mıdır? Dahası bu anlam ve amaçların ritüel sürecin amacıyla ilişkisi var mıdır? Varsa nasıldır? Sorularına yanıt aranmıştır. Yöntem olarak öncelikle ritüelin sistemli bir yapı olduğu, yapı içinde yer alan bütün unsurların bir işlevinin olması gerektiği ve bu unsurların anlam ve işlevinin ritüel sürecin sembolik kodlu anlam ve amacına göre belirlenebileceğini ileri süren yapısalcı bakış açısından hareket edilmiştir. Ritüel sürecin sembolik kodunu anlamlandırmak için ise geçiş ritüellerinin üç aşamalı yapısı; aşamaların ayrılma, eşik ve birleşme şeklinde formüle edilen izleği dikkate alınmıştır. Çalışmanın verileri Amasya yöresinin geleneksel düğünlerini koruyabilmiş yerlerinden alan çalışması yöntemiyle elde edilmiştir. Alan çalışmasında ise görüşme ve gözlem teknikleri kullanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Geçiş Ritüelleri, Yapısalcılık, Evlenme/Düğün, Dans, Amasya.

Abstract

According to the constructivist ritual approach; Rituals are an organized system, like language, with many of its elements and some rules that regulate the connections between its elements. This system; It is regarded as an integrated, interconnected set of interactive processes, and each element in the system is thought to have a task conditioned by the purpose of the ritual. The understanding, which sees the ritual in this way, uses the method of determining how each of the elements contribute to the whole by considering each of the elements as a method in order to analyze the functioning and meaning of the rituals. While doing this, the meaning of each element emerges only in relation to the whole, in which it fulfills a special function in the system, and the meaning and function of the elements are determined according to the ritual context, based on the assumption that the meaning and function of the elements cannot be understood without knowing the meaning and function of the context. In other words; ritual elements do not have a meaning on their own like letters or words in texts, their meanings emerge with the relations they establish with other elements and the whole. The wedding phase of marriage rituals, which is a type of rites of passage organized for important stages of human life, transitions people who are exposed to the transition from being single to being married gradually, in patterns consisting of intertwined processes. Dances are one of the important elements of weddings. It is well known that dances performed ritualistic functions in archaic times; however, nowadays they lose these functions and are thought to be just a means of entertainment. In this study, which aims to show that the dances performed in a traditional wedding scenario fulfill some functions; Do dances at weddings have a meaning and purpose that goes beyond entertainment? Moreover, are these meanings and purposes related to the purpose of the ritual process? If so, how is it? Answers to their questions were sought. As a method, first of all, it has been acted from the structuralist point of view, which argues that the ritual is a systematic structure, that all the elements in the structure must have a function, and that the meaning and function of these elements can be determined according to the symbolic coded meaning and purpose of the ritual process. In order to make sense of the symbolic code of the ritual process, the three-stage structure of the rites of passage; The path of the stages, formulated as separation, threshold and merger, has been taken into account. The data of the study were obtained by the field study method from the places that could preserve the traditional weddings of the Amasya region. In the field study, interview and observation techniques were used.

Keywords: Rites Of Passage, Structuralism, Marriage/Wedding, Dance, Amasya.

Rahime Deveci **

Not Note

* Bu makale, 2021'de savunulan ve danışmanlığını Prof. Dr. M. Mete Taşlova'nın üstlendiği "Amasya Yöresinde Geçiş Dönemi, Takvim ve Bereket Ritüelleri" isimli doktora tezinden üretilmiştir. Bu makaledeki etik kurul onayı gerektiren veriler çoğunlukla doktora tezi sürecinde 2018 ve 2019 yıllarında görüşme yapılan kaynak kişilerden sözlü onay alınarak elde edilmiştir. Makaledeki veriler TrDizin'in gerek gördüğü Etik Kurul Onayı koşulundan önce toplandığı için etik kurul belgesi alınması bugün için fiilen mümkün olmadığı, çalışmanın bu haliyle etik kurul onay koşulundan muaf olduğunu beyan ederim.

Sorumlu Yazar Corresponding Author

** Dr./ Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmeni
İbrahim Yılmaz Kız Anadolul İmam Hatip
Lisesi, Ankara/ Türkiye
Elmek: rahimeozdogan1@gmail.com
ORCID: 0000-0001-5178-0519

Makale Geçmişi Article History

Geliş Tarihi: 16.08.2023
Kabul Tarihi: 30.08.2023
E-yayın Tarihi: 31.08.2023

Atıf/Citation:

Deveci, R. (2023). Amasya Yöresi Düğünlerinde İcra Edilen Dansların Ritüel İşlevleri. *Dede Korkut Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, (31), s. 72-101.

Giriş

İnsanoğlunun en eski yaratılarından biri olan ritüeller, 19. yüzyılın başından günümüze kadar çeşitli bilimsel yöntemlerin analiz malzemesi olmuş, farklı bakış açılarından incelenmiştir. Bu yaklaşımlardan biri de Lévi-Strauss'un öncülük ettiği Saussure'nin yapısal dil biliminin sosyal ve kültürel olayların analizine uyarlanmasıyla ortaya çıkan yapısalcılıktır. Yapısalcı anlayışa göre ritüelin kendine göre bir sistemi, öğeleri, öğeleri arasında bağlantıları ve tüm bunları düzenleyen birtakım kuralları vardır. Ritüeller, sistemin bütünleşmesi ve uyarlanmasına katkı sağlayan birbirine bağlı birçok öğeden oluşur. Bir ritüel, bütünleşik, dinamik bir şekilde çalışan birbiriyle bağlantılı süreçler kümesi (Grimes, 2014, s. 233) olarak kabul edilir ve ritüel sistemi, iç yapıyı oluşturan unsurlar açısından değerlendirildiğinde eşzamanlı, dinamik, etkileşimli bir bütündür. Yapısalcı yaklaşımın özgünlüğü, alışlagelmiş yapı kavramının anlamını dilbilimsel anlayış kapsamında değiştirmek olmuştur. Saussureci yapısalci dilbilimi, yapı içindeki her ögenin bir işlevinin olduğunu varsayar ve bu kabulden hareketle öğeden yapıya ulaşmaya çalışır. Öğelerin anlam ve işlevini değerlendirirken onları eşsüremsel bütünün bir parçası olarak görür. Dil, hiçbir şeyin kendi başına anlam taşımadığı, her şeyin bütüne göre anlam kazandığı bir sistem olarak kabul edilir ve sistemi oluşturan parçaların anlam ya da işlevinin, dilin yapısı ile belirlendiği kabul edilir (Yücel, 2005, s. 40). Bu anlayış doğrultusunda yapısalci ritüel çözümleme yöntemleri ritüel sistemin işleyişini ve anlamını analiz etmek için sistemi oluşturan öğeleri parçalayarak inceler. Lévi-Strauss (2013, s. 43)'a göre, bilimin sadece iki işleyiş yöntemi vardır; bunlar yapısalci ve indirgemecedir. Bilim, bir düzeydeki kompleks fenomenlerin başka düzeylerdeki daha basit fenomenlere indirgenebileceğini bulmak mümkün olduğunda indirgemecedir. Mesela, bütünü değil sadece parçayı açıklayan fiziko-kimyasal süreçlere indirgenebilecek pek çok şey vardır; daha aşağı düzeydeki fenomenlere indirgenemeyecek kadar kompleks fenomenlerde ise onlara sadece birbirleriyle ilişkilerine bakarak, bir başka deyişle ne türden ve nasıl bir sistem oluşturduklarını anlamaya çalışarak bakılabilir; linguistikte, antropolojide ve başka alanlarda yapılan tam olarak budur. Sistemi oluşturan öğelerin anlam ve işlevi belirlenirken bunun yalnızca sistem içinde özel bir işlevi yerine getirdiği bütünle ilişkisi içinde ortaya çıktığı kabul edilerek bağlama göre çözümleme yapılır. Ritüeli bir dil sistemi olarak kabul eden Edmund Leach (1976, s.95)'a göre ritüeller, dilin gramatik işleyişine benzer şekilde dizilim (syntax) kurallarını izler ve ritüelin anlamı ve işlevi söz konusu işaretlerin (sign) birbiriyle ilişkisine göre belirlenir. Daha açık bir ifadeyle, ritüel unsurları alfabenin harfleri gibi kendi başlarına bir şey ifade etmez; diğer unsurlarla kurdukları dizilim (sintigma) ve paradigma zıtlık bağıntısı sayesinde anlam kazanırlar.

İnsan yaşamının önemli evreleri için düzenlenen geçiş ritüellerinin bir türü olan ve amacı geçiş maruz kalan kişileri bekârlıktan evli olma durumuna geçirmeyi amaçlayan evlenme ritüelleri, birbirine geçmiş süreçlerden ve aşamalardan meydana gelen örgütlü bir yapıdır. Evlenme ritüellerinin düğün adı evresini oluşturan yapısı eylemler ya da olaylarla birlikte pek çok öğeden meydana gelir. Bunlar; "zaman, mekân, katılımcılar/kişiler, gruplar, nesnelere, ritüel dilleri; söz, dans, drama, müzik" tir. Bu öğelerin oluşturduğu bütünlük ritüeli meydana getirir ve her bir öge, sistemin oluşumunda ve ritüelin amaçlarının gerçekleşmesinde işlev ya da işlevler üstlenir. Yapısalcı ritüel yaklaşımına göre sistem özelliği gösteren bir yapı içinde yer alan hiçbir öge anlamsız değildir, orada bulunmasının bir nedeni mutlaka vardır. Lévi-Strauss



(2013, s. 8)'un belirttiği gibi: "Kültür dediğimiz sosyal gerçekliği kalesi içinde hiçbir şey, hatta küçücük hercai menekşe bile anlamsız değildir."

Düğün denilen ritüel sistemin önemli öğelerinden biri danslardır. Dansların günümüzde ritüelistik anlamlarını kaybetmiş olarak sadece eğlence işlevine hizmet ettiği fikri yaygın bir görüş olarak karşımıza çıkar. Başından sonuna kadar sembollerin ağıyla örülmüş bir sistem olan düğünlerin ve bağlamındaki dansların çağımızın anlam penceresinden değerlendirilmesi böyle bir sonuca yol açmaktadır. "Bir örnek üzerine kalıplaşmış davranışlar, töreler bütünü" ve "sosyal hayat içinde yaşanan kalıplaşmış manada küçük dramlar" (Günay, 1995, s. 2), tanımlarında görüldüğü üzere ritüelin kalıplaşmış yapılar olduğuna vurgu yapılmaktadır. Geleneksel evlenme ritüelleri, anlam ve işlevleri çok fazla sorgulanmaksızın âdet, gelenek kavramlarının koruyuculuğunda kalıplaşmış olarak geçmişten günümüze taşınmış, sembolik karakterli yapılarıdır. Bu yapı içinde taşınan dansların da yapı oluşturulurken tasarılan anlam ve işlevini devam ettirdiğini düşünmek gerekir. Ancak başlangıçtaki anlam ve işlev pek çok durumda unutulmuştur. Geertz (2010, s. 143) "Bir ritüelin anlamının aranacağı yer, ritüelin canlandırdığı mitler, öyküler ve bariz inanışlar derlemesidir," der. Unutulanın yerine günümüzün bakış açısından anlam yüklemek kaçınılmaz olmaktadır. Erich From (2017, s. 68)'un belirttiği gibi "bir eylem ne denli akıldışı olursa olsun, insanda onu akla uydurmak için bastırılmaz bir istek oluşur. Başka bir deyişle kendisine ve başkalarına bu eylemin akla, sağduyuya ya da hiç değilse töresel ahlaka uyacak biçimde yapıldığını kanıtlama isteği doğar. İnsan, akıldışı davranmakta pek güçlük çekmez; ama bu davranışına akla uygun bir dürtüye göre yapılmış görünümünü vermeden edemez".

Ritüellerdeki dans icralarının nasıl bir anlam aktardığı ve hangi işlevleri üstlendiğini tespit edebilmek için sembolik kodlu ve örgütlü bir sistem özelliğine sahip ritüelin, süreçteki anlam ve amacına göre değerlendirme yapılmalıdır. Kaeppler (2003, s. 386) 'in de ifade ettiği üzere: "Dans, çok kere sosyal ve dinî bağlamlar içinde anlaşılabilen kültürel semboller yaratır". Bu bakış açısından dansın bir ritüel unsuru olarak ne yaptığı ve ne anlama geldiğini anlamak bağlamsal analizle mümkündür. Bu nedenle de öncelikle bağlamın sembolik kodunu çözmek gerekir. Evlenme ritüellerinin sembolik kodunu çözmek için ise Van Gennep ve Victor Turner'ın geçiş ritüellerini çözümlenmek için ortaya koydukları süreç analiz yöntemi en iyi anahtardır. Bu şekilde Radcliffe-Brown (1922, akt. Goody 2013, s. 26)'un ifadesiyle: "İlk bakışta anlamsız ve saçma gibi görünen geleneklerin sosyal-toplumsal alanda en önemli görevleri yerine getirdiği görülür." Bu çalışmada, yukarıda belirtilen yöntem doğrultusunda Amasya Yöresi evlenme ritüellerinin düğün evresinde icra edilen dansların ritüel bağlamlarda ne şekilde yer aldığı ve nasıl anlam kazandıkları ve/veya ilettiği buna bağlı olarak ritüel süreçte hangi işlevleri yerine getirdikleri tespit edilmeye çalışılmıştır. Geleneksel özelliklerini koruyabilmiş yerlerden toplanmış çalışmanın verileri alan çalışması yöntemiyle elde edilmiştir. Alan çalışmasında ise görüşme ve gözlem teknikleri kullanılmıştır.

Geçiş Ritüelleri ve Dans

"Geçiş ritüelleri" (rites de passage, rites of passage) kavramı, Van Gennep (1960, s. 3) tarafından "yer, durum, toplumsal konum ve yaş değişikliğine eşlik eden" ritüelleri kategorize etmek için kullanılır. "Yaşam krizi", "yaşam döngüsü" ve "yaşam bunalımı" olarak da adlandırılan geçiş ritüelleri; doğum, ergenlik, evlilik ve ölüm gibi olaylara eşlik



ederek onları dramatize eden ve kişinin sosyal yaşamının bir aşamasından diğerine geçişini, kültürel olarak işaretleyen (Morris 2004, s. 392) ve “bu geçişi sağlayan süreci” (Gennep 1960: 3) ifade eder. Geçiş ritüelleri, bir dönüşümü kabul etmek veya etkilemek için stilize edilmiş ve yoğunlaştırılmış eylemlerdir ve bu dönüşüm, sadece herhangi bir değişim değil, aynı zamanda önemli bir başkalaşmadır. Geçiş ritüelleri eski bir durumdan yenisine geri dönüşü olmayan bir dönüşümü gerçekleştirir; bekâr insanları eşe, çocukları yetişkin duruma, çocuksuz insanları ebeveyne, yaşayan insanları ölü atalara dönüştürür ayrıca ritüel geçişin etkisi hem geçişe maruz kalan bireyleri hem de bunları uygulayan toplulukları dönüştürmektedir (Grimes 2000: 104).

Geçiş ritüelleri öncelikle bireyi, sahip olduğu statüden ve bulunduğu gruptan ayırmak, ardından tanımlanmış, sınırları ve çerçevesi çizilmiş yeni bir duruma getirmek, bir başka ifadeyle bireye yeni bir statü kazandırmak ve onu yeni bir gruba dâhil etmek doğrultusunda bir süreç izler. Bu amaçlar doğrultusunda gerçekleştirilen ritüel dizileri; preliminal (eşik öncesi), liminal (eşik) ve postliminal (eşik sonrası) evrelere ayrılır. Ayrıca ritler de işlevleri bakımından “ayrılma” (séparation), “geçiş” (fr. Rites de marge, ing. transition) ve “birleşme” ya da bir araya gelme (agrégation) ritleri şeklinde üç blokta kümelenir. Ayrılma, bireyin mevcut daha önceki durumundan kopmasını gerçekleştiren sembolik eylemlerden oluşur. Arada yaşanan “eşik” (liminal) dönemdir. Bu dönem boyunca, adayın nitelikleri muğlaktır; eski ya da yeni durumunun yüklemelerinden birkaçına sahip olan ya da hiçbirine sahip olmayan kültürel bir bölgeden geçer. Eşik sonrası (postliminal) evrede geçiş tamamlanır (Turner, 2018, s. 95-96).

Evlenme ritüelleri; evlenme kavramı ile kastedilen bütün gereklilikler sağlanana kadar devam eden benzer bir süreci izler. Ana hatlarıyla “kız isteme”, “söz”, “nişan”, “düğün” ve “düğün sonrası” evrelerden oluşan evlenme ritüeli; ardışık bir dizilime sahip, her bir aşama kendi içinde özerk bir birim oluşturmak suretiyle belirli amaçlara yönelik olarak birbirini izleyen bir bütünlük gösterir. Bu bütünlük içinde düğün evresi; ritüel öznelerinin statü dönüşümlerini, bir hâlden başka hâle geçişlerini, yeni kimlik kazanmalarını, yeni kimliğin gerektirdiği davranış ve değerleri kodlayan; iki ailenin, daha geniş planda iki köyün birbirine bağlanmasını, yakınlık oluşturmasını amaçlayan ve bunları geleneğin kalıplaştırdığı bir dizilimle sembolik olarak ortaya koyan dramatik gösterimlerdir (Deveci, 2021, s. 877). Bu evrede ritüelin asıl öznelerinin -gelin ve damadın- statü ve rol dönüşümlerini odak noktası yapan uygulamalar yoğunudur. Ritüel öznelerinin bekârlıktan evliliğe geçişleri düğün adı verilen çerçeveli bir form içinde birbirini izleyen ardışık, örgütlenmiş sembolik öğelerle işleyen eylem dizileriyle sağlanır. En uzun bir haftalık, çoğu kez üç günlük süreci kapsayan ana hatlarıyla; gelin hamamı, kına, gelin alma, gelin indirme, gerdek, gerdek ertesi (Boratav, 1999, s. 168) şeklinde sıralanan eylem dizilerinin <birimlerinin> her biri, metinlerdeki olay örgüsüne benzer biçimde birbiriyle amaç ve anlam açısından ilişkili semantik bir bütünlüğe sahiptir. Bu ritüel diziliminin gelin ve damat açısından meydana getirdiği sonuç, aşamalı bir şekilde geçişlerinin sağlanması ve yeni durumlarının toplum tarafından kabul edilmesidir.

Düğünün yapısı eylem ve olay dizileriyle birlikte pek çok öğeden meydana gelir. Bunlar; “zaman, mekân, katılımcılar/kişiler, drama, müzik, söz ve nesnelere” dir. Bu öğelerin birleşiminden ritüel bütünlük oluşur. Düğünün önemli öğelerinden biri de “Müzikal sesle bazen bir şiirle, görsel hareketli ve estetik görünüşlerin birleştiği, kulağa ve göze hitap eden kompleks bir iletişim formu.” (Kaeppler, 2003, s. 382) olarak tanımlanan insan bedeninin ritmik hareketleriyle meydana getirilen danslardır. Peterson



Royce (2003, s. 168)'nin de belirttiği üzere: "Hiç kimse düğünleri dans olmaksızın ele alamayacağı için, dans faaliyeti ve düğün faaliyeti bir anlamda aynı şeydir."

Ritüellerin en güçlü unsurlarından biri olan dans, birçok etnografi örneğinde, "kültürü" veya "toplumu" sorunsuz bir biçimde yansıtan bir fenomen olarak gösterilmektedir (James, 2013, s. 97). Çünkü beden hareketlerinin bir bakıma çeşitli hareketler aracılığıyla bir kişiden başka kişiye iletilen bir tür dil ve simgesel işaretler olduğu ve beden göstergelerinin bileşiminin ve düzenin çok daha karmaşık iletiler aktarmak için kullanıldığına ilişkin çok fazla olgu bulunmaktadır" (Bloch, 2014, s. 64). Adrienne Lois Kaeppler (2003, s. 382-384)'e göre; kültürel bir form olarak dans, dilsel iletişime göre ifade edilmek istenen anlamları daha özet bir şekilde verilmesine imkân verir. Sözlü olarak anlatıldığında saatlerce sürebilecek bir hikâye, dram karakterli hareket veya hareket dizgesiyle çok kısa zaman içinde seyirciye aktarılır. Bu bağlamda hareket hâlindeki beden, anlam üreten bir mekanizmadır.

Bir şeyler anlatan etkili bir dil olmalarının yanı sıra dansların belki de en önemli rolü bir şeyler yapan araç olmalarıdır. Danslar, "yaşamın gizli güçlerini ve enerjilerini uyandırmak ve harekete geçirmek için dinamik bir araç" (Andrews, 2002, s. 11) olarak kabul edilmektedir. Metin And (1974, s.28), oyunun/dansın ancak "bir ritüel ya da bir tören olduğu zaman bir görev, bir ödev kavramıyla" birleştiğini belirtir. Sanatın başlangıçta dünyaya egemen olmaya yarayan tılsımlı bir alet, araç ya da büyü olduğunu ifade eden Ernst Fischer (1995, s. 36) bu konuda şunları söyler: "Sanatın başlıca görevi açıkça güç sağlamaktır. Doğaya, düşmana, cinsel eşe gerçekliklere karşı güç, toplu yaşama gücü insanlığın başlangıcında sanatın güzelle uzun boylu bir ilişkisi yoktu, estetik kaygısı ise hiç yoktu; insan topluluğunun yaşama savaşında kullandığı büyülü bir alet, bir silahtı sanat". "Musiki, söz gelimi ölenin ruhunu sakinleştirmek için söylenen bir ağıttır, böylece amacı ölüden canlılara gelebilecek zararları önlemeye çalışmak olan karmaşık ayinsel törenin bütünleyici parçası hâline gelir. Dans ise sözgelimi bir kavga sahnesini canlandırarak törenin bir parçasıdır" (Koçkar, 1998, s. 9).

Bir şeyler yapan ya da büyüsel işleviyle dans, arkaik dönemlerde doğum, erginlenme, evlenme ve ölüm gibi bütün geçiş dönemi ritüellerine eşlik eder (Örnek, 2014, s.174). Arkaik dönemlerdeki ritüellerde icra edilen büyüsel dansların çeşitli amaçları vardır. Amerika'da hayatın bir safhasından diğer bir safhasına geçerken kötü ruhlardan korunmak; Afrika'da ise çetin cesaret ve dayanıklılık testlerinden geçerek cinsel gücü kanıtlamak ve kabileyi sağlıklı varislere sahip olacağına inandırmak için bu tür danslar yapılmaktadır. Dans evlenme törenlerinin belkemiğidir, diğer evlilik gelenekleri gibi gelinle damadın tehlikelerden, kötülüklerden korunması için ortaya çıkmıştır. Evlilik danslarının üç amacı vardır: Hayatın bir safhasından diğerine geçişi kutlamak, yeni evlilere güç vermek ve arınmaktır (Aktürk, 1999, s. 9). Günümüzde de düğünler başta olmak üzere danslar yine çeşitli ritüellere eşlik eden önemli bir unsurdur. Ritüelistik anlam ve işlevleri eskiden olduğu gibi çok açık olmamakla birlikte dansların geleneksel düğün senaryosu içinde önemli işlevler üstlendiği görülmektedir.

Amasya Yöresi Düğünlerinde Dansların Ritüel İşlevleri

Ritüelin hüküm sürdüğü anların gündelik yaşamdan ve zamandan farklılaşması gerektiği kabul edilir. Bu farklılığı sağlayan unsurlardan biri danslardır. Metin And (1974, s. 14) "dans/oyun, günlük yaşama bir ara verıştır" der. Coillos (Simith ve Riley, 2016, s. 142)'un ifade ettiği üzere: "Oyun, aktörlerin gündelik, dindışı dünyadan dikkatli biçimde ayrı tutulan ve korunan bir mekândaki derin simgesel hakikatleri temsil eden



ritüelleşmiş eylemlere katılmak için hem estetik bir feragat hem de kurallara dönük ciddi bir dikkati ile sıradan olanın, dünyevi olanın aşılmasını içermektedir". Huizinga (2006, s. 20) dansı da kapsayan oyunu, "gündelik hayattan farklılaşan belirlenmiş bir eylem niteliği" olarak tanımlar. Danslar, ritüel ile gündelik yaşam arasına bir çizgi çekerek ritüelistik bir çerçeve ve gündelik olmayan bir ortam oluşturur. Bu çerçeve gündelik zamandan farklılaşmış bir an, zaman içinde bir başka zaman imgesi yaratarak ritüel boyunca yerleşim yerindeki insanları ve ritüelin baş aktörlerini ritüelin gerektirdiği atmosfere sokar. Durkheim (2011, s. 514) 'in de vurguladığı gibi ritüellerde yer alan oyun ve dans gibi eğlence unsurları "insanları, hayal gücümüzün rahat ve serbest olduğu bir başka dünyaya götürmek için gerçek dünyayı unutturur".

Dansların en fazla icra edildiği ritüel bağlamlardan olan düğünlerde, eğlencenin önemli unsuru müzikle birlikte danslardır. Düğünlerde, danslar da müzik gibi, neredeyse belirlenen bütün zamanı kapsayacak kadar büyük bir yer tutar. Müzik eşliğinde bedenin ritmik sallanışı olarak dans etmek, nasıl ve ne şekilde olursa olsun, genel olarak neşeli ruh hâlinin dışavurumudur. Bu minvalde dans, Lvova vd. (2013c, s. 143-144)'nin cümleleriyle açıklayacak olursak: "Şenlik havası ve yaratıcılık özgürlüğü yaratarak bayramların esasını oluşturmakla birlikte ister takvim ritüeli ister boyun koruyucu ruhlarına kurban adama ritüeli, isterse de düğün ritüeli olsun bayramların bir başka deyişle şenliğin özünü ifade etmektedir". İnsanların evlilik hayatından ümit ettiği en önemli olgu mutluluktur. Düğünler de bir bakıma evliliği şekillendiren etkinlikler olması bağlamında dansların neşe, mutluluk verici enerjisinin "benzer benzeri yaratır" büyü ilkesiyle evlenenlere geçirilmeye çalışılması amaçlarından biri olabilir. Durkheim (2011, s. 436)'in ifadesiyle: "Bir nesne ya da şahıs tarafından bizde uyandırılan hisler, bulaşıcı bir şekilde bu şeyin ya da şahsın ideasından onunla ilişkilendirilen tasavvura ve oradan da bu tasavvurların ilişkilendirilmiş olduğu nesnelere uzanır".

Yukarıdaki genel işlevlerinin yanı sıra düğünlerde icra edilen dansların; özellikle ritüel sürecin amacı ve anlamı, ilaveten dansın içeriği, biçimi, yer ve zamanı, oyuncularını açısından bakıldığında; aşamaları kodlama, dönüşümü gerçekleştirme, anlam üretme bağlamında söz, müzik ve eylemle ifade edilemeyen birtakım duygu, düşünce, tasarıların dışavurumunun bir kanalı olma gibi işlevlerinin de olduğu görülmektedir.

Ritüel Sürecin Akışını Kodlama İşlevinde Dans

Edmund Leach'ın geçiş ritüeli zamanı çizelgesine göre ritüeller, ön başlangıç ânı olarak tanımlanan bir ilk an gerektirir. Bu ilk an, yaşamın normal akışından kopuşunu temsil eder. Böylelikle ritüelin başlangıç zamanı olan an gelir. Bu noktadan itibaren ritüelin gerektirdiği zamansal akış başlamıştır (akt. Yıldırım, 2014, s. 81). Türk kültüründe davul-zurnanın ilk sesleri ve ardından düğün evine bayrak asma ritüel sürecin başladığını işaretleyen ve yaşamın gündelik akışından kopuşunu gerçekleştiren göstergelerdir. Gündelik zamandan kopuşu ve ritüel evresine girişi işaretleme işlevine sahip göstergelerden birinin de danslar olduğu görülmektedir. Belirli bir tür dansın ritüel sürecin aynı noktasında icra edilmesi, öncesi ve onu izleyen ritlerin amaç ve anlamına göre bir başka deyişle bağlamdan hareketle sözü edilen işlevi yerine getirdiği yorumunu yapmayı mümkün kılmaktadır. Yörede ilçe ve köylere göre türü değişmekle birlikte, düğün adı verilen toplumsal uygulamanın başlangıcın aynı noktasında dans icra edilmesi ortaktır. Örneğin Gümüşhacıköy ilçesi ve Merzifon İlçesinin bazı köylerinde, davul çalma ve bayrak asma uygulamalarından hemen sonra düğün sahibinin evinin önünde "Esenyel" isimli yöreye özgü geleneksel dans oynanır.



Düğünün başladığını kodlayan bir anlam taşıyan bu dans, aynı zamanda kızevindeki kına gecesinin de icra edilen ilk dansıdır (KK 1). Davul-zurna seslerinin ritmik eşliğinde oynanan dans şöyledir: Kadınlar ve erkekler el ele tutuşarak büyük bir çember oluştururlar. El, kol ve ayaklar uyum içinde hareket ettirilir. Belirli bir oynanma süresinden sonra davul-zurna susar ve oyuncular hep bir ağızdan şu sözleri söylerler:

*Esen yel olacaksın hayda nay
Sararıp solacaksın hayda nay
Ben hâkime danıştım hayda nay
Sen benim olacaksın hayda nay*

*Hoppala yavrurum yaz geldi hayda nay
Merzifon' a kiraz geldi hayda nay
Almış beş okka kiraz hayda nay
O da yâre az geldi hayda nay (KK 2).*

Suluova İlçesi Akdağ Bölgesi köylerindeki düğünlerde icra edilen danslar çoğunlukla halay formundadır ve dansların icra düzeni kalıplaşmış bir sıralamaya sahiptir. Örüntünün ilk halkasını oluşturan “Baş Halay” hem bir dizi halayın ilk dansıdır hem de düğünü başlatma işlevini yerine getirmektedir. Bu dans, davul vurulduktan ve düğün bayrağı asıldıktan sonra dibek taşında keşkek dövmeye gitmek için oğlanevi önünde toplanan genç erkekler tarafından içinde keşkeklik buğday bulunan çuvalın damadın sırtına yüklenmesinden hemen önce oynanır. İki bölüm hâlinde oynanan halay şöyledir: İlk bölümde üç adım sağa gidilerek sağ ayaküstüneyken sol ayakucu, sağ ayağın sağına vurulup sağ ayak üstüneyken sol ayakla sola üç adım gidilir ve sol ayaküstüneyken sağ ayak, sol ayağın soluna doğru ayakucu ile vurulur. İkinci bölüme geçildiğinde üç adım ileri gidildikten sonra sağ ayaküstüneyken sağ ayağın sağına, sol ayaküstüneyken sol ayağın soluna ayakucu vurulur. Sol ayak havadayken geri adım atılarak geri hareketi başlar, sol ayakla başlayan geri hareketinde sol ayak üstüneyken sağ ayaküstü ile sol ayağın soluna, sağ ayaküstüneyken sağ ayağın sağına, sol ayaküstüneyken sol ayağın soluna ayakucu ile vurularak sekiz ritim hareketi tamamlanarak halay döngüsel hareketi devam eder. Halay esnasında kollar omuzdan tutulur, baş ve vücut gidilen yöne doğru döndürülür, ileri doğru adım atılırken öne doğru eğilmek suretiyle nara atılır (KK 3, KK 4).

Yörenin Çerkez yerleşim yerlerinde ister köy düğünü ister şehir veya salon düğünü olsun oynanan dansların belirli bir sıralaması vardır ve her bir dans salt eğlenceden öte işlevsel amaçlara sahiptir. Çerkez düğünlerinde oynanan genel başlıkla Kafkas dansları çoğunlukla bekâr kız ve erkekler tarafından oynanır ve hem kızlara hem de erkeklere başkanlık yapan “hatiyago”¹ adı verilen, bir kadın bir de erkek düğün idarecileri bulunur. Değişmez bir sıralama olarak düğünlerin ilk ve son dansı “Wuc”²

¹ Hatiyago düğün ve diğer toplantıların organizasyonundan ve bekâr kız ve erkeklerden sorumlu, bir erkek bir de kadından oluşan kişilerdir. Bekâr kız ve erkekler tören boyunca bu kişilerin denetimi altında bulunur, onlardan izinsiz hiçbir eylemde bulunamazlar. Düğün, nişan gibi bütün topluluğun bir arada olduğu toplantılarda görev alan hatiyagolar, evli ya da bekâr olabildikçe sadece bekârların katılabildiği toplantılarda hatiyagoların bekâr ve topluluğun yaşça en büyüğü olması gerektiği noktasında katı kuralları mevcuttur. Erkek ve kız hatiyagolarının birbirleriyle evli, kaşen ya da nişanlı olmaları tercih edilen bir husus olmakla birlikte geleneklerde meydana gelen değişimler böyle bir gereklilik kuralını ortadan kaldırmıştır (KK6).

² Çerkeslerin en eski danslarından biridir ve törensel niteliktedir. Düğünlerde erkek ve kızların sohbet etmelerine imkân verecek şekilde koreografi edilen bu dans, genelde düğünlerin başlangıcında ve bitişinde oynanmaktadır.



tur. Bir Çerkez düğünü Wuc dansıyla başlar, Wuc dansıyla biter. Dansın oynanış şekli şöyledir: Kızlar akordiyon ve mızıkanın sağında, erkekler solunda olmak üzere dizilirler. Her iki grubun başında hatiyagolar bulunur. Erkekler, kızları sıradan alıp oyun figürleri eşliğinde alanın ortasına getirirler. Bu şekilde kızlar ve erkekler halka oluşturur. Önce kızların hatiyagosu ile erkeklerin hatiyagosu oynar. Sonra teker teker her bir erkek bir kızı halkanın içine alarak karşılıklı oynarlar. Erkekler dans bittikten sonra kızları yerlerine bırakırlar. Bütün çiftler oynadıktan sonra oyun tamamlanmış olur. Kaynak kişimizin açıklamalarına göre Wuc dansı, gençlerin birbirlerini tanımaları bununla birlikte topluluğa da kendilerini tanıtmaları amacıyla oynanır (KK 5, KK 6).

Göynücek ilçesi ve ilçeye bağlı köylerde düğünü başlatan dans “*Temur Ağa*” veya diğer bir adlandırmayla “*Dik Topuk*”tur. Eşlik eden müzik ritmine göre ağırlama grubu halaylardan olan bu dans; nişan, düğün ve her türlü ritüel toplantıların ilk dansıdır. Dans, ellerini serçe parmaklardan birbirine kenetleyen oyuncuların düz bir sıra hâlinde dizilmesiyle başlar. Şu şekilde oynanır: Ayakuçları yukarı kaldırılır, topuklar yere vurulup üç adım sola hareket edilir, sonra aynı hareket sağ taraf için yapılır (KK 7, KK 8).

Merzifon ilçesinde ise bayrak asma töreninin bir parçası olarak “*Babayiğit*” dansı oynanır. İlçede bayrak asma, cuma namazından çıkan cemaatin imam ve düğün sahipleri önderliğinde düğün evinin önünde toplanmasıyla başlar. Bayrak bir masanın üstüne serilir, imam dua okur, bayrak direği, renkli kâğıt şeritlerle süslenir, direğin üst tarafına bir soğan ve birkaç adet horoz tüyü takılır. Bu şekilde hazırlanan bayrak direğine son olarak bayrak da takıldıktan sonra toplanan kalabalığın salavatları eşliğinde düğün evinin yüksek bir noktasına asılır. Ardından Genç Osman Marşı eşliğinde Babayiğit oynanır (Serdaroğlu 2018, s. 48; KK 2). En az iki olmak üzere sayısız kişi tarafından ikişerli gruplar hâlinde davul-zurna, klarnet, dümbelek eşliğinde oynanan dansın koreografisi yiğitlik, kahramanlık teması üzerine kuruludur. Dans, karşılıklı iki kişinin yüz yüze gelecek şekilde veya kalabalık oynanması durumunda oyuncuların halka biçiminde konumlanmasıyla başlar. Eller önce arkaya konulup, ayakların ucu yukarı kaldırılarak dört kez öne atılıp geri çekildikten sonra ayakların güçlü bir şekilde yere vurulmasıyla birlikte kollar omuz hizasında açılarak yukarıya kaldırılır. Bu şekilde oyuncuların birkaç kez birbirlerinin etrafında dönmesinden sonra bir süre yere eğilme ve aşamalı olarak yukarı kalkma hareketleri yapılır. Her bir oyuncu çömelme ve kalkma hareketlerini diğerinin karşısında yaptıktan sonra birbirlerinin etrafında kollar sonuna açılıp biraz yana eğilmek suretiyle dönerler, bu esnada nara atılır (KK 2).

Değişim ve Dönüşümü Gerçekleştirme İşlevinde Dans

Dansların bir diğer işlevi bir şeyler yapan teknik bir araç olarak ritüel öznelere değişim ve dönüşümlerini sağlamaktır. Bu işlevi yerine getiren oynamaların, geçiş ritüellerinin kırılma noktalarını görünür kıldığı gibi ayrıca büyümlü yönü de vardır. Görüleceği üzere sözü edilen işlevi yerine getiren dansların büyük bir bölümü geçiş adaylarının ritüel olarak öldüğü, yeniden doğduğu eşiklerde ve yaşamlarındaki önemli değişimleri simgeleyen anlarda gündeme gelir. Mircea Eliade (2017a, s. 163)’a göre; doğum, evlenme ve ölüm ritüellerinin hepsinde köklü bir ontolojik rejim ve toplumsal

Wuc ibadet, Wuc aşk, wuc buluşma, Wuc ömrün başlangıcı, yaşamın sonu olmadığını gösteren bir danstır (Çerkes Dansları <https://www.Kaffed.org>).[Erişim Tarihi: 21.01.2020].



statü değişimi gündeme gelmesinden ötürü erginlenme senaryosu bulunur. Her türlü geçişe bir model sağlayan inisiyasyon (erginlenme), en genel hâliyle bireyi yeni bir statüye, duruma, yeni durumun gerektirdiği rolleri kabullenmesine, yeni bir varoluş düzeyine geçmeye olanak sağlayan bir kanal yaratır (Estés, 2003, s. 80). Bu kanal, inisiyasyon (erginlenme) ritüellerinin temel çerçevesini oluşturan ritüel ölüm ve yeniden doğum temasının simgeler yardımıyla gerçekleştirilmesi yoluyla yaratılır. Geçiş öznelerinin yeni bir duruma geçebilmeleri ve dönüşümün gerçekleşebilmesi için eskiye ait olanın yok edilerek varlığının yeniden şekillendirilmesi gereklidir. Bu da sembolik ölüm ile mümkündür. Lévy-Bruhl (2006, s. 218)'un işaret ettiği üzere, ölmek simgeselliğinin anlamı açıktır: Bireyin yeni statüsüyle toplumla yeniden bütünleşebilmesi için önce geçici ve dolaylı aidiyet sürecine son verilmesi gerekmektedir. İlkel zihniyet bir durumdan diğerine geçişin ara süreçte gerçekleşebileceğini düşünemediğinden ikinci duruma geçebilmek için birinci durumdan kurtulmanın zorunlu olduğuna inanmaktadır. Ardından yeniden doğum gerçekleşir. Simgesel ölüm ve yeniden doğum arasında geçen eşik evresinde ritüel özneleri ontolojik bir değişime uğrarlar ve yeni statülerinin gerektirdiği biçimde eğitilirler. Agué (2013, s. 98)'nin belirttiği gibi ritüeller: "Görece kimlikleri aracı ötekilerden geçirerek kuran simgesel erekli bir düzeneğin yaşama geçirilmesidir". Bir başka ifadeyle bu grupta yer alan söz konusu her bir ritüel eylem, kozmik yaratılış mitinin gösteri, oyun ve tiyatro şekline bürünmüş hâlidir (Bayat, 2015, s. 31).

Dansın, geçiş ritüellerinde dönüşümü gerçekleştiren bir araç olarak kullanıldığına ilişkin pek çok örnek vardır. Mesela; Kaliforniya Kızılderililerinde bir genç kız ilk âdetini gördüğünde ve bazen onu takip eden bütün bir kış boyunca her âdet gördüğünde dans etmek zorundadır. Yorulduğu zaman başkaları yardımına koşar, çünkü dansın kesintisiz yapılması gerekmektedir. İleri geri dans ederken kızın yüzü hep doğuya dönüktür. Benzer uygulamaya Orta Avustralya yerlilerinin sünnet törenlerinde de rastlanır. Sünnet olmadan önce adaylar yüzleri batıya dönük otururlar. Sünnet olduktan sonra yüzlerini doğuya döndürürler. Yine Orta Avustralya yerlilerinde adaylar sünnet olmadan önce yüzleri batıya dönük olarak oturur, sünnet olduktan sonra yüzlerini doğuya dönerler. Buradaki düşünce genç oğlanların önce ölmelerini sonra bir erkek olarak dirilmesini sağlamaktır. Batı "ölümü", doğu "doğumu ve yaşamı" simgelemektedir (Aktürk, 1999, s. 8).

Geleneksel bir düğün gelin/damat hamamı, kına gecesi, gelin alma/indirme, gerdek ve duvak olmak üzere her biri kendi içinde özerk bölümlerden oluşan bir bütünü ifade eder. Bu bölümler süreç takibi yapılarak ya da birbirini takip eden bir örgü sistematüğünde incelendiğinde bölümlerin her birinin: Van Gennep'in ayrılma evresi dediği sembolik ölüme; geçiş ya da eşik dediği dönüşüme; birleşme dediği yeniden doğuma karşılık gelen ritüel izleklerini oluşturduğu anlaşılır. Evlenme ritüellerinin semantik arka planındaki ölüm, doğum ve iki varoluş düzeyi arasındaki oluşum, dönüşüm temalarını içeren simgesel düzenek, ritüel sürecin aşamaları boyunca bir izlek çerçevesinde kozmik yaşam ve ölüm süreçlerinin sembolleriyle birleştirilerek birtakım metafor ve semboller vasıtasıyla meydana getirilir (Deveci, 2021, s. 806). Böyle bir yorumlama ekseninde ritüel öznelerinin sembolik ölüm ve yeniden doğumunu gerçekleştirmeyi amaç edinen ritüel sahnelerinde ana koreografisini dairesel dönmeler oluşturan dansların icra edildiği görülür. Bağlama göre yapılacak bir çözümlemeyle bu dansların ritüel işlevinin, ritüel öznelerinin dönüşümlerini sembolleştiren eylemlere eşlik ederek değişim ve dönüşümü stilize edilmiş beden hareketleriyle gerçekleştirmek



olduğunu söylemek mümkündür. Fuzuli Bayat (2015, s. 51)'ın da belirttiği üzere: "Ölüp dirilme inisiyasyonunda amaç, birtakım simgesel ve fiziksel edimler aracılığıyla, bireye yeni bir yaşama "doğmak" üzere "öldüğü" duygusunu aşılmasıdır". Dairesel dönmenin sembol dilindeki anlamı yeniden doğuşla ilişkilendirilmekte ve mevsimlerin aralıksız olarak birbirini izlemesiyle ritim bulan zamanın döngüsellik kavramına bağlı, büyü ve evrensel bir kökene sahip (Gardin ve Olorenshaw, 2019, s. 162) bir sembol olarak açıklanmaktadır. Ted Andrew, "Büyüsel Dans Teknikleri" adlı eserinde konuya ilişkin şu açıklamayı yapmaktadır:

Daire şekli, hem fiziksel hem de göksel anlamda çok güçlü bir sembol ve harekettir. Başlangıcı ve sonu yoktur. İçeriği dışarıdan ayırır. Kuşkusuz dairesel dans; bir yaratma sanatıdır. Sizin kutsal mekânınızın belirlenmesidir. Göksel enerjilerle dünyamız arası bir mekândır. Enerji ve nesnelere kesinleştiği, hareket özgürlüğümüzün olduğu ve elle tutulabilir bir nokta yaratır. Eski toplumların inançlarında bir dairenin oluşturulmasıyla, bazen bir güç girdabının üretilebileceğinden söz edilir. Dönmek değiştirilmiş bilinç durumlarını ve dansın amacına uygun enerjilerin harekete geçirilmesini sağlayan bir enerji girdabı yaratır (Andrews, 2002, s. 69).

Amasya yöresinde gelin için düzenlenen ve gecenin sonunda gelinin başına kına yakılan "kızıçı", "kızbaşı gecesi" veya "ana kınası"; damat için düzenlenen "küçük sinsin gecesi" ile ertesi gün icra edilen "güvey hamamı" ve "gelin hamamı" olarak adlandırılan uygulamalar bir bütün olarak ele alındığında ve içerdiği sembollerle birlikte değerlendirildiğinde ritüel sürecin ayrılma ve sembolik ölüme karşılık gelen evresini oluşturduğu görülür. Bu evrenin amacı adayları ontolojik olarak eski kimliğinden koparmak ve onu bir "tabula rasa" (boş bir levha) durumuna getirerek yeni statüsünün yüklenmesine uygun hâle getirmektir. İlk aşama gelinin başına kına yakılmasıdır. Burada kına ve saç simgelerinin göndermede bulunduğu semantizm ile aday dönüşüme hazırlanılır. Ertesi günü gelin hamamı vardır. Ritüel yıkanmadan önce icra ritüel edimler de bu sürecin ayrılma veya ölümün sembolik kodunu açığa vurur. Örnekler şöyledir: Hamamdan önce yörenin genelinde kızevinde yas atmosferi hâkimdir. Yörenin bazı yerlerinde hamama gitmeden önce ağıt yakma ve ağlama törenleri düzenlenir: Merkez ilçeye bağlı Uygur, Sevincer, Yağcıabdal köylerinde yas tutma adı verilen bir uygulama yapılır. Şöyle ki; kadınlar ve kızlar, halka biçiminde otururlar. Ardından bu halkanın ortasına uzun bir yastık konur. Gelin, ortam hazırlandıktan sonra başı ve yüzü siyah çarşafı kapatılmış vaziyette getirilir, önce yastığın etrafında üç kez döndürülür, ardından yüzü kible yönünde konumlandırılarak yastığın üzerine oturtulur. Annesi yanına gelip oturur, birbirlerine sarılıp ağlaşırlar. Bu esnada annesi, kızının başına bir parça kına koyar. Kına koyma, gece yakılması gereken kınanın işlevine sahip olup, gece yakılmadığı için bu aşamada gerçekleştirilmektedir. Daha sonra gelinin halası, teyzesi ve diğer yakın akrabalar gelini kucaklayıp ağlarlar. Her sarılan ağlarken ağıt yakar. Yağcıabdal köyünde gelin yastık üzerinde akrabalarıyla kucaklaşıp ağlarken başka bir kadın ağıt söyler. Göynücek ilçesi Davutevi ve Ardıçpınar köylerinde ise ağıtı aşık söyler. Bu sahneler odadaki diğer kadınların da ağlamasına neden olur. Gelin herkesle bu şekilde vedalaştıktan sonra yine ağıt yakma ve ağlamalar eşliğinde yıkanma ritüelinin gerçekleştirileceği yere gitmek üzere yola çıkılır (KK 9, KK 10, KK 11, KK 12, KK 13, KK 14).

Gelin hamamı ritüel formunun temel olayını oluşturan öznenin yıkanması Van Gennep (1960, s. 127)'in en sık görüldüğünü belirttiği ayrılma ritlerinden biridir. Ayrılma ritleri aynı zamanda "yeni bir doğuma öncülük eden simgesel bir ölüm olarak



görülür" (Morris, 2004, s.393). Burada su sembolizminin işaret ettiği anlam, ritüel olayın ölüm semantizmini aydınlatmada önem arz eder. Mircae Eliade (2017a, s. 170-172)'a göre; "Sular mevcudiyetlerinin evrensel toplamını simgeleyen tüm varlık ihtimallerinin hazinesidir. Suya dalmak biçimlenme öncesine geri gitmeyi, varoluş öncesinin farklılaşmamış dünyasıyla yeniden bütünleşmeyi, sudan çıkma ise biçimsel ortaya çıkışın kozmogonik hareketini tekrarlamaktır." Yörenin bazı yerlerinde yıkanmadan önce bazı yerlerinde yıkanma esnasında bazı yerlerinde ise yıkanmadan sonra dönerek oynama ya da sadece dönme eylemleri icra edilmektedir. Örnekler şöyledir: Merzifon'da gelin yıkandıktan sonra göbek taşının etrafında döne döne oynatılır (KK 15, KK 16). Gümüşhacıköy'de gelin göbek taşında yıkanırken ellerinde yanmış mumlar tutan genç kızlar, gelinin etrafında bir halka oluştururlar ve yıkama işlemi bitene kadar ilahi söyleyerek dolanırlar (KK 1, KK 17). Suluova ilçesinde yıkanması biten gelini giydirirler ardından göbek taşında hamam tasına vura vura, döne döne oynatırlar (KK 18, KK 19, KK20). Hamamözü ilçesinde: Hamamcı önde, hamamcının arkasında gelin, gelinin sağında yeni evlenmiş bir gelin, solunda bir kız, tekrar peş peşe kızlar ve gelinler olduğu hâlde sıra olunur. İlahi okuyan kadın hocaların sesiyle gelin hariç ellerde yanan mumlar ile göbek taşının etrafı üç defa dolaşılır. Ardından gelinin başına ipek peştamal örtülür ve göbek taşına oturtulur; başından bozuk paralar saçılır, küçük kızlar bunları kapışırlar (KK 21, KK 22). Görüldüğü üzere dönerek oynama ya da dönme eylemi yıkanma ritinin bir parçasını teşkil etmektedir. Burada dönme hareketinin işlevi adayın sembolik ölümünü ya da varoluşsal durumunu değiştirmektir. Ritüel sürecinin semantik yapısını anlamlandırmada su ve suyla yıkanma kadar ritüel formun ihtiva ettiği diğer unsurlar da önemlidir. Bunlardan birisi genç kızların, gelinin yıkanması esnasında ağıtlar eşliğinde ağlamaları biçiminde görülür. Bir diğeri ise yörenin pek çok yerinde tespit ettiğimiz arkadaşları tarafından gelinin üzerine birer tas su dökülmesidir (KK 1, KK 15, KK 16, KK 17, KK 18, KK 19, KK 20, KK 21, KK 22). Aynı ritüel uygulama cenazelerde ölünün yıkanması esnasında da icra edilir. Buradan gelinin yıkanması ile ölünün yıkanmasının semantik düzlemde eşdeğer görüldüğü anlaşılmaktadır. Bir diğer simgesel eylem ritüel özneye genç arkadaşları tarafından yapılan şaka ve oyun görünümü eziyetlerdir. Amasya yöresi gelin hamamlarında; genç kızlar, gelinin dolaştığı yerlere sabun atıp onu düşürmeye çalışırlar, eşyalarını saklarlar, muzip söylemlerle gelini kızdırırlar (KK 23, KK 24, KK 25, KK 26, KK 27). Eziyet ve işkence Turner (2018, s. 108)'a göre eşiklik unsurlarından birini oluşturur.

Yörede hamamdan önce damada eski elbiseler giydirilir ve bu elbiseler genç erkekler tarafından parçalanır ya da daha yaygın olarak yaz-kış fark etmeksizin damat yıkanmaya bazı yerlerde iç çamaşırlarıyla bazı yerlerde ise pijama ile götürülür. Bunlar ritüel ölüm sembolizminin araçlarıdır. Elbise ve beden üzerinden gösterilen ritüel ölüm sembolizminin bir aracı olarak damadın iç çamaşırı ve pijama giymesi çıplaklığa göndermede bulunur. Yırtık pırtık elbiseler veya elbisesizlik Turner (2018, s. 104)'a göre erginlenme aday olmanın göstergelerindedir. Fuzuli Bayat (2010, s. 122)'ın ifade ettiği üzere çıplaklığın felsefesi şamanların parçalanma sürecinde de görülür. Merzifon ilçesinde aynı tema "güvey paralama" adı altında daha sistemli bir organizasyon içinde gerçekleştirilmektedir. Uygulama şöyledir: Damat hamamından bir gece önce havanın kararmasıyla birlikte simsim ateşi yakılır ve gençler hava iyice karanlık olana kadar *Simsim* oynarlar. Bu esnada damat, simsim meydanına getirilir. Damadın meydana giriş yapmasıyla birlikte genç erkekler, simsim ateşinin etrafında yarım hilal biçimini alırlar ve damat hilalin içine girer girmez belden üst taraftaki kıyafetleri parçalarlar. Gençlerin



her birinin elinde birer elbise parçası olur ve bunlar o gece oynanan oyunlarda mendil gibi kullanılır (KK 28 KK 29).

Görülüyor ki amacı ritüel ölümü gerçekleştirme olan “güvey paralama” uygulamasına kareografik olarak dönme temalı danslardan biri olarak kabul edilen (Ağır, 2010, s. 171) Sımsım dansı eşlik etmektedir. Bu durum ritüel ölümü gerçekleştiren sembolik düzeneğin bir parçası olarak sımsımın adayı dönüştüren bir araç olma işlevini yerine getirdiği yorumunu olanaklı kılmaktadır. Oyun, Amasya kültüründe önemli bir yere sahiptir. Öyle ki; kına geceleri “sımsım gecesi”, köy meydanları ise “sımsım meydanı” olarak adlandırılır. Oyun; erkek evinde kına gecesinden bir gece önce -sadece köyün bekâr genç erkeklerine ayrılan gecede- küçük sımsım, kına gecesinde ise büyük sımsım şeklinde adlandırılarak iki gece oynanır. Günümüzde eğlence amaçlı farklı ortamlarda oynanmasına karşın oyunun asıl bağlamı sadece erkek kına geceleridir (KK 3, KK 4, KK 7, KK 8, KK 28, KK 29, KK 30). Köy meydanına büyük bir ateş yakılır, ateş istenen kıvama geldikten sonra yiğitbaşı veya yiğitbaşları insanları oyuna davet etmek amacıyla “*daradura gel gel, sımsime gel!*” diye bağırırlar. Misafirler ve köy halkı ateş etrafında halka şeklinde otururlar. Sımsımı başlatan kişi önemlidir; yaşça büyük, saygı duyulan ve kendine güvenen biri olmalıdır. Oyun şöyle oynanır: Ortaya çıkan oyuncu güreşe hazırlanan pehlivan gibi ellerini iki yana açarak ve birbirine vurarak ateş etrafında bir ya da iki tur döner. Davul-zurna önce yavaş ritimler çalar, oyuncunun hareketleri de müziğin ritmine senkronize olarak yavaştan hızlıya doğru ilerler. Daha sonra elin biri arkada diğeri havada olacak şekilde ateş etrafında dönlür. Bu esnada oyuncu sık sık tedirgin tavırlarla elini alnına koyarak izleyicileri gözetler. Müzik hızlandıkça oyuncu da hızlanır, en yüksek noktada başka bir oyuncu nara atarak meydana atlar; önce birkaç kez ellerini birbirine vurup açar, sonra kartal figürleriyle kendi etrafında döner, daha sonra da diğeri oyuncunun sırtına yumruk vurmaya çalışır. Önceki oyuncu kaçır. Sonradan oyuna giren kişi önceki oyuncuya yumruk vurabilirse oynayan yerini ona bırakır. Yumruk isabet etmemişse oynamaya devam eder, yenilmezliğini gösteren kendinden emin davranışlar içinde dansına devam eder ve gelin anlamına gelen el hareketleri yaparak rakip arar. Oyuna çıkan her kişi bir süre ateş etrafında oynar, doğaçlama hareketler ile yeteneğini ve hünerlerini ortaya koyar. Her oyuncunun karşısına bir başka oyuncu çıkar. Sonradan oyuna çıkan kişi oynayanı kovalar. Ayrıca, aralarında anlaşan iki oyuncu karşılıklı gösteri de yapabilirler. Beraber oynadıktan sonra üç kez el vurup, kendi etraflarında tam tur dönüşler yaparak yerlerine geçerler. Oyunun kapanışıyla ilgili bazı kurallar mevcuttur. Bu kurallardan birisi oyunu kapatan kişiyle ilişkilidir. Oyunu sadece toplum içinde saygı duyulan biri kapatabilir. Bir diğeri kural da oyunu kapatma şekline ilişkindir. Şöyle ki: Oyunu kapatmak üzere görevlendirilen kişi sımsım ateşinin içinden aldığı yarıyı yanmış odunu uzak bir noktaya fırlatır. Bu, oyun bitti anlamına gelir ve odun fırlatıldıktan sonra sımsım oynanmaz (KK 3, KK 4, KK 7, KK 8, KK 28, KK 29, KK 30, KK 31).

Geleneksel bir düğün senaryosunda gelin ve damat hamamlarını, kına gecesi takip eder. Ritüel sürecin bu evresi Van Gennep’in geçiş ritlerini damgalayan üç evresinden ikincisi olan eşik ya da liminal dönemine karşılık gelir. Eşik evresi, ayrılma ritleriyle yok edilen gelin ve damadın yeniden şekillenmelerini ve yeni konumlarıyla baş etmelerine olanak sağlayan ek güçlerle donanmalarını (Turner 2018, s. 96-97) amaçlar. Eşiksel dönem akışkan ve yaratıcı süreç olarak kavranır ve adayların yeni statüsüne geçişini sağlayan dönüşüm koşullarından oluşur. Sürecin ritüel eylemlerinin temel işlevini oluşturan dönüşüm operasyonları, dönüştürülmekte olan adayı yeni durumuna



veya kategorisine entegre eder. Kendi içinde kapalı bir yapı oluşturan ritüel bütünlüğün her bir dizgesi, söz konusu amacı gerçekleştirmek için örgütlenmiş bir sistem gibi işleyiş gösterir. Kına gecesi ritüel formu sembolik ölüm temasıyla birlikte yeniden doğum hazırlığı veya doğum öncesi döneme, ana rahmine geri dönüşün simgelendiği ritüel sürecidir (Deveci, 2021, s. 415-416). Sembolik düzeneği oluşturan giyim ve kınayla ilişkili nesnelere renkleri söz konusu anlamı görünür kılan önemli bir noktadır. Bilindiği üzere kına gecelerinde kına malzemeleri, eldivenler, kına tepsisinin süslendiği bez, kınanın kendi rengi, gelinin giydiği kına elbisesi çoğunlukla kırmızıdır. Kına gecesi ritüelinin tamamı birlikte değerlendirildiğinde buradaki baskın kırmızının semantiğini üreme ve yeniden doğuşa atıfta bulunan bir gösterge olarak yorumlamak mümkündür (Deveci, 2021, s. 881). Kırmızı renk, çoğunlukla yaşam, bereket, başarı ve zafer ile ilişkilendirilmektedir (Kolankaya ve Bostancı 2012, s.33). Kan ve dolayısıyla kırmızı imgesi; ölerek dirilmek anlamına gelen yeniden doğuşun sembolüdür; nitekim, ilkel dönemlerde ölümlerin yeniden hayat bulmaları amacıyla kırmızı aşı boyasıyla boyandıkları bilinmektedir. Mesela Altay bölgesindeki M.Ö III ve II binli yıllara ait mezarlardaki iskeletlerin kırmızı rengine boyandığı görülmüştür (Ögel, 1984, s. 11). Dahası, yeniden hayata dönüşü imleyen bir sembol olarak kanı simgeleyen kırmızı boyalar bütün geçiş eşiklerinde yeniden doğuşu sağlamaya yönelik büyüsel bir güç olarak kullanılmaktadır (Yıldırım, 2017, s. 6). Görüldüğü üzere kına simgeselliğinin anlamı, ritüel yıkama ile yok edilen bireyin yeniden oluşumunun gerçekleştirilmeye çalışılmasıdır.

Yörede genel olarak kına yakma ritüeliyle aynı sahnede dönüşlü dansların ya da dönüş hareketlerinin icra edildiği görülmektedir. Örnekler şöyledir: Gümüşhacıköy ilçesinde kınadan önce temel figürünün gelinin etrafında dönmekten oluştuğu “Kız Oyunu” adlı dans oynanır. Sadece genç kızlar tarafından oynanan dans şu şekildedir: Kızlar önce düz sıra olurlar, gelin ortaya oturtulur. Tepsi, sahan veya el tefi ritmi eşliğinde, eller birbirine vurularak sağa sola sekme hareketleriyle oyuna başlanır. Sonra aynı hareketler tekrarlanarak gelini ortaya almak amacıyla daire şekline geçilir, sonra eller ortada birleştirilir ve iki kez alkış yapar gibi birbirine vurulur ardından geriye çekilme hareketi yapıp eller bele konulur. Aynı anda sağ ayaküstünde sekilir. Her sekmede bir adım atılarak ve aynı hareketler tekrar edilerek aşamalı olarak gelinin etrafında dönülür (KK 1, KK 16, KK 17). Amasya merkez ilçeye bağlı Kızıoğlu ve İbecik köylerinde aynı işlevi “Ellik” adı verilen dans yerine getirmektedir. Kına yakılmadan hemen önce yüzü kapalı bir şekilde ortaya oturtulan gelinin etrafında dönerek oynanan dans şu şekilde icra edilir: Önce sola ardından öne birer adım atılır, sonra hızlı bir şekilde sağ tarafa dönülür ve alkış hareketi yapılır. Bu şekilde gelinin etrafında birkaç kez tam tur dönüşler yapılır (KK 23, KK 32). Sıraç Türkmen köylerinde ise aynı işlevi yerine getiren dans, dönüş temalı danslardan kabul edilen “Semah” tır. Göynücek ilçesine bağlı Sıraç köylerinden Davutevi’nde gelin ve annesi bir süre birbirine sarılıp ağlatıldıktan sonra damat ve gelinin kınaları birlikte yakılır. Ardından gelin, kısa süreliğine sakinleşmesi için başka bir yere götürülür, geri döndüğünde Semah oynatılır (KK 33, KK 34). Burada oynayan kişinin gelin olması açısından yörenin diğer yerlerinden farklılık göstermektedir. Belirli bir dans formu değil de, sadece estetik dönüş hareketleri de söz konusu işlevi yerine getirmektedir. Örneğin; merkez ilçeye bağlı Kızseki, Vermiş ve Yenice köylerinde kına yakılmadan önce başı ince bir örtüyle örtülen gelin, yere serilen döşek üstüne oturtulur. Genç kızlar gelinin etrafında çember oluştururlar ve kına tepsisini elden ele dolaştırarak “yüksek yüksek tepelere” veya “kınayı getir aney”



türküleri eşliğinde, ağlayana kadar gelinin etrafında dönerler. Gelin ağladıktan sonra oğlanevinden gelmiş olan leblebiler teker teker gelinin başına atılır (KK 27, KK 35). Taşova ilçesinde kızbaşlarından birinin elinde kına tepsisi, diğer kızlar ve genç gelinler ellerinde yanan mumlar olduğu hâlde kına türküsü eşliğinde, yere veya bir sandalyeye oturtulmuş, yüzü kırmızı bir tülbentle kapatılmış gelinin etrafında saat yönünde dönerler. Gelinin örtüsü ara ara kaldırarak ağlıyor mu diye bakılır eğer ağlamıyorsa kına türküsüne ve dönüşlere devam edilir (KK36, KK37, KK 38). Sadece halka şeklinin de dönüşüm için kullanıldığı görülmektedir. Merkez Uygur ve civar Alevi-Bektaşî köylerinde gelin, uzun bir yastığın üzerine oturtulur. Yaşlı kadınlar gelinin etrafında çömelerek halka oluşturlar ve kına yakma işlemi bitene kadar önce gelin övme türküsü söylerler, ardından salâvat getirirler. Bu esnada ergenliğe girmemiş, annesinin ilk çocuğu olan erkek veya bir kız çocuğunun sağ koluna “peçoro” denilen kırmızı renkli bir tülbent bağlanır, eline de mum verilir. Çocuk kına yakma işi bitene kadar mumu gelinin sağ tarafında tutar (KK 10, KK 11). İster belirli dans formu olsun ister sadece ritmik dönüşler olsun kına ritisiyle aynı sahnede icra edilen bu eylemlerin sembolik kodlu işlevinin bedensel devinimlerle gelinin dönüşümünü gerçekleştirmek olduğunu söylemek mümkündür.

Kına gecesinde ölüm ve yeniden doğuma işaret eden bir diğer dans Simsim’dir. Simsim ritüel sahnenin belirli bir anında değil de bütün geceyi kapsayacak şekilde icra edilmesi bağlamında yukarıdaki örneklerden farklıdır. Daha önce ifade ettiğimiz üzere yörede oğlanevindeki kına gecelerinin bir diğer adı “simsim gecesi”dir. Ateş, dönüş ve güç ana temalarına sahip oyununun (Ağır, 2010, s. 171) ritüel işlevi daha çok ateşin yeni kurulan aileyi simgesiyle ilişkili olmalıdır. Kaynak kişilerimizin aktardığı üzere, kına gecesinde yakılan simsim ateşi, kız evinden kına ile beraber alınan çırayla yakılır (KK 3, KK 4, KK 7, KK 8, KK 28, KK 29, KK 30, KK 31). Ateş yeni kurulan aile ocağını simgelemesinin yanı sıra yanmak sönmek diyalektiğinde damat ve gelinin eski yaşamlarının sona erişini, yeni hayatlarının başlangıcını sembolize eder. Gelinin yeni başlayan hayatı, çıra simgesiyle oğlanevinde yakılan simsim ateşiyle sembolize edilir.

Geleneksel bir düğün senaryosunda gerdek gecesinden sonra ritüel süreç, “duvak” adı verilen ritüel aşamasıyla devam eder. Hem evlenme ritüellerinin bir bölümünü oluşturan düğününün hem de liminal aşamanın son ritüel formunu oluşturan duvak ritüelinin belirgin bazı rit birimlerinin sembolizmi iki fikir etrafında organize edilmiş gibi görünmektedir. Birincisi önceki evrelerde önce ölüm sonra ana rahmine dönüş ve gebelik sürecinden geçen gelinin yeniden doğumudur. Bu çeşitli sembollerle temsil edilir. İkinci ise yeni statüsünün verilmesi ve statü grubuna giriştir. Daha açık bir ifadeyle duvak ritüeli gelinin kadınlar sınıfına kabul edilmesinin onaylanıp kutlanmasıdır. Ritüel katılımcılarının sadece kadınlardan oluşması ve aşağıda ele alacağımız sembolik eylemler bunu ortaya koymaktadır. Duvak ritüelinin temel eylemleri; duvak açma, kuşak çözme, kâkül kesme ve gelinin saçının ve başının çeşitli şekillerde süslenmesini içeren eylemlerden oluşmaktadır. Bu ritler, bir bütün olarak gelinin yeniden doğumunu ve kadınlık statüsüne geçişini sembolize etmektedir. Yörede gelin baba evinden çıkmadan önce gerçekleştirilen ve “baş bağlama” adı verilen ritüel formunda; gelinin önce başı sarılır sonra üstüne yaşmak bağlanır, elbisesi giydirilir, kuşağı bağlanır, son olarak duvağı örtülür. Bunların hepsi ritüel öznenin kapatılmasını, örtülmesini amaçlar. Bu şekilde o, adeta bir fetüsü çevreliyormuş gibi hazırlanır. Bütün bunlar, sembolik bir gebelik ve ardından gerçekleşecek doğum için hazırlanan sembolik düzenektir. Yeniden doğuş ise duvak ritüelinde kapatılanın açılması, bağlananın



çözülmesi şeklinde sembolize edilir (Deveci, 2021, s. 476, 477, 478). Buradaki diyalektik, ölümden geçerek, yaşamdan, yenilenmiş yaşama ulaşmaktır (Victor Turner, 2018, s. 46). Lvova vd. (2013b, s. 215)'nde belirtildiği üzere: Düğünlerdeki ev, tül perde, şal, çeşitli giyecekler ve her türlü örtü etrafındakiler için gençleri görünmez kılarak ölüm/doğum metaforunu oluşturmaktadır. Duvak indirildikten sonra ritüel öznesinin geçiş yaptığı yeni statüsüne uygun şekillendirilmesini amaçlayan ritler icra edilir. Bunlardan birisi saçların ön tarafının kesilmesini ifade eden kâkül kesmedir. Kaynak kişilerimize göre kâkül evli olmayı işaret eden bir simgedir (KK 23, KK 50, KK 92). Edmund Leach (akt. Morris, 2004, s. 352), saç kesimi ritüelleriyle cinselliğin kültürel açıdan karşılaştırmalı olarak sıklıkla birbiriyle ilişkilendirildiğini ve bu örüntünün toplumsal statüyle ilişkili olduğunu gösterir. Ayrıca saçın geçiş ritüellerinde bireyin toplumsal sistemde konulmuş aşamalardan geçerek ilerlediğini yansıtarak önemli rol oynadığını da belirtir. Frazer (2014, s. 321)'a göre; saç kesmek ölüm ve yeniden diriliş ya da yeniden doğma taklitlerinden biridir. Yörede gelinin geçmek olduğu yeni statüsüne uygun biçimlendirilmesi amacına yönelik olarak başka işlemlerin de yapıldığı görülmektedir. Bu işlemler kısaca; aralarına renkli ipler ya da siyah yün koymak suretiyle saçın örülmesi, başın çeşitli şekillerde örtülmesi ve alın bölgesine süs takılması şeklindedir. Birkaç örnek vermek gerekirse: Merzifon ve Gümüşhacıköy ilçelerinde aralarına siyah yün konularak gelinin saçları örülür (KK 1, KK 15). Bu, örgülerin kalın ve uzun olmasını sağlar. Son olarak gelinin başına taç takılır. Uygur, Yağcıabdal, Ardıçlar köylerinde gelinin duvağı kapatılıp törenle açıldıktan sonra gelinin saçları renkli ipliklerle bağlanır, ardından başına yaşmak sarılır, sonra da başlık konulur (KK9, KK10, KK11, KK12). Göynücek ilçesinde gelinin başına börk konulur; alınna da bir al, bir yeşil olacak şekilde iplik dizilir (KK39, KK40). Gelin, böylece evli kadınların dış görünüşünü alır. Anadolu'nun pek çok yerinde olduğu gibi Amasya yöresinde de duvak açma, saç ve başla ilgili işlemlerden sonra gelin oynatılır. Şöyle ki gelinin sağ eline buğday, sol eline arpa verilir. Def çalıp türkü söyleyen bir kadın önde, gelin arkasında buğday ve arpayı döke döke ve döne döne oynar (KK 1, KK 10, KK 12, KK 17, KK 20, KK 21, KK 35, KK 36, KK 38, KK 39, KK 40). Görüldüğü üzere dönerek oynama dönüşümün bir parçasıdır ve ritlerin sembolik nesnelere görünür kıldığı eylemi, oynama biçimini alan bedensel devinimle yerine getirir.

Gelin ve Damadı Tanıştırma İşlevinde Dans

Amasya yöresinin bazı yerlerinde gelin-güvey hamamlarından sonra gelin ve damadın görüştürüldüğü ritüel sahneleri vardır. Örnekler şöyledir: Taşova ilçesinin Kırkharman ve Geydoğan köylerinde yiğitbaşı ve kızbaşı aralarında anlaşır damat ve gelini bir yerde görüştürürler (KK 31, KK 38). Aynı ilçenin Esençay, Çaydibi ve civar köylerinde ise hamamdan çıkan erkek gurubu, kızevinin önüne gelir. Burada gençler oyun oynarken damat gizlice eve girerek gelinle görüşür (KK 31, KK 37, KK 45). Göynücek ilçesinin Kuyulukavak, İkizyaka, Yassıkışla ve civar köylerinde gelin ve damat yıkanma sonrası aynı güzergâh üzerinde yan yana geçmek suretinde görüştürülür (KK 7, KK 23). Göynücek ilçesinin Davutevi, Ardıçpınar, Merzifon ilçesinin Yalnız ve merkez ilçeye bağlı Damudere köylerinde ritüel yıkamadan sonra gelin ve damat sağdıçın evine götürülür. Burada sağdıç dolması adı verilen yemek yenir (KK12, KK 14, KK 33, KK 34).

Amasya merkez ilçeye bağlı Uygur köyünde aynı amacı yerine getiren ritüele dans eşlik eder. Şöyle ki: Gelin yıkama ritinden sonra geçmiş zamanlarda köyün yüksek bir noktasına günümüzde ise yüksek bir evin damına çıkılır. Burada dört kadın, gelin

ortada olduğu vaziyette daire oluştururlar ve gelinin etrafında dönmek suretiyle oynarlar. Bu oynamaya “yef yef çekme” adı verilir. Kadınlar dönerken her bir adımda el çırpar ve her el çırpışta üç kez hızlı hızlı “yef yef yef” derler. Orada bulunan kadınların hepsi dörtlü guruplar oluşturarak gelinin etrafında üç kez dönerler. Yukarıda yef yef çekilirken, arkadaşları, yiğitbaşları ve sağdıçıyla yıkanmadan dönen güvey, evin önünde durur. Gelin güveye, güvey geline bakar. Bu esnada başgenge, omzundaki heybeden çıkardığı leblebi ve “yağlı” adı verilen çörekleri katılımcılara dağıtır (KK 10, KK 11).

Eliade, (2015, s. 15)'a göre düğünlerdeki her hareket mitsel zamanlardaki prototip bir olayın tekrarıdır. Bu bağlamda ritüelin sembolik kodu bir arketip modelin tekrar edilmesini, “o arketipin ilk kez gösterildiği mitsel ânın yeniden canlandırılarak yansıtılmasını” (Eliade, 2017b, s. 15) ifade eder. Buradaki ritüel hangi mitsel arketipin canlandırılması olabilir sorusuna verebileceğimiz yanıt, gelin ve damadı varoluştan önce birbirlerine aşına etmek, yakınlaştırmaktır. Buradan hareketle yef yef çekme dansının ritüel öznelerini birbirlerine henüz dünyaya gelmeden önce aşına kılmayı amaç edinen ritüelin zamansal ve uzamsal koşullarını sağladığını söyleyebiliriz. Gelin ve damat birbirine bakarken icra edilen dönüşler mevcut zamandan ve mekândan kopuşu gerçekleştirir. Nitekim “danstaki dönüş hareketi, yaratılış modelinin bir kodu olarak düşünüldüğünde, insanın ilk varoluş hâline bir gönderme yaptığı” (Ağır, 2010, s.71) ileri sürülür. Uygulamanın ritüel ölümü sembolize eden ritüel yıkanmadan hemen sonra ve yeniden oluşumu gerçekleştiren kına gecesinden önce yapılması da bu yorumu bütünler mahiyettedir.

Süreci Zorlaştırma ve Bedel Ödeme Aracı Olma İşlevinde Dans

Yörede düğünün önemli noktalarında kızevinin, oğlanevini zora sokma ve süreci zorlaştırma amaçlarıyla oynattığı görülmektedir. Bu dansların büyük bir bölümünün gelinin yaşamındaki önemli değişimleri simgeleyen anlarda gündeme gelmesi bağlamında oynama değişimin bedeli olur. Eliade (2017a, s. 52-53), böyle eylemlerin hepsinde kozmogonik davranışın yinelenmesi, bir başka ifadeyle ilk yaratılışın yenilenmesi düşüncesinin var olduğunu ileri sürer. Kozmogonik mitoslarda ilk oluşumun ilk kurbanın sonucu olarak ortaya çıktığı anlatılır (Ateş, 2014, s. 160). Buna göre her kozmogonik eylem de dünyanın doğmasını ve kozmosun oluşmasını sağlayan ilk kurbanın simgesel olarak taklit edilmesinden başka bir şey değildir. Tanrısal davranışlara öykünen insanın bunları yenilemesi gerekir. Eğer tanrılar dünyayı yaratmak için bir deniz canavarı veya bir ilk varlığı öldürüp parçalamak zorunda kalmışlarsa, insan da yeni bir şeyler inşa ederken veya bir başlangıçta onları taklit etmelidir (Eliade 2017a, s. 53). Buradan kurban sunmadan hiçbir yaratımın ya da üretimin gerçekleşmeyeceği düşüncesi gelişmiştir (Eliade 2003, s. 32).

Söz konusu işlevi yerine getiren dans icralarının görüldüğü bağlamlardan birisi, oğlanevinde düğün başladıktan sonra kızevine çeşitli hediyeler ve keşkeklik malzemelerle birlikte gelin hamamında kullanılacak eşyaların götürüldüğü ritüel sürecidir. Yöre geleneklerine göre kızevinde düğünün başlaması için oğlanevinden birtakım eşya ve malzemelerin gelmesi gerekmektedir. Eşyalara ve eşyaların götürülmesini içeren törensel edimlere yöre içinde; “kalın”, “seysana”, “aşboğaz”, “yük”, “ağruk”, “tohumluk”, “tohum çıkarma”, “kaftanlık”, “cins götürme” adları verilmektedir. Götürülen malzemeler: Gelin hamamından sonra yenilecek keşkek ve dolmanın ana malzemeleri olan buğday, et, yağ, un, kara bakla, haşhaş. Yine gelin



hamamı için mum, çerez, şerbetlik malzemeler. Kızın annesi için ana donluğu, erkek kardeşi için kardeş yolluğu adı verilen hediyeler. Gelin ve damada ev kurmaları için oğlan anne babasının almış, hazırlamış olduğu yatak yorgan gibi her türlü çeyiz eşyası ve süslenmiş süpürge, ayna ve büyük bir mum gibi sembolik anlama sahip eşyalardır (KK 3, KK 8, KK 21, KK 29, KK 30, KK 38, KK 41). Malzemeler, kızevine davul-zurna eşliğinde ve çoğunlukla bekâr gençlerden oluşan kalabalık bir grupla götürülür. Getirilen eşyalar hemen kabul edilmez, eşyaların kabulü için oğlanevini temsil eden yiğitbaşları veya bekâr genç erkek grubu, kızevi tarafından oynatılır. Örnek olarak Tokat ili istikâmetinde bulunan merkez ilçeye bağlı köylerde uygulama şöyledir: Kızevi ve oğlanevinin aynı köy sınırları içerisinde bulunması durumunda götürülen malzemeyi teşkil eden yatak ve sandıklar gençler tarafından davul-zurna eşliğinde yürüyerek götürülür. Başıyigitbaşı içinde nohut, leblebi, çörek, erişte bulunan heybeyi, diğer genç erkekler de kalan eşyaları taşırlar. Gençleri, gelinin arkadaşlarından oluşan grubu ifade eden kızbaşları karşılar. Kızlar, eşyaları almanın şartı olarak öncelikle gençlere para karşılığında şerbet ikram ederler. Şerbet içildikten sonra başkızbaşı yeter diyene kadar gençler oynatılır (KK 9, KK 10, KK 11, KK 12, KK 26, KK 42). Sözü edilen malzemelerin götürülmesini içeren ritüel form, kız evinde düğünün başlangıcını işaretler, eşyalar geldikten sonra düğün başlamış kabul edilir. Düğünün başlaması gelinin karşı tarafa kesin olarak verildiğinin göstergesidir. Bununla birlikte götürülen malzemeler içinde gelin hamamında kullanılacak eşyaların olması, ritüelistik anlamda gelin hamamının da sembolik kodla geçiş öznesinin dönüşümünü gerçekleştirmesi dolayımında düşünüldüğünde bu evrenin önemli bir kırılma ânı olduğunu ve bedelsiz olarak geçilemeyeceğini gösterir. Burada icra edilen dans da, engeli ortadan kaldırmanın araçlarından biri olarak işlev görmektedir.

Aynı işlevi yerine getiren oynama, kına gecesinin kına alma veya kına değiştirme aşamasında da bulunmaktadır. Kına alma veya değiştirme; içinde erkek evinden karılarak getirilen kına ve kuruyemiş, mendil, mum ve şeker bulunan tepsinin aynı içeriğe sahip kızevi tepsisi ve bazı yerlerde beraberinde canlı bir tavuğun pazarlık sonucu belirlenen ücret karşılığında değiştirilmesi eylemini içeren uygulamaya verilen isimdir. Kızevi, kendi kınalarını oğlanevine sattıkları gibi oğlanevinin getirdiği kınayı da para karşılığında alırlar. Dahası getirileni almak ve kendilerine ait olanı vermek için oğlanevini sıkıntıya sokarlar (Deveci, 2021, s. 422). Ritüel form şöyle özetlenebilir: Oğlanevi, büyük bir grupla elinde süslenmiş kına tepsisi olmak üzere davul-zurna eşliğinde kızevine gelir. Oğlanevini, uzak bir mesafede kızevini temsil eden erkekler karşıladıktan sonra birlikte kızevinin önüne gidilir. Burada kına tepsisini taşıyan başyigitbaşını ve yiğitbaşlarını, kızbaşı ile diğer kızlar karşılar. Getirilen kına hemen alınmadığı gibi kızevinin kınası da hemen verilmez. Burada yiğitbaşları türlü zorlukları aşmak zorunda bırakılır. Bunlardan biri de oynamadır (Deveci, 2021, s. 787-788). Kınayı vermek kızbaşının sorumluluğundadır. Muhatabı ise yiğitbaşı ya da sağdıçtır. Kızbaşı kınayı vermeden önce yüksek sesle: *"Delikanlılar halay çekmezseniz gınayı vermem"* diyerek halay çekilmesini ister. Bu şekilde oğlanevi gençleri, kızbaşı tarafından bir süre oynatılır. Ardından yiğitbaşı, kızbaşından kınayı ister, kızbaşı oynanan oyunları yeterli gördüyse kına pazarlıkları başlar. Yiğitbaşı belirli bir ücret ödeyerek kınayı satın alır. Süslenmiş tepsi içerisinde başta kına olmak üzere; çerez, çok sayıda mum, haşhaşlı ve cevizli çörek, havlu, mendiller ve bazı köylerde sinsin ateşini yakmak için çıra bulunur (KK 3, KK 8, KK 15, KK 20, KK 22, KK 28, KK 30, KK 31). Ayrıca kızbaşlarının düğün organizasyon şirketlerinden temin edilen kıyafet ve davullarla gösteri sergilemesi ve



çaldıkları davullarla başta damat olmak üzere oğlanevi gençlerini oynatmaları son yıllarda yörede yaygınlaşan bir uygulamadır (Deveci 2021, s. 757).

Dansın bir bedel ödeme ve imtihan aracı olarak işlev görmesi durumunu şimdiki kadar aracı kişiler üzerinden gerçekleştirildiğini gösterdik. Ancak Hamamözü ilçe merkezi ve köylerinde bu imtihana tabii tutulan damadın kendisidir. Şöyle ki; sözü edilen ilçede oğlan evi, kız evine gider, gelinin kinasını yaktıktan sonra geri dönüp damadın kinasını yakmak üzere kız evini düğüne davet eder. Kızı, damadın düğün boyunca saklandığı sağdıç evine gelir. O esnada mızıkça çalmaya başlar ve damat oynatılmak için dışarıya çağrılır. Gelinin arkadaşları damadı, yoruluncaya ve sağdıç gelip kurtarıncaya kadar oynatırlar. Oynama üzerinden gerçekleştirilen imtihan, kına yakmanın karşılığıdır:

Bütün kız tarafından kızla delikanlı varsa erkek tarafında yapılan Çerkes düğününe davet edilir. Ve hep birlikte sabaha kadar düğün yaparlar artık eğlencenin sınırı yoktur. Orada davul zurna gittiği için tabii sağdıçın evinde kalır. Orada güzelce ona düğün yapılır. Halay çekilir damadı da aralarına alırlar hatta güreşirler. Damadı saklarlar, düğünü seyrettirirler uzaktan kendisine yapılan hem kız tarafı hem de erkek tarafı bi araya gelmiş tam böyle düğünün en güzel zamanında damadı getirirler işte borcunu öğren bak gençlik senin için buraya toplanmış senin için düğün yapıyor diye. Damadı çıkarırlar meydana mızıkça çalmaya başlar. Bu sefer kızlar damadı yoruncaya kadar birbirlerinden ala ala oynatırlar. Selam vermek yoktur damada ama sağdıç yardımcı olur. Dedim ya orda kızlar peşpeşe damadı yoracak diye kız tarafından özellikle kızın arkadaşları. Oğlan tarafından yakınları damadın yakınları benim damadımı yormayın damadımın işi çok diye sağdıç gelir selam alır, öbür kızlarla oynamaya başlar ve sağdıçın işi bitip de selam verip de yerine geçtiği zaman önce kız selam vermeden kız, zaten erkeğin selam vermesi diye bişey yoktur oynarken. Sonra damadın kinası yakılır (KK 43).

Aynı ilçede oynama, gelini almanın karşılığında oğlanevinin ödediği bedel olarak karşımıza çıkar. Gelin-alan grubunun genç erkekleri, gelini götürmek üzere kızevinin önüne geldikleri zaman kendilerini kızevini temsil eden genç kız ve erkekler karşılar. İki taraf eşleşerek oyun oynarlar. Bu esnada onlardan eziyetin bitmesi için para almak da uygulamanın bir parçasıdır. Oyunun yönetimi ve ne kadar süreceği gelinveren grubun inisiyatifindedir. Edimcinin yorumuyla eylemin amacı, bedel ödenmeden gelinin karşı tarafa verilemeyeceği şeklindedir (KK 43, KK 44). Bu bedel de oynamadır:

Kız tarafı düğünü başlatır, gelin almaya kızlar delikanlılar gittiği zaman kız tarafından bir kız oynamaya çıkar, oğlan tarafından da bir delikanlı çıkar karşısına oynanır. Gelin almaya gidenlerin siz bizim kızımızı götürüyorsunuz hani bunun bahşişi diye kenara çekince de işte bin iki bin istenir. Suya götürecez, siz az değilsiniz biricik kızımızı götürüyorsunuz diye espiriler yaparak bazen de azıcık üstlerine su filan dökmeye kalkınca aman katıma su değdirme de ne istersen veriyim diye böyle oynarken her oynattıklarını koltuğuna iki genç girip bahşiş alırlar. Bu espiri niteliğinde gelin almaya eğlenmek amacıyla gidip de kızımızı götürüp cezasının ne olduğunu ben size gösteririm esprisiyle alırlar kenara, o da ceplerine bahşiş koyar (KK 43).

Taşova ilçe merkezi ve köylerinde hamamdan sonra, damat ve yiğitbaşları kız evinin önüne giderek gelinin aile ve akrabaları karşısında bir süre oynarlar. Damat oyunun sonunda gelinin anne ve babasının sonra da yakın akrabalarının ellerini öper, onlar da hem damada hem de gençlere çeşitli hediyeler verirler (KK 31, KK 45). El öpme



ve hediye verme edimlerini bu ritüel süreçte statünün onaylanmasını ifade eden sembolik eylem olarak kabul ettiğimizde sözü edilen eylemlerden önce gerçekleştirilen oynamayı da onaylama ritinin bir ön şartı olarak değerlendirmek mümkün görünmektedir. Daha açık bir ifadeyle damat gelinin ailesine kabul edilmek için oynayarak bedel ödemektedir.

Yiğitlik ve Zafer Gösterisi Sergileme İşlevinde Dans

Düğünlerdeki dans icralarının gelin-alan tarafın güç, yiğitlik ve zafer gösterisi için araç olma işlevine de sahip olduğu görülmektedir. Bu işleve sahip danslardan birisi *Simsim'* dir. Simsim oyunu hem aktörleri hem de içeriği açısından erkek güç ve otoritesini ortaya koyan bir özelliğe sahiptir. Oyunun kesin olarak yalnızca oğlan evinde oynanması yeterli erkek kalabalığı oluşmasına rağmen kızevinde oynanmaması gibi özellikleri ritüel işlevini anlamamıza yardımcı olan detaylardır.

Merzifon ilçesi ve köylerinde icra edilen Simsim gibi sadece erkekler tarafından oynanan "*Babayiğit*", dansı söz konusu ritüel işlevi yerine getirmektedir. Babayiğit oyununun düğünün belli noktalarında icrası, ritüel bağlamın anlamına bağlı olarak oğlanevinin yiğitlik gösterisi yapma ve zafer duygusunu ifade etmek için kullandığı araç işlevi yerine getirdiği yorumunu olanaklı kılar. Örneğin: "Güvey donatma" (damat giydirme) ritüeli babayiğit oyununun oynandığı ritüel bağlamlardan biridir. Damat giydirmenin ritüelistik anlamı daha önce bahsettiğimiz damadın eski elbiseler giymesi, elbiselerin parçalanması ya da pijama veya iç çamaşırlarıyla hamama götürülmesi şeklinde temsil edilen statüsüzlüğünün karşıtı olarak törensel giyindirilmesi ve bu yolla adaya yeni statüsünün verilmesini ifade eder. Başka bir deyişle yükleminden soyundurulan adayın yeni kimliğinin ve statüsünün giydirmek şeklinde dış görünüşü üzerinden oluşturulmasıdır. Maurice Bloch (2014, s. 32), geçiş ritüelleri, insanlara haklar ve ödevler listelerinin verildiğinin fiilen duyurulmasının olanaklı olduğu ve hatta tören kıyafetinin giyilmesi ya da bedensel sakatlama durumlarında olduğu gibi rollerin bireylere giydirilişinin gayet birebir görüldüğü nadir etkinliklerdir, der. Damat iç çamaşırı veya pijamaları giyinmiş olarak imamın/hocanın liderliğindeki erkek grubu eşliğinde, salavat ve dualar eşliğinde köy meydanı ya da cami avlusuna götürülür; burada her bir kıyafeti için şiir okunarak ve salavat getirilerek topluluk önünde giydirilir. Kıyafetler giydirildikten sonra damat ve sağdıcı karşılıklı Babayiğit oynarlar (KK 2, KK 28, KK 29, KK 46, KK 47). Güvey donatma ritinin bir parçası olarak oynama bu ritüel bağlamda Babayiğit dansının figürleri ile birlikte değerlendirildiğinde erkek olma ve bu durumun gösterimi ya da adaya erkeklik, yiğitlik sağlamanın aracı olma anlamlarını taşır.

Düğünlerde gelin-alanlar ve gelin-verenler şeklinde meydana gelen kutuplaşmalar gerilim ve çatışmayı da beraberinde getirir. Çekişme, kavga gibi sembolik törensel düşmanlıklar, geleneksel düğünün sözlenmeden düğün sonrası ziyaretlere kadar farklı aşamalarda bulunur (Lvova 2013b, s. 213). Söz konusu çatışmalar, yarış, oyun gibi araçlarla simgesel boyutta açığa vurulup çözümlenir. Victor Turner (akt. Morris 2004, s. 382)'ın belirttiği üzere bireyler ve gruplar arası çatışma ve gerilimleri aşabilme imkânını ritüeller sağlamaktadır. "Ritüel, toplumsal yapıyı restore eder. Bir ritüel diziliminin tipik gelişmesi, bir hastalığın iyileşmesi ve toplumsal yapıdaki gedikleri kapatma yolunda bir isteğin kamusal ifadesinden, saklı düşmanlıkların açığa vurulması aracılığıyla sembolizm dolu uzun bir ritüelin akışı içerisinde toplumsal bağların yenilenmesine doğrudur". Üye kaybeden kıztarafı



çoğunlukla süreci zorlaştıran çatışmaları sergileyen taraftır. Oğlan tarafının görevi bu engelleri aşmaktır. Engelleri aşan, adım adım gelini kendi gruplarına dâhil edebilmeyi başaran oğlan tarafı hem bu sevincinin hem de erkeklik, yiğitlik duygularının ifadesinde dansı kullanır.

Kız ve oğlan evinin aynı köy sınırları içerisinde bulunması durumunda geçerli olmak üzere Taşova ilçesinin bazı köylerinde, bayrak duası yapıldıktan sonra hayırlı olsun demek ve düğünün başladığını bildirmek üzere davul-zurna eşliğinde bayraktar, yiğitbaşları ve köy gençleri bayrakla birlikte kızevinin önüne giderler. Bir gösteri niteliğinde olan bu sahnede bayraktarın elindeki bayrak, kızevinin önünde toplanan gençler tarafından alınmaya, kaçırılmaya çalışılır. Burada iki taraf arasında bir süre bayrak kavgası yapılır. Bayrağı kız tarafına aldırılmadan oğlanevine geri dönen genç erkekler topluluğu zafer kazanmış edasıyla bir süre oynadıktan sonra yüksek bir noktaya bayrağı asarlar (KK 31, KK 38). Bayrak Amasya yöresinde sadece oğlanevine asılır. Ayrıca düğün boyunca törensel gezmelerde oğlanevi alayı her daim bayrak taşır. Bu açıdan güç ve egemenliği imleyen bayrak, oğlanevinin güç ve iktidarını temsil eden önemli bir semboldür. Bu bağlamda bayrak asılmadan önce gerçekleşen çatışma gelin-alanlar ile gelin-verenler arasındaki güç ve iktidar mücadelesini bayrak üzerinden somutlaştırmaktadır.

Yörenin pek çok yerinde daha önce bahsi geçen kına alma ya da kına değiştirme olayı iki tarafın çatışmasını somutlaştıran bir diğer ritüel formdur. Kına, tavuk ve simsim ateşini yakmak için kullanılacak çıranın sembolik arka planı bu çatışmaya neden olur. Bu objeler kız evinden türlü zorluklarla alındıktan sonra oğlanevi alayı zaferini oynayarak ifade eder. Örneğin Merzifon'da oğlan evine döndükten sonra kız evinden alınan tavuk koltuk altında tutulmak suretiyle Babayiğit ve halay türü oyunlar oynanır (KK 2, KK 28, KK 29, KK 46, KK 47). Suluova ilçesinde de oğlanevine döndükten sonra kına tepsisindeki çıra ile yakılan ateş etrafında Simsim oynanır (KK 3, KK 4). Merkez ilçeye bağlı Yağcıabdal köyünde kına ve tavuk alındıktan sonra oğlanevi gençleri dans ederler ve bu esnada şöyle derler:

Kapınızın önü çöplük
Çöplükte bulduk iplik
Kızın anası keklik
Kızı anasından keklik (KK 48)

Yine gelin alındıktan sonra oğlan tarafının zafer ve güç gösterisi olarak kullandığı yegâne araç oynamadır. Yörenin pek çok yerinde görülen bu durumun aracı olarak belirli bir dans türü yoktur. Ancak Merzifon ilçesi ve köylerinde gelin alındıktan sonra yollarda ve oğlanevine gelindikten sonra düğün boyunca delikanlıların önderliğinde ilerleyen düğün alayının yiğitlik gösterisinde bulunduğu yegâne araç olan Babayiğit oynanır (KK 2, KK 29, KK 46, KK 47).

Onurlandırma ve Saygı İfadesi İşlevinde Dans

Dansların bir diğer işlevi, saygı gösterme ve onurlandırma duygusunun ifadesinde araç olmalarıdır. Yörenin birçok yerinde çevrede saygın kabul edilen, düğün sahibinin yakınları ve değer verdiği kişileri buldukları yerlere kadar gidip karşılıklarında oynayarak şerefleendirme geleneği mevcuttur. Yörede sözü edilen ritüel işlevi yerine getiren oynama eylemleri, düğünün iki aşamasında yaygın olarak bulunmaktadır. Bunlardan birisi başlangıç evresinde görülmektedir. Uygulamanın



aktörleri genç erkeklerdir. Gençler, düğün sahibi veya düğüncübaşı ya da düğün kahyası tarafından hazırlanmış listeye göre düğün başladıktan hemen sonra evlerin kapılarına giderek davul-zurna eşliğinde bir süre oyun oynarlar. Taşova ilçesinde bu uygulamaya “nöbet vurma” adı verilir (KK 31, KK 45). Benzer amaç ve işleve sahip ritüel eyleme, merkez ilçeye bağlı Oluz, Doğanstepe, Terziköy ve civar köylerde, “kapı kutlama” adı verilir. Kapı kutlama; köyün bekâr gençlerinin simsim odunu yardıktan sonra davul-zurna eşliğinde köyün ileri gelenleri ve düğün evinin yakın akrabalarının evinin önünde oynamalarına verilen isimdir. Kapı kutlamasına gidilen ev sahibi, gençlere önce yemek veya ikramlık küçük şeyler, ardından çeşitli hediyeler verir. Ayrıca kapı kutlamasından dönen gençlere, oğlanevi yalnızca onlar için pişirilmiş, yuvarlak biçimli, cevizli Amasya çöreği dağıtır (KK 8, KK 49, KK 50).

Oynamanın onurlandırma ve saygı ifadesinin aracı olduğu bir diğer ritüel bağlam oğlanevindeki kına geceleridir. Konak ya da okuntu adı verilen misafirler, kalacakları eve yerleştirildikten sonra ev sahibi için getirdikleri “donluk” denilen kumaşları evin penceresinden sarkıtırlar. Bu uygulama kumaş sarkıtılan evde başka köylerden gelmiş misafir bulunduğunu gösteren bir işaretlemedir (KK 14, KK 15, KK 17, KK 33, KK 49). Konaklar yerleştikten sonra Suluova Akdağ Bölgesi köylerinde “saçı tepsisi”, Gümüşhacıköy ilçesi Kabaoguz köylerinde “çelik”, merkeze bağlı köylerde “hoş geldin tepsisi gezdirme” töreni başlar. Düğün kâhyası ve yiğitbaşları, davul-zurna eşliğinde konak yerleştirilen bütün haneleri dolaşarak misafirlere hoş geldiniz derler ve içinde kuruyemiş, rakı, pişmemiş et olan tepsileri verirler. Konakların zarf içine koydukları kına aviyeti denilen paralar konulup, tepsi geri verilene kadar, gidilen her evin önünde konakların istedikleri parçalar eşliğinde yiğitbaşlar on ya da on beş dakika oynarlar (KK 3, KK 4, KK 51, KK 52). Aynı uygulama merkeze bağlı köylerde ve Göynücek ilçesinde hoş geldin gezmesi bittikten sonra “fasıla gitme” adı altında sonradan icra edilir (KK 7, KK 8, KK 53). Gümüşhacıköy ilçesi Kabaoguz bölgesi köylerinde damadın kınası en yüksek miktarda kına aviyeti (hediye para) veren konağın kaldığı evin önünde yakılmaktadır. Sabah ezanı yaklaştığı zaman simsim meydanındaki düğün alayı, davul-zurna eşliğinde konağın kaldığı evin önüne gider. Burada belirli bir süre oyun oynanır. Oynamanın buradaki anlamı en fazla para vermek suretiyle damada kına yakma hakkı kazanan konağın cömertliğinden ötürü onurlandırılmasıdır (KK 30, KK 51, KK 52).

Cezalandırma İşlevinde Dans

Oynama kimi durumda erkekler için aşağılayıcı, onur kırıcı bir eylem olarak görülebilmektedir. Bu bağlamda dansların ritüellerde yerine getirdiği bir diğer işlev cezalandırmadır. Geleneksel bir düğünde süreç boyunca kişilerin rolleri, sorumlulukları, yapmaları ve yapmamaları gereken durumlar belirlidir, kurallara bağlanmıştır. Kişiler, kurallara bağlanmış rollerini yerine getirmemeleri ve/veya görevlerin icrasında hata yapmaları durumunda geleneğin belirlediği sınırlar içinde cezalandırılırlar. Cezalandırma şekilleri çeşitlidir. Bunlardan birisi de cezalı kişiyi oynatmadır. Cezalandırılan kişilere ve cezayı gerektiren durumlara şu örnekler verilebilir:



Amasya yöresinde düğüncübaşı, düğünağası en yaygın kullanımıyla da düğün kâhyası şeklinde adlandırılan düğün görevlisi düğünün en yetkili kişisidir. Diğer düğün görevlileri; yiğitbaşı sağdıç, bayraktar, davul-zurna ekibi, çaycı, kahveci düğün kâhyasının yönetimindedir. Düğün kâhyası düğün başlamadan önce gerekli görev dağılımını yapar ve sonuna kadar denetimi sağlar. Hediyeleri kabul etme ve düğün sonunda damadın babasına teslim etme, kızı ve oğlanevi arasında törensel gidip gelmelerde liderlik yapma veya eylemlerin sorunsuz gerçekleşmesini sağlamak için gerekli koordine ve denetimi yapma, kızevinin ihtiyaçlarını karşılama, gelin alma evresinde oğlan tarafına önderlik etme, kızı ve oğlanevi arasında veya katılımcılar arasında kavga çıkması durumunda sorunu çözme vb. düğün kâhyasının yerine getirdiği tören görevlerinden bazılarıdır (Deveci, 2021, s. 808). Misafirlerin karşılanması ve ağırlanması da düğün kâhyasının önemli görevlerindedir ve cezalandırılması bu kapsamda görülür. Yörenin pek çok bölgesinde düğüne başka köylerden özel olarak davet edilmiş, konak ya da okuntu adı verilen misafirlerin gelenek çerçevesinde davul-zurna eşliğinde köy sınırında karşılanması gerektiği kurala bağlanmıştır. Bu misafirler gelmekte olduklarını haber vermek için köy sınırına on beş dakikalık mesafeden silah atmaya başlar, hedef noktaya gelene kadar buna devam ederler. Konaklar köy sınırını işaretleyen binek taşı ya da konak taşı adı verilen noktada karşılanır. Davulcular karşılama esnasında “karşılama” ve “ağırlama” havası” çalarlar. Misafir karşılamak için iki veya dört yiğitbaşı, iki takım da davul-zurna görevlendirilir. Misafir köy sınırına gelip silahını ateşledikten sonra kendisini alıp kalacağı eve götürecek yiğitbaşılarını bekler. Çok bekletilen veya karşılanmayan misafirler “bu durumdan davacıyız” diyerek düğün kâhyasından şikâyetçi olurlar, hemen mahkeme kurulur ve düğün kâhyası cezalandırılır. Ceza genel olarak koyun ya da keçi etiyle konak/okuntulara ziyafet vermedir. Kâhya ziyafet vermeyi kabul etmezse, kabul eder ancak yapmazsa ya da misafirler oynama cezasına hükmederlerse bu durumda kâhya oynatılır (KK 3, KK 4, KK 19).

Düğün kâhyasına ceza verildiği bir diğer durum yanuççu karşılama ve ağırlama uygulamaları kapsamında görülür³. Damat elbisesi götüren gruba Hamamözü, Suluova, Gümüşhacıköy ve Merzifon ilçelerinde “yanuç”, elbise götürmeye de “yanuç götürme” adı verilir. Yanuççu ağırlama geleneği yörenin bu ilçelerinde önemlidir, düğünün devamını sağlamak ve gelinin alınabilmesi için oğlanevinin bir sınavı olarak görülür. Yanuççular gerektiği gibi ağırlanmazsa oğlanevi ertesi gün gelin almada büyük sıkıntılarla karşılaşır hatta düğün sonlandırılır. Kaynak kişilerimiz yanuççulara yanlış davranılması nedeniyle pek çok düğünün bitirildiğini belirtmişlerdir. (KK 2, KK 28, KK 29, KK 30, KK 46). Oğlanevine gelen grubu davul-zurna eşliğinde yiğitbaşı ve kâhya karşılar. Özel bir odaya alınan yanuççulara oğlanevi kişileri teker teker gelip hoş geldin derler ve müsaade aldıktan sonra odadan çıkarlar. Düğün kâhyası, yanuççuların getirdiği eşyaları alır ve her yanuççuya içinde para olan birer zarf verir. Ardından oldukça itinalı hazırlanmış mükemmel bir sofraya kurularak yanuççulara yemek verilir. Sofranın en önemli unsuru, yanuççuluk geleneği ile özdeşleşmiş olan bütün pişirilmiş tavuktur. Yanuççuların her türlü istekleri karşılanır. İmtihan süreci yanuççuların yerine getirilmesi imkânsız istekleri ile iyice zorlaştırılır; mevsimi olmayan meyve, uzak yerlerdeki çeşmelere su isteme bu isteklere örnektir. Kâhya ve yiğitbaşılı hizmette

³ Yanuççu ya da yanuççu; Suluova, Merzifon, Gümüşhacıköy ve Hamamözü ilçelerinde, kızevinden oğlanevine damadın güveylik elbise ve eşyalarını götüren, babası dışında gelinin erkek kardeşleri, amcası, dayısı gibi yakın akrabaları ile komşu, dost erkeklerine verilen isimdir.



kusur etmemek için olağanüstü çaba harcarlar. Yanuççular oğlanevini bu şekilde imtihan ederken damat, sağdıçıyla birlikte hamama gider. Hamamdan geldikten sonra da yanuççulardan haber gelene kadar dışarda bekler. Yanuççuların oğlanevini imtihan etmeleri damadın giydirilmesine kadar devam eder. Yanuççulara usulünce hoş geldiniz dememek, izin istemeden yanlarından ayrılmak, isteklerini yerine getirmemek, geleneğe göre sofrada bulunması zorunlu yiyeceklerin ve içeceklerin olmaması, saygıda kusur etmek gibi durumlarda hatayı kimin yaptığına bakılmaksızın kâhya cezalandırılır. Cezanın nasıl olacağına yanuççular karar verirler. Ceza genellikle para ve ziyafet vermek biçiminde olmakla birlikte oynatma cezasının da yaygın olarak verildiği kaynak kişilerimiz tarafından belirtilmiştir (KK 2, KK 3, KK 4, KK 28, KK 29, KK 30, KK 46, KK 51).

Sağdıç da oynama cezası verilen ritüel kişisidir. Geleneksel bir düğün senaryosunda Anadolu'nun pek çok yerinde olduğu gibi Amasya Yöresinde de sağdıçın görevleri damadı ve eşyalarını korumak olarak tanımlanmıştır. Kaynak kişimizin cümleleriyle: *"Sağdıçların görevi damada sahip çıkmak, elbisesinin kirlenmesine, kaybolmasına, nereye gideceğine, nereye geleceğine haber vermek"* (KK 12). Geleneklere göre damadın kendini ve eşyalarını korumak ve kaçırılmaya çalışılması durumunda karşı koymak gibi hakkı yoktur. Kaynak kişimizin ifadesiyle: *"Damadın eli kolu bağlanır. Hiçbir şeyde hükmü yoktur. Seni suya atacağız deseler atarlar. Damadın elbisesinden, ayakkabısından, mendilinden her şeyinden sağdıç sorumludur. Çalınırsa sağdıç cezalandırılır"* (KK 31). Genç erkekler düğün boyunca damadı kaçırılmaya, eşyalarını çalmaya çalışırlar, Damadın ve her bir eşyanın kendine göre bir değeri vardır ve cezalandırma eşyanın gelenekçe belirlenmiş değerine göre yapılır. Yöre geleneklerine göre çalınan küçük eşyaların karşılığında belirli bir miktar para cezası yeterli görülse de damadın kaçırılması, saklanması ve ayakkabısının çalınması yüklü miktarda para cezasını gerektirir. Parayı ödeyemeyen sağdıçlar oynatılır. Suluova ve Taşova ilçelerinde bu durum kurala bağlanmıştır, bu ilçelerde para cezası yoktur. Damada ve damadın ayakkabısına sahip çıkamayan sağdıçlar meydan gibi bir yere kurulan kazanların içinde, topluluk önünde oynatılır (KK 3, KK 4, KK 19, KK 31).

Oynama cezası verilen bir diğer ritüel rol grubu yiğitbaşılardır. Yiğitbaşı, yörenin bazı yerlerinde damadın yakın arkadaşları ve/veya köyün ortalama on veya on beş bekâr gençlerinden oluşan gruba verilen isimdir. Bazı yerlerde yerleşim yerindeki bütün bekâr gençlere de yiğitbaşı denilmektedir. Yörenin kimi yerlerinde ise yiğitbaşı adlandırması bir veya birkaç kişiyi ifade edecek şekilde ve davulun yanında gezip eğlencelerden sorumlu kişilerin görevleriyle sınırlandırılmaktadır. Bu gençler düğün boyunca pek çok görevler yerine getirirler ancak en önemli görevlerinden birisi kına gecesi boyunca konak ya da okuntu adı verilen erkek gruplarına hizmet etmeleridir. Cezalara da bu kapsamdaki eksik, yanlış yaptıkları ya da yerine getirmediikleri/getiremedikleri hizmetler sebep olur. Çeşitli ceza türlerinden biri de oynatmadır (KK 3, KK 4, KK 8, KK 29, KK 31).

Evlenmemiş Kız ve Erkeklerin İlişkilerini Düzenleme İşlevinde Dans

Düğünler, geçiş özneleri olan gelin ve damadın birlikteliğini gerçekleştirme amacına sahip ritleri içermekle birlikte evlenmemiş genç erkek ve kızların birbirlerini görme ve tanımlarına olanak sağlayarak bir sonraki düğünlere de kapı aralar. Van Gennep, geçiş ritüellerinin eşiksel (liminal) evresinde topluluğun normal kurallarının iptal edilebileceğini vurgular (Morris, 2004, s. 393). Diğer bir bakış açısından bu durumu



faaliyeti uygun zamanda gerçekleştirme düşüncesinin kalıntıları olarak da değerlendirmek mümkündür; çünkü ritüel ânları her şeyin mümkün ve en uygun şekilde olabileceği zamanlar olarak düşünülür. Eliade (2014, s. 372)'a göre insan, "ritüellerle mitsel zamana dâhil olur. Bu dönem kozmosun yaratıldığı, düzenlendiği ve tanrıların ya da ataların veya uygarlığı oluşturan kahramanların ilk eylemlerini gerçekleştirdiği "in illo tempore"dir". Bu nedenle yaratıcıdır. Mitsel dönemde her şey mümkündür; türler henüz belirlenmemiştir ve tüm biçimler belirsizdir. Örnek vermek gerekirse: "Göktürklerde cenaze yapıldığı gün kadın erkek herkes resmî kıyafetler giyerek toplanır; orada bir erkek eğer bir kıza âşık olursa aracıyla haber gönderir, anne ve babalar bu duruma karışmaz" (Kapusuzoğlu, 2015, s. 509). Kolektif bilinçaltı, düğünleri de geçişken ve yeni oluşumlara uygun zamanlar olarak düşünüyor olmalıdır. M. R. Gazimihâl konuya ilişkin İskân Türkmen düğünlerinden şu bilgileri aktarır:

Bir halay sırasında, köy veya oba delikanlılarından biri, halayın heyecanlı bir yerinde, sevip evlenmek istediği bir kızın ayakları ucuna bıçak atarsa bu hareket aşk ilanı demek olduğundan kız halay dizisinden ayrılıp kaçır. Kız tarafı gerçi bu durumdan şakadan müteessir görünürse de araya giren meyancılar, bunun âdet olduğunu ve yapılmasında mahsur bulunmadığını tekrarlayıp kız tarafını teskin ve imkân bulurlarsa düğün sırasında bir de nişan kutlamaya çalışırlar. İskân Türkmenlerinde böyle bir nişan çok uğurlu sayılır (Gazimihâl, 1990, s. 134).

Gençlerin, anlaşma ve birbirlerini beğenmelerine açık bir şekilde izin verilmeyen geleneksel toplumlarda bunları gerçekleştirmenin dolaylı yollarına başvurulur. Bunlardan birisi de danslardır. Danslar düğünlerde bekâr kız ve erkeklerin birbirlerini beğenme, isteme ya da istememe ve kur yapma gibi duygu ve durumların dışavurumunda kanal görevi yerine getirir.

Yörenin Göynücek ilçesi ve merkez ilçeye bağlı bazı köylerinde oynanan "Yanlama" <Aşırma> sözü edilen işlevi yerine getiren danslardan biridir. Yanlama oyunu, Göynücek ilçe merkezinde özellikle erkek tarafından kız tarafına kına almaya gelen genç kızlar tarafından oynanır. "Oyunun amacı, genç kızların kendilerini köyün bekâr gençlerine göstermek ve beğendirmektir" (Güneş, 2002, s. 168). Oyun şu şekilde oynanır: Kızlar teker teker orta alana çıkarlar. Eller birbirine vurulur, el vurma esnasında hafif eğilmek suretiyle sağa sola dönülür. Her dönüşte bir adım sekilir. Sekme hareketi yapılırken aynı anda eller bele konulur. Kına alayındaki her bir genç kız bu şekilde oynadıktan sonra kızevindeki genç kızların katılımıyla hep birlikte "Çorum Ağırması" denilen halaya geçilir. Oyunun geçmişte sadece kızlar tarafından oynandığı söylenmekle birlikte günümüzde erkekler de oynamaktadır. Oyun erkekler oynadığında "Aşırma" olarak adlandırılmaktadır (KK 7, KK 8).

"Şeşen" oyunu da söz konusu işleve sahip danslardandır. Bu dans; "bir çeşit flört, gençlerin evlilik öncesinde birbirini tanımalarına olanak sağlayan arkadaşlık" (Ersoy, 2006, s.51) olarak tanımlanan kaşenlik ilişkisini başlatır ve topluma ilan eder. Merzifon ilçesi Tavşandağı köyünde düğünü başlatan "Wuic" dansından hemen sonra erkekler, kaşen olmak istedikleri genç kızlara, hatiyagoları aracılığı ile şeker, lokum, çikolata, ucu yakılmış sigara, hiçbir şey yoksa selam gönderirler. Erkeklerin hatiyagosu bunları kızların hatiyagosuna, kız hatiyagosu da genç kıza verir. Hediye kabul etmek veya delikanlının selamını almak, genç kızın delikanlının kaşenlik teklifini kabul ettiğinin sembolik ifadesidir. Ardından yeni kaşenler "Şeşen" dansı oynarlar. Şeşen oynayan çift o andan itibaren kaşendir ve durum topluma bu şekilde ilan edilir (KK 6, KK 43). Dansın



koreografileri, genel olarak erkeğin genç kıza kur yapmasını canlandırır. Görüldüğü üzere Şeşen dansı, dansların söz konusu işlevini yoruma gerek kalmadan ortaya koyan iyi bir örnektir.

“Ağlatan Kâfe” dansı da benzer işlevi yerine getirir. Anlatılanlara göre dansın acı bir sonla biten, büyük bir aşk hikâyesi vardır.⁴ Dansın koreografisinde bu büyük aşk ve kavuşamama dramı canlandırılır. Arkasındaki bu hikâye dansı kutsallaştırmaktadır. İnanışa göre oyunu gerçekten birbirini sevenler ve evli olanlar oynamalıdır. Bir Çerkez kızı ve erkeği sadece evlendiği veya evleneceği kişiyle “Kâfe” dansı oynamak ister. Aksi durum, oyunun hikâyesindeki âşıklara ve aşkın kendisine saygısızlık olarak görülmektedir; ilaveten uğursuzluk getireceğine, bu kişilerin aşk ve evlilik hayatlarında mutsuz olacaklarına ilişkin yörede inanışlar bulunmaktadır (KK 6, KK 43). Bu bağlamda dansın, hem dansı icra edenlerin birbirine hem de topluma sevgilerinin ciddiyeti noktasında mesaj iletme işlevi vardır.

Sonuç

Bireyleri bekârlıktan evli olma durumuna geçirmek için düzenlenen evlenme ritüelleri dizisinin düğün evresi; damat ve gelinin eski durumlarından ayrılmaları, yeni sosyal statülerini kazanmaları temelinde şekillenen bir sosyal konumdan diğerine doğru hareket ettikleri geçiş sürecidir. Aşamalı şekilde gerçekleşen sürecin eski statünün yok edilmesi, hiçbir şeye ve hiçbir yere ait olunmayan ne orada ne burada geçen süre ve yeni statünün verilmesi olmak üzere temel olarak üç safhası vardır. Bu safhalar aynı zamanda ritüel ölüm ve yeniden doğumuna karşılık gelir. Yapısalcılara göre ritüeller pek çok öğeden meydana gelen dil gibi örgütlenmiş sistemli bir yapıdır ve sistemi oluşturan öğelerin her birinin sistemin amacına yönelik görev ya da görevleri mutlaka vardır. Öğeleri parçalayıp işlevlerini belirlemek ritüelin anlaşılması amacına yönelik olarak kullanılan etkili bir yöntemdir. Kendi içinde yapısal bir bütünlük oluşturan düğün de örgütlenmiş bir sistem gibi işleyiş gösterir. Bu çalışmada yapının önemli bir ögesi olan dansların işlevleri incelenmiştir.

Danslar, gündelik zamandan farklılaşmış an algısı oluşturarak şölen imgesi meydana getirme işleviyle ritüellerin önemli bileşenidir. Üç ya da dört güne yayılan düğün süreci müzikle birlikte dansların varlığı sayesinde gündelik yaşam ile ritüel zamanı birbirinden ayrılarak çerçevelenir. Bu işleve yakın olacak şekilde görevi gündelik yaşam ile ritüel zamanını birbirinden ayırmak olan başlangıç göstergeleri içinde dansların da yer aldığı görülmüş, bu göstergelerin işlev ve anlamlarından hareketle dansların ritüel akışı kodlama işlevi yerine getirdiği yorumu yapılmıştır. Evlenme ritüellerinin semantik arka planındaki ölüm, doğum ve iki varoluş düzeyi arasındaki oluşum, dönüşüm temalarını içeren semgesel düzenek, ritüel sürecin aşamaları boyunca bir izlek çerçevesinde kozmik yaşam ve ölüm süreçlerinin sembolleri

⁴ Dağlı bir gençle, soylu bir ailenin kızı birbirlerine sevdalanırlar ancak kızın ailesi evlenmelerine izin vermez. Kızın güzelliğini duyan Rus çarı kızı görmek için köye gelir ve kıza âşık olur. Ailesinden ister. Aile, Rus’a verecek kızımız yok diyerek kızlarını vermez. Aldığı cevaba öfkelenen Rus Çarı, askerleriyle birlikte kızı kaçırmak için yola çıkar, bunu duyan aile, kızını Rus Çar’ından korumak için sevdiği gence verir. Düğün başlar, Rus çarının askerleri düğünü basıp kızı kaçırlar. Genç de peşlerine düşer. Kız, dağlık yüksek bir yerden geçerken askerlerin elinden kurtulup, kendini uçurumdan aşağıya atar, cansız bedeni sevdiği gencin önüne düşer. Genç, kızın cansız bedenini alarak köye döner ve cenaze töreninde tabutun arkasından yürürken mızıkasıyla Kâfe oyununun müziğini çalmaya başlar. Müzik bittiğinde ortadan kaybolur. Bir daha ne gören olur ne de kendisinden haber alınır (Çerkes Dansları <https://www.Kaffed.org>). [Erişim Tarihi: 21.01.2020]



vasıtasıyla meydana getirilir. Değişim ve dönüşüme konu olan ölüme karşılık gelen ritüel yıkanma, oluşum evresine karşılık gelen kına ve yeniden doğuma karşılık gelen duvak ritüel sahnelerinin her birinde ana hareketi dönüş olan dansların icra edildiği tespit edilmiştir. Dönüş hareketinin sembolik anlamıyla birlikte danstan önce ve sonra gerçekleştirilen rit dizilerinin ve ritüel sürecin bütünü temelinde yapılan sembolik okuma, dönerek oynamanın diğer ritlerle birlikte dönüşümü gerçekleştiren, bir şeyler yapan teknik bir araç işlevi yerine getirdiğini göstermiştir. Dansın bir başka işlevinin de gelini almanın ve dönüştürmenin karşılığı olarak oğlan tarafının ve damadın ödemesi gereken bedel olduğu görülmüştür. Gelinin sembolik dönüşümünü gerçekleştiren yıkama ve kına malzemelerinin kız evi tarafından kabul edilmesinin bedelini oğlan tarafı oynayarak ödemekte bununla birlikte oynama damadın aile üyeleri ve kız evine kabulünün de bir şartı olduğu, ayrıca gelinin karşı tarafa verilmesi karşılığında yine oynayarak bedel ödendiği görülmüştür. Dansların düğün geleneklerini koruyan, düğünün geleneğinin yasa kıldığı kurallara uygun yerine getirilmesini sağlayan ilkelerin ihlal edilmesi durumunda bir cezalandırma aracı olarak da işlev yerine getirdiği tespit edilmiştir. Düğünlerde kızevi oğlanevi şeklinde kutuplaşan iki taraf ve bu iki tarafın çatışmasını ve mücadelesine konu olan pek çok ritüel sahnesi vardır. Dansların bu sahnelerde oğlan tarafının üstünlük sağladığı durumlarda zafer ve yiğitlik duygusunu ifade ettiği gösterim aracı olması bir diğer işlevi olarak tespit edilmiştir. İfade aracı olarak danslar, saygı ve onurlandırma duygularının gösteriminde de işlevsel bir unsur olarak kullanılmaktadır. Son olarak yörede çok yaygın olmamakla birlikte ritüelin asıl izleği dışında dansların bekâr erkek ve kızların duygularının dışavurumunda ve kur yapmalarının gösterimsel bir aracı olarak kullanıldığı görülmüştür.

Geleneksel düğünlerde icra edilen dansların ritüel sürecin anlamına ve amacına göre incelenmesi sonucu salt eğlence amaçlı, gelişigüzel ve anlamsız olmadıklarını ortaya koymuştur. Bazı durumlarda dans etme eyleminin kendisi, bazı durumlarda ise dans figürleri ritüellerin amaçladığı eylemlerin birer aracı veya metaforu hâline gelerek ritüelin yaratım ve anlam aktarımında önemli görevler üstlenmektedir. Ritüel bağlamlarda hem ritüelin amacına yönelen pragmatik bir eylem hem de ritüelin derin yapıdaki anlamlarını görünür kılan bir unsur olarak yer alan dansların; aşamaları kodlama, bir şeyler yapan teknik bir araç ve anlam üretme bağlamında söz, müzik ve eylemle ifade edilemeyen birtakım duygu, düşünce, tasarıların dışavurumunun özel bir kanalı olarak işlevsel olduğu tespit edilmiştir.



Kaynak Kişiler

- KK 1: Emine Bağır, okur-yazar değil, ev hanımı, Çetmi/Gümüşhacıköy.
KK 2: Mahmut Yeşilkat, 1959, lise mezunu, esnaf, Tekke/Merzifon.
KK 3: Yılmaz Keten, 1958, ilkokul mezunu, çiftçi, Soku/Suluova.
KK 4: Basri Demir, 1952, ilkokul mezunu, çiftçi, Dere/Suluova.
KK 5: Ahmet Ali Şen, 1945 doğumlu, ilkokul mezunu, çiftçi, Tavşandağı/Merzifon.
KK 6: Özlem Sude Şen, 1998 doğumlu, lise mezunu, öğrenci, Tavşandağı/Merzifon.
KK 7: Nesur Aktaş, 1973 doğumlu, lise mezunu, halk oyunları eğitmeni,
Şihoğlu/Göynücek.
KK 8: Tuncay Demirtaş, 1961 doğumlu, yüksek lisans mezunu, öğretim görevlisi,
Merkez/Göynücek.
KK 9: Huri Güçyetmez, 1963 doğumlu, ilkokul mezunu, ev hanımı, Sevincer/ Amasya.
KK 10: Suna Kul, 1945 doğumlu, ilkokul mezunu, ev hanımı, Uygur/ Amasya.
KK 11: Fatma Er, 1965 doğumlu, ilkokul mezunu, ev hanımı, Uygur/ Amasya.
KK 12: Zühre Oğuz, 1974 doğumlu, ilkokul mezunu, ev hanımı, Yağcıabdal/ Amasya.
KK 13: Temel Tosun, 1957 doğumlu, ilkokul mezunu, âşık, Davutevi/Göynücek.
KK 14: Fatma Ünsalan, 1939 doğumlu, okur-yazar değil, ev hanımı,
Ardıçpınar/Göynücek.
KK 15: Hanife Biçer, 1946 doğumlu, okur-yazar değil, ev hanımı, Tekke/Merzifon.
KK 16: Kıymet Koparan, 1954 doğumlu, lise mezunu, ev hanımı,
Merkez/Gümüşhacıköy.
KK 17: Fatma Üzüm, 1979 doğumlu, ilkokul mezunu, ev hanımı, Kızılcaören
/Gümüşhacıköy.
KK 18: Şehri Uyar, 1950 doğumlu, okur-yazar değil, ev hanımı, Ayrancı/Suluova.
KK 19: Nafiye Tozlu, 1975 doğumlu, ilkokul, ev hanımı, Eğribük/Suluova.
KK 20: Nurhan Sığırcı, 1947 doğumlu, okur-yazar değil, ev hanımı, Uzunoba/Suluova.
KK 21: Elmas Duman, 1950 doğumlu, okur-yazar, ev hanımı, Merkez/Hamamözü.
KK 22: Derya Ceviz, 1979 doğumlu, ilkokul mezunu, ev hanımı, Gökçöy/Hamamözü.
KK 23: Sevilay Çetintaş, 1950 doğumlu, lise mezunu, halk oyunları eğitmeni,
Merkez/ Amasya.
KK 24: Alime Baş, 1965 doğumlu, ilkokul ev hanımı, Oluz/ Amasya.
KK 25: Emine Aydın, 1955 doğumlu, okur-yazar değil, ev hanımı,
Mahmatlar/ Amasya.
KK 26: Aliye Dost, 1956 doğumlu, ilkokul mezunu, ev hanımı, Ovasaray/ Amasya.
KK 27: Hacer Topsakal, 1973 doğumlu, ilkokul, ev hanımı, Merkez/Vermiş.
KK 28: Nureddin Kılıç, 1955 doğumlu, lise mezunu, esnaf, Gökçebağ/ Merzifon.
KK 29: Cuma Akbulut, 1954 doğumlu, lisans mezunu, emekli öğretmen,
Gümüştepe/ Merzifon.
KK 30: İsmail Çetin, 1963 doğumlu, lisans mezunu, öğretmen,
Kobaoğuz/ Gümüşhacıköy.
KK 31: Mustafa Ünsal, 1958 doğumlu, lisans mezunu, emekli öğretmen,
Esençay/ Taşova.
KK 32: Aslan Aydın, 1952 doğumlu, ilkokul mezunu, esnaf, Kızıoğlu/ Amasya.
KK 33: Topalak Karabaş, 1961 doğumlu, okur-yazar değil, ev hanımı,
Davutevi/ Göynücek.
KK 34: Dudu Tosun, 1963 doğumlu, ilkokul mezunu, ev hanımı, Davutevi/ Göynücek.
KK 35: Ayşe Mecek, 1937 doğumlu, okur-yazar değil, çiftçi, Kızseki/ Amasya.
KK 36: Hüsne Yersel, 1974 doğumlu, ortaokul mezunu, ev hanımı, Şeyhli/ Taşova.



- KK 37: Zeliha Hancı, 1960 doğumlu, ilkokul mezunu, ev hanımı, Çaydibi/Taşova.
KK 38: Hatice Aktaş, 1957 doğumlu, ilkokul mezunu, ev hanımı, Destek/Taşova.
KK 39: Fatma Ünsalan, 1939 doğumlu, okur-yazar değil, ev hanımı,
Ardıçpınar/Göynücek.
KK 40: Şerife Demir, 1950 doğumlu, okur-yazar, ev hanımı, Ayvalıpınar/Göynücek.
KK 41: Hamide Kartal, 1953 doğumlu, ilkokul mezunu, ev hanımı, Alan/Göynücek.
KK 42: Sevim Baş, 1957 doğumlu, ilkokul mezunu, ev hanımı, Ezinepazar/Amasya.
KK 43: Ahmet Aydın, 1952 doğumlu, lise mezunu, esnaf, Merkez/Hamamözü.
KK 44: Handan Candemir, 1984 doğumlu, lisans mezunu, esnaf, Merkez/Hamamözü.
KK 45: Ömer Aras, 1972 doğumlu, lise mezunu, esnaf, Çaydibi/Taşova.
KK 46: Nadir Arı, 1966 doğumlu, ilkokul mezunu, çiftçi, Muşruf/Merzifon.
KK 47: Ertuğrul Sarıipek, 1960 doğumlu, lisans mezunu, memur, Merkez/Merzifon.
KK 48: Mehmet Oğuz, 1970 doğumlu, ilkokul, davulcu, Yağcıabdal/Amasya.
KK 49: Ali Baş, 1958 doğumlu, ilkokul mezunu, muhtar, Oluz/Amasya.
KK 50: Mustafa Gül, 1952 doğumlu, ilkokul mezunu, hizmetli, Doğanstepe/Amasya.
KK 51: Seyfettin Uysal, 1965 doğumlu, ilkokul mezunu, çiftçi,
Kabaoğuz/Gümüşhacıköy.
KK 52: Kadir Almalık, 1951 doğumlu, ilkokul mezunu, çiftçi,
Kabaoğuz/Gümüşhacıköy.
KK 53: İsmail Kaya, 1954 doğumlu, lise mezunu, emekli nüfus müdürü,
İlisu/Göynücek.

Kaynakça

- Ağır, M. (2010). *Türk halk danslarındaki dönüş figürü üzerine halkbilimsel bir inceleme* [Basılmamış Yüksek Lisans Tezi]. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
Aktürk, Ö. (1999). *Varoluşundan bugüne insanın dansı anlatım aracı olarak kullanma biçimi* [Basılmamış Yüksek Lisans Sanat Eseri Raporu]. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
And, M. (1974). *Oyun ve bügü-Türk kültüründe oyun kavramı*. İşbankası Kültür Yayınları.
Andrews, T. (2002). *Büyük dans teknikleri* (Çev. Ayşe Gorbun). New Age Yayınları.
Ateş, M. (2014). *Mitolojiler ve semboller (Ana Tanrıça ve Doğurganlık)*. Milenyum Yayınları.
Augé, M. (2013). *Çağdaş dünyaların antropolojisi* (Çev. Hülya Uğur Tanrıöver). Dipnot Yayınları.
Bayat, F. (2010). *Türk kültüründe kadın şaman*. Ötüken Yayınları.
Bayat, F. (2013). *Oğuz destan dünyası (oğuznamelerin tarihî, mitolojik kökenleri ve teşekkülü)*. Ötüken Yayınları.
Bayat, F. (2015). *Ana hatlarıyla Türk şamanlığı*. Ötüken Yayınları.
Boratav, P. N. (1999). *100 soruda Türk folkloru*. Gerçek Yayınevi.
Bloch, M. (2014). *Ritüel, tarih, iktidar* (Çev. Ümit Hüsrev Yolsal). Dipnot Yayınları. (Çerkes Dansları <https://www.Kaffed.org>). [Erişim Tarihi: 21.01.2020].
Deveci, R. (2021). *Amasya yöresi takvim, geçiş dönemi ve bereket ritüelleri* [Basılmamış Doktora Tezi]. Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
Durkheim, É. (2011). *Dini hayatın ilkel biçimleri* (Çev. Fuat Aydın). Eskiye Yayınları.
Eliade, M. (2003). *Demirciler simyacılar* (Çev. Mehmet Emin Özcan). Kabalıcı Yayınevi.
Eliade, M. (2015). *Doğuş ve yeniden doğuş* (Çev. Fuat Aydın). Kabalıcı Yayınevi.
Eliade, M. (2017a). *Kutsal ve dindışı* (Çev. Ali Berktaş). Alfa Mitoloji.



- Eliade, M. (2017b). *Ebedi dönüş miti* (Çev. Ayşe Meral). Dergâh Yayınları.
- Ersoy, H. (2006). *Sürgün sessiz ölü*. Chiviyazıları.
- Estès, Clarissa P. (2003). *Kurtlarla koşan kadınlar* (Çev. Hakan Atalay). Ayrıntı Yayınları.
- Fischer, E. (1995). *Sanatın gerekliliği* (Çev. Cevat Çapan). Payel Yayınları.
- Frazer, J. G. (2014). *Altın dal dinin ve folklorun kökleri* (Çev. Mehmet H. Doğan). Payel Yayınları.
- Fromm, E. (2017). *Rüyalar, masallar, mitoslar- sembol dilinin çözümlenmesi-* (Çev. Aydın Arıtan ve Kaan H. Ökten). Arıtan Yayınevi.
- Gardin, N. , Olorenshaw, R. (2019). *Larousse semboller sözlüğü* (Çev. Beyza Akşit), (Editörler: Ömer Faruk Harman ve İsmail Taşpınar). Bilge Kültür Sanat.
- Gazimihâl, M. R. (1999). *Türk halk oyunları kataloğu* (3.C.) (Ed. Nail Tan, Ahmet Çakır). Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Geertz, C. (2010). *Kültürlerin yorumlanması* (Çev. Hakan Gür). Dost Kitabevi.
- Goody, J. (2013). *Yemek, mutfak, sınıf* (Çev. Müge Günay Güran). Pinhan Yayınları.
- Grimes, R. L. (2000). *Deeply into the bone: re-Inventing rites of passage*. University of California Press.
- Grimes, R. L. (2014). *The craft of ritual studies*. Oxford University Press.
- Günay, U. (1995). Ritüeller ve hıdrellez. *Milli Folklor*, 26, 2-3.
- Güneş, S. (2002). *Amasya folkloru*. Amasya Valiliği.
- Huizinga, J. (2017). *Homo ludens -oyunun toplumsal işlevi üzerine bir deneme* (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay). Ayrıntı Yayıncılık.
- James, W. (2013). *Törenselle hayvan yeni bir antropoloji portresi* (Çev. Sevdâ Çalışkan). Türkiye İşbankası Kültür Yayınları.
- Kaeppler, A. L. (2003). "Dans" (Çev. Fatma Kanat Fay). *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar* (Ed. Gülin Öğüt Eker ve diğerleri). Milli Folklor Yayınları, 382-388.
- Kapusuzoğlu, G. (2015). Çin kaynaklarına göre Türk kültür çevresinde evlenme ve cenaze gelenekleri. *Tarih Araştırmaları Dergisi*, 34 (58), 507-522. DOI:10.1501/Tarar_0000000616
- Koçkar, M. T. (1998). *Çağlar boyunca bir iletişim sanatı olarak dans ve halk dansları*. Bağırhan Yayınları.
- Kolonkaya-Bostancı, N. (2012). Anadolu'da erken prehistorik dönem kırmızı aşı boyası kullanımı. *Anadolu Dergisi*, 38, 29-51.
- Leach, E. (1976). *Culture and communication*. Cambridge University Press.
- Lévi-Strauss, C. (2013). *Mit ve anlam* (Çev. G. Yavuz Demir). İthaki Yayınları.
- Lévy-Bruhl (2006). *İlkel insanda ruh anlayışı* (Çev. Oğuz Adanır). Doğu Batı Yayınları.
- Lvova, E. L. Oktyabrskaya, G. V. Sagalayeve, A. M. Usmanova, M. S. (2013b). *Güney Sibirya Türklerinin geleneksel dünya görüşleri-insan ve toplum C. II.* (Çev. Metin Ergun). Kömen Yayınları.
- Lvova, E. L. Oktyabrskaya, G. V. Sagalayeve, A. M. Usmanova, M. S. (2013c). *Güney Sibirya Türklerinin Geleneksel Dünya Görüşleri-Simge ve Ritüel C. III* (Çev. Metin Ergun). Kömen Yayınları.
- Morris, B. (2004). *Din üzerine antropolojik incelemeler* (Çev. Tayfun Atay). İmge Kitabevi.
- Ögel, B. (1984). *Türk kültür tarihine giriş*. Kültür Bakanlığı.
- Örnek, S. V. (2014). *100 Soruda ilkelerde din, büyü, sanat, efsane*. Bilgesu Yayıncılık.
- Serdaroğlu, Ö. F. (2018). *Merzifon ve Çevresindeki Halk İnanışları Üzerine Bir Araştırma* [Yüksek Lisans Tezi]. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Smith, P. ve Riley, A. (2016). *Kültürel kurama giriş* (Çev. Selime Güzelsarı ve İbrahim Gündoğdu). Dipnot Yayınları.



- Turner, V. W. (2018). *Ritüeller yapı ve anti-yapı* (Çev. Nur Küçük). İthaki Yayınları.
- Van Gennep, A. (1960). *The rites of passage*. The University of Chicago Press.
- Yıldırım, İ. (2014). *Yöresel festival üzerine görsel etnografik bir inceleme: Ankara "Beypazarı Festivali" örneği* [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yücel, T. (2005). *Yapısalcılık*. Can Yayınları.

Etik Kurul Onay Koşulu Hakkında

Bu makaledeki etik kurul onayı gerektiren veriler "Amasya Yöresinde Geçiş Dönemi, Takvim ve Bereket Ritüelleri" adlı doktora tezi dolayısıyla büyük kısmı 2018 ve 2019 yıllarında görüşme yapılan kaynak kişilerden sözlü onay alınarak elde edilmiştir. Makaledeki veriler TrDizin'in gerek gördüğü Etik Kurul Onayı koşulundan önce toplandığı için etik kurul belgesi alınması bugün için fiilen mümkün olmadığı, çalışmanın bu haliyle etik kurul onay koşulundan muaf olduğunu beyan ederim. Verilerin TrDizin etik kurul onay koşulundan önce toplandığı söz konusu doktora tezine bakılmak suretiyle teyit edilebilir.