

**T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK HALKBİLİMİ ANABİLİM DALI**

**TÜRK HALK DANSLARINDAKİ DÖNÜŞ FİGÜRÜ ÜZERİNE
HALKBİLİMSEL BİR İNCELEME**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZIRLAYAN

Meltem AĞIR

TEZ DANIŞMANI

Yrd. Doç. Armağan ELÇİ

Ankara, 2010

**T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK HALKBİLİMİ ANABİLİM DALI**

**TÜRK HALK DANSLARINDAKİ DÖNÜŞ FİGÜRÜ ÜZERİNE
HALKBİLİMSEL BİR İNCELEME**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZIRLAYAN

Meltem AĞIR

TEZ DANIŞMANI

Yrd. Doç. Armağan ELÇİ

Ankara- 2010

ONAY

MELTEM AĞIR tarafından hazırlanan “Türk Halk Danslarındaki Dönüş Figürü Üzerine Halkbilimsel Bir İnceleme” başlıklı bu çalışma, 16. 04. 2010 tarihinde yapılan savunması sonucunda oybirliği ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından Türk Halkbilimi Anabilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Yrd. Doç. Armağan ELÇİ (Danışman)

Prof. Dr. M. Öcal OĞUZ (Başkan)

Doç. Dr. Ali YAKICI

ÖNSÖZ

Danslar; ritüelleri, ayinleri ve buna bağlı gelenekleri, bazen dini boyut kazanan inanışları, geleneksel yaşam biçimini; felsefi, sanatsal, estetik, görsel ve işitsel olarak temsil edebilmektedir. Bu nedenle dans kültürel bir bilgi birikimi olmaktadır ve dansın karakteristik hareketleri bu kültürel anlayışın içinde dinamik bir yapı olarak sürdürülmektedir. Bu açıdan danstaki hareketler, ikonografik bir resim olarak; çeşitli sembol, simge ve işaretlere sahiptir. “Türk Halk Danslarındaki Dönüş Figürü Üzerine Halkbilimsel Bir İnceleme” başlığını taşıyan bu çalışma, Türk kültüründeki sema, semah, sinsin danslarının dairesel formda sembolik olarak kendisini dönüş adımlarıyla ifade ettiğini, bu sembolik hareketin temelinde ise; arketip inanışlar, mitolojik ve kozmolojik bir algı olduğu tespitinde bulunmaya çalışan bir başlangıç çalışmasıdır.

Dansın devinimsel ve kültürel olarak kalıplaşması ona bir ifade yeteneği kazandırmıştır. Bu açıdan yaklaşıldığında dansında halkbilimi alanında edebi metinler gibi okunabilen ve beden vasıtasıyla kurgulana bilen bir alana sahip olduğu görülmektedir. Bu çalışmada, danslardaki dönüş hareketine, kültürel ve inançsal açıdan yaklaşılarak, dansın ve dansçının bu alanlar içerisinde mitolojik ve kozmolojik kavramlardan nasıl etkilendiği, dönüşlü danslardaki eğitim ile inisiyasyon arasındaki bağlantı irdelenmiştir. Kökensel olarak ise, Türk halk danslarındaki Şamanizm ve Anadolu kültürünün biçimlendirmeleriyle, İslamiyet’in dansa etkileri tartışılmıştır. Son aşamada ise semah, sema ve Türk halk danslarından sinsin danslarının dönüş figürü bir sembol olarak düşünülerek, dönüş hareketinin kavramsal açıdan kültür ve inançla olan bağlantısı üzerine değerlendirmelerde bulunulmuştur.

Bu çalışma süresinin her aşamasında öneri ve eleştirileriyle bana bilimsel destek veren tez danışmanım Yrd. Doç. Armağan Elçi'ye, bana akademik bakış kazandıran hocam, Prof. Dr. M. Öcal Oğuz'a, tezime yol gösterici eleştirilerde bulunan hocam Araş Gör. Selcan Gürçayır'a, birikimlerini benimle paylaşan sevgili arkadaşım Tuğçe Işıkhan'a, sinsin danslarında görsel olarak arşivinden yararlandığım Sayın, Ayhan Kılıç'a ve desteğini her zaman hissettiğim sevgili annem Fatma Karabağlı'ya teşekkür eder şükranlarımı sunarım.

Meltem AĞIR
Ankara, 2010

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
İÇİNDEKİLER.....	iii
GİRİŞ.....	1
Ayin, Büyü ve Dans Üzerine	11
Oyun, Dans ve Halk Dansları.....	26
Türk Halk Dansları Üzerine Yapılmış Çalışmalar.....	43

BİRİNCİ BÖLÜM

DANSTA DÖNÜŞ HAREKETİNİN SEMBOLLEŞTİRİLMESİ

1.1.Mitos ve Kozmosun Dans Figürlerine Etkisi.....	46
1.2.İnisiyasyon ve Dansta Dönüş Hareketi.....	59

İKİNCİ BÖLÜM

SEMAH, SEMA VE SİNSİN DANSLARININ GELİŞİMİ ÜZERİNE

2.1.Gelişimini Etkileyen Kültürel Etkenler.....	76
2.1.1. Orta Asya Şaman Kültürü.....	77
2.1.2. Anadolu Danslarının Gelişiminde Coğrafya ve Kültür Etkisi.....	98
2.2. İslamiyet'in Türk Halk Danslarına Etkisi.....	104

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK HALK DANSLARINDA DÖNÜŞ HAREKETİ

3.1. Semahlar ve Dönüş.....	124
3.2. Semalar ve Dönüş.....	146
3.3. Sinsin ve Dönüş	171
SONUÇ	189
KAYNAKÇA.....	207
KAYNAK KİŞİLER.....	217

EKLER.....	218
ÖZET.....	243
ABSTRACT.....	245

GİRİŞ

Dans bir ifade ve iletişim biçimi olarak insanlık tarihi kadar derin köklere sahip olmaktadır. Başlangıçta sadece ayin ve büyü temelli olarak ya da tapınmak maksadıyla icra edilmiş olan dans, zamanla coğrafi, iklimsel, günlük yaşam ya da duygusal hazlardan etkilenmiş olup kültürel ve inançsal bir sentez haline gelmiştir. Dans bu geleneksel yapının içinde toplumsal değerleri, inanç yapısını, bu sentezler sonucu oluşan kültürü, bedensel biçimdeki figürlerle, jest, mimik kullanımıyla, müzik ve kostümün desteğiyle kültürel kodlar haline getirmiştir. Bu nedenle dans; ritüelleri, ayinleri ve bunlara bağlı gelenekleri bazen dini boyut kazanan inanışları, geleneksel yaşam biçimini, görsel ve işitsel olarak, felsefi, sanatsal ve kültürel açıdan temsil eden bir halkbilimi ürünü olmaktadır.

Kültürün dans içinde bedenselleşmesi, bedenin sembolleştirilmesiyle sağlanmaktadır. Böylece dans bir anlatım gücüne sahip olabilmekte ve bedensel okumalar gerçekleştirilebilmektedir. Bu noktadan hareketle öncelikle dansın, edebi metinler gibi okunabilen ve aktarılabilen bir halkbilimi ürünü olduğu göz ardı edilmemelidir. Dansın bu alandaki kültürel kodları ise, icra biçimindeki hareket figürü olmaktadır. Anadolu coğrafyasındaki danslarda karşılaşılan en temel hareketlerden biri dönüş figürü olarak gösterilebilir. Bu hareketin temel olarak alındığı ve icra biçiminin dönüşle sunulduğu danslardan sema, semah ve sinsin dansları bu figür içinde şekillendirilmiştir. Bu çalışma; sözü edilen bu dansların dönüş hareketleri temel alınarak sınırlandırılmıştır.

“Türk Halk Danslarındaki Dönüş Figürü Üzerine Halkbilimsel Bir İnceleme” başlığını taşıyan bu çalışma; sema, semah ve sinsin danslarının

içindeki ayin, büyü, mitoloji, kozmoloji, inisiyasyon, inanç sisteminin ve kültürel biçimin dans vasıtasıyla okunabilirliğini inceleyen bir başlangıç çalışmasıdır. Bu çalışmanın giriş bölümünde kültürün dans ile olan aktarımının bedensel sembollerle nasıl gerçekleştirildiği konusu Halk Biliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 1, kitabında “Dans” adlı makalesi bulunan Anrienne L. Kaeppler’in görüşlerinden yola çıkarak tartışılacaktır. Ted Andrews’in Büyüsel Dans Teknikleri adlı kitabından “ bir güç aracı olarak beden, büyüsel dans öğeleri ve çember dansları” konuları ön plana çıkartılarak dönüş hareketinin dansdaki yeri irdelenecektir. Döngüsel dansların inisiyasyon kavramıyla olan bağlantısını irdellemek için Joseph Campbell’ın Kahramanın Sonsuz Yolculuğu kitabından değerlendirmeler yapılacaktır. Tezin ilerleyen bölümlerinde dansın tarih içerisindeki kültürel ve inançsal gelişimine değinmek için James Frazer’in Altın Dal ve Bronislaw Malinowski’nin Büyü, Bilim ve Din adlı kitaplarından yararlanılarak dans kavramının ayin törenlerindeki rolü ve arketip törenlerde dansın ayinde kullanımı, ayin ve büyüün tatbikinde dansın bir eylem olarak sözden daha baskın ve işlevsel nasıl bir görev yüklendiği irdelenecektir. Bu aşamadan sonra oyun, dans ve halk dansları kavramları ön plana çıkartılarak toplum tarafından bu terimlerin nasıl algılandığı, kodlandığı ve adlandırıldığı tartışılacaktır. Daha sonra Türk halk dansları üzerine yapılmış çalışmalar hakkında kısaca bilgi verilecektir.

“Dansta Dönüş Hareketinin Sembolleştirilmesi” başlığını taşıyan birinci bölüm, iki başlık altında tartışılmıştır. “Mitos ve Kozmosun Dans Figürlerine Etkisi” adlı alt başlıkta alegorik yöntemin dans içindeki kullanımına değinilerek, algılanabilen eylemlerin dışında, dansa farklı bir bakış açısıyla yaklaşmanın önemi ele alınmış olup, mitoloji ve kozmolojinin dansı nasıl etkilediği, biçimlendirdiği konuları üzerinde durulmuştur. “İnisiyasyon ve Dansta Dönüş Hareketi” alt başlığını taşıyan yazıda ise, dansın amacı hareket mi yoksa mana mı olduğu konusu irdelenmiştir. Ayrıca sembollerin figür vasıtasıyla bedende nasıl bir anlatıma kavuştuğu sorusu üzerinde

durularak, şamanların, semazenlerin eğitimleri ve sonrasındaki dans icraları ele alınmıştır. İnisiyasyonun dans içinde nasıl kullanıldığı ve sonrasında dansın istenilen bir üst duruma geçmeyi fiilen ve ruhsal açıdan nasıl somut kıldığı irdelenmiştir.

“Semah, Sema ve Sinsin Danslarının Gelişimi Üzerine” başlığını taşıyan ikinci bölüm iki alt başlıktan oluşturulmuştur. “Gelişimi Etkileyen Kültürel Etkiler” alt başlığında “Orta Asya Şaman Kültürü” incelenerek şaman kültürünün Türk halk danslarındaki etkisi ve Türk halk danslarının kökeni sorgulanmıştır. Ayrıca bu alt başlık adı altında “Anadolu Danslarının Gelişiminde Coğrafya ve Antik Kültür Etkisi” üzerinde durulmuş, bölgesel bağlamda bu etkilerin Türk halk danslarına nasıl biçimlendirdiği tartışılmıştır. “İslamiyet’in Türk Halk Danslarına Etkisi” alt başlığında ise, eski inanç sisteminden gelen ya da sosyal alanda sürdürülen dansların İslami sistemde nasıl şekillendiği ve tasavvufi düşüncenin dansla olan ilişkisi ele alınmıştır.

Son olarak “Türk Halk Danslarındaki Dönüş Hareketi” başlığını taşıyan üçüncü bölüm, üç alt başlıktan oluşturulmuştur. “Semahlar ve Dönüş”, “Semalar ve Dönüş”, “Sinsin ve Dönüş” alt başlıklarında dansların hikâyeleştirilmesi, bedensel hareketlerin taşıdığı olduğu semboller, aynı zamanda belli bir usul içinde izlenen dönüş figürünün, arketip, mitolojik, inançsal ve inisiyatik yönleri ele alınmıştır.

Adrienne L. Kaeppler’ın “Dans” adlı yazısı Editörlüğü’nü Richard Bauman’ın yaptığı Cultural Performances and Popular Entertainments adlı çalışmada yayımlanmıştır. Dansı “kültürel anlayışın sembolü” olarak değerlendiren Adrienne L. Kaeppler’ın bu makalesi Türkçeye Fatma Kanay Fay tarafından çevrilmiştir.

Adrienne L. Kaeppler, bu makalesinde, yer ve zaman içerisinde dansın insan vücudunu kullanarak kültürel bir form oluşturduğundan söz eder ve dansı icra etmeninde bu kültürel form kadar önemli bir olgu olduğunu vurgular. Ona göre, dans kültürel bir aracı olarak, görsel manifestoları taşıyan, anlamlar içeren sistemli bir konu bütünlüğüne sahiptir. Yazarın bu konudaki en önemli görüşlerinden biriside “Geçmişte pek çok kişinin yaptığı gibi dansın uluslar arası bir dili olduğunu kabul etmek yanıltıcı olur” değerlendirmesidir. (Kaeppler, 2003: 382)

Adrienne L. Kaeppler “Dans” başlıklı makalesinde “dansın toplumlara özgü yerel kategorilerde tanımlanacağına” işaret ederek dansı kültürel bir özellik olarak tanımlamıştır. (Kaeppler, 2003:383) Yazar, dans hareketlerinin çözümlenebilirliği üzerinde durarak konu bağlamında şu bilgileri kaydetmiştir:

“Dansın grameri dilin grameri gibi olmalıdır. Öncelikle hareketler ve söz dizimi öğrenilmeli, kültürler arası boyutta çeşitli hareketler tanımlanabilir. ... Dans yer ve zaman içerisinde insan vücudunun ustalıkla kullanıldığı yaratıcı bir süresin sonucu olarak düşen kültürel bir formdur şiirde kelimelerin işlevi nasıl önemliyse dans da figürlerin tarzı da aynı şekilde ve aynı oranda önem kazanmaktadır... herhangi bir birleşimde içinde bulunduğu duruma göre birçok bilgiyi ifade eden dans hareketlerini anlattığı işaret ve semboller dansın iletişim fonksiyonunu açıklayan faktörleridir.” (Kaeppler, 2003:384-385)

Adrienne L. Kaeppler, danslarda hareketlerin taklitsel olduğunu vurgulayarak Avustralya yerlilerini örnek verir. Yerliler danslarında kanguru, yılan ve diğer hayvanların hareketlerini dini törenlerinde taklit ederek hem ülkelerini korumuş hem de bereketi artırmış olmaktadır. (Kaeppler, 2003:384)

Dansta taklidin ve sembollerin bedensel olarak okunabilirliği mili bir özellik taşımaktadır. Çünkü dansın figürsel biçimi içinden çıktığı toplumun kültürel olgularını, dünyayı algılama biçimine sahip olmaktadır. Adrienne L. Kaeppler bu bağlamda “dansın toplumlara ait özelliklerini yerel kategoriler tanımlar” yargısında bulunmaktadır. (Kaeppler, 2003:385)

Sembollerin toplum içindeki ifade biçimi sözden daha baskın bir hal alabilmektedir. Çünkü dans ait olduğu toplumun ritüellerini harekete geçiren dinamik bir araçtır. Adrienne L. Kaeppler, dansı bir teori şeklinde kabul ederek, kültürel formun kurallarının algılanmasıyla iletişim sağlanabileceğini belirtir. Yazar, bundan sonraki aşama olarak vücudu kaynak gösterir ve “geriye sadece dansın gramerinin ne olduğunu, vücudun mekanik hareketinin nasıl anlam ürettiğini, anlam dizin ve uygulama açısından dansın iletişimi nasıl sağladığını tartışmak kalır” demektedir. (Kaeppler, 2003:386)

Taklit unsuru bedensel iletişimin en vurgulu noktasını oluşturmaktadır. Doğa olaylarından, inanç biçimine varıncaya kadar yaşamdaki tüm olguların taklidi zaman içerisinde sembollere bağlanmıştır. Kültürel bir kavram olarak dans, insan hareketlerinin tarihsel gelişimi olarak kabul edilebilir. Dansın bedensel olarak okunabilirliği açısından Adrienne L. Kaeppler danstaki dizim ve anlamın geleneğe bağlanması gerektiğini vurgulayarak sözlerine şöyle devam eder:

“Uygulamada dans dilden farklı olarak sembolik bilgiler içerir ve iletir. Bundan dolayı kişinin sosyal kültürel sisteminin önemli bir parçasıdır. Sembolik sistem olarak adetlerin yarattığı alanlara dayanarak oluşur. Bu anlamı çözmek veya yeniden gözden geçirmek içeriğin gelişmesine sebep olabilir. Biyolojik açıdan kararsız keyfi formlar ve danslar geleneksel bilgiler içerir ve sadece ait oldukları sosyal ve kültürel yapının bireyleri tarafından anlaşılır.” (Kaeppler, 2003:387)

Johann Wheeler Kealiinohomoku'nun "Halk Dansı" adlı yazısı Richard Dorson'un *Folklore and Folklife An Introduction* adlı kitabın 381–405 sayfaları arasından alınarak Türkçeye Tuğçe Işıkhhan tarafından çevrilmiştir.

Kendisinde aynı zamanda bir dansçı olan Kealiinohomoku, dansı tanımlarken "zaman ve mekâna gereksinim duyan etkili bir ifade biçimi" olarak değerlendirir. Yazara göre, dans bir halk formu olarak ele alınmalıdır, bu sayede zaman içerisinde değişikliklere uğrasa bile kendi otantikliğini muhafaza edebilecektir. Yazar bu düşüncesinin temeli olarak "anlamli ve etkin davranış bir boşlukta meydana gelmez: bu tip davranış formları daima kültürel bir ortam içinde gelişim gösterir" demektedir (Kealiinohomoku, 2007:132–133)

Dansın bedenle olan etkinliğı ve iletişimsel gücü üzerinde değerlendirmelerde bulunan bir diğer araştırmacıda Judith Lynee Hanna olmaktadır. *To Dance is Human: A Theory of Nonverbal Communication* adlı kitabında insanların her şey önce kendisini dansla ifade ettiğini belirtir ve dansın bir insan davranışı olarak, psikolojik, kültürel ve sosyal bir kaynak olarak ele alır. (Hanna, 1987:3-4) Hanna, dansı tanımlarken de "devinimsel etkinliklerden farklı olarak amacı olan, ritmik ve kültürel olarak kalıplaşmış doğuştan gelen estetik değerlere sahip sözsüz beden hareketleri" olarak değerlendirir. (Hanna, 1987:19)

Dans üzerine farklı bir çalışması olan araştırmacılarından biriside Ted Andrews olmaktadır. Yazar, *Büyüsel Dans Teknikleri* adlı kitabında dansın büyüsel gücü üzerinde değerlendirmelerde bulunur ve "gerçek kutsal dansın fiziksel davranışlarla bilinçli odaklanma ve yönlendirme yolu" olduğunu belirterek, dansı "iç ruhun dışarıdan ifade edilmesi" olarak kabul eder. (Andrews, 2002:11)

Ted Andrews dansın bir büyü aracı olarak ifade edildiği dönemlerde insanların yerin üzerine kutsal daireler çizerek dans ettiklerini kaydeder ve özellikle şaman ve rahiplerin trans durumunu oluşturmak için müzik ve dansı kullandıklarını belirtir. (Andrews, 2002:14)

Yazara göre, “ezoterik öğretilerin ardındaki temel önerme insanların bir mikrokozmoz olduğudur”. İnsan içerisinde evrenin enerjileri mevcuttur ve dans bu enerjinin canlandırılmasında, ifade edilmesinde kutsal bir olgu olarak aracılık etmektedir. Yazar dairesel formların güneşin hareketini taklit etmek üzere kullanıldığını belirtir ve Katina Dansçılarını örnek vererek bu dansçıların yuvarlak ve çember danslar kullandıklarını kaydeder. (Andrews, 2002:14–15)

Dansın bir büyü sistemi olarak tarihsel dönemlerde dünyanın belli merkezlerinde kullanıldığı tapınak yazıtlarından, ikonografik resimlerden saptanan bir bilgi olmaktadır. Bu konuda Hindistan’da ki “kutsal dansçı kızlardan” söz eden Ted Andrews, bu kızların tanrılarla evli olduklarını ve danslarıyla evli oldukları tanrının hayatını temsil ettiklerini kaydeder. Bu konuda diğer bir medeniyet olarak Mısır’ı kaynak gösteren Andrews, dans sevgisinin bu medeniyette ön plana çıktığını belirterek, bu durumdan İspanya’daki “kutsal dans okulu Kadiz’in” etkilenecek büyük bir antik dans merkezi haline geldiğine işaret eder. Tarihsel açıdan dansın Yunan ve Roma bağlantılarını da kuran yazar, “Mister Okulları” kurulduğunu ve bu okulların dans ayinlerinde çok iddialı oldukları bilgisini verir. (Andrews, 2002:16)

Dans bir ifade yöntemi olarak kabul edildiğine göre, vücudun kullanımı da bir anlatım yolu olmaktadır. Bu durum vücuda iletişim yönünden bir ayrıcalık katmaktadır. “Bir güç aracı olarak beden” konusunda vücut üzerinde değerlendirmelerde bulunan Ted Andrews, ellerin kullanımına dikkat çekerek

“yukarı bakan avuçlar enerji alışını harekete geçirir” değerlendirmesini yapar. Bu konuda Mevlana’nın semahını örnek gösteren yazar, “Mevlana’nın gökyüzüne çevrili bir eliyle, yeryüzüne çevrili diğer elinin” gelişme kapasitesini artırmaya ve enerji akışının dengelenmesinde iyi bir örnek olduğunu belirtir. (Andrews, 2002:53)

“Büyüsel Dans Öğeleri” olarak denge konusunu işleyen yazar, “dengenin bir daire olarak düşünülmesinin” önemini savunur. Ayinlerde dairelerin ve daire danslarının bu kadar önemli olmasının sadece kutsal bir alan yaratmak amacıyla değil insanın dans ederken kendi dairesel çemberi içerisinde enerjisini yeni kalıplara sokarak dengelemeyi sağladığını belirtir. (Andrews, 2002:63) Yazar dans alanında ya da dans ederken dairenin önemiyle ilgili olarak düşüncelerini şöyle aktarmaktadır:

“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 nesnelerin kesinleştiği, hareket özgürlüğünüzün 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, 2002:69)

Daire hareketinin figürsel olarak kullanımı merkez simgeselliğinin vurgulanmasında kutsal bir etki yaratmaktadır. Bu yöntemle de mekân ve ruh arasındaki çizgi dairesel alanda birbirinden ayrılmış olmaktadır.

“Çember Dansları” bölümünde Ted Andrews, çemberi “bütünlüğün ve sonsuzluğun temel sembolü” olarak değerlendirir. Yazara göre çember

sürekli olarak dönen hayat çarkını simgeler ve yaşamdaki sürekli hareketi yansıtır. Başlangıcı ve sonu yoktur. (Andrews, 2002:133) Güneşin döngüsel danslarla olan ilişkisi sadece Anadolu kültürüne ait bir özellik olmamaktadır. Bu konuda Ted Andrews, döngüsel dansları “Kutsal daire dansları” olarak tanımlar ve bu dansların tarihte de görülen bir dans biçimi olduğu bilgisini verir. (Andrews, 2002:134)

Dairenin yapılış yönü dönüşlü danslar için önemli bir husus olmaktadır. Anadolu coğrafyasındaki sema, semah dansları saatin ters yönünde sağdan sola icra edilen bir forma sahip olurken sinsin danslarında ve halay formunda soldan sağa dairesel biçimle karşılaşmak mümkün olmaktadır. Yazara göre dairenin yapılış biçimi ne olursa olsun “her yönde de, modern fizikte sütunsal dalga diye adlandırılan bir enerji spirali açığa çıkmaktadır.” (Andrews, 2002:135)

Evrendeki devingenlik konusu dairesel bir form olarak algılanmaktadır. Çünkü yaşamın gerek sosyolojik gerekse de biyolojik biçimi sistemli bir düzene sahip olmaktadır. Evreni prototip bir model olarak algılayan insanoğlu benzer bir düzeni yaşadığı dünya içinde geçerli kılmış ve yaşamı döngüsel olarak kabul etmiştir. Danslardaki döngüsel biçim genellikle evrendeki döngüsellikle bağdaştırılmaktadır. Bu tezin konularından olan “Dansta Dönüş Hareketinin Sembolleştirilmesi” başlığı inisiyasyon kavramının bir sembol olarak danslarda figürleştirilmesini de incelemektedir.

İnisiyasyon (erginlenme) öncelikle edebi metinlerde işlenmiş bir olgu olmaktadır. Joseph Campbell’ın asıl adı The Hero With A Thousand Faces olan yapıtı Türkçeye Sabri Gürses tarafından 2000 yılında Kahramanın Sonsuz Yolculuğu şeklinde çevrilmiştir.

Joseph Campbell eserinde öncelikle “simgelerin gramerini öğrenmeliyiz” demektedir. (Campbell, 2000:9) Yazar, halk anlatılarındaki kahramanların yaşamlarını bir inisiyasyon yolculuğu şeklinde ele alarak, erginlenme ritüellerini “ayrılma-erginlenme-dönüş” formunda işlemiş ve bu ritüelleri kozmik hareket ve mitoloji kavramları içerisinde ele almıştır.

Türk halkbilimcilerinin bu konuda yapmış olduğu çalışmalardan biriside “Bey Börek Anlatılarının Kahramanın Yolculuğu Açısından İncelenmesi” adlı yayımlanmamış yüksek lisans tezi olmaktadır. Tezin yazarı Tuğba Özkan, Bay Büre Beg Oğlu Bamsı Beyrek Boyı ve 20. yüzyılda Anadolu’da derlenen Bey Börek adlı anlatıları Joseph Campbell’ın yöntem ve teorisini kullanarak ele almıştır. (Özkan, 2006)

İnisiyasyonun bir olgu olarak edebi metinler içerisinde işlenmesi, ritüel, mitoloji ve kozmoloji konularının kahramanlar vasıtasıyla fiziksel ve eylemsel boyutta yeniden ele alınmasını sağlamıştır. Bu durumda şamanların, semazenlerin ya da semah dönenlerin çeşitli aşamalardan geçerek gerçekleştirmiş oldukları dansları inisiyasyon kavramı içerisinde değerlendirilebilecek bir konu olmaktadır. Bu konu üzerinde daha önce yapılmış bir araştırma tespit edilmemiştir.

Bedenin dans olarak kullanımı folklorik bir ürün olarak karşımıza çıkmakta ve bu yönüyle beden, bir ifade biçimi olarak kabul edilmektedir. Bedenin bir folklor ve buna bağlı bir ifade ürünü olduğuna dair yapılmış çalışmalardan biriside “Çağdaş Kentte Beden Folkloru” adlı yayımlanmamış yüksek lisans tezidir. Tezin yazarı Selcan Gürçayır, kültürün beden biçiminde bir söyleme sahip olduğuna değinerek, bu söylemleri bir metin olarak değerlendirir ve bu metinlerin bedensel biçimde nasıl okunabileceğine dair öneriler sunar. Yazara göre inançlar, gelenek ve görenekler, ritüel ve

söylemler bedende bir anlatım yolu kazanmaktadır. (Gürçayır, 2007:1) Dans bu söylemleri hem bedeni kullanarak hem de taklit, sembol, müzik, kostüm gibi araçlar vasıtasıyla gerçekleştirmektedir.

Ayin, Büyü, Dans Üzerine

Kültürel birliktelik içerisinde topluluğu etkileyen önemli faktörlerden birinin de inanç sistemi olduğu söylenebilir. Bu inanç sisteminden doğan kutsal güç, ibadet alanı içerisinde büyü, dinsel ve simgesel bir biçimde, törenlerle temsil edilebilmektedir. Bu temsilin neticesindeki hareketler bütünlüğü kutsal eylemler olarak yorumlanabilir. Burada adı geçen kutsal eylemler bütünlüğü ayin, büyü ve dans eylemleri etrafında şekillenmektedir. Bu durumda dans ve kutsallık ile dansçı ve inanç arasındaki ilişkinin nasıl şekillendiğinin, ayrıca dansın, ayin ve büyü içerisinde neden bir ifade olarak yöntemi olarak kullanıldığının irdelenmesi gerekmektedir.

Türk Halkbilimi üzerine çalışmalarda bulunmuş olan Sedat Veyis Örnek, Türk Halkbilimi adlı eserinin bir bölümünde sosyal normlar, yaptırım ve türlerini incelemiştir. Yazar, sosyal normları, yaşamın gerektirdiği birtakım kurallara bağlandığını belirtir ve bu durumu; “Toplumsal yaşam, bireyler, gruplar ve cemaatler arasındaki ilişkilerin düzenli bir şekilde sürdürülmesi için bir dizi beklenti, kalıp davranış, işlemi, kaçınmayı ve yasağı gerektirir... sosyal normların ortak ve en belirgin özelliği yaptırımlarıdır” sözleriyle açıklar. (Örnek, 2000:121) Bu bilgiye dayanarak, toplumun kendi örf ve adetleri vasıtasıyla, kutsal ve dünyevi alan içerisindeki pratiklerini şekillendirdiği yaklaşımında bulunabiliriz. Toplum bir kaos yaşadığında, düzenini tekrar nasıl sağlayacağına ya da koruyacağına, kendisi belirlemektedir. Bu nedenle özellikle toplum, periyodik olarak, belli dönemlerde tekrarlanan ritüeller

düzenler. Bu durumda her ritüel bir arketip modelin tekrarını içermiş olmaktadır. Örneğin ölü ruhları, doğaüstü güçler gibi bilinmeyenle mücadele, bir takım davranış pratiklerinin özel alanlar içerisinde kesin hükümlerle uygulanmasıyla sağlanmaktadır.

Bu pratiklerin başında, karşımıza ilkel toplumlardan bu yana uygulanan ayin kavramı çıkmaktadır. Ayin kavramı ve toplumsal yaşamdaki rolü incelendiğinde ilkel olarak kabul edilen dönemlerden günümüze nasıl bir etki bıraktığı, büyü ve dansla nasıl bir etkileşim içerisinde olduğu irdelenmiş olacaktır. Türk Dil Kurumu, ayin kelimesini; “dini, tören, ritüel” şeklinde açıklarken, Elektronik sözlük Wikipedia, “ayin maddesi”nde ayini; “dini tören, kendilerine özgü belirli dini ve geleneksel ritüelleri kapsayan, çoğunlukla sembollerden oluşan ve ilahi kavramlardan faydalanan” bir kavram olarak açıklar. (<http://tr.wikipedia.org/wiki/Ayin>, 9 Aralık 2008) Ayinleri, siyasal iktidarların, kurumların biçimlenmesi süreci içinde inceleyen Sibel Özbudun ise, Ayinden Törene adlı eserinde ayini, doğaüstü olarak algılanan güçler karşısında, toplumun varlığını sürdürebilmesi, koruyabilmesi için uygulamış olduğu kalıplı ve tekrarlı davranışlar bütünü olarak tanımlar. (Özbudun, 1997:14) Yazar, ayinlerin tarihselliği ile ilgili olarak ise ayrıca şu bilgileri sunmaktadır:

“Ayin, insan soyunun, en azından Homo Sapiens türüne evrilişinden bu yana işlerliğini duyumsatan bir uygulamadır. Prehistorik bulgular, günümüzden 40- 50 000 yıl öncesine değin av hayvanlarının çoğalmasına, avın verimliliğine, cinselliğe ve ölüme ilişkin inanış ve uygulamaların varlığına işaret etmektedir. (Özbudun, 1997:11)

Ayinler aynı zamanda geleneğin tekrarını da sağlamaktadır. Bu sayede gelenekte kutsal bir dokunulmazlığa sahip olabilmektedir. Ayinler ve ayinlerdeki ritler bu gibi kalıp davranışları temsil etmektedir. Sinema Modern

Mitoloji adlı kitabında ayin-rit-ritüel kavramlarını değerlendiren Ömer Tecimer şu bilgileri kaydetmektedir:

“Kutsalla ilgili, simgesel ve önceden oluşturulmuş anlamlar taşıyan, geleneksel eylem ve uygulamalara ritus denir. Ritus sözcüğünün kökeni Latince’dir ve “dinsel tören, uygulama, gelenek” anlamına gelir. Ritusların belirli bir sistem içinde bir araya gelmeleriyle ritüel meydana gelir. Bu anlamda ritus, ritüeli oluşturan öğelerden her biri olarak düşünülebilir... Ritüel, uzun yılların birikimi olarak gelenek tarafından belirlenmiş törensel davranışlar, yani rituslar dizgesidir. Diğer bir söyleyişle ritüeller, mitosların ve sözel geleneklerin simgesel davranışlar olarak kurumlaşmalarıdır. Bu anlamıyla ritüele en yakın sözcük “ayin”dir.” (Tecimer, 2006:29–30)

Ayinler, gözlem yolu da dâhil olmak üzere kuşaktan kuşağa aktarılabilen, paylaşılabilen, kurallı, simgesel, öğrenilmiş veya öğretilmiş davranış kalıplarını içinde barındırabilen, bazen de dini inançları kendi içerisinde sentezleyerek kullanabilen bir inanç sisteminin tekrarlı modeli olarak da düşünülebilir. Ayrıca bir başkaldırı ya da bir tehdidin geri çevrilmesinde gibi bir yaklaşımda, zamanın ve mekânın ortak ve simgesel olarak birliktelikle belirlenmesini sağlaması açısından ayinler toplumun dayanışma modeli olarak da algılanabilir. Antropoloji çalışmalarında bulunan Phillip Kottak, Antropoloji İnsan Çeşitliliğine Bir Bakış, kitabında ayinlerin doğasıyla ilgili olarak şu düşünceleri savunmaktadır:

“Ayinler biçimseldir- yani stilize, tekrar edici ve klişeleşmiştir. İnsanlar bunları özel (kutsal) yerlerde ve belirli zamanlarda uygularlar... Ayinler toplumsal eylemlerdir. Katılımcılardan bazıları, kaçınılmaz olarak ritlerin gerisinde yatan inançlara diğerlerinden daha fazla bağlıdır. Ne ki, salt birleşik bir kamusal eyleme katılmakta, uygulayıcılar birey olarak statülerini aşan ortak bir toplumsal ve ahlaksal düzeni benimsedikleri işaretini verirler.” (Kottak, 2002:472)

Bu tanımlamalardan yola çıkarak ayinlerin, kutsal değerlerin açığa çıkarılmasında önemli rol oynadığını, bireysel yaşamların, bu gibi davranış pratikleriyle toplum içerisinde değer kazandığı savunabiliriz. Büyü, Bilim ve Din adlı çalışmasında Bronislaw Malinowski, tapınma törenlerini şenliksel ve

kamusal bir karakter olarak değerlendirir ve kutsal eylemlerin çoğunun bu topluluk içerisinde gerçekleştirildiğini belirtir. (Malinowski, 2000:50)

Tapınma, yas, anma, erginlenme, kurban, doğum, gibi sebeplerden ötürü gerçekleştirilen ayinler, toplumdaki kutsal inançla, kültür arasındaki dengenin belirlenmesi açısından önem teşkil etmektedir. Ayrıca, ayinlerin toplum içinde açık olarak yapılması onu bireysellikten kurtararak kolektif bir güç haline getirmektedir. Bu güç toplum içerisinde büyüsel bir esin kaynağı olarak yorumlanabilir. Büyülere ayinlerde sıklıkla başvurulması doğaüstü inanç ve güçler karşısında, insanın denetimi ele geçirmesi amacını gütmektedir. Antropoloji İnsan Çeşitliliğine Bir Bakış, kitabında Phillip Kottak, büyü ve dinle ilgili olarak şu bilgiyi vermektedir:

“Büyü, özgül amaçları gerçekleştirmeye yönelik doğaüstü tekniklere gönderme yapmaktadır. Bu teknikler, ilahlar ya da kişilik dışı güçlere yönelik kullanılan afsun, formül ve ilahiler içerir. Büyücüler istenilen bir etkiyi yaratmak için onu taklit ederek taklidi büyü kullanırlar. Eğer birini yaralamak ya da öldürmek isterlerse, bu kişinin bir imgesi üzerinde bu etkiyi taklit edebilirler. Voodoo bebeklerine iğneler batırmak, buna bir örnektir.” (Kottak, 2002:468)

Toplumdaki gizemli gücün kullanılmasındaki pratik eylemler ya da kutsal geleneğin aktarılması, korunması, belirli bir mitin açık temsili olarak büyü ayinlerinin gerçekleştirildiği düşünülecek olursa, büyüsel pratikler ayinlerin tamamlayıcı rolleri olarak değerlendirilebilir. Bu nedenle yaşamın temel olayları büyüsel ve dinsel törenlerle kutsal eylemler bütünlüğü haline gelmektedir. Büyünün ayin içerisindeki tekrarı, ayinin hedefi olarak düşünülebilir. Bu konuda Bronislaw Malinowski, büyü ayinlerinin kültürle yoğunlaştırıldığını ve varoluş öyküsünün büyü yardımıyla aktarıldığını belirtir. (Malinowski, 2000:73) Böylelikle büyü yardımıyla kültür aktarımının sağlandığı düşünülebilir. Ayin ve buna bağlı olarak büyüün öğrenilmesi,

tatbiki bir kültür kodunun oluşturulması ve aktarımı olabilmektedir. Dolayısıyla bu gibi ritüellerde eylemin sözden daha baskın, daha işlevsel bir görev yüklendiği düşünülebilir.

Eylem sayesinde kutsalın tanımlaması yapılmaktadır, eylemler kurallıdır ve uygulanma alanı düzenli olmaktadır. Bu durumu kültürel ve psikolojik bir dışavurum olarak değerlendirebilirsek ilkel inancın, ayin ve büyüün, kozmik yaşamın her defasında yeniden keşfedilmesinde, yenilenmesinde, bilinmeyenle mücadelede, umutsuzluğun dağılmasında bir yöntem olduğu kabul edilebilir. Bu durum aynı zamanda soyut olanın bir ifade yöntemi olarak da kullanılmaktadır. Soyut olanın ifade yöntemi ise dans olmaktadır, çünkü dansın beden ve ruh dili sayesinde bilinmeyen güçler hayal edilmekte, simgeleştirilmektedir neticede ise dans aracılığıyla, mitoslara görüntü atfedilmektedir.

Bronislaw Malinowski, büyü ve dini iç içe geçmiş farklı olgular şeklinde, duygu gerilimleri olarak kabul eder. Büyüyü kutsal alanın içerisinde yalnızca belli bir amaç için araçlar olan eylemlerden oluşan pratik bir sanat olarak, dini ise amacın gerçekleşmesi için kendi içinde kapalı eylemler bütünü olarak tanımlar. (Malinowski, 2000:88) Büyü ve dinle ilgili görüşlerini şöyle belirtir:

“Gerek büyü gerekse de din, doğaüstünün alanına ayinler ve inanç yoluyla girmek dışında başka deneysel çıkış yolu sunmayan bu türden durum ve çıkmazlardan kurtulmayı olanaklı kılar. Dinde bu alana ruhlara ve hayaletlere, yani, ilkel kısmet habercilerine ve soy sırlarının koruyucularına inanmak dâhildir. Büyüde ise buna, büyüün doğal gücü ve etkisi girer. Gerek büyü gerekse de din yalnızca mitolojik geleneğe dayanır ve her ikisi de mucizeler gösteren güçlerinin sürekli olarak açındığı mucizevi bir atmosferde var olurlar. Her ikisi de, eylemlerini dünyevi evrenin eylemlerinden ayıran tabular ve kurallarla çevrilidir.” (Malinowski, 2000:88)

Bir imge ile bir kavram arasında bağ kurmak, gösterge yardımıyla sağlanabilmektedir. İkisinin arasındaki bağlantıyı oluşturabilmek için somut bir davranışa, eyleme ve bir öğeye ihtiyaç duyulmaktadır. Bu eylemleri ayin içinde şekillendirecek öğelerde, toplum tarafından kutsalla özdeş tutulmaktadır. Göstergenin açılımı ne kadar derinlemesine yönelirse kavramda ona paralel olarak sınırlarını genişletir. İmgenin neyi belirttiğinin anlaşılması göstergenin bütününde saklı olabilmektedir. Dolayısıyla şöyle bir varsayıma varılabilmektedir; ayin tüm bu kavramların arasında bağ oluşturmakta, büyü eylemi şekillendirmekte, dans gösterge görevini temsil etmektedir. Hatta bu konuda İlkelerde Din, Büyü, Sanat, Efsane kitabında Sedat Veyis Örnek, ibadeti oluşturan, inanç sistemini ve eylemi şekillendiren öğeleri dua, kurban, tören, dinsel içerikli dram ile oyun ve müzik olarak belirlemiştir. (Örnek, 1971:79)

Toplum içerisinde var olan ve ortak kültür hafızasını oluşturan din, büyü, efsane, mitoloji gibi unsurlar sosyal yapıyı şekillendirmektedir. Bu yardımcı göstergeler sayesinde ayin grubu kutsal zamanı yeniden yaratmış ve tekrarlamış olmaktadır. Dolayısıyla tüm bu etkenler ayin içindeki uygulamalara saygı gösterilmesini, grubun mekân ve zaman birlikteliğini oluşmasını, böylelikle kültürel birlikteliğin açığa çıkması sağlanmış olarak değerlendirilebilir. Neticede birey ya da topluluk bu göstergelerin yardımıyla kutsal nesnelerin ya da mekânın etrafında nasıl hareket edeceğini belirleyebilir. Ayinde birçok anlatımın göstergesi dans olmaktadır. Ayinlerde şu sebeplerle olabilmektedir; yağmur yağdırma, hasattın bolluğu için toprak ve ağacın kutsanması, mevsimsel geçişlerde bahar ya da yaz dönümü kutsamaları, istenilen amaca ulaşmak için kurban sunma, alınan ürünün ya da av hayvanlarının ruhlarını elde etme. Ayin içerisinde somutlaştırılan bu olgular dansla bedensel hareketlerle bir anlama sahip olabilmektedir. Oyunun toplumsal işlevleri üzerinde çalışması bulunan Johan Huizinga, Homo Ludens adlı eserinde, ayini oyunla özdeşleştirmektedir. Yazar, bu kutsal

ritüelleri insan topluluğunun ilk büyük faaliyetleri olarak tanımlar ve oyunla iç içe olduğunu belirterek, konu bağlamında şu bilgileri sunar:

“Dilin yaratıcısı olan zihin, oyun oynayarak maddeyle düşünülen şey arasında sürekli olarak gidip gelmektedir. Soyutun her ifadesinde bir simge vardır ve her simgede bir kelime oyunu içermektedir. Böylece insanlık, doğa evreninin yanındaki hayal edilmiş ikinci evren olan varoluş ifadesini hep yeniden yaratmaktadır. Mitosları da ele alabiliriz, bunlar da gerçeğin dönüştürülmesi veya hayal edilmesidir... İlkel topluluk, kendine dünyanın esenliği güvenceye alma olanağı sağlayan kutsal ayinlerini, adaklarını, bağışlarını ve törenlerini, kelimenin gerçek anlamıyla, basit oyunlar biçiminde gerçekleştirmektedir.” (Huizinga, 2006:21)

Ayinlerdeki simgesellik, tekrarlayıcılık, kutsala yöneliklik, canlandırma gibi faaliyetleri tamamlayan öğeler müzik ve dans olmaktadır. Çünkü ayini oluşturan simgeler, bedensel olarak gerçekleştirilen eylemlerdir. Ayin içinde icra edilen dans, kutsal temsili bir görünüşün bedensel ve mistik gerçekleştirilmesidir. Bu duruma örneği Erhan Tuna, Şamanlık ve Oyunculuk adlı eserinde vermektedir. Yazar, Kybele'nin rahiplerinin flüt, davul ve tef sesleriyle esrik danslar yaparak, vecd içinde dans ettiklerini, dansların daha çok, dansçılar tarafından kötü ruhlara ilişki kurmak ya da bir korkuyu, tehlikeyi kovmak için dans ettiklerini kaydetmektedir. (Tuna, 2000:112–113) Bu durumda dansçılar sadece bir temsili değil aynı zamanda da kutsal ile özdeşleşme yaşamaktadırlar. Ayin içerisinde ayine atfedilen dans, o alan içerisindeki herhangi bir kutsal mitin temsili olarak icra edilmiş olabilir. Sibel Özbudun, ayinin töreler gibi kurumsallaşan, tekrarlanan bir düzen olduğunu belirtir. Ona göre, ilkel din tamamıyla ayin konusudur, müzik, ritim ve ritme bağlı dans hareketlerinin ayinlerdeki bağlayıcılığı dikkat çekicidir. Konuyla ilgili olarak yazar ayrıca şu bilgileri kaydetmektedir:

“İrade kabul etsin etmesin eylem tekrar edilir. Bağlantı ve alışkanlık olguyu açıklar. Ayin ritmik olduğunda ve müzik, uyak ya da

diğer ritmik sanatlarla bağlantılı olduğunda daha da kuvvetlenir. Ritmik noktaların tekrarında eylemler ayinsel olarak tekrar edilir... Tüm ayinler törensel ve ciddidir. Kutsallaşma ya da bağıntılı olduğu konuyu kutsallaştırma eğilimindedir...Ayin sürekli bir önerme işletir ve önerme derhal eylemlerde işleyişe geçilir.” (Özbudun, 1997:18–19)

Anadolu coğrafyasında ki sema ve semah dansları ayin içerikli danslar olarak kabul edilmektedir Ayrıca bu dansların icra ortamlarında yapılan her hareketin, pratiğin topluluk tarafından kabul edilen kutsal, sembolik, görsel bir yanı bulunmaktadır. Dansın icra biçimi, başından sonuna kadar kurallı ve sistemli olarak işletilmektedir. Dansta, bedensel hareketler mitolojik bir olaya gönderme yapabilmekte ya da inançsal yönden önemli olan bir hikâyeleştirmeyi aktarabilmedir veya dansların çıkış noktası olarak bu mitolojik hikâyeler kaynak gösterilebilmektedir. Semahların icra nedeni olarak gösterilen Kırklar Meclisi hikâyesi bu durumun somut bir örneğidir. Bu semalarda dansçılar ile aktarılan konu arasında özdeşlik yaşanmaktadır. Böylece kutsal zaman, ayinsel tören içinde dans aracılığıyla tekrar edilerek ayinler mitolojik anlatılarla görselleştirilebilmektedir.

Dans kültürel bir temsil olarak, teknik bir şekilde toplumu örgütleyen psikolojik bir olgudur. Dansın beden dilini kullanan simgesel anlatım dili kutsal eylemin temsidir. Homo Ludens, esrinde Johan Huizinga, iki özün birliğinin ayinlerde mevcut olduğunu belirtir ve bir töz ile onun simgesel imgesi arasındaki ilişkiden çok daha öze yönelik olduğunu savunarak, bu durumu mistik bir özdeşlik olarak kabul eder. Birinin diğeri haline geldiğini açıklar ve ekler, “ilkel insan, büyüsel dansını yaparken bir kangurudur”. (Huizinga, 2006:46) Bu durumda kanguru sadece bir hayvan taklidi olarak düşünülemez, dansçı ve hayvan arasında bir özdeşlik söz konusu olmaktadır. Danstaki bu tarz totem canlandırmaları, gündelik söylem ve hareketlerden farklı olarak bedensel dilin mistik bir inançla kullanılmasıdır. Böylece dans, ayin ve kutsallık arasında bir köprü olacaktır ve bir güç,

destek ve rahatlama sağlayarak, ayin için ama ayinden farklı olarak kendi özel alanını oluşturan, kutsal olguların doğasıyla anlatılan bedensel bir temsil olacaktır.

Dans, ilkel dönemlerden başlayarak amacı olan bir icradır. Ayinden Törene kitabında, Sibel Özbudun, Neolitik kültürlerde çalgılı, danslı ayinlerin varlığından söz eder ve Çatalhöyükte'ki kült bina resimlerini kaynak göstererek ayin – dans bağlamında şu bilgileri verir:

“Neolitik yerleşimlerin ‘din’inin bir ata kültürünün yanı sıra, doğanın öngörülmez koşullarını insanın yararına çevirerek ürünü güvence altına almaya yönelik, bu amaçla doğal olayları denetlediği varsayılan güçleri kanlı- kansız sunularla, çalgılı, danslı ayinlerle etkilemeye çalışan dişil unsurun ağır bastığı, dolayısıyla olasılıkla kadınların kült görevlerinde başat rolü oynadığı bir inanç ve tapım sistemi olduğu söylenebilir.” (Özbudun, 1997:49-50)

Çatalhöyük duvar resimlerindeki dans figürleriyle ilgili olarak Dans ve Halk Dansları kitabında Tekin Koçkar, şu bilgiyi aktarır:

“İlkelerin dansa av kadar önem verdiği arkeolojik buluntulardan yararlanarak da anlayabiliyoruz. Anadolu’da Çatal Höyük’te bulunan 9 bin yıl öncesine ait, insanoğlunun yaptığı en eski renkli duvar resminde bunu görmek mümkün. Resimde dansçılar pars dersi giyinmiş, ellerinde ok ve yaylarla davul eşliğinde dans ediyorlar. And’ın saptamasına göre davulun tokmağının biçimi bugün Anadolu’da bulunan davul tokmağının aynısıdır”. (Koçkar, 1998:9)

Dans, ayin içinde serenomik hareketlerle etkili iletişimi ve sosyal yaşamla ilgili kültürel bilgiler vermektedir. Dansçı ait olduğu toplumun kültürel olgularını dansla yorumlanmaktadır. Bu durum Anadolu coğrafyası içerisinde gerçekleştirilen danslı ayinler içinde geçerli olmaktadır. Semalar, Mevlevi

Ayin-i Şerifi olarak geçmektedir ve ayin başından sonuna kadar topluluğun inanç sistemini, dünyaya bakış açısını, kültürel değerlerini, giyimiyle, müziğiyle ve dansıyla kutsal bir döngü içerisinde sergilemektedir. Aynı olgu şaman ayinleri içinde geçerli olmaktadır. Şamanın ayini yönetmesi, aynı zamanda ayinin yapılış maksadı çerçevesinde yapmış olduğu danslar, davul çalması ya da giyimi topluluğu psikolojik açıdan etkilemektedir. Şamanın ayin içinde gerektiğinde hayat ağacından göğe ulaşması, bunu yaparken kartal, at gibi kutsal hayvanlardan yararlanması, tütsüler kullanması, atalarına kurban sunması gibi törensel eylemleri onu toplum içerisinde özel kılmaktadır. Şaman, tüm bu eylemleri gerçekleştirirken, toplumun kültür kodlarını kullanmaktadır. Dolayısıyla şaman için ayindeki dans bir amaç değil araç olmaktadır. Dansın kültürle olan ilişkisi ve ayin içinde ağırlıklı olarak kullanılmasıyla ilgili olarak Metin And, *Oyun ve Bügü*, kitabında ölüm ve yas danslarıyla ilgili olarak şu bilgileri vermektedir:

“Aşure Töreni’nde olduğu gibi ölmüş kişiyi onurlandırma ona saygı borcu ödeme gelir. Ölenin giyimlerini, maskesini takınarak onu temsil etmek, onun yerini alarak, onu tekrar aralarında yaşatmak ve böylece bir avunmaya varmak da bir yorumdur. Gene aynı tören ve bu törendeki danslarla arkada kalanları ölenin ruhundan, onun öfkesinden korunmak düşüncesiyledir...bu durumda dansla beraber türlü gürültülerde çıkarılır. Çoğu kez dansçının ölü bedeninin çevresinde bir halka yapıp dolaşmaları da bir büyümlü halka ile ya istenmeyen ruhların içeri girmesine engel olmak, ya da ölümlü ruhunun halka dışına çıkmaması sağlanır.” (And, 1974:61)

James Frazer, insan düşüncesinin ve buna bağlı kurumların gelişmelerini inceleyerek, ilkel mit, taklit ve temas büyümlü, ayin ve tabular gibi konular hakkında değerlendirmelerde bulunmuştur. Bu araştırmaları topladığı klasikleşmiş eseri *Altın Dal*’ da konuya geniş yer verilmiştir. Yazar, ayin incelemelerinde bulunurken dansı, ayinin önemli bir parçası olarak görmüştür. Eserde adı geçen hasat ruhu, ağaç ruhu, ruh kaybı, yaz dönümü gibi ayinlerin büyümlü yanlarının dansla ön plana çıktığı anlatılmaktadır.

Dansın bir esinlenme kaynağı olarak, gelecekte haber vermek amacıyla uygulandığına dair ayini ise şöyle anlatır:

“Güney Hindistan’da bir şeytan – dansçı “kafası kesilmiş keçinin gırtlığını ağzına tutarak kanını içer. Sonra yeni bir hayat kazanmışçasına zilli çomağını sallamaya, hızlı fakat kararsız adımlarla dans etmeye başlar. Birden bire esin bastırır ve hiç kuşkusuz, o dik dik bakışlar, o kendinden geçmiş sıçralamalar da. At gibi horuldar, gözlerini diker döner...Şeytan-dansçıya şimdi orada var olan bir tanrı tapınılır, her seyirci, hastalığı, gereksinimleri, orada olmayan akrabalarının sağlığı, arzularının yerine gelmesi için yapılması gereken adakları, kısaca üstün insanın bilgisinin olabileceği her şey hakkında ona danışır.” (Frazer, 1991:36-37)

Bu örnekten de anlaşılacağı üzere dans kehanette bulunmak amacıyla da esinlenme kaynağı olarak yer bularak beden, tanrının ruhunu taşıyan bir yer olarak görülmüştür. Ayinlerde geçici esime yaratma, kötülüklerin başka birine ya da bir nesneye aktarılması eylemi dansçı ile sağlanmaktadır. Bazı durumlarda büyücü bu görevi de üstlenmektedir. Bunun neticesinde ayini yöneten büyücü şeytan-dansçı örneğinde olduğu gibi dans işlevini de üstlenmektedir. Johan Huizinga, Homo Ludens kitabında ilkel denilen bu ayinsel törenlerin genelde bu tür bir amacı olmasının bilinen bir şey olduğunu vurgular ve düşüncelerine şöyle devam eder:

“Bu törenlerin oyun ve müsabakaların tek tek başarısı, arkaik topluluk zihniyeti içerisinde, grubun elde ettiği refaha yönelik derin inanca bağlıdır. Adaklar ve kutsal danslar başarılı olmuştur. Bu andan itibaren her şey iyi gider, yüce güçler onlardan yanadır, evren düzeni kurulmuştur, kabilenin ve mensupların kozmik ve toplumsal mutluluğu sağlama alınmıştır.” (Huizinga, 2006:80)

Fiziksel ve zihinsel eylem tılsım bilgisi ile birleştirilerek törensel bir dans eylemi haline getirilmektedir. Bu dans toplum tarafından tabuları ve kutsal bir görev için atfedilmiş olan ruh- ata için gereklidir. Ruh-ata, bir

ağacın, bitkinin, kralın, ya da kutsal bir hayvanın olabilmektedir. Ağacın ruhuna yapılan iki dans törenini James Frazer, şöyle anlatmaktadır:

“Hasat – Dalı gibi törenlerin Hindistan ve Afrika’da var olduğu görülmektedir. Güney Doğu Hindistan’da Lhoosai hasat şenliğinde kabile başkanı halkıyla birlikte ormana gider ve büyük bir ağaç keser, kesilen ağaç köye taşınır ve meydana dikilir. Kurbanlar sunulur, içki ve pirinç serpilir. Tören, yalnızca evlenmemiş erkeklerin ve kızların katıldığı bir şölen ve dansla biter. (72)... Bengal’li Oraonlar ve Mundalar, tohum ocaklarında büyümüş olan pirinç fidesini tarlaya ekme zamanı gelince, erkekli kızlı gençler ormana gidip genç bir Karma ağacı ya da onun dalını keserler. Dans ederek, şarkılar söyleyerek ve davullar çalarak zafer alayıyla geriye dönüp köyün alanının ortasına dikerler bu ağacı ya da dalı. Ağaca bir kurban sunulur...karma ağacın çevresinde büyük bir halka oluşturup dans ederler. (Frazer, 2006:278)

Yukarıdaki örnekten anlaşılabacağı üzere ayinler, yaratılışın periyodik tekrarı olarak mevsimsel geçişlerde, özelliklede yılın belirli dönemlerinde de uygulanmaktadır. Önceden belirlenmiş bir ibadet alanı içerisinde özel danslarla topluma açık bir şekilde “yenidoğum” olarak her yıl tekrar tatbik edilebilmektedir. Çünkü bu alan içerisinde uygulanan pratikler Mircea Eliade’nin Kutsal ve Dindışı kitabında ifade ettiği gibi, “başlangıçta Yaratıcı’nın elinden çıktığında olduğu gibi saf ve kutsal bir evrende yaşama arzusunu ifade etmektedir”. (Mircea, 1991:46)

Ayin kutsal zamanı belirler, yaratılışın periyodikliği, mitsel bir olgunun tekrarlanması kısaca başlangıç noktasının anılması ve yeniden güncelleştirilmesi alanı, zamanı, eylemi özel kılmaktadır. Ayin ve dans için şöyle bir varsayımda bulunulabilir; mevsimsel geçişler kutsal zamanı belirler, bu geçişin nedeni besin kaynağı gibi bir öge olabilir. Besine atfedilen bir efsane, mit ya da kutsal bir inanış olabilmektedir. Ayinde yapılan dans, besinin varlık noktasını hatırlatır, hatta dansçılar bu besinin kendisini

canlandırmış da olabilir, bu çıkış onun nasıl doğduğunu belirginleştirir ve varoluş noktası tekrarlanmış olur. Kısaca besine atfedilen ayin, topluluğu kutsal zamana, kutsal zaman ise besinin nasıl bir varlık kazandığıyla ilgili olmaktadır. Simgesel eylemlerle, tavır ve jestler kullanılarak yapılan dans, anlatılmak istenilen olgunun yerine geçmenin ve artık 'o' olgu olabilmenin en etkili anlatım biçimi olmaktadır. J. Frazer, Altın Dal adlı eserinde mevsimsel geçişlerde kutsal olarak kabul edilen tahıl- ana gibi özel ruhlar adına yapılan danslı ayinlerden söz etmektedir. Bu ayinlerden biri şöyledir:

“Fransa’da Auxerre yöresinde son demet ekin Buğdayın Anası, Arpanın Anası, Çavdarın Anası, Yulafın Anası adıyla geçer. Son araba yola koyuluncaya kadar tarlada dikili bırakılır. Daha sonra bir kukla yapılır ondan, çiftçinin giysileri giydirilir üzerine, bir taç mavi ya da beyaz bir eşarpla süslenir. Kuklanın göğsüne bir dal parçası saplanır, bu durumda Ceres adını almıştır artık. Akşamleyin dansta, odanın ortasına yerleştirilir Ceres, en hızlı orakçı köyün en güzel kızını kendine eş tutarak bunun çevresinde dans eder... kız yığını ateşe verir, herkes Ceres’in bereketli bir yıl vermesi için dua eder.” (Frazer, 1991:330)

Yenilenmiş olan mitolojik köken dansın anlatımıyla ifade kazanmış olmaktadır. Dans, eylemi ve anlatımı tamamlayıcı bir işlev üstlenmiş olup, görüntü ve gösteriş ayinlerin geneli için geçerli bir olgu olmaktadır. Toplumun yaşadıkları kültürü, dünyayı ve hayatı yeniden keşfetmeleri, bilinmeyene üstün gelme çabaları, kontrol edebilecekleri bir hayata yönelik tatbikleri, psikolojik olarak bir boşalım yaşamasını gerekli kılmaktadır. Dans, ayinsel bir temsil olarak gerçekten ayrılan teknik bir şekilde örgütlenen psikolojik bir olgudur. Yukarıdaki örnekte verildiği üzere dansın icrasıyla, kozmik ve toplumsal mutluluk yaşanmaktadır. Uygulanan pratiklerden sonra her şey yoluna girip, düzen sağlanmış olmaktadır. Sonuçta da toplumun huzuru, mutluluğu, geleceği güvence altına alınmıştır. Bu duruma bağlı olarak tarihsel dönemlerde birçok danslı ayinler gerçekleştirilmiştir. Ted Andrews, Büyüsel Dans Teknikleri kitabında bu ayinleri kategorileştirerek “Bereket Dansları,

Tedavi Dansları, Doğa Kutlamaları, Güz Ekinoksu, Kış Gündönümü, İlkbahar Ekinoksu, Yaz Gündönümü, Mitolojik Danslar, Şükran Dansları” (Andrews, 2002, 231-233) olarak adlandırmıştır. Yazar bu dansların belirli amaçlar çerçevesinde yılın belirli zamanlarında dinsel ve büyüsel amaçlarla icra edildiğini söylemektedir.

Dans, toplum üzerinde fiziksel ve zihinsel rahatlama sağlayarak toplumu olumlu yönde etkileyebilmektedir. İstenilen amaç için kullanılan adak, kurban, büyü gibi pratikler ayinlerin sembolü olabilmektedir, dans ise bu ritüellerin bedensel ve ruhsal olarak kutsal tezahürünü sağlamaktadır. J. Huizinga, tüm bunları kültürel bir oyun olarak yorumlar ve Platon’un Yasalar adlı kitabından gönderme yaparak Platon’un danslar ilgili sözlerini işaret eder:

“Her müzikal unsur ibadete ve özellikle kendine özgü bir işlev üstlenebildiği bayramlara sıkı sıkıya bağlıdır. İbadet, dans, müzik ve oyun arasındaki bağlantı herhalde hiçbir yerde Platon’un Yasalar’ında olduğu kadar açıkça tasvir edilmemiştir. Bu eserden okuduğumuza göre, tanrılar acı çekmek için doğmuş olan insanlığa acıdıklarından onun kaygılarını ara sıra dindirmek üzere adak şenlikleri düzenlemişler”. (Huizinga,2006:203)

Sonuç olarak ayinler kutsalı ortaya çıkarmakta, bu yolu izlerken de aynı zamanda sanatsal bir ifade olan, müzik ve dansı kullanmaktadır. Dansın kutsal tezahürü yukarıda verilen örneklerden anlaşılacağı üzere büyü ve ayin kaynaklı olmaktadır. Yapılan her ayin eskiyi yenilemekte, dans ise kutsalın canlandırılmasında simgesel bir rol olarak kabul edilmektedir. Büyü ise; ilkel din anlayışının ibadet yönü olarak, tabuları olan, kutsal eylemlerden oluşan, mitolojik geleneğe dayanan kültürel bir işlev olmaktadır. Tüm bunlar ilkel toplumlardan bu yana yapılış amacı ne olursa olsun ya da neye, kime atfedilirse edilsin umudun korkuya galip gelmesi maksadıyla tatbik

edilmektedir. Bu durumda dans ve kutsallık ile dansçı ve inanç arasındaki ilişki bir bütün olmaktadır. Bu kavramlar kökensel gelişimlerinde birbirine bağlı ya da birbirini tamamlayan olgular olarak düşünülebilir. Dans ayin içerisinde gösterge ifadesi olarak kullanılıp, mutlak bir düzen içinde tatbik edilmektedir. Dans, bir ayini tamamlayan önemli bir öge, çıkış noktası, gidilen yol, varılan amacın aracı olabilmektedir. Ayinin olduğu kadar dansında tabuları mutlak bir biçimde olmaktadır. Dans edilen mekâna, dansçıya müdahale edilmemesi, giysilerin amaca yönelik olarak titizlikle hazırlanması gereğinde tütsülenmesi gibi pratikler onu özel kılmaktadır. Yüce varlık ya da kuvvet olarak kabul edilen şeylere karşı bir şeyler sunmak gayesini taşıyarak, temelinde hepsi, ibadet etmenin bir ögesi olabilmektedir. Konu bağlamında Sedat Veyis Örnek, şu düşünceyi savunur: “ibadetle kurbanın ve duanın yanı sıra dans, müzik ve ritüel içerikli oyunlarında bulunması gerekir.”(Örnek, 1971:83) Bu durumda dansı, kutsal kavramının bir ögesi olarak kabul etmemiz kaçınılmaz olmaktadır. J. Huizinga, Homo Ludens eserinde, kutsal temsili oyunların bireyi ya da grubun hayat düzeyini yükselttiği oranda kültüre dönüştüğünü belirtir ve “kutsal temsil ve törensel yarışma her yerde karşımıza çıkan ve kültüre oyun olarak ve oyun içinde gelişme olanağı veren iki biçimdir” diye de ekler. (Huizinga, 2006:73) Dans taklitten gelmiş, doğayla bütünleşmiş, döngüsel yaşamı temsil etmiş, kısaca uygulayanlar ve izleyenler için anlamlı bir eylem olmuştur. Edward Rritchard, İlkelerde Din adlı eserinde Frazer’in şu görüşüne yer vererek, “Tüm insanlık üç tane kültürel evreden geçmiştir. Büyüden dine, dinden bilime” (Rritchard, 1999:35) demektedir.

Dans ise tüm bu evrelerin içerisinde toplumların kültür birikimlerini, bedensel anlatım özelliğini muhafaza etmiştir, çeşitlenmiştir. Bu yönüyle okunabilir bir kültür mirası olmaktadır.

Oyun, Dans ve Halk Dansları

Oyunun toplum üzerinde şekillendirici rolleri bulunmaktadır. Oyunun uygulama alanı, kuralı, uygulanış biçimi, sosyal alanda büyük bir çeşitlilik göstermektedir. Oyun kelimesinin sahip olduğu bu yaygınlık, dilbilgisi, tiyatro, eğlence kültürü, çocuk oyunları gibi tüm faaliyet alanları gibi dansı da kapsamaktadır. Bu nedenle kelimenin taşıdığı anlamlar algı farklılıkları içermektedir. Fakat dans oyun kavramından daha dar ve özel, bir alanı; bedensel hareketlerin senkronunu temsil etmektedir. Bu yönüyle dans, kendi alanında toplumsal bir bellek oluşturmakta ve aktarmaktadır. Bu nedenle dans, 'oyun' kavramının dışında bir alana sahip olmaktadır.

İnsanoğlu birey olarak çevreyle iletişim halindedir. Duygu, düşünce, istek ya da rica gibi kavramların anlatılması ya da aktarılması için bireyler çevreyle olan iletişim becerilerini geliştirirler. Buradaki ilk aşama 'öğrenme' olmaktadır. Öğrenme kısaca, ses ve hareket kalıplarının taklit yoluyla kazanılarak, sonrasında deneyim aracılığıyla elde edilerek oyun biçiminde ortaya çıkmaktadır. Öğrenme bireyin dünyaya geldiği ilk andan başlayıp ömür boyu devam eden dinamik bir süreç olarak izlenebilmektedir. Bu süreç içerisinde birey sahip olduğu ortak kültüre uygun davranış pratikleri sergiler. Bu davranış pratiklerinde sahip olunan ölçüler duygu, düşünce bunun yanı sıra jest, mimik, tavır gibi bedensel hareketler kültürün ortaya çıkartılmasında etken bir rol oynar, bu durum ise sosyal bütünleşmeyi meydana getirir. Sonuçta bu etkilerde topluma ortak kültürü kullanmak için alanlar ve fırsatlar yaratmaktadır. İşte tüm bunlar, kültürün içinde kültürle beraber gelişen olgular olmaktadır. Kültürel Antropoloji adlı çalışmasında William Haviland insan davranışlarından ve bu hareketlerin yansımalarından yola çıkarak kültürü şöyle tanımlar:

“Kültür, insan davranışlarının ve bu davranışın yansımalarının arkasında yatan dünyanın soyut değerleri, inançları ve algılarından ibarettir. Bunlar toplum üyeleri tarafından paylaşılan ve toplumda kabul edilen davranışlar ürettir. Kültür, biyolojik kalıttan çok dil aracılığıyla öğrenilir ve bu kültürün parçaları tamamlanmış bütünler olarak işlev görür.” (Haviland, 2002:63)

Oyun kültürel bir olaydır davranış biçimleri oyun içinde kazanılmaktadır. Oyunu bir tanım ve kavram olarak incelenmeden önce araştırmacılar insanın kökeni, özellikleri, nitelikleri üzerinde tespitlerde bulunmaya çalışmışlar bunun sonucunda da ortaya farklı araştırma sonuçları çıkmıştır. Türker Eroğlu, Halk Oyunları El Kitabı, adlı çalışmasında durumu şöyle özetlemiştir:

“Aristoteles ve Herodot ile başlayan antropoloji çalışmaları, insanın çeşitli özellikleri üzerinde de yoğunlaşmış...Linne insan için ‘Homo Sapiens’ (düşünen modern insan, günümüz insan ırklarının hepsine verilen ad) adını kullanmış, Tylor ve Max Scheller de insana ‘Homo Faber’ (yapıcı veya alet yapan insan) özel adını vermiştir.” (Eroğlu, 1999:5)

Oyunu bir kültür olgusu olarak kabul edip, oyunun doğası ve anlamı konusunda inceleyen ise Johan Huizinga olmuştur. Homo Ludens yani ‘Oyuncu İnsan’ çalışmasıyla yazar, oyun oynayan insanın kurgusal bir düzende kültür yarattığını, aynı zamanda kolektif hayata bağlı olarak tüm hukuk, savaş, müsabaka, şiir, dans, bilgelik, sanat gibi olgularda, oyunun son derece belirleyici bir rol üstlendiğini savunmuştur. J. Huizinga’ya göre oyun kültürden daha eskidir ve fiziksel faaliyetin sınırını aşan bir kavram olarak eyleme anlam katan bağımsız bir unsur olmaktadır. (Huizinga, 2006:16)

Oyunun insan yaşamındaki belirleyici rolü, aynı zamanda oyunun toplumsal açıdan da değerlendirilmesini gerekli kılmaktadır. Çünkü toplumsal

hayat, oyunsal alanları ve bunlar etrafında gerçekleşen kültürel bir bütünü temsil edebilmektedir. Oyun - toplum bağlamıyla ilgili olarak J. Huizinga, toplumsal hayatın oyunlar tarafından bir temsile sahip olduğunu bu durumun ise saygınlık uyandıracak biçimde açığa çıktığını savunarak toplumun oyunlar vasıtasıyla hayatı ve dünyayı yorumlama biçimleri elde ettiklerini düşünmektedir. Yazara göre bu durum oyunun kültüre dönüşmesi olarak değil tersi biçimde, kültürün ilk aşamalarından itibaren bir oyun içinde var olması anlamına gelmektedir. (Huizinga, 2006:70–71)

Kültür, toplum bireylerinin birbirlerine ve yaşama dair her şeye bakış açısıdır. Bu bakış açısının doğurduğu bilgi, beceri ve hareketler toplum tarafından oyunlaştırılabilir. J. Huizinga'ya göre, kültür oyun biçiminde doğar, kültür başlangıçtan itibaren oynanan bir şeydir. (Huizinga, 2006:70) Bu düşünceden yola çıkarak toplumsal hayatta oyunun pek çok alanı olduğu yargısına varabiliriz. J.Huizinga'nın söylemiyle 'oynayan insan' oyununu oluştururken kurallar koymaktadır, bu kurallar kodlaştırılmış olabilmektedir. Kodların temelinde ise mitler, arketipler yer alabilir. Neticede oyunun eylemsel biçimi, uygulama alanı ve kuralları oyunun karakterini belirlemektedir. Metin And, Oyun ve Bügü adlı eserinde oyunun nitelikleriyle ilgili şunları söyler:

“Kimine göre oyun enerji fazlasını atmak, kimine göre, benzetmece içgüdüsünü doyurmak, kimine göre boşalma gereksinmesidir. Bir kurama göre oyun genç yaratıklara (insan ya da hayvan) ilerde yaşamın gerektirdiği ciddi iş ve uğraşlara hazırlamak, yetiştirmek içindir. Bir başka ilkeye göre oyunda doğuştan bir yeteneği geliştirme itkisi ya da üstün gelme ve yarışma isteği yitik enerjiyi tek yönlü canlılıkla eylemle onarma gibi itkileri vardır.” (And, 1974:14)

Türker Eroğlu'da, Halk Oyunları El Kitabı adlı çalışmasında, oyun kavramı ve tanımı üzerinde değerlendirmelerde bulunmuştur. Ona göre dilin,

mitosun ve ritüelin temelinde oyun bulunur, hukuk, zanaat, sanat, ilim gibi medeni faaliyetlerin temeli mithos ve ritüel olmuştur, sonuç itibariyle tüm bu sayılan unsurların oyundan çıktığını savunur. (Eroğlu, 1999:6) J.Huizinga ise, oyunun nitelikleri ve karakteristik özellikleri üzerinde durarak oyunu daha geniş yönleriyle ele alır. Oyunu her şeyden önce gönüllü bir eylem olarak kabul eder ve emirle, zorlamayla uygulanamayacağını belirtir. Bu gönüllü eylemlerinde boş zamanlarda gerçekleştirildiğini, ancak bir ritüel, tören gibi kültürel bir işlev haline geldiğinde görev ve ödev kavramlarının oyuna dahil olacağını söyler. Ona göre oyun tüm bunlar içinde gündelik ve asıl hayattan farklıdır. Kutsal bir eylemle ilişkilendirilebilir. Bu kutsal zamana bayramlar, ibadet alanları dâhil olabilir. (Huizinga, 2006:24–26)

Oyunun göstergebilimi kullanan bir çizgisi vardır. Simgeler, söz kullanımının ötesine geçmektedir. Dolayısıyla oyunun bir kavram olarak aklı, bedeni, eylemi, dili bir arada kullanması onu diğer eylemlerden daha özgün kılmaktadır. İlk dönemlerden itibaren taklit, sevinç, hüznün, korku, ayinsel, dinsel, eğlence gibi hangi nedenden ötürü oyun icat edilip başlarsa başlasın tüm zamanlarda oyunun her halükarda sosyal kodları bulunmaktadır. Anonim oluşları ve toplumun her üyesi tarafından kabul görmesi bu durumun açık göstergesi olarak kabul edilebilir. Türk Halk Oyunları Antolojisi adlı çalışmasında Nevzat Gözaydın, oyunun bir gelenek olarak insanların karşısına çıktığından söz eder ve “Elbette her geleneğin bir oyunla anlatılması veya aktarılması söz konusu değil, ama şurası bir gerçek ki, her oyunda herhangi bir geleneğin kendisini veya izlerini kolaylıkla görmemiz mümkündür” der. (Gözaydın, 2002:45–46)

Oyunun ciddiyeti oyuncular arasında hassas bir konu olmaktadır. Bu konu hakkında J. Huizinga, şöyle demektedir: “Oyun düzen yaratır, düzen oyunun ta kendisidir...Bu düzenin en küçük ihlali oyunu bozar, oyun niteliğini ve değerini yok eder.” (Huizinga, 2006:28) Aynı hassasiyet dans alanı içinde

geçerli olmaktadır, belirlenen alana dışarıdan müdahale hoş karşılanmaz. Dans alanının tespiti ise dansın karakterine, kurallarına, dansçı sayısına bağlı olarak teknik bir şekilde tespit edilmektedir.

Türk Halk Oyunları Antolojisi adlı eserinde Nevzat Gözaydın, oyunu insanoğlunun yeryüzündeki diğer canlı varlıklardan ayıran önemli özelliklerinden biri olarak görür. Ona göre dil düşünceden düşünce dilden ayrılamaz buna bağlı olarak hareket ögesi her ikisine de bağlıdır. Yazar, oyun hakkında filozof Eflatun'un Kanunlar adlı eserinden söz ederek filozofun düşüncelerini şöyle aktarır:

“Dahası yüzlerce yıl öncesinde, Büyük filozof Eflatun ise “Kanunlar” adını verdiği eserinde insanın en doğru bir biçimde yaşayışını anlatırken şöyle der: ‘Oynar gibi yaşamalı, oyunlar oynamalı, şarkı söylemeli, dans etmeli, böylece tanrıların gönlü ısınır ve insan kendini düşmanlarına karşı savunur, yarışma kazanır.’” (Gözaydın, 2002:41)

Kültür içinde her alanda kendi varlığını hissettiren ‘oyun’ kelime olarak da çeşitliliğini korumuştur. Türkçe’de ‘oyun’ kelimesi birçok anlam yerine geçmektedir. Çocuk oyunları, bilgi-beceri oyunları, talih-şans oyunları, bilmeceler, tiyatro, drama, dans, gibi geniş anlamda sahne sanatlarının tümü, güreş, tenis, gibi sporsal faaliyetlerin tümü, zekâ oyunları gibi faaliyetler oyun kelimesi içinde yer alır. Hatta sinema ve tiyatro sanatında oyunculuk önemli ve ciddi bir meslek olarak yerini almıştır. Türker Eroğlu, “İnsanın önemli özelliklerinden, vasıflarından biride onun oyunculuğudur” demektedir. (Eroğlu, 1999:11)

Nevzat Gözaydın, Türk Halk Oyunları Antolojisi eserinde oyun kelimesinin dilimizdeki kullanım sıklığına vurgu yapar ve açıklamalı olarak;

“oyun almak; oyunda sayı kazanmak, oyun bağlamak; güreşte rakibe bir oyun yapıp beklemek, oyun bozmak; tasarlanmış bir işi yersiz olarak karıştırmak veya mızıkçılık etmek, oyun çıkarmak; sportif oyunlarda başarılı olmak, oyun dökmek/ döktürmek; sevimli görünebilmek amacıyla şımarıklık yapmak, oyun etmek; kurnazlıkla birini aldatmak, oyun kırmak; çalgı eşliğinde coşkuyla raks etmek” gibi bir çok anlamı karşıladığını kaydeder. (Gözaydın, 2002:38)

Nevzat Gözaydın, ana kökten oluşan kelimeler ve atasözleri için şu örnekleri vermektedir:

“oynamak, oynanmak, oynaşmak, oynatmak, oynattırmak, oynattırılmak, fiillerinin yanı sıra oynak, oynakça, oynak kemiği, oynaklık, oynama, oynayış, oynanma, oynaş, oynaşlık...oynaya oynaya, güle oynaya, oyunbozan...oyun ebesi, oyun kağıdı...oyunlaştırma...oyun sahası, oyun salonu, oyunsal, oyun yazarı...abdal düğünden çocuk oyundan usanmaz, aç ayı oynamaz, Karaman'ın koyunu sonra çıkar oyunu, oynamayan gelin yerim dar demiş yerini genişletmişler...oynayacak olan kağrı gıcirtısında da oynar, eli işte gözü oynaşta, oğlan aldı oyuna gitti çoban aldı koyuna gitti, ölüyü görür ağlar davulu görür oynar, vurum duymaz çaldım oynamaz...iki cambaz bir ipte oynamaz...oynaşına inanan avrat ersiz kalır, ateşle oyun olmaz, vur patlasın çal oynasın, oyun oldu ot bitti, oyun oldu torba doldu.” (Gözaydın, 2002:39-40)

Oyun kelimesinin Türkçede birçok anlama sahip olması bir anlam karmaşasına neden olmaktadır. Araştırmacılar kelimenin kökeni üzerinde de araştırmalarda bulunmuşlar ve kök olarak Orta Asya şamanlarına ait olduğu sonucuna varmışlardır. Örneğin Mahmut Ragıp Gazimihal, Halk Oyunları Katalogu I. çalışmasında budi, budik, biyü kelimelerini raks etmek anlamında kullanıldığından söz eder. Türk oyunlarının tarihteki kökünün şamanlık kültüründeki cezbeli oyunlara dayandığını belirtir. Gazimihal, Kaşgarlı'nın eserinde budi, budik ve büdhik kelimelerinin raks karşılığında bulunduğunu,

kelime ortasındaki (d), (dh), veya (z) harflerinin diyalektlerde (y) olduğunu söyler. Bundan ötürü büyü' kelimesinin de bu anlamda kullanıldığını belirterek, Kaşgarlı'nın eserinde büdhimek - oynamak, büdhüşmek – raks da yarışmak, büdhütmek – oyuna kaldırmak anlamlarıyla kullanıldığını belirtir. (Gazimihal, 1990:106)

Oyun kavramının zaman içerisinde sosyal ve kültürel olarak algılanış biçiminin değişmesi oyun kelimesinin de anlam olarak çeşitlenmesine neden olmuştur. Bu konuyla ilgili olarak Türk Halk Oyunları Katalogu II. çalışmasında Mahmut Ragıp Gazimihal, İbn Mühennâ Lûgatı'nda (XIV. yy) Türkçe kelimeler bölümünde yer alan oyun kelimesinin karşılık olarak; "oyun bir eğlencedir veya oyun faydasız bir iştir" şeklinde tarif edildiğini bu durumda zihniyetle alakalı olduğunu kaydetmektedir. Batı Türkçesinde oyun kavramının rolünü oynamak, bale oynamak, iskambil oynamak gibi Avrupalılardan gelme kavramlarla çatallaştığını belirtmektedir. (Gazimihal, 1997:1997:188)

Metin And' da, Oyun ve Bügü çalışmasında oyun kelimesinin anlamları üzerinde incelemelerde bulunmuş ve kelimenin yetişkin ve çocuk oyunlarından farklı olarak ayrıca rüzgârın ve dalgaların hareketi, hoplamak, sıçramak, dans etmek, anlamlarını da kapsadığından söz etmiştir. (And, 1974:20) Bu bilgiye ek olarak, oyun kelimesinin Orta Asya şamanının adları arasında olduğunu, kadın şamana Moğolcadan gelen udahan, orta şamana orta-oyun, yüce şamana ulahan-oyun denildiğini belirtir ve oyun sözcüğünün yalnız şaman için değil Türkistan şaman törenlerinin tümüne verilen bir isim olduğunu söyler. (And, 1974:26)

Oyunlar, nitelikleri, türleri, icra ortamları, yapıları bakımından araştırmacılar tarafından değerlendirmeye alınmış ve kategorileştirilmiştir.

Pertev Nail Boratav, 100 Soruda Türk Folkloru çalışmasında oyunu dört kategoride tanımlamıştır. Bunlar; a) büyü, töre, kader, olguları ile şartlanan davranışlar, taklitler, sanat yaratmaları b) vücut gücüne ve becerisine bağlanan davranışlar c) zihin gücüne ve becerisine bağlanan davranışlar d) Katışimli oyunlar, şeklinde sınıflandırılmıştır. (Boratav, 1999:235) Benzer bir çalışmayı Halk Oyunları El Kitabı adlı eserinde Türker Eroğlu yapmıştır. Yazar, tanımlamaya daha geniş bir açıdan bakmış ve oyunu türleştirmiştir. Oyunun dağıtımı ise aşağıdaki gibidir:

1.Dramatik Oyunlar

- a) Ölme- dirilme (Arap oyunu-kış yarısı)
- b) Kız Kaçırma (kız kaçırma)
- c) Ölüp dirilme- Kız kaçırma (deveci Oyunu)
- d) Günlük hayattan sahneler (kaynana-gelin)
- e) Esnafılık Oyunları (doktor oyunu)
- f) Tarımla İlgili Oyunlar (sığır gütmeye)
- g) Tarımla ilgili Oyunlar (kurt dolaştırma)
- i) Hayvan benzetmeleri (deve düzme- deve, tavşan, keklik)
- j) Efsane ve masallardan Oyunlar (Köroğlu)
- k) Şakalar ve Dilsiz Oyunlar (lal, samut, köse, ölü, hortlak)
- l) Kukla (çömçe gelin, çullu Kadın, güççe)

2. Çocuk, Genç, Yetişkin Oyunları

- a) Aşık Oyunları
- b) Yüzük Oyunları (yüzük- fincanlı yüzük)
- c) Değnek Oyunları (cirit- değnek)
- d) Taş ve Gülle Oyunları
- e) Kovalama- Koşma-Kurtarma- Zor Kullanma
- f) Atlama-Sıçrama-Sekme (birdirbir, uzuneşek)
- g) Top oyunları (bez top, sıçrayan top, ahır top, eğir ve bütü)
- h) Saklama- saklanma (saklambaç)
- i) Dilsiz- Şaşırtma- Şaka Oyunları (lal)
- j) Dramatik nitelikte büyük ve törenle ilgili oyunlar (evcilik, hırsız-polis, fal (Papatya)
- k) Diğerleri (yağ satarım, el epenek, çingil mینگil ben geldim gibi eğlence oyunları) (Eroğlu, 1999:15–16)

Oyun kelimesi görüldüğü üzere kavram olarak, çok geniş anlamlara sahip olabilmektedir. Dans ise, oyundan farklı olarak, kendine ait bir alanda tanımlanabilmektedir. Metin And, Oyun ve Bügü kitabında “Türk halk

oyunlarının” yanlış bir kullanıma sahip olduğunu bu şekilde bir kullanımın diğer oyun türleriyle karıştırılacak bir anlama yol açtığını belirtir. Yazara göre kullanılan terimin tüm yurdu kapması gerekmektedir. Bu durumun nedeni olarak ise Anadolu’nun bazı köylerinde bile farklı danslarla karşılaşıldığını ve dans etmeye karşılık; kırın, tünkmek, şıkıldım, heleşek çekmek, hora tepmek gibi farklı ifadeler kullanıldığını bu nedenle onun yerine köylü dansları ve oyunları teriminin kullanılmasını önermektedir. (And, 1974:149–150) Türk Dil Kurumu, ‘dans” kelimesini “Müzik temposuna uyularak yapılan ve estetik değer taşıyan düzenli vücut hareketleri raks”, olarak belirtir. (<http://tdkterim.gov.tr/bts/?kategori=veritbn&kelimesec=83899>, 11 Mart 2009) M. R. Gazimihal ise, Türk Halk Oyunları Katalogu I. kitabında, dansı; “bir fikir, bir duygu, bir ihtisas, bir olay veya bir hadisenin estetik kanunlarına göre tartımlı bir hareketle dönüşümü” olarak açıklamaktadır. (Gazimihal, 1990:139)

Türker Eroğlu, dans kavramı ve tanımı üzerinde durmuş ve kelimenin Almanca, İngilizce ve Fransızca gibi dillerde hemen hemen aynı olduğunu belirtip ve şu bilgileri kaydetmiştir:

“Dilimizdeki karşılığı oyun ve raks olmakla beraber daha çok Dans şeklinde kullanılmaktadır. Ancak ülkemizde Dans denildiğinde akla gelen ‘iki kişinin karşılıklı olarak müzik eşliğinde ve daha çok Batı usulü yapılan balo, düğün vb. gibi eğlence toplantılarında oynadıkları klasik salon oyunları veya modern oyunlar (Break, rock and roll) dır. Bu sebeple de bizde folk dans karşılığı olarak halk dansları değil halk oyunları tabiri yaygınlık kazanmıştır.” (Eroğlu, 1999:16)

Dans, oyun kavramının içinde ama ondan daha özel bir alana sahip olmaktadır. J. Huizinga, Homo Ludens çalışmasında dansı en mükemmel oyun olarak tanımlar ve düşüncelerine şöyle yer verir:

“İster ilkel halkların kutsal ve büyüdü dansları, ister Yunan ibadeti içerisinde yer alan danslar, isterse de Kral Davut’un ahit sandığı (İbranilerin yasa levhalarını sakladıkları çok değer verilen sandıklar) önünde yaptığı dans olsun veya herhangi bir dönemde herhangi bir halkın eğlenmek amacıyla yaptığı dans olsun, dans, kelimenin tam anlamıyla, en mükemmel oyun, oyunsal biçimlerin en saf ve en tam olanlarından birinin ifadesi olarak kabul edilebilir. Hiç kuşkusuz, oyunsal nitelik tüm dans biçimlerinde bu kadar mutlak bir şekilde ortaya çıkmaz.” (Huizinga, 2006:209)

Dans kültürel bir eylemdir. Dansta temsiller, özdeşleştirmeler, simgelemeler, davranış kodları ve kurallar kullanılmaktadır. Sürekli tekrar edilip kendini yenileyen dinamik bir olgu olarak dans, kültürle iç içedir. Dansın işlevsellikleri, yaşam biçimindeki rolleri simgeler. Ak-kara, iyi-kötü, güzel-çirkin, avcı-av, galip-mağlup, acemi-usta, genç-ihitiyar, doğru-yanlış gibi dansın içinde kullanılan kavramlar ve roller, yaşama dair tüm zıtlıklar fark edilmese de zamanla her bir dansın simgesini oluşturmaktadır.

Dans sosyal bir eylemdir. Sosyal ve gönüllü bir eylem olarak toplumdaki insanları birbirine çeker, gruplar oluşturur. Çocuklar, gençler, yetişkinler, yaş gruplarına, cinsiyet ayrımına göre oluşturulan kümeler dansçı çevresini belirleyebilir. Dans alanı içerisinde davranış modelleri gelişir. Bu davranış modelleri dansçılar arasında sözlü veya sözsüz bir ifade olabilmektedir.

Dans psikolojik bir eylemdir. Herhangi bir olgu nedeniyle törenin, bayramın, ayinin, festivalin, kutlamanın ya da aksine günlük yaşamın içinde sıradan bir şekilde gelişmesi dansçıları psikolojik olarak tatmin etmektedir. Bu durum bir iç gerçekleştirme olarak da kabul edilebilir. Dansın neticesinde bireylerde bir boşalım, mutluluk yaşandığı açıkça gözlemlenebilir. Dansın icra biçimi, yapılış amacı eğlence, boş vakit değerlendirme, ayinsel, törensel ya da dinsel bir formda oluşu dansı icra edenlerin kendilerini, bu özel zamanların

önemli parçaları olarak hissetmelerini sağlar. Bu nedenle dans hem bireysel hem de toplumsal bir rahatlama sağladığı için psikolojik bir eylem olarak kabul edilebilir.

Dans aynı zamanda geleneksel yaşam biçiminin de devamı olmaktadır. Geleneğin danslardaki aktarımı konusunda M. R. Gazimihal Türk Halk Oyunları Kataloğu I. adlı çalışmasında İskân Türkmenlerinin halaylarını konu almaktadır. Yazar, özellikle düğün ortamlarında kurulan halaya katılmanın hoş karşılanan, takdir edilen bir davranış biçimi olarak kabul edilirken, bu âdete riayet etmeyen kişilerin düğün evinin hasmı dahi sayılabildiğinden söz etmektedir. Yazar konuyla ilgili olarak şu bilgileri kaydetmektedir:

“Böyle 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 girip, bunun adet olduğunu ve yapılmasında mahzur bulunmadığını tekrarlayıp kız tarafını keskin ve imkân bulurlarsa düğün sırasında birde nişan kutlamaya çalışırlar. İskân Türkmenlerince böyle bir nişan çok uğurlu sayılır.” (Gazimihal, 1990:134)

Dans zaman içinde, günlük ve özel, kutsal ve sosyal yaşamda kendisine önemli bir yer edinmiştir. Böylelikle dans, dini, ayinsel, törensel uygulamalarda, eğlence içinde özel bir alanda, kültürel bir sistemle kodlaştırılarak tatbik edilmiştir. Konuyla ilgili olarak Hasan Basri Öngel, “Türk Halk Oyunlarının Kökeni Oluşumundaki Etkenler ve Sınıflandırılması” adlı tezinde, dansların yaşamın her evresinde rol aldığını şu sözleriyle belirtir:

“Doğal çevrede toplumsal ilişkiler geliştikçe, oyun: savaş, kavgı, av, eğlence, doğurmak, ateş yakmak gibi günlük olaylardan her

şeye varıncaya kadar oyunla taklit edilirdi. Her münasebetle raks edilir, mehtaba, güneşe, karanlık geceye, ateşe raks edilirdi. Zaman içerisinde oyunlar ilkel dinlerin ifade gücü, yatırım kaynağı olmuştur. İyi ile kötünün, doğru ile yanlışın, güzel ile çirkinin, yani soyut kavramların tamamının canlandırabilme imkânının sadece oyunla bulunması mümkündür. Doğaüstü güç ve onun kavranabilmesi, yine oyun yoluyla ifade edilebiliyordu. Kısaca bir dinin; itikat ve ibareti, adap ve erkânı, bütünüyle oyundan ibaretti. Zamanla oyunlar dini ve törensel niteliklerini kaybederek anlamlarını açıklayamadığımız soyut oyunlar halini almışlardır.” (Öngel, 1992: 6)

Dansın oluşumu, kökenleri, etkileri araştırmacıları dansın kültürel bir kavram olarak incelenmesi gerektiği kanaatine vardırmıştır. “Türk Kültüründe Oyunun Önemi” adlı makalesinde Cahit Tanyol, dansı şu sözleriyle anlatmıştır:

“Oyun duygu ve düşüncenin hareketle ifadesidir...İnsan oyunu sadece estetik bir faaliyet olarak görmez onunla dini düşünce, kainat tasavvuru, insan kaderi, arzular, ihtiraslar, efsaneler ifade edilir...milletlerin kendilerine has özelliği milli oyunlarında saklıdır. Musiki ve şiirin ilk cediti oyundur. Musiki, asırlarca ona refakat etmiş ve ölçülerini ondan almıştır... Oyun önceleri din ve büyü ile ilgili serenomilere refakat ederken zamanla gaye ve mahiyetini kaybederek tamamıyla estetik bir karakter kazanmıştır.” (Tanyol, 1996:21–23)

Dans sadece bedensel bir hareket olmayıp; ritmin, müziğin, tavrın, jest ve mimiklerin kullanılması sonucunda, ruhsal açıdan istenilen durumun yaşanması için yapılan öyküsel bir anlatımdır. Bu anlatım biçimi kültürel olarak kodlaştırılmıştır, kodlar çözümlendiği takdirde dansın hareket bütünlüğü okunabilir bir metine dönüşebilir. Bu yönleriyle dans, sanatsal ve kültürel anlatım kollarından birisi olarak değerlendirilebilir.

Dans, aynı zamanda ilkel olarak kabul edilen dönemlerden bu yana, özelliğini korumuş bedensel ve kültürel bir davranış kodu olarak da

değerlendirilebilir. Dans ve Halk Dansları adlı çalışmasında Tekin Koçkar, ilk uygarlıklarda dans, konusu üzerinde durmuş ve dansın toplum üzerindeki etkisini belirtmek için Eflatun'un Kanunlar adlı eserinden yararlanarak şu bilgiyi vermiştir:

“Müzik ve dansın, tutkular ve ahlak değerleri üzerindeki etkileri konusunu uzun uzadıya ele alan düşünür Eflatun dansı, kişiyi soylulaştıran, uyumlu ve zarif kılan, kendisi ve toplum yararına eğiten bir medya olarak görüyor ve ideal devletinde dansa yer verilmesini istiyordu.” (Koçkar, 1998:10)

To Dance is Human adlı eserinde Judith Lynne Hanna, dansı çeşitli açılardan geniş olarak ele almıştır. Yazara göre insanlar her şeyden önce kendini dansla ifade etmektedir. Yazar, konuyla ilgili çalışmasından şöyle bahseder:

“Dans eden insan, insanlık tarafından genellikle evrensel olarak ifade edilir. Dans, insan yaşamını, iletişim ve öğrenme, inanç sistemi, sosyal ilişkiler ve politik dinamikler, sevgi ve kavga dolu şehirleşen ve değişen yüzüyle birlikte çok yönlü olarak dokur. Bu durum insan türünün biyolojik ve evrimsel gelişmesinde önemli olmaktadır... Dans bir insan davranışıdır. Dansa farklı perspektiflerden bakabiliriz. Dans psikolojik bir davranıştır. İnsan vücudundaki kaslar yoluyla gerçekleşen enerji boşalımı beyin içinde de bir canlılık olarak yanıt vermektedir...dans kültürel bir davranıştır. İnsani değerler, davranışlar ve inanç bunlara ek olarak bedensel üretim, yapı, üslup, memnuniyet ve performans dansın kavramsallığını kısmen belirler...Dans sosyal bir davranıştır, sosyal yaşam insanın ustalaşması için gereklidir, dans sosyal organizasyonu aslına uygun olarak yansıtır, etkiler ve gerçekleştirir.” (Hanna, 1987:3–4)

Dolayısıyla dans sadece sanatsal bir anlatım türünün icrası olmamaktadır. Dansın uygulanış yeri, şekli ve amacına göre birey kendisini bir gruba dâhil edebilmektedir. Böylelikle dini, sosyal, kültürel kodlar altında bir yaşam tarzı seçmiş olmaktadır. Bu alanda semazenler, semah dönenler, Rıfai, Kadiri tarikatlarında zikir dansları icra edenler ya da Anadolu'nun çeşitli

yerlerinde sinsin, zeybek, bar gibi dansları icra edenler bu kategoriye dâhil edilebilir. Bu durumu aynı zamanda kategorileşmiş dans türlerinden yola çıkarak da açıklayabiliriz. Dini danslar, savaş dansları, tarım dansları, kutlama dansları, ölüm dansları, tören dansları, gibi dans türlerini bu kategorinin içerisine gösterilebilir. Bu tür dansların belirleyici özellikleri, tarihi, coğrafi, kültürel, sosyal, ekonomik, farklılıklar veya benzerlikler göstermesidir, bu durumda birey kendisini bu gruplardan birine dâhil ederek kendi ortak giysi, hareket, kural, müzik gibi toplumsal dans alışkanlığını oluşturabilmektedir. Dans, bu durumda iletişim kodlarının uygulandığı, bilinçli olarak icra edilen bir bellek kodu haline dönüşmektedir.

Halk danslarının oluşumu, kültürel kodların birikimiyle elde edilmiş bir sentez olmaktadır. Bu gelişim, ilkel olarak kabul edilen dönemlerdeki insanların korku, sevinç, taklit gibi ifadelerden başlamış, sonrasında sosyal anlamlar bularak günümüze kadar gelmiştir. Bereket, doğum, düğün, ölüm, tabiat, eğlence, inanç, kavramları kültürel yaşamda danslarla ifade edilebilmiştir. Cahit Obruk, “Taklitten Oyuna” adlı makalesinde tüm gerçeklerin taklit arzusunu körüklediğini söyler ve şu bilgileri sunar:

“İlkel adam, duyduğu sesleri taklit ederek dile, konuşmaya ve musikiye ulaşmış...Hiyerogliflerin bile, otların ve hayvanların taklidi sonucu doğduğu, bu gün dahi dans edilirken çıkarılan seslerde kuşların, rüzgarın diğer bazı hayvanların kısaca çevreden taklitte aldıklarının çoğunlukta olduğu görülüyor.” (Obruk, 1983:219)

Dansın insanlık tarihindeki önemini Sedat Veyis Örnek, İlkelerde Din, Büyü, Sanat, Efsane adlı çalışmasında ele almıştır. Örnek, dansı sanatın en eski belirtisi olarak tanımlar ve dansın ruhsal durumların, gerilimlerin devinimine dönüşen bir boşalım olarak kabul eder. Dinsel ve büyüsel bir karakter taşıyan dansın, hayatın bütün önemli dönemlerinde insana eşlik ettiğini belirterek, doğumda, erginlenme törenlerinde, evlenmede, ölümden sonra

edildiğini, hatta mitlerle ilgili danslar yapıldığı hakkında bilgi verir. (Örnek, 1971:181) S. V. Örnek, taklidi oyunlarla ilgili olarak şu bilgileri kaydeder:

“Av ve savaş danslarının çoğu taklide dayanmaktadır. Avcı, ava çıkmadan önce avlayacağı hayvanın hareketlerini taklit eden danslar yaparak onu etkileyeceğine inanır. Hayvanlarla ilgili dansların bir bölümü, hayvanların çoğalmasını amacını güder: Preri yerlilerinin Bizon, Avusturya yerlilerinin Kanguru Dansları gibi...Savaş danslarında savaş sahneleri canlandırılır...Bollukla ilgili dansların çoğu erotik karakterdedir.” (Örnek, 1971:182)

Tüm bu evreler ve uygulama alanları içinde canlandırma ve tekrarlama dansın gelişiminde önemli iki öge olarak kabul edilebilir. Canlandırma ve taklit dansta sık karşılaşılan öyküleme yoludur. Bu duruma hayvan hareketlerinden yola çıkılarak yapılan hayvan taklitli Anadolu danslarını örnek verebiliriz. Örneğin; Bingöl kartal dansı, avını yemekte olan bir kartalın, diğer kartalların saldırısına uğrayarak, avını koruma mücadelesini anlatır, Gaziantep serçe dansı, serçenin sıçramalarını taklit etmektedir, Bolu ördek dansı bütünüyle ördeğin kanatlarını, uçuşunu, uyumasını ve sürüsüyle yaşamını resmetmektedir. Diyarbakır kurt- kuzu dansında sürüye saldıran bir kurdun, bir kuzuyu yemesi, çobanın bu durum için köpeğini suçlaması, kurdu beklemek için kuzu postuna bürünmesi ve kurttan intikamını alması şeklinde bir anlatıma sahiptir. Savaş taklidi ya da güç taklidi danslarda yiğitlik, cesaret ön plana çıkarılmaktadır, Bursa kılıç- kalkan, Trabzon bıçak horonu ile Erzurum hançer barı savaş taklidi içerisinde yer alan danslar olarak kabul edilirken, Anadolu coğrafyasında birçok ilde icra edilen sinsin güç taklidi dans grubu içerisinde yer almaktadır. Sinsinde dansçılar ateşin ve birbirlerinin etrafında dönerek, vurarak güç ve gövde gösterisi yapmaktadır. Günlük yaşamı taklit eden danslar arasında Silifke yöresi Türkmen kızı örnek verilebilir. Anlatım, süt sağma, yayık yarma, hamur yoğurma, yün tarama gibi günlük faaliyetlerin taklidi ile yapılır, Adıyaman yöresinde icra edilen galuç, günlük yaşam, kadın erkek ilişkileri, ekip-biçme, kadının tarlaya kocasına su getirmesi,

kuraklık, isyan ve dua ile şekillenmiş bir anlatıma hâkim olmaktadır. Doğa dansların konusu olmuştur örneğin; Bitlis ağır govenk de kol kola girmiş dansçılar öne ve geriye hareket ederek rüzgârda sallanan hasatı taklit etmektedir. Artvin Coşkun Çoruh'da, Çoruh Nehri'nin yüksek devirli su akışı öykülenmektedir. Bu örneklerden yola çıkarak dansta taklidin önemli bir yere sahip olduğunu gözlemlenebilir. Tüm bu dansların özünde temel eylem belirlenmiştir, dansın canlandırılması hazır olan kurgunun tekrar edilmesiyle kendisine özel bir karakter sağlar. Bu karakteristik özellik dansı ritüelleştirmektedir, bu ritüel toplumun kültürel belleğiyle doğrudan ilgili olmakta ve değişmemektedir. Dansın her tekrarı aslında onu daha da anlamlı kılmaktadır fakat zamanla dansta yapılan taklidin nedeni unutulmuştur fakat uygulanış şekli değişmemiştir. Nevzat Gözaydın, Türk Halk Oyunları Antolojisi adlı eserinde asıl kültürün insanın ana ihtiyaçlarından doğduğu için kolay değişmeyeceğini söylemektedir. Bu düşüncesini açıklamak içinde jest, mimik ve oyun kavramından yola çıkar ve şunları söyler:

“Sözgelimi, ilkel insanın en basit ihtiyaçlarını giderebildiği için yaptığı hareketler, jestler ve mimikler günümüzün sanayi toplumu insanı tarafından da yapılmaktadır...Bunların belli bir metin içinde uygulanması, ritim ve müzik eşliğinde ortaya konulması bir yandan tiyatronun oluşmasını sağlamış, diğer yandan o belirti, hareketlerin oyun kavramı ile anılmasına yol açmıştır”. (Gözaydın, 2002:29)

Var olan kültürel bir olgunun, bir neden çerçevesinde müzik, ritim eşliğinde icra edilmesi dansın toplumsal rolü şeklinde yorumlanabilir. Dans icra ortamı için kendisine bir neden yaratabilmektedir. İyi icra edilen bir dans, toplumu coşkuya getirir, basit bir eğlence gibi görülebilen bu eylem halkın gözünde gruba bağlılığın bedensel bir söylemidir. Halk dansları zamana bağlıdır ama bu zamansal bağlılık yılın belli dönemleri şeklinde değil, bireylerin ya da geniş anlamda toplumun dansı icra etmekteki zamansal sebeplerine dayanmaktadır. Bayramlar, kutlamalar, yıl dönümleri, eşiksel geçişler (doğum, düğün) ya da dini ve özel zamanlarda uygulanan ayinsel

danslar (Şeb-i Arus gibi), bunun hacrinde bir amaç gütmekten bir cazibe ve eğlence vasıtası olarak icra edilen danslar zihinsel ve bedensel gevşemeye yönelik olup zamanın hoşça geçirilmesi için kullanılmaktadır. Böylece dansın köken ve zaman tekrarı yapılmış olmakta aynı zamanda da dans icrası gereğine göre toplumu eğlendirmekte, kutsamakta, arketipe götürmekte, kodlar oluşturmakta, fiziksel ve ruhsal boşalım sağlamaktadır.

Mekân-dans ilişkisinde kavramlar birbirini tamamlayıcı olduğu için önemli olmaktadır. Dansa bağlı olarak, mekânın yerine göre ibadet alanı, yerine göre ayin alanı, bazen de görsel bir sahneye dönüşmesi görülebilmektedir. Bu durum mekân-dans arasındaki önemden ve dokunulmazlıktan ileri gelmektedir. Diğer bir açıdan ise, mekân dansla tabulaşmaktadır. Çünkü dansın türü ve maksadı ne olursa olsun dans alanına müdahale toplum tarafından hoş karşılanmamaktadır. Bu durum mekânın dansla- dansın mekânla birlikte anılmasına da yol açmaktadır. Örneğin, Mevlevi ayinlerinde sema dönmek için dairesel alanlar özel olarak inşa edilmiştir. Bu durum bellek oluşturmak için önemli bir etkidir konu bağlamında Jan Assmann, Kültürel Bellek kitabında düşüncelerini şöyle kaydetmektedir:

“Kendini bir grup olarak sağlamlaştırmak isteyen her topluluk sadece içsel iletişim biçimlerinin sahnesi olarak değil, aynı zamanda kimliklerinin sembolü ve hatıralarının dayanak noktası olarak bu tür mekânları yaratmak ve garanti altına almak ister. Belleğin mekâna ihtiyacı vardır, mekânsallaştırma eğilimi içindedir.” (Assmann, 2001:43)

Mekân, tüm oyunsal, geleneksel pratikler için önemli bir kavramdır. Mekânı özel kılan, içerisinde gerçekleştirilen eylem olmaktadır. Böylece hem eylem hem de mekân birbirini tamamlayan, destekleyen bir bütün haline gelmiş olurlar.

Sonuç olarak halk danslarını, taklit, gözlem vasıtasıyla simgelemeye dayanan, icra ortamlarında kendisine nedensellik bulabilen, sosyal ve kültürel bir davranış kodu olarak kabul edebiliriz. Sanatsal ve estetik olarak beden dilini kullanması, icrasında müziği ve ritmi barındırması onu kültürel olarak biçimlendirmektedir. Bu yönüyle oyun kelimesinden ayrılmaktadır. Duygu ve düşünceleri yaşamsal dinamikleri içinde barındırması halk dansları kavramının oluşmasına neden olmuştur. Dansın toplum içinde insanla birlikte şekillenmesi ve anonim oluşları halk danslarını toplumlara özgü kılmaktadır. Oyun ise genel bir kavram olarak Türkçede geniş bir anlam çeşitliliğine neden olmaktadır. Oyunun önemli bir kültürel olgu olduğu göz ardı edilemez fakat sözel bağlamdan, drama sanatlarına varıncaya kadar geniş bir alan içindeki icrası kelimenin genel bir kavram olarak görülmesine neden olmaktadır. İnanç sistemine bağlı olarak ayinsel danslar icra edilebilmekteyken oyunun kelimesinin ibadet biçiminde kullanılması mümkün olamamaktadır. Dans ise, eğlenceden, taklitselliğe, ibadetten öyküsel anlatıma varıncaya kadar bedensel olarak ifade edilebilen her türlü ifadeye karşılık gelen bir kavram olabilmektedir.

Türk Halk Dansları Üzerine Yapılmış Çalışmalar

Türk Halk Oyunları üzerine yazılmış olan en eski yazı 1900 yılında Rıza Tevfik Bölükbaşı'nın Nev-salı Afiyet Salname-i Tıbbi adlı sağlık yıllığında yayımladığı Raks adlı yazısı olmaktadır. Bu yazı Türk halk danslarının araştırılmasında bir başlangıç olarak kabul edilmektedir. Bu yazıdan sonra halk danslarının bir folklor ürünü olarak kabul edilerek yazılan çalışmalardan biriside Selim Sırrı Tarcan'ın 1924 yılında Türk Edebiyat Mecmuası'nda yayımlanan Halk İlmi (Halkıyyat) adlı çalışması olmuştur.

Türk halk danslarının derlenmesiyle ilgili birçok araştırmadan söz edilebilir. Bunlar arasında ön plana çıkanlar arasında Mahmut Ragıp Gazimihal gösterilebilir. Araştırmacının on beş defterden oluşan Yurt Oyunları Katalogu adlı çalışması farklı dönemlerde baskıya hazırlanmıştır. Türk Halk Oyunları Kataloğu Cilt 1 (Nail Tan, 1990), Türk Halk Oyunları Kataloğu Cilt 2 (Nail Tan- Ahmet Çakır, 1997), Türk Halk Oyunları Kataloğu Cilt 3 (Nail Tan- Ahmet Çakır, 1999) bu çalışmalardan olmaktadır. Türk Köylü Dansları (Metin And,1964), Oyun ve Büğü (Metin And,1974), Türk Halk Oyunları (Cemil Demirsipahi, 1975), Türk Halk Oyunları (Şerif Baykurt, 1965), Türk Halk Dansları (Şerif Baykurt, 1973), Türkiye’de Folklor (Şerif Baykurt, 1976), Türk halk danslarının kültürel oluşumunu içeren önemli kaynaklar arasında yer almaktadır.

Türk Folklor Araştırmaları Kurumu’nun yayımları arasında yer alan bazı önemli makaleler ise şöyledir; Türk Kültüründe Oyunun Yeri (Cahit Tanyol,1961), Oyun Folkloru (Ahmet Kutsi Tecer, 1961), Halk Oyunlarımızın Koreografik Düzen ve Sınıflanması (Metin And, 1968), Milli Danslarımıza Umumi Bir Bakış (Halil C. Oğultürk, 1955), Halk Danslarımızın Günümüz Toplumundaki Yeri (Ruhi Su, 1994), Folklor Konusu Olarak Yurt Oyunları (Mahmut Ragıp Gazimihal, 1961), Halk Oyunları Üzerindeki Çalışmalar ve Bugünkü Durum (Şerif Baykurt, 1961), Bazı Kıyam Zikirleri veya Türk Dini Raksları (Halil Bedi Yönetgen, 1962), Köylü Halayı Hakkında (Muzaffer Sarısözen, 1961), Türk Halk Oyunlarının Bölgelere Göre Dağılışı (Şerif Baykurt, 1961), Bölgeler ve Tipler Hakkında (Ahmet Kutsi Tecer, 1961), Türk Halk Oyunlarının Müzik Yapısı, (Bülent Tarcan, 1961), Halk Oyunlarımızın Sahneye Uygulanması (Metin And, 1961), Halk Oyunlarımızda Köken, Etkiler ve Anlam (Nejat Birdoğan, 1974), Halk Oyunları Konusunda: Bijü-Bicu (Mahmut Ragıp Gazimihal,1949),Halk Oyunlarımızın Ana Figürleri (Mahmut Ragıp Gazimihal, 1957), Dabkeh: Halay (Halil Bedi Yönetgen, 1963)

Türk halk dansları üzerine yapılmış daha birçok araştırma bulunmaktadır. Bu araştırmalar genellikle dansların yöresel hareket figürleri, müzikal sentezleri, senkron biçimleri, kostüm özellikleri gibi konular üzerinde gerçekleştirilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

DANSTA DÖNÜŞ HAREKETLERİNİN SEMBOLLEŞTİRİLMESİ

1.1. Mitos ve Kozmosun Dans Figürlerine Etkisi

Algılanabilen eylemlerin dışında, dansa farklı bir bakış açısıyla yaklaşmak, dansın kültürel kodlarının çözülebilmesi için önem teşkil etmektedir. Buradan hareketle mitoloji ve kozmolojinin dansı nasıl etkilediği üzerinde durulacaktır. Bu etkilerin dans eden beden diline ne ölçüde yansıdığı, simgeselliğin bu aktarıma ne gibi katkıları olduğu hakkında tartışılacaktır.

Alegori, soyut bir kavramın, görsel olarak resminin çizilmesi için kullanılan bir yöntemdir. Türk Dil Kurumu, bu terimi “Bir görüntü, bir yaşantı veya bir davranışın daha iyi kavranmasını sağlamak için göz önünde canlandırıp dile getirme” ifadesiyle tanımlamaktadır. (<http://tdkterim.gov.tr/bts/?kategori=veritbn&kelimesec=11245>, 4 Şubat 2009)

Soyut bir kavramın resmedilmesi, canlandırılması güç gibi görünse de temsili bir anlam, kavrama değer atfedilebilmektedir. Adalet kavramının bir görüntü olarak hafızalarda yer alması alegorik yöntemin kullanılmasıyla mümkün olmaktadır. Örneğin Yunan tanrıçası Themis adaletin alegorik bir göstergesi olarak kabul edilebilir. Themis’in, gözü bağlı, elinde terazi ve bir kılıç bulunan bakire bir kadın şekli sadece bir görüntü değil aynı zamanda adaletin resmide olmaktadır. Gözünün bağlı olması tarafsızlık, kılıç caydırıcılık, terazi dengeyi, bakire kadın ise bağımsızlığı resmetmektedir. Diğer taraftan asaya sarılmış iki yılan, tıbbın alegorik sembolü olarak kullanılmaktadır. Yılanın mitolojik anlatılarda yer alması, yer altında ve üstünde yaşaması, yılanın deri değiştirerek kendini yenilemesi, zehrinin ölümcül olduğu kadar şifa içinde

kullanılması gibi sebepler birer neden teşkil edebilir. Dans ise, alegorik bir yöntem olarak mitosu ya da kozmosu temsilen, bir öykülemeye sahip sanatsal ve kültürel bir anlatıma sahip olabilir. Kavramsal olarak dans görüntüseldir, davranışsaldır ve kültürden doğmaktadır, bu yönleriyle mitosu ya da kozmosu bünyesinde barındırabilir. Dans, mitosu anlatmanın fiziksel üslubu olarak kabul edilebilir.

Sinema Modern Mitoloji adlı kitabında Ömer Tecimer, mitosları şöyle tanımlamıştır: “Mitolar kurgusal ve doğaüstü varlıkları ve olayları içeren geleneksel öykülerdir, bir mecazi ya da temsili anlam” çağrıştıran konularıyla alegorik ve simgesel anlatılardır”.(Tecimer, 2006:11) Günlük yaşamdan başlayarak, doğa olaylarına, toplumu etkileyen (aşk, ayrılık, ölüm, hasret, kavuşma, salgın, savaş, doğa, evren gibi) öykülere ya da bölgesel deneyimlere varıncaya kadar dans kültürel, psikolojik ve toplumsal bir etkiye sahip olmaktadır. Dansın bir gösteri sanatı olarak ifade edilmediği tarihsel dönemler içerisinde şamanların, büyücülerin ya da kutsal dansçıların sağaltım, hastalık, bereket gibi bir nedenden dolayı gerçekleştirdikleri dans içinde, mitolojik öykülerin, hayvanların, tanrıların varlığının canlandırılması bazen onlarmış gibi davranmaları, mitosların sadece sözel kültürde yer alan anlatıların dışında fiziksel bir boyutta yaşatıldığının kanıtı olarak gösterilebilir. Dansın anlatım dili özünde yaşamla birebir bağlantılı olmaktadır, dünyayı algılama şekliyle bağlantılı olan diğer bir kavramda mitolojidir. İnsanın sosyal bir varlık olarak, toplumsal yaşamasından ve davranmasından yola çıkarak, dans kavramında ve hareketlerinde sembolleştirilmiş mitolojik kavramlar olduğunu düşünebiliriz. Danstaki tavır, jest, mimik, öyküleştirmek dansı kültürel bir olgu olarak, evrensel kılmaktadır. Mitler arketip kökenlere yapmış oldukları göndermelerle yaradılışın anlatıları olurken, danslar bu yaradılışın periyodikliğini taklit ederek yaşamı resmetmektedir. Yaradılıştaki kasıt sadece evrenin, insanın ya da dünyanın oluşum süreci şeklinde algılanmamalıdır. Yaşamsal kalitenin artırılmasıyla ilgili pratiklerde bu kapsama girebilmektedir. Bu duruma örnek olarak, Mahmut Ragıp

Gazimihal'in Türk Halk Oyunları Katalogu I, adlı çalışmasında geçen Kore halk dansları gösterilebilir. Yazar, her millet gibi Korelilerinde kendi peri masalları olduğunu ve Kore danslarının çoğunda masal dünyası yaratıklarının canlandırıldığını, genellikle şans ve güzellik sembolü iki dansçının, bu iki dans unsurunu teşkil ettiğini belirtir. (Gazimihal, 1990:140)

Danslar, mitolojik anlatıları, canlandırmada aracı görevler üstlenebilmektedir. Sedat Veyis Örnek, İlkelerde Din, Büyü, Sanat ve Efsane adlı eserinde danslarda mitolojik unsurların kullanıldığını belirterek konuyla ilgili şöyle örnekler vermiştir:

“Avustralyalıların ünlü Corroboree Dansları savaşı, avı ve mitik olayları canlandırır. Bu dansların figürleri stilize edilmiş ve koreografik yönden kurallara bağlanmıştır. Ölüm ayinlerinde oyuncular, ölenin öte dünyaya gidişini, öte dünyaya giden yolların tehlikelerini canlandırdıkları gibi geridekilerin acılarını belirtmeye çalışırlar...Göksel öğelerle ilgili dansların başında Güneş Dansı gelir. Kuzey Amerika yerlilerinin yaz ortasında kutladıkları dinsel bayramları sırasında törene katılanlar kutsal güneş direği çevresinde oynarlar ve kendilerine işkence ederler. Güneş dansının yapıldığı bayram aslında ‘dünyayı yeni baştan kurma’ anlamını taşımaktadır, dünyanın yaratılışı danslar ve oyunlarla dramatize edilmektedir.” (Örnek, 1971:182)

Geçmişi yeniden yaşama, geleceği yaşatmak maksadıyla düzenlenmiş bir kurgu olarak toplum tarafından tasarlanmıştır diyebiliriz. Çünkü yukarıda sözü geçen ‘dünyayı yeni baştan kurma’ arzusu, Paul Connerton’un Toplamlar Nasıl Anımsar, çalışmasında söz ettiği üzere gerçekleştirilmektedir. Yazar, bellek üzerinde geçmişi bugüne çağırmanın iki karşıt yolu bulunduğundan bahseder ve bu iki yolu canlandırma ve anımsama olarak açıklar. (Connerton, 1999:44) Bu tarz bir canlandırma mitolojik anlatılarla sağlanabildiği gibi yukarıdaki örnekten anlaşılacağı üzere dansla da dramatize edilmektedir. Anımsama ise canlandırma sayesinde kodlaştırılmış olmaktadır. Dans içinde bu durum dramatize, edilen konu

bağlamında her defasında hareketlerin koreografik biçimde aynı olarak tekrarlanması şeklinde sembolleştirilmektedir. Edebi Dönüş Mitosu adlı kitabında Mircea Eliade, dansın başlangıçta kutsal olduğundan ve her dansın mitsel dönemlerde bir ata, totemik hayvan, tanrı veya kahraman tarafından yaratıldığından söz eder ve şu bilgileri kaydeder:

“Dans yiyecek elde etmek, ölüleri anmak ya da kozmosta iyi bir düzen temin etmek için icra edilebilir...Koreografik ritimlerin modeli insanın dindışı hayatının ötesindedir, ister bir totemik veya amblemsel hayvanın veya yıldızların devinimlerini yeniden üretsiner, ister kendileri bizzat bir ritüel oluştursunlar (labirentvari adımlar, sıçramalar, törensel araçlarla icra edilen jestler) dans her zaman ya bir arketipik jesti taklit eder ya da bir mitsel anı hatırlatır. Kısacası, ‘o günler’in tekerrürü ve dolayısıyla yeniden canlandırılışıdır.” (Eliade,1994:42)

Dansın ve mitosun bir mecazi ya da temsili olguyu anlatmak için izlemiş olduğu yöntemde ortak kavramlar ortaya çıkabilmektedir. Örneğin dansın, din ile olan ilişkisiyle, mitosun din ile olan ilişkisinde paralellikler gözlemlenebilmektedir. Mitler, ilkçağ dinleri gibi insanın varoluş, yazgı ve evreni yöneten güçlerle olan ilişkisini simgesel, öyküsel olarak anlatma, yanıt verme çabası içindeydi diyebiliriz. Mitosun dinlerle olan ilişkisi için Sinema Modern Mitoloji adlı eserinde Ömer Tecimer, “Bütün ilkçağ dinlerinde mitos bir ölçüde dinsel doğmanın yerini tutmuştur” demektedir. (Tecimer, 2006:16) İlkçağ dinlerinde ise dans, dini ibadetin önemli bir parçası olarak görülüyordu. Danstaki eylemler doğa- insan, kutsal- insan ilişkilerine dayandırılarak dansla bilinçli bir öykülendirme ve simgeleştirmeyle anlam yaratma sağlanıyordu. Çünkü dansın iletişimsel gücü hareketlere ve hareketlerin taşımış olduğu sembolere dayandırılmaktaydı, böylece dinin veya hayatın vazgeçilmez bir parçası haline gelerek ya onlara yanıt veriyor ya da onlarla bütünleşiyordu. Aynı şekilde mitlerde toplumu bir arada tutabilmek amacıyla veya bilinmeyen bir olguyu bir nedene dayandırmak maksadıyla sözlü iletişimden, simgesel düşünceden yararlanılmaktaydı. Halk ve Halk Dansları adlı kitabında Tekin

Koçkar, ilkelerde dansın taşıdığı anlamı Ahmet Adnan Saygun'dan alıntılararak şöyle demektedir:

“İlkel insanda, bir ayinin parçası olmayan, gerçekten bir amacı olmayan bir harekete rastlamak imkânsızdır. Musiki, sözgelimi ölenin ruhunu sakinleştirmek için söylenen bir ağıt olacak, böylece amacı ölüden canlılara gelebilecek zararları önlemeye çalışmak olan karmaşık ayinsel törenin bütünleyici parçası haline gelecektir. Dans ise, sözgelimi bir kavga sahnesinin canlandırılması olacak ve o da törenin bir parçası olacaktır.” (Koçkar, 1998:9)

Mitlerin tarihsel süreç içinde yeri geldiğinde dini olguların yerini almış olması ya da kutsalı betimlemeye çalışması, dansın dini ibadet şeklinde kutsalı bedensel olarak ifade etmesi, mitolojinin dans ile olan bedensel anlatımı şeklinde yorumlanabilir. Dindışı anlatıların dışında, kutsal olarak atfedilen olgularda amblemsel model yaratmak mit ve dans için geçerliliğini koruyan bir silsile olarak düşünülebilir. Edebi Dönüş Mitosu adlı çalışmasında, dindışı eylemlerin arketipleri üzerinde duran Mircea Eliade, belirli bir anlamı olan her eylemin bir şekilde kutsala katıldığını savunarak, sadece mitsel anlamı olmayan eylemlerin dindışı olduğunu belirtir. Yazar, belirli bir amaca yönelik her sorumlu eylemin, arkaik dünya için bir ritüel olduğunu dansı örnek vererek açıklar:

“Her türlü dans başlangıçta kutsaldı, başka bir deyişle, insan dışı bir modeli vardı. Bu model kimi zaman büyü yoluyla onun mevcudiyetini sağlamak, sayısını artırmak, insan açısından o hayvanla bütünleşmeyi sağlamak için devinimleri yeniden üreten totemik ya da amblemsel bir hayvan olabilir. Kimi durumlardaysa bu model bir tanrı (örneğin Athena tarafından yaratılan savaş dansı pyrrhic) ya da bir kahramanın (örn., Theseus'un Labirentteki dansı) tarafından vahyedilmiş olabilir.” (Eliade, 1994:41–42)

Buradan anlaşılacağı üzere dansın mitolojik anlatılardaki kutsal simgelerden yararlandığı görüşünü savunabiliriz. Simgelerin kozmolojik olarak kullanımının anlaşılması, kültürel kodların çözümü için gerekli bir değerlendirmedir. Çünkü dans tıpkı mitler gibi kozmik simgeleri kullanmaktadır. Kutsal olarak kabul edilen, zihinde tasarlanması istenilen, özel bir olgu, mit anlatılarındaki biçiminde hayal gücüyle efsanevi bir kahraman, bir tanrı, kuş veya dağ gibi düşsel bir anlatı olabilmektedir. Doğa ve hayvanlara yüklenen anlamlar için Yusuf Ziya Yörükhan'ın Müslümanlıktan Evvel Türk Dinleri Şamanizm, kitabında geçen bilgiler, birer örnek teşkil etmektedir. Yazar, Ahmet İbn- Fadlan Seyahatnamesi'nden şu bilgileri kaydeder:

“Başkurtlar nazarında yaz, kış, yağmur, rüzgâr, ağaç, insan, hayvan, su, gece, gündüz, ölüm, hayat, yer ve gök hepsi birer tanrıdır. Bunların en büyükleri gök tanrıdır ve hepsi ile birlikte hareket eder. Her biri diğerinin işinden razıdır. Bu seyyah, Başkurtların turna kuşlarına ibadet ettiklerini gördüğünü ve sebebini sorunca, bu kuşların düşmana muzaffer olmak için muharebede kendilerine yardım ettiğini ifade ettiklerini kaydediyor... Başkurtların bir kısmı yılanlara, bir kısmı balıklara, bir kısmı turna kuşuna, bir kısmı da eklil kadar yonttukları bir odun parçasına taparlar... Türklerin göğe ve nazarında büyük olan her şeye tanrı dediklerini ve bunların büyük bir ağaç ve büyük bir dağ gibi muazzam şeylere tapındıklarını Mahmut Kaşgari'de (Divanü Lûgat-it – Türk, Cilt 3, s. 279) kaydetmektedir.” (Yörükhan, 2006: 24–25)

Göksel cisimlerin dans aracılığıyla kutsanması kozmosun simgesel bir anlatımı olarak yorumlanabilir. Şamanların dans aracılığıyla esrime yaşayarak göğe yapmış olduğu yolculuk kozmolojik bir seyahat olarak düşünülebilir. Ana Hatlarıyla Türk Şamanlığı kitabında Fuzuli Bayat, şamanları kozmik seyyah olarak ele almış (Bayat, 2006:25) ve şamanların danslarında güneşin yörüngesini takip ettiğini, bu dönüşlerin 3, 7, 9 gibi tekrarlarının da şaman inancındaki göğün katlarına denk geldiğini kaydetmiştir. (Bayat, 2006:223)

Ülkeler coğrafyasında ise Hint dansları mitolojinin dansla iç içe geçtiği özel bir alana sahiptir. Dans eden Tanrı Shiva (Nataraj) Hint dansının en önemli simgesidir. Shiva, Hindistan mitolojisini ve kozmik yaratılışı dans içinde konu alır. Bu özelliğinden dolayı da Shiva'nın heykeli, onun bu dansıyla resmedilmiştir. İşte bu düşsel anlatı görselliğe dans ile geçebilmektedir. Kısaca dans bu söylemi bedensel bir icra şeklinde kullanmaktadır. Doğayı temsilen; bitkiler, hayvanlar, gökyüzünü temsilen; güneş, ay, yıldız, yaşamsal döngüdeki zıtlıkları temsilen; ateş-su, kadın-erkek, ak-kara, iyi- kötü gibi evrensel düzeni şekillendiren formlar, kostüm, makyaj, müzik ve en önemlisi bedenle bir bütün haline getirilmekte ve kozmolojik simgeler görselleştirilmiş olmaktadır. Bu noktada bedenin sözsüz iletişimde ne denli güçlü olduğu göz ardı edilmemelidir. Mitler düşünce gücünden yararlanıp, anlatıları nasıl hayal ettirebiliyorsa, taklitten yararlanan dans bedeni istediği her konu için simgeleştirebilir diyebiliriz. Çünkü dans, temel olgunun biçime, biçimin ise şekle aktarıldığı simgesel hareketler bütünlüğüdür.

Mitlerin, kozmosun ve dansın bir diğer ortak özelliği ise toplumsal işlevlere sahip olmalarıdır. Toplumların kültürel düzeni birey-birey, birey-toplum ilişkilerinin dengesiyle belirlenmektedir. İşte bu denge çerçevesinde şekillenen olgular kutsalı da tanımlamaktadır. Kültürel olgu çok kaynaklı olup, kaynakların bir bölümünü mitlerden, mitlerin temin ettiği kozmik bilgilerden de temin edebilmektedir. Bu bilgi yalnızca sözel veya yazılı metinlerde değil göstergeye dayalı olarak da açığa çıkabilir. Dans, kültürün gösterge olarak kullanıldığı özel bir alandır. Kültürel kodların biçimsel olarak oluşumu, anlatımı, aktarımı, canlandırılmasında dans sosyal işlevler taşımaktadır.

Dans toplumsaldır çünkü kaynağını toplumdan alır, düzeni bozulmaz, bir nedene bağlıdır, icrası sırasında kurallıdır ama kurallar yazılı değildir bellekte kodlaştırılmıştır. Ruhsal ve fiziksel açıdan rahatlama getirir,

eğlendirir, toplumu bir arada tutabilir, duygu ve düşüncede ortaklık yaratır, eğer kullanılıyorsa, müzik, giyim ve makyaj özeldir fakat genel anlamda topluma ait olup gelenekseldir. Toplumsal değerleri sanatsal veya dinsel açıdan içinde barındırır. Dansın uygulanış biçimi, yeri, amacı, tapınma, sevinç, öfke, hüznün, mutluluk, trans gibi duyguların açığa çıkmasında etkili olmaktadır. Mitlerin toplum üzerindeki işlevi dans ile paralellik göstermektedir. Her iki kavramda yaşamı şekillendirmekte ve psikolojik olarak önemli sayılmaktadır. Mitler toplumlara ait özel anlatılardır, nedensellik yaratarak toplumu bir arada tutabilir, Ömer Tecimer Sinema Modern Mitoloji adlı kitabında konuya şöyle değinmektedir: “Mitos içinden doğduğu toplumsal düzeni doğrular, destekler, onun sürekliliğini sağlar...Toplumsal işleviyle mitos, ait olduğu topluluğun üyelerinde, onları topluluğun amaçlarına bağlayan bir duygular dizgesi yaratır.” (Tecimer, 2006:18)

Yazar mitlerin psikolojik işlevi açısından ise düşüncelerini şöyle belirtmektedir:

“Mitos, bireyleri yaşamın çeşitli aşamalarına göre biçimlendirir...Üstlendiği işlevlerle bağıntılı olarak tüm mitoslar ağırlıklı biçimde iki temel alanda açığa çıkarlar: sanat olarak mitos fantezi ve düş gücünü yansıtır, hem eğitimde hem de eğlendirme çabasını birlikte sürdürür, din olarak da mitos olgusal ya da vahyedilen bir gerçek niteliğine bürünerek, tinsel bir yetkeyi ve zamana (tarihe) egemen bir gücü doğrulamak ister.” (Tecimer, 2006:18-19)

Sanat ve din alanlarında her iki kavramda birbirini destekler niteliktedir. Anadolu coğrafyasında dansların çoğu bu duruma örnek teşkil edebilir. Dini olarak zikir dansları, sema ve semahlar, sanatsal ve kültürel açıdan ise barlar, karşılamalar, zeybek gibi danslar bu form içinde yer alabilirler. Neticede bu kavramlar ürettikleri, anlatıldıkları ve tatbik edildikleri toplumun kültürünü yansıtmaları bakımından ve iletişimi canlandıran hareketler

olmasıyla mitolojik ya da kozmogonik bir anlatıya sahip olabilmektedir. Eğer mitleri kozmik bilgi kaynakları olarak düşünecek olursak toplumların kendi kozmoloji algılarını, hayat modellerinde ve dünyayı algılama biçimlerinde sembolleştirdiklerini ve bu sembolleri kodlaştırdıklarını gözlemleyebiliriz. Bu kozmik detaylar dünya modelinde kendisine bir mekân bulmuş olmaktadır. Zaman kavramı, makro ve mikro kozmos, evren-insan ikilisi algıyla uyum içinde olabilmektedir. Bu kavramla ilgili olarak René Guénon, Geleneksel Formlar ve Kozmik Devirler adlı kitabında düşüncelerini şöyle belirtir, “Evrensel varoluştaki her şeyi birbirine bağlayan uyum yasası gereğince, gerek aynı düzeyden çeşitli devirler arasında, gerekse temel devirler ile onların bölümleri arasında daima ve kaçınılmaz olarak belirli bir benzeşim vardır”. (Génon, 1997:13–14)

Dans, içinde var olan ve salt döngü hareketiyle, baştan sonra dönüşle tamamlanan danslar kozmik devirlerin simgesel bir anlatımı olabilir. Anadolu coğrafyasında yer alan semah, sema ve sinsinde açık bir şekilde gözlemlenen dans eylemi, dönüş figürü olmaktadır. Bu danslar incelendiğinde, dönüş figürünün sadece eylemsel olarak değil ortak bir anlatının, felsefenin, kültürün ve inancın sembolü olduğu ortaya çıkmaktadır. Daha geniş bir açıdan bakılacak olursa Türk mitolojik sisteminde yer alan dünya modelinin, kozmolojinin, zamanın ve zıtlıkların algılanış felsefesiyle ilişkilendirilebilir. Döngüsellik kozmogonik bir şekil olarak merkezi simgeleştirir. Nedenleri arasında somuttan soyuta geçiş, zaman kavramlarının kutsal olarak tasavvur edilmesi, mekânın döngüsel algılanması, yerin ve göğün dairesel algılanması, yaşam-ölüm, başlangıç ve son kavramlarının köken mitleriyle döngüsel olarak düşünülmesi, yıldızların bir sistem şeklinde döndüğüne inanılması, dairenin evren haritası olduğu, gibi nedenler ortaya konabilir. Ayrıca sonsuzluk düşüncesi, soyutun somut algıdaki sembolü ve bu sembolün kullanımı ile boyut değiştirme ve maneviyata ulaşma çabası, Tanrı’nın ebedi varlığı, varlık- hiçlik sembolü, dünyanın güneş etrafında dönüşü, zaman-mekân sonsuzluğu, dairenin

geometrik olarak dört yönü temsil etmesi gibi sebeplerle karşılaşabiliriz. Tüm bu nedenler dünya modelinin ya da kozmolojinin veya kutsal, dinsel inançların bir sentezi olarak karşımıza dönüş figürünü çıkarmaktadır. Türk mitolojisi alanında çalışmalarda bulunan Fuzuli Bayat, Türk Mitolojik Sistemi adlı kitabında Türklerin dünya modeliyle ilgili olarak şunları aktarır:

“Türk mitolojisinde her şeyin bir bütün oluşturduğu ve yüce varlık bağlamında her şeyin ruhunun olduğu kutsal bir dünya kavramı veya tasarımı, dünya modelinin ontolojik yönünü oluşturur. İşte dünya modelinin Türk düşüncesinde görünürleşmesi, kozmosun üçlü bölümüyle açıklığa kavuşturulur... Dünya modelinin üçlü bölümde veya zıtlık şeklinde algılanmasında bilinenden bilinmeyene, görülürden görünmeyene, somuttan soyuta, kısaca madde âleminden geçiş paradigmasında belirlenmiştir.” (Bayat, 2007:29)

Mekânın dairesel olarak algılanmasıyla ilgili olarak da tespitlerde bulunan yazar, göğün yarım dairevi kubbe, yerin ise dört köşeli ve sekiz yönlü tasavvur edildiğini, bu anlayışın ise İslam dininin tesiriyle yerin dairevi şekilde tasvirinin de ağırlık kazandığını belirtir. (Bayat, 2007:34) Türk toplumunda mekanın dairesel olarak kabul edilişi, yurt adı verilen çadırların kurulumu ve yapımında da kendisini belli etmektedir ayrıca Türk düşünce sistemi içerisinde önemli bir etkiye sahiptir. Çadır, göğü temsilen kubbe şeklindedir, çadırın içindeki orta direk göğe tırmanan ve göğün katmanları şeklinde tasavvur edilerek inşa edilmiştir. Çadırın gök kubbeyi temsilen dairesel olarak inşa edildiğini belirten bir çalışmada Candan Ergun’nundur. Yazar, Türklerin Kültür Kökenleri adlı kitabında Türklerin gökyüzü ile olan irtibatlarını çadırlarıyla sağladıklarını ve kendilerini gökyüzüyle ilişkilendirdiklerini belirtir ve şunları ekler:

“Çadırı bir gök kubbesi, çadırın direği ve bacasını da göğün kapısına karşılık gelen bir sembol olarak nitelendirmişlerdi. Hem eski Orta Asya Türklerinde hem de daha sonraki Şamanist Türklere göre, ‘Çadır, küçük bir dünya idi.’ Bu sebeple şamanların çadırlar içinde

yaptıkları majik dinsel törenleri, bu anlayışı yansıtan bir görünüm içinde gerçekleştiriyordu.” (Ergun, 2002:163)

Çadırların dairesel biçimi onu özel kılmakta, evren algısını açıklamakta bu nedenlerden ötürüde dinsel ve büyüsel törenlerin çadır içinde uygulanmasını geçerli kılmaktadır. Bu yönüyle çadırların dairesel formları bir semboldür. Sembolik olarak evrenle birleşmiş olan çadırın dairesel formu gibi dansla bedenle biçimsel olarak icra edilen somut bir gerçekleşmedir. Konsantrasyonun, mistik gerçekleşmenin, inisiyasyonun sembolü dansla, dönüş figürüyle bir bütün haline getirilmektedir.

Dönüş hareketi, dansçıları cezbe haline sokması nedeniyle dikkate değer bir icra olmaktadır. Bir ayak üzerinde dans etmek Orta Asya Türklerinde meşhur bir raks şekli olarak araştırmacılar tarafından kaleme alınmıştır. Türk Kozmolojisi İlk Devir Üzerine Araştırmalar adlı kitabında Emel Esin, bu raks şekliyle ilgili olarak şöyle demektedir:

“Çin kaynaklarında bahsi geçen kadın (Çince wu) ve erkek (Çince hsi) Türk <kam>’ları, davul ile çan gibi aletler çalıp ,<alkış> denen ilahiler söyleyip, mukaddes sayılan mahal etrafında dönerek, cezbe haline girer ve kehanette bulunurlardı. Bazı kaya resimlerinin bu sahneleri gösterdiği sanılmaktadır. Ayinler sırasında, at koşturmak ve raks etmek âdetinin Türklerde yaygın olduğu görülecektir. Orta-Asyalılar ve Türklerde meşhur bir raks şekli, bir ayak bir top üzerinde olarak, durmadan dönmek idi.” (Esin, 1979:45)

Döngüsellik ruhsal veya sosyal yaşamı ya da kültürel bir miti, mitin içindeki kozmosu zamansal olarak kullanan bir kavram olarak değerlendirilmelidir. Türk toplumunun zaman anlayışı ve ruhlar âlemiyle ilgili algısı döngüsellğin içinde sindirilmiştir. Türk Kozmolojisine Giriş adlı kitabında Emel Esin, öd (zaman) kavramıyla ilgili olarak, “zaman, mekân

içinde dönen göksel cisimlerin evreleri ve canlı varlıkların yaşarken ve ölüm ötesindeki değişim evreleriyle ölçülüyordu. Anlaşıldığına göre Çin’de olduğu gibi Türklerde de ‘insan ruhu dönen’ varlıklar arasındaydı” (Esin, 2001:50–51) demektedir. Neticede zaman kavramında varlıklar gök ve yer arasında dönüyor olarak kabul edilmektedir. Danstaki döngüsellikle üst ve alt dünyalara ruhsal seyahat ya da gök ve yer arasında dönen varlıkları temsil eden bir yolculuk olarak algılanabilir.

Dairenin kutsal bir alan olarak algılanması şeklin kapsadığı alan ve faaliyet içinde geçerli bir eylem olmaktadır. Daire kutsal bir alanın temsilidir, J. Huizinga, Homo Ludens adlı kitabında dairenin özel bir alan olarak adalet ve kutsalla bağdaştırıldığından şöyle söz eder:

“Adalet bir ‘avlu’ da dağıtılmaktadır. Bu avlu kelimenin tam anlamıyla hieros kuklos’tur, yani Akhilleus’un kalkanında görülen ve davaya bakan yargıçların temsil ettiği kutsal dairedir. Davaya bakılan her yer, gerçek bir temenos, gündelik dünyadan ayrılmış ve sınırlandırılmış kutsal bir alandır...Burası gerçek sihirli bir çember, insanlar arasındaki alışılmış merteye farklarının bir süre için askıya alındığı serbest bir alandır.” (Huizinga, 2006:107)

Dairenin bir çember olarak kutsal temsili, yaşamsal pratiklerde de kendisini göstermektedir. Anadolu coğrafyası içerisinde halk arasında nazar değdiği inanan kişinin başından üç kere tuz çevrilmesi, sıkıntısı olan kişinin sıkıntısından kurtulması amacıyla başında soğan kesilerek üç kere çevrilmesi, kutsal olarak kabul edilen yatırların, ziyaretlerin çevrelerinde dileklerin gerçekleşmesi, hastalıkların iyileştirilmesi gibi isteklerle yapılan tavaflar, mezarların çevrelerinde yapılan dönüşler, tavafın, dönmenin, döndürülmenin toplum üzerinde ne denli etkili olduğunun eylemsel göstergeleridir. Yusuf Ziya Yörükhan, Müslümanlıktan Evvel Türk Dinleri Şamanizm adlı kitabında dairenin, sihri merasimler için kullanılan bir simge

olduğuna dikkati çeker ve meczup dervişlerin alınan bir eşyayı geri getirmek için bir daire çizdiklerini, daire içine de kötü ruhları davet ettiğini belirtir. (Yörükhan, 2006:41) Söz konusu bilgide önemli olan öğe, daire içine ruhsal güçlerin çağırılması olmaktadır, böylelikle dairenin mistik güçleri kullanmak amacıyla özel bir alanı temsil ettiği görölmektedir. Dairenin belirli bir amaç amacıyla oluşturulması kozmik bir bilgi şeklinde değeriendirilebilir. Fuzuli Bayat, Türk Mitolojik Sistemi adlı çalışmasında, “Mitolojide kozmik bilgi, her zaman simge ve sembollere dönüştürölerek yaşıatılmıştır” (Bayat, 2007:16) demektedir. Kültürel kozmik hafıza, toplumun sosyal alanda görsellikle tatbik ettiği bir olgu olarak değeriendirilmelidir.

Kültür, gelenek, görenek gibi kavramların yanında aynı zamanda sembollere de bağlıdır. Sembollerin kültür içerisindeki önemini ve değeriendirmesini William Haviland, Kültürel Antropoloji kitabında yaparak kültürü sembollere bağlamış ve ha işaretiini örnek vermiştir:

“Kültür sembollere bağlıdır, Antropolog Leslie White insan davranışının sembollerin kullanımından kaynaklandığı konusunda ısrarlıdır. Sanat, din ve para, sembollerin kullanımıyla ilgilidir. Dinin inananlara coşku ve bağlılık aşıladığı hepimizin malumudur. Bir ha işareti, bir imaj, herhangi bir tapınma objesi yüzyıllardır süregelen mücadele, zulüm, eziyet ya da bu düşüncelerle şekillenen felsefe ve imanı ağırıştırmaktadır.” (Haviland, 2002:73)

Sonuç olarak sembol ve dans, toplumdan doğmuştur, sosyolojik, psikolojik ve kültürelidir. Dansta gerçekleştirilen dönüş eylemi de bedensel bir sembol olarak değeriendirilmelidir. Dans, bedensel hareketin dili, figürler ise kelimeler gibi okunabilen sözcükler olarak kabul edilebilir. Bu algı, dansın kültürel kodlarının özölmenmesinde etkindir ve eylemin kozmolojik ve mitolojik anlatılara sahip olduğunun göstergeleridir. Bir başka çıkarımda dansın her icrasında bireysel ve toplumsal işlevlere sahip olduğudur. Toplum

hafızasının oluşturulması ve belleğin aktarımı dans ortamlarında etkindir. Türk toplumunun dünya algısında dairenin ve döngüsellüğün önemi kendisini yerleşim alanında çadırlarda, zaman kavramında, sema, semah, sinsin gibi salt dönüşlü danslarında, kutsal olarak kabul edilen mekân ziyaretlerinin tavaflarında, batıl olarak nazar, kötü etkilerden kurtarmak için gerçekleştirilen baş çevresinde döndürülen pratiklerde kendisini açıkça ortaya koymaktadır. Dans ve dönüş hareketi, mit ve kozmosun sanatsal, kültürel yansıması olarak değerlendirilmelidir.

1.2. İnisiyasyon ve Dansta Dönüş Hareketi

Dans insanlığın ilk tarihlerinden itibaren kendisine toplum içinde sosyal bir yer edinerek gelişimini şekillendirmiştir. Dansın zamansal gelişimi içinde irdelenmesi dansta amacın mana mı yoksa hareket mi olduğu konusunda bir yargıya varılmasında yardımcı olacaktır. Bu yargı çerçevesinde, dansın kullanılmasındaki amaç ve işlevler konusunda varsayımlarda bulunulabilir. Ayrıca bu bağlamda dansa, sembollerin hareketlerle anlatıldığı, bir görsel anlamlar sistemi olarak da nasıl yaklaşılması gerektiği konusu irdelemelidir.

Bireylerin yaşamlarındaki geçiş alanları ve bu anlarda uygulanan tören, ayin, kutlama, bayram gibi toplumsal etkinliklerdeki kültürel bilgiler çeşitli pratikler aracılığı ile hem kuşaklara aktarılmakta hem de bu yaşamsal eşiklerin geçişi resmen kutsanmış olmaktadır. Bu olgu, geçişi yaşayan kişinin toplumsal statüsünde de fark yaratmaktadır. Bu törensel geçişlerin bireye mesleki ya da gizli bilgi yolu ile aktarımı karşımıza inisiyasyon terimini çıkartmaktadır. Elektronik Ansiklopedi Wikipedia'nın "inisiyasyon maddesi"sini "bir üstadın sert ve sürekli kontrolü altında, bir düzen ve disiplin

içinde, sınavlara dayalı tarzda, metodlu olarak eğitimi” şeklinde tanımlanmaktadır. (<http://tr.wikipedia.org/wiki/inisiyasyon>, 16 Ocak 2009)

İnisiyasyon, bireyin var olduğu bir alt aşamadan bir üst aşamaya geçiş süreci olarak kabul edilebilir. Kavram içinde karşılaşılan olgu ise; “ölmeden ölme, ilk ölüm, ikinci doğum” gibi varlık durumunun ruhsal açıdan yeniden kazandırılmasıdır. Sinema Modern Mitoloji adlı eserinde Ömer Tecimer, konuya yer vererek, bu kavramın önceleri sadece birtakım gizli bilgi, öğreti ve ritusların bütünü için geçerli olduğunu, günümüzde ise bireye bir bilim, bir sanat ya da bir mesleğe ait bilgi aktarımı içeren bir kullanıma kavuştuğundan söz etmektedir. İnisiyasyon kavramıyla ilgili olarak Ömer Tecimer, Alain Daniélou’nun şu tanımına yer verir:

“İnisiyasyon bir varlık durumundan başka bir varlık durumuna geçiştir. Bir tür ölümdür farklı bir kişinin doğuşunu sağlayan ‘etkin bir ölüm’ gibi düşünülmelidir. Bu nedenle inisiyasyon rituslarında her zaman bir cenaze töreni yer alır.” (Tecimer, 2006:49)

Yazar bu tanıma paralel olarak Joelle de Gravelaine’nin şu değerlendirmesine de yer vermektedir:

“İnisiyasyon sözcüğü belki de ‘başlama’ anlamından önce ‘ölümden geçmek’ anlamına gelir. Bu ölümden geçiş süreci, tüm inisiyasyon rituslarında olduğu gibi, bir bilinç değişimini birlikte getirir. İnisiyasyondan geçen kişi için yaşamın ve ölümün anlamı artık bütünüyle tamamen değişmiştir.” (Tecimer, 2006:49).

İlkelerde Din, Büyü, Sanat, Efsane adlı eserinde Sedat Veyis Örnek, inisiyasyon ritlerini üç grupta toplamaktadır. Konu bağlamında bilgilendirmeyi şöyle sunmaktadır:

“Etnolojide inisiyasyon ritleri diye bilinen erginlenme ritleri ve pratikleri ve bu amaçla düzenlenen törenler hemen hemen bütün ilkelde görülmektedir. Bu ritler ayrıntılarda çeşitlenmeler gösterebilir de, esasta aynıdırlar... Bu ritler genellikle üç grupta toplanabilir. 1) Bedenleşmeyle ilgili olanlar 2) Bir derneğe girmeye ilgili olanlar 3) Şaman, büyücü vb. olmakla ilgili bulunanlar. Her üç grupta da asıl olan bir durum değişikliğini kutsamak ve onaylamaktır. Dinsel, büyüsel, mitik ve toplumsal hayatın en önemli parçasını oluşturan erginlenme ritleri haftalarca, aylarca, kimi durumlarda da bölüm bölüm birkaç yıl sürer.” (Örnek, 1971:108)

İnisiyasyon dans ile bağdaştırıldığında ise, hedefli bir yol olarak kabul edilebilir. Dansın, beden dilini kullanan, kendi içinde var olan disiplinli ve kontrollü hareketler bütünlüğü, bir amaç çerçevesinde gerçekleşiyorsa dansçı aynı zamanda inisiyasyonu da kullanmış olabilmektedir. Dansı kullanarak inisiye olmak, aynı zamanda belli bir usul içinde izlenen ‘gerçekleşmenin’ de hareket noktasını teşkil edebilmektedir. İnisiyasyonun dans içinde kullanılmasının amacı, var olan psikolojik imkânların aşılması, istenilen bir üst duruma geçmeyi fiilen ve ruhsal açıdan gerçek kılmak olarak değerlendirilebilir. Böylece ruhsal açıdan üst duruma geçmek için dans beden olarak, inisiyasyon ise ruhsal açıdan kullanılmış olmaktadır. İnisiyasyona Toplu Bakışlar II, adlı eserinde René Guénon, belirli bir ruhsal dereceyi elde etmek için inisiyasyonu kullanmak gerektiğine, bunun içinde teorik bilgi ile fiili bilginin birlikte kullanılması gerektiğini savunur. (Guénon, 2003b:57–58)

Yazarın bu düşüncesinden yola çıkarak salt dönüşlü olarak gerçekleştirilen danslardan sema, semah ve şaman danslarının, inisiyatik erginlenmeler sonucunda gerçekleştirilmiş danslar olduğu düşünülebilir. Çünkü bu dansları gerçekleştiren kişiler, belli bir ruhsal ve fiziksel eğitimin sonucunda kendisini gerçekleştirerek, manevi niteliklerini tamamladıktan sonra sözü edilen bu dansları icra etmektedirler. Ayrıca dönüşlü dansların

gerçekleştirilmesi sırasında bedensel olarak yapılan her hareket belli bir felsefeye, inanca, kulte ya da mitolojik bir olaya gönderme yapabilmektedir.

Şaman inisiyasyonları değerlendirildiğinde, şamanın bu görevi üzerine almadan önce birçok aşamadan geçtiği, araştırmacılar tarafından incelenmiştir. Tarihte ve Bugün Şamanizm kitabında Abdulkadir İnan, konuyla ilgili olarak şu bilgileri kaydetmektedir:

“Kamlık (şamanlık) sanatı öğrenmekle elde edilmez. Kam olmak için belli başlı bir kamın neslinden olmak gerekir. Hiç kimse kam olmak istemez. Fakat geçmiş kam-ataların ruhundan biri kam olacak torununa musallat olur; onu kam olmaya zorlar. Bu hale Altaylılar “töz basıp yat” (ruh basıyor) derler. Ata ruhu musallat olan adam bundan kurtulmaya çalışır, şamanlığı kabul etmemekte ısrar ederse deli olur... Bütün bunlara rağmen, şaman namzedi mesleğe girmeye karar verirse, ihtiyar ve tecrübeli bir kamın terbiyesine verilir. İhtiyar şaman ona ruhların adını adlarını, okunacak duaları, silsilesindeki büyük kamların büyük kamların ve tanrıların şecerelerini, ayin ve törenlere ait kaideleri öğretir.” (İnan, 2000:76)

Şamanların bu ayinleri öğrenmesi sonucunda geçirmiş olduğu dönüşüm inisiyasyonun yaşanmasıdır. Dolayısıyla ayinlerin, büyülerin uygulanması ya da ruhlarla girilen mücadelede uygulanan danslarda inisiyatik değişimin bir sonucu olmaktadır. Şamanların ayinlerinde esime yaşamak için dans etmesi, onların ruhsal anlamda dönüşümleri olarak kabul edilebilir. Çünkü bu sayede şamanlar özel giysilerini giyip, davullarını çalıp dans etmeye başladıklarında artık günlük yaşamdaki benliklerinden sıyrılıp Mircea Eliade'nin Şamanizm kitabında dediği üzere, “birer ruh güder” olmaktadır. (Eliade, 2006:22) İnisiyasyon bir ölüp dirilme olarak değerlendirildiğine göre şamanın her ayininde yeni baştan ölüp dirilmesi, onun her ayininde defalarca inisiyasyon geçirmesi şeklinde düşünülebilir. Bu sırada yapmış olduğu tüm ritüel danslar ise onun çevrimsel tekrarını oluşturmaktadır. Bu sayede kozmik ve mitsel bilgiler şaman tarafından

inisiyasyon bilgileri olarak kullanılmaktadır. Şamanların inisiyatik dönüşmeleriyle ilgili olarak M. Eliade, “rüya, hastalık, sırra-erme töreni...hangisinde olursa olsun ana öge hep aynı kalıyor: şaman adayının veya çırağının ölüp dirilmesi” demektedir. (Eliade, 2006:80) Tüm bu aşamalar araştırmacılarında söz ettiği üzere birbirine bağlı bir dizi ayinlerin içerisinde gerçekleştirilmektedir. Şamanların bu törenler içerisinde gerçekleştirmiş oldukları dönüşlü danslar, esrimenin bir aracısı olmaktadır, dolayısıyla şamanın dansını her icrası bir inisiyasyon yolculuğu olarak kabul edilebilir.

Bu tür inisiyasyonlar, tasavvufi boyuta giren kişilerin geçirmiş oldukları eğitimi de kapsamaktadır. Özellikle sufi düşüncesi ve yaşamı inisiyasyonun İslami açıdan yorumlanması ve yaşanması olarak açıklanabilir. Abdurrahman Güzel, Dini-Tasavvufi Türk Edebiyatı, adlı çalışmasında Türk sufilerine göre tasavvufu şöyle kaydetmektedir:

“Bilindiği gibi; batı literatüründeki ‘mistisizmin’ adı, İslami literatürde tasavvuftur. Bu bir nev’i, dinin özü ve ruhudur... Onu İslamiyet’ten ayırmak mümkün değildir. Şeriat ve zahiri ilimleri İslam’ın bedeni olarak kabul edersek, Bâtını ilim demek olan tasavvufa da ruhu diyebiliriz.” (Güzel, 2006:221)

Türklerin Kültür Kökenleri adlı çalışmasında Ergun Candan, sufizmi İslam dininin içinde yürütülen inisiyatik çalışmalar olarak kabul eder ve bu inisiyatik çalışmaların İslam’a mahsus bir kelime olan Tasavvuf’la karşılandığını belirtir. (Candan, 2002:305) Sufilerin inisiyasyona kabul törenleriyle ilgili olarak ise, belirli zamanlarda yapılan törenlerle ilahi ve duaların okunduğunu, özel sufi müziği eşliğinde danslar sergilendiğini ve zikirden sonra adayın tarikat liderine teslim olduğunu kaydeder. (Candan, 2002:307)

Bu açıdan Mevlevilikteki sema eğitimi de aşamalı bir inisiyasyon eşiği olarak görülebilir. Çünkü Mevlevi tarikatlarında birey, bin bir günlük zor bir eğitimi tamamlamak zorundandır. Ruhsal olarak manevi bir yenilenme yaşamasının yanında tarikatta ilerlemesi için birçok çileye katlanmak mecburiyetindedir. Mevlevilikte Sema Eğitimi, kitabında Fuat Yöndemli, tarikata çığ olarak giren adayın, benlik şuurunu bırakarak mutfakta manen pişerek olgunlaşmaya başladığını, bakırın altına çevrilmesi gibi bir nevi simya muamelesinden geçerek sabır, metanet ve rıza sahibi olduklarını kaydetmektedir. (Yöndemli, 2004:27)

Sema dansları, manevi bir yolculuk olarak ruhsal doruğa ve değişime uğramanın sembolü olarak kabul edilmektedir. Çünkü dönüş hareketinin sürekli tekrarı inisiyatik gerçekleşme, cezbe, esrime gibi hallerinin doğmasına neden olabilmektedir, böylece semazen kendinden geçerek inisiyatik bir yol izlemiş olmaktadır.

Ayrıca bu danslardaki dönüş, kozmogonik sürecin safhalarını, var oluşu, yenilenmeyi ve sonlanmayı sembolik olarak ifade etmektedir. Bu sembol biçimi dansçının inisiye olmasıyla, “inisiyatik sembolizm” kazanmakta, bu aşamayla birlikte “ikinci doğuş” gerçekleşmektedir. Ölüm- diriliş kavramları dansa dönüşün ayinsel olarak sembolleştirilmiş biçimi olmaktadır. René Guénon, İnisiyasyona Toplu Bakışlar I, kitabında yeniden diriliş ile bir üst duruma geçiş bağlantısını fiili ve bilinçli bir temasla olacağını belirtir ve şu bilgiyi ekler:

“Ufki intikale gelince, eğer bu intikal zamanın seyri içinde gerilere doğru giden bir hareket olarak değerlendirilirse, o zaman tam anlamıyla “ilk menşe”ye bir dönüş olur, yani “ilk durum”un yeniden dirilişi olur, böylece bir diriliş insanın oradan daha üst durumlara yükselebilmesi için gerçekten zorunlu bir şarttır.” (Guénon, 2003a:95)

Kozmik çevrim ve inisiyasyon ritüelleri, dönüşün ayinsel yapısı ile çevrelenerek dans içinde kendini tekrar etmektedir. Şamanın ayin içinde kendisine bir merkez belirleyerek gerçekleştirdiği dansı, semazenlerin hem kendi etraflarında hem de bir merkez etrafında dönerek gerçekleştirdikleri Sema, Alevi – Bektaşî inancındaki semah, birer inisiyasyon ayinleri olarak kabul edilebilir. Tüm bu dönüşlü danslar, aynı zamanda bu dansların yapıldığı ilk ana, kökene ya da ilk olaya gönderme yapmakta ve temelinde her dans bu ilk prototipe ithaf edilmektedir. Örneğin şaman, ayininde bir kartala binip uçtuğunda yeryüzüne gelen ilk şamanın kartal soyundan olduğuna dair bir mizansel yaşarken, semazenler sema sırasında Mevlana'nın ilk semasındaki coşkusu hatırlamaktadır ya da semah dönenler Kırklar Meclisi'ne gönderme yapabilmektedir. Çünkü dönüş bir hareket olarak kozmogonik çevrimin dansa yansımış tekrarlı modeli olmaktadır ve insanlar bu ilk modeli tekrarlamak ihtiyacı içerisindeyler. Yaratılış eyleminin tekrarıyla ilgili olarak Mircae Eliade, Edebi Dönüş Mitosu adlı eserinde insanların yaratılış eylemini simgesel olarak tekrarlamak için ayinler düzenlediğini bildirir ve şu bilgileri kaydeder:

“Bu girişim onlar için bir ilk eylemin, ilahi yaratılış edimiyle kaosun kozmosa dönüştürmesinin tekrarından başka bir şey değildi...İlk baştaki Dünyanın yaratılışı eyleminin taklidinden ibaret olan sahiplenme ayininden sonra daha sarîh bir ifadeyle, bu ritüel aracılığıyla gerçek olur”. (Eliade, 1994:24)

Tarikat dansları, bireylere eğitimleri süresince, aynı zamanda bir inisiyasyon kavramı olan “ölmeden önce ölmek” evresini yaşatmaktadır. Bu evrenin gerçekleşmesi inisiyasyon olarak kabul edilirken, bu durum aynı zamanda tarikat danslarında bir vecd halinin doğmasına neden olmaktadır. Ahmet Yaşar Ocak, Osmanlı İmparatorluğu'nda Marjinal Sufilik: Kalenderiler kitabında, dikkatle bakıldığı zaman başka tarikatlarda da değişik biçimleri görünen semanın vecd haline girebilmek için bir metot, bir araç olarak kullanıldığını söylemektedir. (Ocak, 1999:172)

Danstaki gerçekleşmenin hareket noktası dönüşün bir merkez alınarak uygulamaya geçilmesidir. Bu geçişler inisiyasyon aşamaları ile paralel bir sırayı izlemektedir. Kahramanın Sonsuz Yolculuğu adlı çalışmasında Joseph Campbell, “monomit yapıyı” çekirdek birimi olarak ele alır ve kahramanın geçiş ayinlerini “ayırılma- erginlenme – dönüş” şeklinde kozmik bir devinim öyküsü olarak açıklar. (Campbell, 2000:41) Benzer bir yapının dansta dönüş hareketi için geçerli olması muhtemel bir durum olmaktadır. Dans da bu durum başlangıç (ısınma), devir alma (hızlanma), ruhsal inisiyasyona ulaşma ve yavaşlama olarak belirtilebilir. Böylece manevi etki sembolik olarak dönüş hareketi ile yaratılarak kolektif bir güç ortaya çıkarılmaktadır. Dönüş, maddi âlemden manevi âleme geçişin hareket noktasında inisiyatik anlamda kullanılmış olmaktadır. René Guénon, İnisiyasyona Toplu Bakışlar II, adlı eserinde sembolün kullanımı üzerinde durarak sembolik anlamın yüksek bilgi gerektirdiğini ve “ister doğuda ister batıda olsun bütün geleneklere özgü olan ortak inisiyatik verilerle tamamen uyduğu” belirtir. (Guénon, 2003b:132)

Sembolizm dansta bir araç olarak kabul edilebilir ve dansta ağırlıklı olarak kullanılan bir yöntem olmaktadır. Dans, doğal bütünlüğü içinde sembolizmi yaşatmakta ve onun yardımı ile istediği aktarımı yapmaktadır. René Guénon, sembol ile ayin arasındaki yakın bağlantıya dikkat çekmektedir. Ona göre; şekillerin manevi etkisi, gidilen yoldaki bir vasıta ve destek olmaktadır. Jest halindeki temel semboller uygulanınca inisiye olan kişi bu durumu hem yaşamakta hem de yaşatmaktadır. (Guénon, 2003b:85)

Temelinde inisiyasyonlarda ve danslarda her şey sembol üzerine kurulmuştur. Çünkü sembol kültürel birikimin vardığı son noktadır. Ölmeden ölmek, ilk ölüm ya da ikinci doğum, varlıktan yokluğa geçiş, hamlıktan olgunluğa varmak gibi kavramlar, sembolik olarak verilmek istenen kültürel, inançsal ve felsefi bilginin tanımları olmaktadır. Antropoloji İnsan Çeşitliliğine Bir Bakış, kitabında Phillip Kottak, kültürün simgeselliğiyle ilgili olarak,

“simgesel düşünmenin sadece insana ve kültüre özgü ve çok önemli bir olgu” olduğunu belirtir. Ona göre “simge belli bir dilde ya da kültürde başka bir şeyi temsil eden sözlü ya da sözsüz bir şey” olarak vurgulanır. (Kottak, 2002:50) Semazenin başındaki sikkeyi mezar taşı, giydiği tennuresini kefeni olarak ya da hırkasını kabri olarak kabul etmesi simgesel anlamın inançsal ve felsefi yaklaşımı olmaktadır. Alevi-Bektaşî toplantılarına içilen içki sembolik olarak ‘aşk’dır. Bektaşilikte hırka ayıpları, örtmek görmemek sembolü olabilmektedir. İnisiyasyon geçiren bir bireyin ölmeden ölmeyi yaşaması sembolik bir ölüm olarak kabul edilmektedir.

Dansta inisiyasyon sembolü olarak dönüş hareketinin kullanılması ise dansın dinsel, felsefi, estetik açıdan bir yorumu olarak gözlemlenebilir. Dans kendi varlığı içerisinde inisiyasyonu barındırmakta bu kavramı da dönüş hareketi ile ortaya koymaktadır. Bu durumda dönüş hareketi, inisiyasyonun yansıması olarak kabul edilebilir ve dansın içinde şekil itibarıyla mevcut olan sembolik anlamın derinleştirilmesi için gerekli girişi temsil eder. İnisiyasyon yaşamsal döngünün temsiliyken, aynı şekilde dansta yaşamsal alanda sembolik bir yolculuk olmaktadır. Böylelikle dansçı inisiyasyona doğrudan etkililiğini sembolizm içinde dönüşle yansıtmış olmaktadır. Ayinin “inisiyasyonda sembolik yolculuklar” şeklinde gerçekleştiğini R. Guénon İnisiyasyona Toplu Bakışlar II, adlı eserinde şu sözleri ile savunur; “Ayinler inisiyasyona gerekli girişi teşkil ederler, öyle ki inisiyasyon adeta onların bir sonucu ya da bitişi gibidir.” (Guénon, 2003b:42)

Dansta dönüş hareketinin sembolik olarak teşkil ettiği inisiyasyon, ayinsel bir biçimde kademeli olarak gerçekleşmektedir. Dönüş hareketi mutlak maddi dünyadan ayrılış, sembolik bir ölüm halini almaktadır. Yapılan her çark hareketi manevi gerçekleşmenin ve ruhsal olarak yükselmenin temsilidir. Böylelikle dönüş, inisiyatik gerçekleşmenin ilk aşamasından son aşamasına kadar tekrarlanan sürekli bir geçiş olarak kabul edilebilir. Psikik

bir yeniden doğuş yaşanması ise inisiyatik gelişmenin son evresidir. Bu son evresinde ise yeniden bir diriliş, ikinci doğum yaşanmaktadır. Dans da inisiyasyon, insani durumdan kurtulmak için kullanılan bir yöntemdir ve dansçı bu durumu kullanarak bir üst duruma ruhsal açıdan erişmektedir. Bu durum inisiyatik düzende “ikinci doğum” olarak karşımıza çıkmaktadır. Büyü, Bilim ve Din adlı eserinde B. Malinowski, ölümün ilkel insan için bile her şeyden önce yeniden diriliş yolunda bir adım anlamına geldiğini, çürümenin yeniden doğuşun bir aşaması olarak belirtir. (Malinowski, 2000:13)

Mevlevi ya da Bektaşi tarikatlarında bu durum “ölmeden önce ölünüz” sözleriyle kastedilmektedir. Mevlevilikte bu kavramın ne anlama geldiğiyle ilgili olarak Mevlana ve Mevlevi Kültürü, kitabında Mehmet Demirci, şu değerlendirmeyi yapmaktadır:

“Mevlevilik bir tasavvuf kurumudur. Tasavvufun en meşhur tariflerinden biri şöyledir: ‘Tasavvuf, Hakk’ın seni senlikten öldürmesi, kendisiyle diriltmesidir.’ Yani kişinin zaaflarından, bencilliğinden ve beşeriyetinden sıyrılarak, üstün bir yaşayışa, adeta ilahi bir kişiliğe yükselmesi kendinden fani ve Hakka baki olmasıdır. ‘Ölmeden önce ölünüz’ sözüyle kastedilen fiziki bir ölüm değildir. Kişinin ruhi bağımsızlığına engel olan ve yaradılışından getirdiği kötü huylarını öldürmesi, etkisiz hale getirmesidir. Onların yerine ise iyi huylar konacaktır. Boşalmadan dolmak, manen ölmeden manen dirilmek yoktur.” (Demirci, 2008:149)

Çoğu teşkilatlarda inisiye olan kişi kendisine yeni bir isim alır. Yeni ismin kendisi manevi etkiyi toplum içinde insanlara kanıksatmış ve kendini gerçekleştirmiş olarak sunmaktadır. Aynı zamanda bu yeni isim, kişinin bulunduğu sosyal statüsüyle de paralellik taşımaktadır. Dansla inisiye olan kişi, bu alandaki eğitim, adaptasyon ve uygulama süresi içindeki bütün geleneksel öğretilere tabi tutulmaktadır. Bu inisiyatik öğretimdeki amaç sadece bilginin salt aktarımı değil, bazı sınavlar sonucunda başarılı adayın

kendisini gerçekleştirerek, yenilenmesi ve bu bilgileri başkasına aktarabilecek hale gelmesidir. Bu durumda adayın inisiyasyonda öğretisinden sonraki adı da değişebilmektedir. Şaman, post dedesi, semazen, erenler gibi edinilmiş isimler inisiyatik teşkilatın temsilcileri rolündedirler ve kendi bireysel varlık sınırlarını aşarak ruhsal yükselmeye imkân verecek desteği dansla sağlamış olmaktadır.

Dansın anlatımında semboller ve temsiller bütünlüğü olduğu bilinmektedir. Tarikat danslarında ya da şaman ayinlerinde dans genellikle kozmolojik olarak göğe yapılmaktadır. Dans, bu sayede alt ve üst âlemlerin temsili ve anlatımı olmaktadır. Yıldızların, dünyanın dönüşü, ayın devirsel olarak dönüşü dansların ilham konusu olabilmektedir. Bu açıdan yaklaşıldığında yeryüzünden gökyüzüne yapılan kozmik seyahatler birer döngüsellik olmaktadır. Kahramanın Sonsuz Yolcuğu adlı eserinde J. Campbell, kozmogonik çevrim ile dönüş arasında bağlantı kurar ve yayılmalarla hiçlikten evren biçimine dönüşüm yaşandığını savunur, ona göre “kahraman önce dönüşüm sonra çözümler” yaşar. Eylem ise sadece fiziksel olarak farklılık taşımaktadır. Konuyla ilgili olarak yazar düşüncelerine şöyle devam eder:

“Halk masalları kahramanca eylemi fiziksel olarak gösterir, yüksek dinler yapılan işi ahlaksal olarak sunar, yinede, maceranın morfolojisinde, katılan karakterlerde, elde edilen zaferlerde şaşırtıcı ölçüde az değişiklik bulunacaktır.” (Campbell, 2000:49)

Yazarın metinsel olarak, anlatı kahramanlarında yorumladığı bu olgu aynı şekilde dansla simgeleştirilen bedensel hareketler üzerinde de bir eylem olabilir. Dansçının dönüşle zaman ve mekân şartlarını aşması adaptasyonla sağlanmaktadır. Bu adaptasyon süreci dansçı için zorlu bir öğrenme süresi

gerektirmektedir. Öğrenme dansçı için eyleme dönüştürmektir, dini teşkilatlar için ise bu süre amelin tamamlanması olarak kabul edilmektedir.

Bireysel olarak dönüşle oluşturulan çember, içten - dışa, yukarıdan – aşağıya geçişleri oluşturmaktadır. Bir merkez belirlenerek yapılan dönüş hareketinin başlaması ve sürekliliği inisiyasyonun başlamasını simgelemektedir. İnisiyasyona Toplu Bakışlar II çalışmasında R Guénon, varlığın olağan durumdan inisiyatik düzleme çıkarılmasını şu sözleriyle aktarmaktadır: “şekil bireysel durumun tanımladığı sınırlamadır, ...zahirden batına, dıştan içe, geçiş aynı zamanda kesretten vahdette, çokluktan birliğe geçiş demektir. Merkez biricik noktadır.” (Guénon, 2003b:96) Dönüş şahsi olarak gerçekleştirilir fakat gelişim olarak evrenselliğe varmaktadır. Bilincin değişimine beden büyük katkısı olduğu göz ardı edilmemelidir. Bu bilinç değişimi evrensel boyut olarak özel ya da genel, mikro kozmik ya da makro kozmik bizzat hayatın aktarımı ile ilgilidir. İnsan evrensel var oluşun sembolü ve evrendeki kusursuz döngüyü dansla ifade ederek şekil ötesine geçmektedir. Şekil değişikliği ile zaman kavramı yok edilmekte ve manevi sonsuzluk elde edilmektedir. Dönüşte yapılan çark hareketleri merkez esaslı, aşamalı olarak gerçekleştirilerek yavaş tempodan hızlı tempoya doğru ilerlemekte sonra yine yavaşlayarak bitirilmektedir. Bu durum, dönüşü inisiyasyonda kullanan kişi için inisiyasyon dereceleri olarak kabul edilebilir. Arka arkaya aşılması gereken ortak merkezli dairevi hareketler bütünlüğü, birer temsili görüntü olarak kabul edilebilir. İnisiyasyonda aşamalı olarak ilerleyen olaylar örgüsü, dans içinde bir merkez etrafında dereceli olarak gerçekleştirilmektedir. Son aşamada geline yer kozmos olup, karanlıktan aydınlığa, kaostan düzene, maddi âlemden manevi âleme geçiş için izlenen yol olarak yorumlanabilir. Bu yolla iletilen manevi etki ikinci doğumu temsil ederek gerçekleşme sağlanmış olmaktadır.

Danstaki dönüş hareketi, yaradılış modelinin bir kodu olarak düşünüldüğünde, insanın ilk var oluş haline bir gönderme yaptığını öne sürebiliriz. Edebi Dönüş Mitosu adlı kitabında M. Eliade, “insanoğlunun mitsel prototiplere tekabül eden modeller geliştirdiğini” (Eliade, 1994:78) belirtir ve konuya dünyanın yeniden kuruluşunu anlatan “hayalet dansı” adında bir örnekle yorum katar:

“Bu ‘dünyanın yeniden kuruluşu’ ile bağlantılı olarak hayalet dansı dini denilen şeyin temelinde yatan ideolojiyi hatırlatmak öğretici olacaktır, 19 yy sonlarına doğru Kuzey Amerika kabileleri arasında yayılan bu mistik hareket, evrenin yeniden doğuşunun yaklaşmakta olduğunu yani dünyanın sonu ve hemen ardından cennetsi bir dünyanın kuruluşunun kehanetinde bulunuyordu. Hayalet dansı dini birkaç satırda özetlenemeyecek denli karmaşıktır, ancak kesintisiz dört, beş gün süren danslar aracılığıyla ölümlerle kitlesel ve kolektif bir iletişim kurarak dünyanın sonunu hızlandırmayı amaçladığını söylemek bizim konumuz açısından yeterlidir. Ölümler dünyayı istila etmekte, yaşayanlarla iletişim kurmakta ve böylece mevcut kozmik devrenin kapanışını ilan eden bir kargaşa yaratmaktadırlar.” (Mircea, 1994:78)

Bu örnekte belirtildiği üzere dansçılar ölümleri taklit etmekte yaşayanlarla iletişim kurarak mutlak düzeni sağlamaktadır. Bu durumda yaradılışın ve tekrar var oluşun prototip modeli ritüeller ile çerçevelenerek dans ayinleri ile temsil edilmiş olmaktadır.

Her dönüş birbirinin aynı gibi görünse de her çark bir sonraki başlangıçtan farklı olmaktadır. Çünkü dönüş çarkları zamansal ve mekânsal geçişlerde kademeli basamaklar olarak kullanılmaktadır. Sözünü ettiğimiz bu geçişler şu sırayı izlemektedir. İnisiyasyona girmek için kişinin almış olduğu çağrı; transa geçebilmek için alınan eğitimidir, eğitimden sonra dönüşün uygulanmaya başlaması ile transa başarıyla geçebilmek erginlenmedeki sınavlar yolu olarak değerlendirilebilir. Çarkın tatbikindeki her dönüş,

dansçının göğsü – yeraltına gidiş gelişi ve makro - mikro kozmosa giriş – çıkışı olarak, kahramanın macera dolu yaşam gezisinden dönüşüne karşılık bulabilmektedir. Konu bağlamında Kahramanın Sonsuz Yolculuğu adı eserinde J. Campbell, Nietzsche'nin şu sözlerine yer vermektedir, "Kozmik dansçı ağırlığını tek bir noktaya koymaz, fakat neşeyle, hafifçe döner ve bir konumdan diğerine sıçrar". (Campbell, 2000:262) Bu durumda dans da dönüş geçiş ritleri olarak uygulanan hareketler bütünlüğü olarak tatbik edilmiş olmaktadır. Antropoloji İnsan Çeşitliliğine Bir Bakış kitabında P. Kottak, geçiş ritleri üzerinde durur ve geçiş ritlerinin yer, durum, toplumsal konum ya da yaşta değişiklikler gösterdiğini savunmaktadır, yazar düşüncesi açısından Turner'ın şu cümlelerine yer vermektedir:

"Tüm geçiş ritleri üç evrelidir: ayrılma, eşik ve bütünleşme. Birinci evrede, insanlar gruptan ayrılarak bir yer ya da statüden öbürüne doğru hareket ederler. Üçüncü evrede, riti tamamlamış olarak yeniden topluma katılırlar. Eşik evresi en ilginç olanıdır. Durumlar arasındaki evre, insanların bir yerden ayrılıp henüz bir başkasına ulaşamadıkları taraftır." (Kottak, 2002:470)

Dans alanının belirlenmesi, hazırlanması, giyim gibi hazırlıkların yapılması bile birer aşama olarak değerlendirilebilir. Yansıtılan simgesel anlamlar, dansçının bağlı olduğu sosyal toplumun inançları ve geleneksel benimseyişiyle biçimlenmektedir. Başlama ve bitiş sürecinin bir sınavlar yolu olarak gerçekleştirilmesini B. Malinowski, Büyü, Bilim ve Din adlı kitabında yeniden doğuş olarak tanımlamakta ve şu açıklamayı yapmaktadır: "Yükümlü olunan sınav, adayın ölümü ve yeniden doğuşu tasarımıyla bağlantılıdır çoğunlukla ve bu da çoğu zaman taklide dayalı oyunla canlandırılır." (Malinowski, 2000:33) Dans bu konuda sahip olunan düşünsel yapının temsilcisi rolündedir. Çünkü değerler ve kurallar o ortam içerisinde en ince ayrıntısına kadar canlandırılmakta ve doğrudan göz önünde uygulanmaktadır. Dans edilen sosyal yapının inanç sistemi bu alanda ön plana çıkarak dansla hikâyeleştirmeye dönüşmektedir. Şaman dönerek hayat

ağacından göğe ulaşmakta, semazenler dönerek semaya varmakta, dünyanın güneş etrafındaki dönüşünü ve ölmeden ölmeyi yaşamaktadırlar. Semah yapanlar göğe ve Tanrıya ulaşırlar ya da inanç sistemlerindeki arketip hikayeleri (Turna Semahı, Kırklar Semahı, Kırat Semahı gibi) dönerek yeniden canlandırmaktadır. Semahlarda arketip hikayelerin canlandırılmasıyla ilgili olarak Reha Çamuroğlu, Bektaşilikte zaman kavrayışı üzerine yazdığı Dönüyordu, adlı kitabında şu bilgileri kaydetmektedir: “Muhammed ve Ali, Bektaşiliğin önde gelen iki arketipidir.” (Çamuroğlu, 2006:54) Dolayısıyla semah kutsal sayılan ritüellerin ve arketiplerin yenilenme simgesi olmaktadır. Sinsinde ateş etrafında ve birbirlerinin etrafında dönen dansçılar güç gösterisi yapmaktadırlar ve yine dönüş hareketiyle ve ateşten atlayarak ateşin arındırıcı etkisinden yararlanmaktadırlar.

Her tatbik kendi içinde önemlidir. Sembolizmin kullanılması hareketin içine düşünce gücünün kullanılmasını sağlamıştır. Çünkü dansın ve dönüşün zamansal olarak tekrarı hem arketipi hatırlatmakta hem de dansçının inisiyasyonunu sağlamaktadır. İlkelerde, Din, Büyü, Sanat, Efsane adlı çalışmasında S. V. Örnek; ilkelerde dansın dinsel ve büyüsel karakterli olduğunu vurgulayarak doğumda, erginlenme törenlerinde, evlilik ve ölümden dinsel büyüsel içerikli danslar yapıldığı söyler ve şaman danslarıyla ilgili olarak şu değerlendirmeyi sunar:

“İnsanı kendinden geçiren, psiko-patolojik durumlara düşüren danslar ise büyücünün ya da din adamının doğaüstü kudretler ve tanrılarla ilişki kurması amacını gütmektedir. Bu tür dansların en bilineni Şaman Dansı’dır. Şaman, gerek hastalık sağaltırken, gerekse de ölenin ruhunun öte dünyaya gidişine eşlik ederken, dans ederek tam bir trans durumuna geçmeye çalışır. Şaman Dansı, şamanlık mesleğinin gerektirdiği önemli bir araçtır”. (Örnek, 1971:182-183)

İnisiyasyon salt olarak ruhsal açıdan veya edebi metinlerde geçen kahramanların bir defaya mahsus olarak göstermiş oldukları bir olgu olmamaktadır. Bu değişim J. Campbell'ın eserinde ifade ettiği gibi Kahramanın Sonsuz Yolculuğu şeklinde tekrarlı ve döngüsel olmaktadır. Sonuçta dönüşlü danslar yeniden canlandırmayı psikolojik ve fizyolojik açıdan desteklemektedir. John Berger, Görme Biçimleri adlı çalışmasında “Her imgede bir görme biçimi yatar... imgeler başlangıçta orada bulunmayan şeyleri gözde canlandırmak amacıyla yapılmıştır” (Berger, 1999:10) demektedir. Dolayısıyla imgelerin vücut yoluyla da oluşturulduğu, arketip, mitolojik ya da tarihsel bir olaya, kutsal bir olguya dans yardımı ile gönderme yapıldığı söylenebilir.

Dansın toplum üzerindeki psikolojik etkisi göz ardı edilmemelidir. Dönüş hareketi dans içerisinde inisiyasyon olgusunun sembolü olmaktadır, farklı kültürlerde dansla dönüş hareketinin yapılmasında ki amaç ne olursa olsun ortak nokta her zaman kutsal döngü ve eşikselliktir. Atılan çarklar, dansçı için zamanı yeniden yaratmakta, mekânı kutsallaştırmakta, bu durum ise hem dansçı hem de toplum üzerinde etki bırakmaktadır.

Son olarak diyebiliriz ki inisiyasyon dansta dönüş hareketiyle bedensel olarak tatbik edildiği alanlarda var olabilir ve bedende okunabilir. Nerede, nasıl, kimlerle yapılırsa yapılsın şeklin ötesin geçiş dönüşle gerçekleşmektedir ve dönüşlü danslarda amaç mana olmaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM

SEMAH, SEMA VE SİNSİN DANSLARININ GELİŞİMİ ÜZERİNE

Ortak bir coğrafyada yaşayan toplumun, kültürel açıdan çeşitlilik sergilemesi kuşkusuz ki tek bir nedene bağlanamaz. Tarihi - coğrafi unsurların yanı sıra, inançsal, sosyal değerlerde, ortak kültürü oluşturan yapı taşları olarak kabul edilebilir. Anadolu coğrafyası ise bu kültürel çeşitliliğin gözlemlenebildiği bir sahadır. Türk halk danslarının bu saha içerisinde çeşitlilik göstermesi ve coğrafi olarak kümelere ayrılması bu durumun somut bir göstergesi olarak kabul edilebilir.

Günümüz Türk halka danslarının geçirmiş olduğu sürecin, belirli bir sırayla izlenmesi, dansların daha sistemli bir şekilde açıklanmasına yardımcı olur. Çünkü Orta Asya'dan, Anadolu'ya yayılan göçler, sadece coğrafik ve tarihsel bir süreç olarak kalmayıp, kültürel etkileşimi de beraberinde taşımıştır. Anadolu coğrafyasındaki Türkler ve bu sahadaki komşu toplumların, birbirleriyle kültürlenme süreci yaşadığı bilimsel ve kültürel açıdan ortadadır. Tüm bu oluşumların paralelinde İslamiyet'in bir inanç sistemi olarak toplum hayatına girmesi Türkleri inançsal ve kültürel açıdan da etkilemiştir. Doğal olarak tüm bu tesirler, dansında etkilenmesine yol açmış ve günümüz Anadolu Türk halk danslarının şimdiki şeklini almasını sağlamıştır.

Bu etkilerin dans çeşitliliğine ne ölçüde yansıdığı ve Türk halk danslarının gelişimini nasıl etkilediğinin değerlendirilmesi gerekmektedir. Bu açılımın yanı sıra, bu etkilerin Türk halk dansı figürlerinde ne ölçüde kodlaştırıldığı, konumuz bakımından önem teşkil etmektedir. Bu kapsamlar

çerçevesinde Türk halk danslarının oluşumundaki faktörler açıklanmaya çalışılacaktır.

2.1. Gelişimi Etkileyen Kültürel Etkenler

Toplamları tanımlayan özelliklerin başında kültür ve dil gelir. Bir toplumun sahip olduğu kültürel değerleri, bilgi birikimi evrensel bir genellemeye sahip olamaz. Bu kapsamlar çerçevesinde toplumlar birbirlerinden sadece coğrafi özelliklerine göre değil, kültürel açıdan da ayrılarak farklılık gösterirler. Bu perspektiften bakıldığında kültür, insanı ve buna bağlı olarak toplumu şekillendirmektedir.

Dans, kültür içerisinde doğduğu için kültürle özdeş olarak şekillenmiş ve çeşitlenmiştir. Anadolu coğrafyasındaki dans çeşitliliği bu duruma örnek teşkil etmektedir. Ayrıca dans, sosyal bir davranıştır, toplumların sosyal davranışları ise kültür kaynaklıdır. Bu yönüyle dansı evrensel bir olgu olarak kabul etmek yanlış bir kanı olarak değerlendirilmelidir. Bu yaklaşımlar çerçevesinde Türk halk danslarının gelişimi Türk kültürüyle paralel olarak irdelenmeye çalışılacaktır. Metin And, *Oyun ve Bugu* kitabında “hiçbir kültür kendi başına çıkıp gelmediği gibi bugün Türkiye kültürü de çeşitli kültürlerin bir karışımı ile oluşmuştur” demek ve bu gelişimi şöyle kategorileştirmektedir: “Soy – Orta Asya Kültürü, yer – Anadolu kültürü, din – İslam kültürü”. (And, 1974:85) Bu açılamdan yola çıkarak öncelikle Orta Asya Şamanizm’ine değinilecektir.

2.1.1. Orta Asya Şaman Kültürü

Türk halk danslarında bir sistem içerisinde salt dönüş hareketiyle icra edilen danslar bulunmaktadır. Sözü edilen bu danslardan, semah, sema, sinsin danslarının icrası dikkat çekici bir formdadır. Dansların temelindeki döngü ve dansçıların icra sırasındaki merkezi dönüşleriyle, dansçıların trans halleri göz önünde bulundurularak sözü edilen bu dansların arketipinde Orta Asya Şaman kültürünün tesiri bulunduğu düşünülmektedir.

Bu durum göz önünde bulundurularak Anadolu Türk halk danslarının, gelişim sürecinin Orta Asya Şaman Kültürü ve şamanlarının ayinsel formlarıyla birlikte değerlendirilmesi gerektiği yargısına varılmıştır. Bu yargının incelenmesindeki amaç, Türklerin dünyayı algılama modelinin dansa yansımış bir kod olarak, sembolleştirilerek kullanıldığı varsayımında bulunmaktadır. Bu varsayım, Türk halk danslarındaki kültürel kodların okunabilirliği açısından da önem teşkil etmektedir.

Şamanizm'in araştırmacılar tarafından birçok tanımı yapılmış ve belli bir sistematığe oturtulmak istenmiştir. Araştırmacılar Şamanizm'i, bir trans tekniği içerisinde değerlendirdiği gibi dini bir olgu olarak da yorumlamışlardır. Şamanizm kitabında, Michel Perrin Şamanizm'i dinsel bir sistem içerisinde ele alarak anlamlandırmaya çalışmış, Şamanizm'in insanın ve dünyanın özel tasarımını içerdiğini, bu dini sistem sayesinde insanlar ve Tanrılar arasında özel bir bağ oluştuğunu, sonuçta da bu güç ile şamanların her dengesizliğe ve talihsizliğe karşı koyduklarını belirtmiştir. (Perrin, 2007:11)

Şamanlar, esrime denilen özel bir teknik kullanarak bir dizi sihirselsel – büyüsel eylemler gerçekleştirirler. Bu durum şamanların üstlenmiş oldukları

işlevsel görevlere bağlı olarak toplum içinde otacı, ozan, hekim şeklinde adlandırılmalarına neden olmuştur. Şamanizm'i, ilkel esrime tekniklerinden başlayarak ele alan Mircea Eliade, Şamanizm kitabında şamanı bir trans ustası olarak kabul eder ve terim için şunları söyler:

“Şamanizm de tam böyle arkaik esrime tekniklerinden biridir, hem gizemcilik, hem büyü hem de terimin geniş anlamıyla “din” dir.” Çeşitli yanlış anlamları önlemek ve ‘sihrin’ ve ‘büyücülüğün’ tarihini daha açık göstermek için ‘şaman’ ve ‘şamanizm’ terimlerinin kullanım alanlarını sınırlamakta yarar olduğu fikrindeyiz. Elbette şamanda aslında bir sihirbaz ve bir otacıdır, bütün hekimler gibi onunda hastalıkları sağalttığına, ilkel ve çağdaş bütün sihirbazlar gibi ‘fakirsel’ mucizeler gösterdiğine inanılır. Ama o bunlardan başka ruh güderdir (psychopompe) dir de, ayrıca rahip, mistik ve ozanda olabilir... Dar anlamda Şamanizm tipik olarak Sibiry ve Orta Asya'ya özgü bir dinsel olgudur. Terimi bile, Rusça aracılığıyla Tunguzca ‘Şaman’ sözcüğünden gelir.”(Eliade, 2006:16-22)

Şamanın kullanmış olduğu mistik teknikler, esrime ayinleri ve toplumdaki statüsü göz ardı edilemeyecek kadar önem kazanmıştır. Bu önem hem coğrafik olarak hem de farklı sistemleri etkilemesi bakımından da dikkat çekici olmuştur. Bu özelliklerinden ötürü Şamanizm bazen de din olarak yorumlanmıştır. Şamanizm'i din olarak yorumlayan araştırmacıların biriside, Cemal Şener'dir. Yazar Şamanizm kitabında, Şamanizm'i Türklerin eski dini olarak kabul eder ve şamanın dinsel törenleri yöneten bir din adamı olduğunu ve kam olarak adlandırıldığını vurgular. Bu törenlerin ise davul, kopuz ve kurban eşliğinde düzenlenen, içkili ve dinsel danslı (semah) birer ibadet olduğunu belirtir. (Şener, 2003:9–10)

Bu düşüncenin aksine, Ana Hatlarıyla Türk Şamanlığı, adlı kitabında Fuzuli Bayat, şamanların işlevlerinin geniş olması ve bir kısmının dini içerikli olması sebebiyle şamanlığın eski Türk dini olarak düşünüldüğünü belirterek, Şamanizm'in dinle, hekimlikle ilgili olduğunu fakat bu dallarla ayniyet

oluşturmadığını savunur. Yazara göre şamanlık kültürün özel bir birikimidir, ne dinle, ne folklorla, nede tıpla bağdaştırılır. (Bayat, 2006:25) Tarihte ve Bugün Şamanizm, kitabındaysa Abdulkadir İnan, Altay ve Yakut şamanlığının bir bütün halinde eski Türk dini olarak kabul edilemeyeceğini kaydeder ve çok eski devirlerden beri büyük devletler ve hakanlıklar kuran Türklerin dünya görüşleri ile dini telakkilerinin Altay ve Yakut Şamanizm'ine oranla çok geniş ve olgunlaşmış olduğunu belirtir. (İnan, 2000:1)

Şaman ve Şamanizm üzerine değerlendirmelerde bulunan diğer bir araştırmacıda Sedat Veyis Örnek'tir. İlkellerde Din, Büyü, Sanat, Efsane adlı kitabında yazar, şaman kelimesinin Mançu- Turguz dilinden geldiğini, Türk kavimlerinde şamana kam denildiğini belirtir. Ayrıca trans durumuna geçebilen şamanların, doğaüstü varlıklarla ilişkiler kurarak onların güçlerine sahip olup, bu güçleri toplum adına kullandıklarını bu sebeple de Şamanizm'in dinsel-büyüsel pratikler ve törenlerden ibaret olduğunu belirtir. Araştırmacı, Şamanizm'i din ve dünya görüşlerini birleştiren bir inanç ve teknik olarak yorumlar. (Örnek, 1971:47-48). Şamanizm hakkında araştırmaları olmuş önemli bir isimde Muhtar Kutlu'dur. "Şamanizmden Modern Zamanların Neo- Şamanizmine" adlı makalesinde Muhtar Kutlu, Şamanizm'i insanın ve dünyanın ikili yorumuna dayandırır. Bu ikililik, bir beden ve bir ya da birkaç ruh ile görünür görünmez dünyanın karşılığıdır. Araştırmacı ruhu, bedenden sıyrılabilen ölümden sonra yaşayan bir öz olarak nitelendirir ve Şamanizm'i mitlerin betimlediği kutsal dünya olarak yorumlar. (Kutlu, 2001:23-24)

Tüm bu yorumlar içerisindeki ortak fikir ise Şamanizm'in Sibiry'a ve İç Asya kaynaklı olarak yayılma göstermesidir. Bunun yanında Şamanizm bir inanç sistemi olarak değerlendirilmekte ve şamanlar ise bu sistemin merkezinde toplumsal statüsü yüksek, bilge kişiler olarak kabul edilmektedir. Şamanlar amaca uygun ayinler düzenler ve soruna göre çözüm üretirler.

Bunun içinde otacıda olur, doktorda, ruhani bir sorun karşısındaki din adamı da olabilir. Tüm bu tanımlar çerçevesinde şamanların düzenledikleri ayinler, sistemin merkezinde bulunmaktadır. Çünkü ayinlerin içeriği mitlerin, kültürlerin, dünyayı algılama biçiminin, dini inanışın özünü temsil etmektedir. Bu yönüyle ayinler kültürel kod olarak kabul edilebilir. Şamanizm, kitabında Mircea Eliade, “Asya’nın ortalarını ve kuzeyini kaplayan coğrafyada toplumun sihirsel/dinsel yaşamı hep şamanın çevresinde döner” demektedir. (Eliade, 2006:22) Şamanların kutsalla yakınlığı, onların ruh göçleri, geçirmiş oldukları trans (esrime yolculukları), üst ve alt dünyaya yolculukları ve bu yolculuklar esnasında hayat ağacı, kartal gibi mitolojik ve kültürel kodlardan yararlanmaları onların mitolojik dünya anlayışıyla paraleldir.

Şamanizm’in temel anlayışı olarak, ruhlarla - insanlar, insanlar ile doğa arasındaki temel dengenin sağlandığı bir sistem olduğu, şamanların ise bu sistemin merkezindeki kişiler olarak etkin rol oynadığı kabul edilebilir. Şaman bu dengeyi kurabilmek için öncelikle kendisi bir takım belirli özelliklere sahip olmaktadır. Bunların başında adayın şamanlığa çağrılırken yaşadığı bir dizi değişimler gelmektedir. Bunlar, mistik rüyalar görme, insanlardan ve kalabalıktan uzaklaşma, gelecekte haber verme ve simgesel olarak ölüp dirilmeyi tamamlama süreci gibi belirtiler şeklinde kabul edilmektedir. M. Eliade, bu durumu destekleyerek, şaman adayının veya çırağının simgesel olarak ölüp dirilmesindeki süreci, rüya, hastalık, sırta erme töreni şeklinde geçirdiğini ve hangisinde olursa olsun, ögenin aynı kalarak çeşitli biçimler altında vücudun parçalandığını ifade etmektedir. (Eliade, 2006:80)

Şaman kelimesinin kökeni dans için önemli bir açılım olarak kabul edilebilir. Çünkü ayinlerinde dans eden, oynayan, sıçrayan, dramatizeyi ve taklidi kullanan şamanın, eylemlerinin neticesinde bu şekilde adlandırıldığı düşünülmektedir. Şaman ve Oyunculuk kitabında Erhan Tuna, kelimenin kullanım alanlarıyla ilgili olarak, Yakutlar’da Oyun, Moğollar’da Bü, Büge ve

Udugan, Tatar ve Altay Türklerinde Kam, Gam olarak kullanıldığı bilgisini verir. Kelimenin kökeniyle ilgili olarak ise, Mançuca Şaman'dan geldiğini, Mançuca Samarambi açılımının ise sıçramak, dövünmek, coşmuş, durmadan oynayan, sıçrayan karşılıkları olduğunu belirtir. (Tuna, 2000:11–13) Bu bilgiye paralel ve ek olarak, Oyun ve Bügü kitabında Metin And'da, oyun kelimesinin Orta Asya şamanının adları arasında olduğunu, kadın şamana Moğolcadan gelen udahan, orta şamana orta-oyun, yüce şamana ulahan-oyun denildiğini belirtir ve oyun sözcüğünün yalnız şaman için değil Türkistan şaman törenlerinin tümüne verilen bir isim olduğunu söyler ve şunları ekler: (And, 1974:25)

“Oyun sözcüğünün çeşitli anlamları, düşünüldüğünde bunların hemen pek çoğu şamanın büyüsel törenlerindeki çeşitli öğelerde içerildiği görülür. Şaman bu törende dans ediyor, ses ve çalgı müziğine yapıyor, yüz kaslarını kullanarak, karnından sesler çıkararak taklit ve dramatik öğeye başvuruyor ve şiir okuyordu. Böylece oyun sözcüğüyle tiyatro, dans ve türlü seyirlik oyunların kökeni şamanda ve onun eyleminde toplanmış oluyordu... Yapısal bakımdan ilk elde oy-un olarak ayrılabilir. – (u) n eki, fiilden isim yapma ekidir. Bu türev, yani oy-un en eski metinlerde çeşitli anlamlarda kullanılıyor. ‘Raks, dans, musiki’, Maitrisimit’de gene oyunçi (=mızıkacı) anlamında geçiyor”. (And, 1974:25)

Erhan Tuna, şamanları ilk şair, ilk sihirbaz, ilk dansörler olma niteliklerini taşıdıklarını belirtir ve Refik Ahmet Sevengil’in Türk tiyatrosunun kökenlerini incelediği “Eski Türklerde Dram Sanatı” adlı kitabından şu aktarmaları yapar:

“Topluluk arasında ma’şeri bir heyecan uyandırarak yapılan dini dramlar din adamları tarafından idare ediliyordu. Bunlar, cemiyetin o zamanlar ki inanış seviyesi içinde hastaların iyi olması için dualar okuyan ve bu suretle onların içlerindeki cinleri çıkaran ilk sihirbazlardır, kutsal törenlerde ellerinde ucuna demir parçaları eğilmiş bir değnek tutarlar, bunları sallayarak demir parçalarının birbirlerine çarpması suretiyle bir nevi iptidai musiki temin ederlerdi, bunun için ilk

çalgıcılarıdır, musiki ile birlikte bir takım dokunaklı, güzel ve sıralanmış sözler söyledikleri için ilk şairlerdir, bu musikili sözleri söyler ve çalarken hoplayıp zıplayıp oynayan ilk dansörlerdir, sihri, dini, bedii, bir heyecan içinde bütün bir dramı temsil ettikleri içinde ilk aktörlerdir.” (Tuna, 2000:15)

Yukarıdaki bu fikri destekleyen diğer bir araştırmacıda Fuzuli Bayat’tır. Yazar, şamanın ruhlarla olan ilişkisi ve üstlendiği görevle ilgili olarak Ana Hatlarıyla Türk Şamanlığı kitabında şu bilgileri kaydetmektedir:

“Şaman, anadan doğma şairdir, bestecidir, şarkıcıdır, müzisyendir, dansözdür, oyuncudur. Olağan üstü tasavvur gücü ile hastaya şiirsel dilin kudretiyle tesir etmeye çalışan insandır, çünkü ruhlar, güzel sözleri severler. Harmoni, ritmik sesler, sanki şamanın ruhları efsunlaması gibi değerlendirilir... Ruhlarla iletişim şarkı ile dansla, müzikle, daha da kolaylaşmış olur.” (Bayat, 2006:29-30)

Şamanın belli bir trans gücüne sahip olması ve vecd haline geçmesiyle ilgili olarak şamanın ayinlerine ve ayinlerindeki danslarına değinmek gerekmektedir. Şamanın dramayı, müziği ve dansı ayinlerinde ne oranda kullandığı konumuz açısından önemlidir. Türklük ve Şamanlık kitabında Wilhelm Radlof, bir Altay şamanının kurban ayinini gözlemlemiştir. Ayin özet olarak şöyle gelişmektedir:

“İlk akşam güneş batar batmaz, kurban yeri seçilir. Şaman, kayın ormanının ıssız bir yerinde kurban için kendisine bir yer seçer. Bu alana şaman için yeni bir çadır konulur, çadırın ortasına bir kayın ağacı yerleştirilir. Ağacın gövdesine ayakla basılacak dokuz basamak oyulur. Buna basamak (taptı) denilir. Ülgen’e sunulacak kurbanlık hayvanın rengi açık olmalıdır. Şaman, kayın ağacı yanına ateş yakılmış çadıra gelir, ateşe atılmış ardıç dallarından çıkan dumanla davulunu tutsüler. Ayin için yardımcı ruhlar çağırır, ruhlar şamanın ağzından geldiklerini bildirirler ve davulun içine girerler. Böylece ayin başlamış olur, şaman dışarıda kaz niyetiyle yapılmış bezin üzerine oturur ve uçmaya başlar. Kazla konuşur, kazda ona şamanın ağzından cevap verir. Şaman atın ruhunu bulur fakat ruh şamanın

bağırmasından kaçır. Şaman ve çadırdakiler hep bir yandan ruhu kovalarlar sonunda ruh yakalanır. Bu arada şaman atın kişnemesini ve bağırmasını taklit eder. Düzenlenmiş olan kurban yerinde atın kanı dışarıya akmayacak şekilde kurban edilir. Kurban eti, kemikler kırılmadan pişirilir. Et herkese ikram edilir, iki gece sonra törene devam edilir. Şaman, ateş etrafında oturur, davulunu ve elbisesini tutsüler ruhları çağırır, ruhlar davulun içine girerler. Şaman önem sırasına göre ruhlarla konuşur, sonra şaman yerinden kalkar ve çadırın içine dikilmiş olan kayının çevresinde birkaç kez döner, kapının önüne çöker. Sonra çadırın ortasına gelerek davulunu çalar ve kendinden geçerek çevresinde sıçrar ikinci göğe çıkar, coşar. Taptının çevresinde döner ve her kertikte yeni bir göğe çıkar, üçüncü gökte kazın üstüne çıkar, uçar gibi yapar. Burada gelecekte haber verir, tekrar aşağıya iner ateşin etrafında döner, falını söyler, aynı şekilde sekizinci ve dokuzuncu göğe ulaşır ve Ülgen'in kurbanı beğenip beğenmediğini öğrenir. Kurban töreni ikinci ayın sahnesiyle biter. Bazı şamanlar öylesine delice raks ederler ki sonunda cansız gibi yerde yuvarlanırlar.” (Radloff, 2008:39-82)

Wilhelm Radlof'un bu gözleminden de anlaşılacağı üzere, şamanın ayinde ruhlara sahip olma, ruhlarla ilişkiye girme, yer altına ve üstüne seyahat etme gibi olguları vecd haline (esrime) girerek, bir oyun organizasyonu içinde dansla, dramatizeyle, taklitle sağladığı anlaşılmaktadır. Şaman, mekânı, giyimi ve zamanı iyi kullanmaktadır. Bu duruma ek olarak, şamanın kozmolojik bilgiye sahip bir durumda mitleri kodlaştırarak kültürel aktarım yaptıklarını söyleyebiliriz. Bu ayinde diğer önemli bir husus ise şamanın ateşin, taptının ve kayın ağacının etrafında dönmesini gösterebiliriz.

Oyun ve Bügü kitabında Metin And, Radlof'un kaydettiği bu şaman ayiniyle ilgili olarak, “ufak tefek değişiklikler dışında her bir ayinde çeşitlenmeler olduğunu fakat ortak noktanın başında dans ve şarkıyla şamanın kendisini konsantre ettiğini ifade etmektedir. Buna ek olarak, sözü geçen ayinde üç ana öge belirtir. “İlk olarak, merkez noktasına göre çevresel bir dönüş yapma, taklit ve kendinden geçmenin sonunda çökme, yıkılma”. Yazar, şamanın tüm bu anlatılarında hem tiyatro, hem dans öğeleri bulunduğunu fakat dansın daha belirgin olduğunu ifade etmektedir. Bu

düşüncesine de gövdenin ve ona bağlı organların eğilip bükülmesi, dönüşler, hareketlerdeki tartımlılık ve uyumu kanıt gösterir. (And, 1974:87)

Şamanlar ayinleri süresince dansa çeşitli biçimlerde ve zamanlarda yer vermektedirler. Bu dansları dinsel-büyüsel bir karakter taşıyan ve ruhlarla şamanın ruhsal düzeyde ilişkiye geçmesine yardımcı olan mistik bir güç şeklinde yorumlayabiliriz. Şaman bu güç ile gökyüzünde veya yeryüzünde yolculuğa çıkar, ruhlarla birlikte olur veya onların güçlerini içine alır. Bu açıdan değerlendirildiğinde dans, şaman için onun manevi boyut değiştirmesinde, transa geçmesinde önemli bir aracı olarak kabul edilebilir. Neticede ‘şaman dansı’ bedensel olarak bir sembol, taklit için bir aracı, inanç için bir ibadet ayrıca mit ve kozmosu yorumlama tarzı şeklinde değerlendirilebilir. Bu durum çeşitli araştırmacılarında dikkatini çekmiş ve şamanların, dansı trans için kullandıklarını belirtmişlerdir. Örneğin, İlkelerde Din, Büyü, Sanat, Efsane adlı kitabında Sedat Veyis Örnek, duruma psiko-patolojik açıdan yaklaşır ve “büyücü ya da din adamının ruhlarla veya tanrıyla ilişki kurmak amacıyla ve kendinden geçmek için dans ettiğini” kaydeder. Bu duruma en yakın örnek olarak da şaman dansını verir. Şamanların hastalık sağaltırken, ölenin diğer dünyaya yolculuğuna eşlik ederken dans ederek tam bir trans yolculuğuna geçtiğini ve şaman dansının, şamanlık mesleğinin gerektirdiği önemli bir aracı olarak kabul eder. (Örnek, 1971:182–183)

Şaman dansı, Cemal Şener’in, Şamanizm adlı kitabında da yer bulmuştur. Yazar, şamanın tedavi için yaptığı ayinlere dikkati çeker ve şamanın giysisini giyip, ruhlarını çağırdıktan sonra davul çalarak, nefes okuyarak dans ettiğini belirtir. Ruhun gelmesi ve şamanın içine girmesiyle şamanın tekrar trans halinde oynayıp sıçradığını ve hastalığın nedenini bu yol ile bildiğini belirtir. (Şener, 2003:39–40)

Düzenlenen ayinlerin gelecek hakkında bilgi vermek, hasta sağaltmak, kayıp ruhları bulmak, kötü ruhları kovmak, ölü ruhunu ölüler diyarına götürmek gibi birçok sebepleri olabilir. Sebep ne olursa olsun tüm ayinlerde kurban, davul, ateş ve dans şart olmaktadır. Daha özelde ise, bazı ayinlerde şamanın ayin sırasında hızlı veya yürüyüşlü dönüşlerle daire sistemi içerisinde dans etmesi dikkate değerdir. Bu duruma benzer bir ayin örneğine Abdulkadir İnan, Tarihte ve Bugün Şamanizm kitabında yer vermiştir. Yazar kitabında 1914 yılında Malow adlı araştırmacının, bir kadın şamanın hasta sağaltım ayininde yapmış olduğu gözlemi aktarmıştır. Bu ayinde özetle, kadın şaman, sapı ve demiri arasında halkalar bulunan bir kılıca sahiptir, bu kılıç çingirak vazifesi görmektedir. Ayrıca ayinde özel müzisyenler bulunmakta ve tef çalıp dualı türküler icra etmektedirler. Şaman, ayinin ilk günü kılıcı, tütsüsü ve elindeki kabıyla dans etmeye başlar ve başını yanan muma üç defa eğer ilk gün böyle sonlanır. İkinci akşam yine müzisyenler eşliğinde şaman dans etmeye başlar ve elindeki tütsüsü ile oradaki kömürleri dışarı atar, akabinde tuğ etrafında dans eder ve hasta için getirilen oğlağı hastanın etrafında dolaştırır. Bu arada müzik çalınıp türküler okunmaya devam eder. Üçüncü akşam müzisyenler yine tef çalıp türkölü dualar söylerler, şaman onların eşliğinde tuğ etrafında dans eder, bir ara orada bulunan erkeklerde tuğun etrafında dolaşırlar ve sonlara doğru ellerindeki çubukları şamana verirler. Şaman bu çubukları hastaya vurur ve hastaya musallat olan cinleri kovmuş olur böylece ayin sonlanır. (İnan, 2000:110–111)

Bu ayinde şamanın tuğ etrafında dans ederek dolaşması, türkölü duaların okunması, teflerin çalınması ve ayinde bulunan erkeklerinde bu dansa eşlik ederek tuğ etrafında dönmesi, hastanın çevresinde oğlağın dolaştırılması döngüselliğin ayine ne kadar hâkim olduğunun göstergeleridir. Şamanın dönüş eylemi salt dans içerisinde geçmese bile halka olmak ya da kurbanın veya hastanın başının tavaf edilmesi Şamanist kültürde karşılaşılan bir kod olarak kabul edilebilir. Bu ayinde önemli olan noktalardan biriside şamanın elindeki kılıç olmaktadır. Demir halkalardan oluşan kılıç, ayinde

şamanı kötü ruhlara karşı savaşan, savaşçı bir kimliğe bürümüştür. Neticede şaman kötü ruh, cin, şeytanla ve onların sebep olduğu hastalık, ölüm, bereketsizlik gibi olumsuzluklarla baş etmeye çalışan özel bir kişidir. Şamanın ayinlerinde kullandığı bu gibi eşyalarla ilgili olarak ise Mircea Eliade, Şamanizm kitabında, “Asya şamanlığının kimi türlerinde büyük önem taşıyan savaşçı nesne ve eşyaları (mızrak, zırh, yay, kılıç, gibi), insanlığın gerçek düşmanları olan cin ve şeytanlarla savaşın gerektirdiği öğeler” olarak açıklamaktadır. (Eliade, 2006:553)

Şamanın ruhlarla yapmış olduğu yolculuğa çıkmadan önce trans haline girmesi ve bu eylemi isteğe bağlı olarak gerçekleştirmesi şamanın önemli özelliklerinden biri olarak kabul edilebilir. Fakat şamanın transa geçmek için dans, müzik gibi öğeleri kullandığı ve dairesel bir sistem oluşturduğu ayinlerinde gözlemlenen bir sonuç olmaktadır. Ana Hatlarıyla Türk Şamanlığı kitabında Fuzuli Bayat bu konuya değinerek şöyle demektedir “Kaydedilesi bir olguda şamanın esrime haline geçmesi için davul ritmini ve oyun düzenini ayarlayabilmesidir.” (Bayat, 2006:78) Burada geçen oyun düzeni, dairesel form ve dansa karşılık bulmaktadır. Yazar, aynı eserinde davul çalma ve kamlık eylemlerinin felsefi bir temel üzerine oturtulduğundan söz eder ve dairenin önemiyle ilgi olarak şu bilgileri kaydeder:

“Şaman, ölümsüzlüğü ve dönüşlü bir yaşamı simgeleyen daire içinde yaptığı kamlığı, esrime haline getirmek için davulu kaplumbağa ritmi ile çalmaya başlar. Bu ise yer güçlerinin harmonik bir düzeye getirilmesidir ki, şaman güneyden başlayan dairesini batıdan, kuzeyden ve doğudan geçmekle yeniden güneye ulaşmak suretiyle daireyi kapatmış olur. Bundan sonra gök ve yer güçlerini birleştirmekle kaplan ritmine geçmiş olur ve güneyden düz hat üzerine kuzeye iner. Yeniden göğe yükselmek için şaman, yol üstündeki engelleri kaldırmakla kuzeyden batıya, sonra doğuya ve yeniden güneye gelmiş olur. Bu arada davulun ritmi balıkçı kuşu üzerine geçirilmiş olur. Esrime dairenin kapanması ile başlamış olur.” (Bayat, 2006:78)

Şamanın ayin içerisinde çeşitli sebeplerden ötürü dairesel formu kullanması bununla da sınırlı değildir. Abdulkadir İnan, Tarihte ve Bugün Şamanizm kitabında Umay ruhunun görevlerini ve sıfatlarını verdiği ayısıt ruhları için ayin yapıldığını belirtir. Ayısıt ayininin yapılması için şaman, dokuz genç erkek ve kızı bir araya getirir ve onlarla bir halka düzeni oluşturur. Bu kişiler ilahiler okuduktan sonra dans etmeye başlarlar. (İnan, 2000:37-38) Yazar, dağlar ve onların ruhu için yapılan bir ayine daha yer verilmektedir. Ayinde beyaz koç ve rakı kullanılır. Koç kurban edildikten sonra şaman cübbesini giyer, davulunu alarak üç kayın ağacına on dokuz parça çeşitli renklerde şeritler asar ve kayın ağaçlarını iple birbirine bağlar, akabinde bu ağaçları doğudan batıya doğru dolaşır. (İnan, 2000:54) Yazarın örneklediği başka bir ayin ise şöyle gelişmektedir; kutsal olarak kabul edilen ve Tigris Tayıcan adı verilen bir dağa ayin yapmak için rakı, kazan, su ve kurbanlık koyun götürülür. Ayin alanında iki yerde ateş yakılır, herkes kendi rakısından ateşe serper ve içer. Kayın ağacının altında kurban merasimi gerçekleştirilir, semaya, dağa, nehre hitaben ilahiler okunur. Ellerini havaya kaldırıp yere doğru eğilirler ve kuzeyden başlayarak yavaşça güneşe dönerler ve bu şekilde bir daire oluştururlar. Ayinin ikinci bölümünde yine aynı ilahiler okunur ve ayine iştirak edenler ellerini yukarı kaldırarak her tarafa eğilmek suretiyle dağlara hürmet edip, ulularlar. Yine güneş tarafına doğru iki daire yaparak dönerler, bu arada büyük bir ateş yakılır, ateşe rakı serpilir ve secde edilir. (İnan, 2000:56-59)

Ateş etrafında dönerek dans etmenin yaygın bir gelenek halinde hem şamanlar hem de halk tarafından icra edildiğini söyleyen bir araştırmacıda Mahmut Ragıp Gazimihal'dir. Yazar, Türk Halk Oyunları III, adlı kitabında konu bağlamında şu bilgiye işaret eder:

“Hunlar, eğlenceye çok düşkündürler musiki âlemleri gece gündüz devam ederdi. Şaman ayinleri ve ateş etrafında dönülerek yürütülen rakslar, Hunlarca önemliydi. Hun hükümdarlarının ve ileri

gelenlerinin Çinli prenseslerle evlenmeleri o çağda adet halini almış gibiydi. Bu kadınların hüznünlü gurbet hayatlarını dokunaklı surette tasvir eden ve ayrı bir sanat tarzı halini alan şiirlerinden şu bir tanesinde milattan az önceki dönem Hunlarının musikiye düşkünlüğü ve sabahlara kadar davul döverek döndükleri anlatılıyor:

Koyunun o kokmuş etini yerler,
İçemem bakırla sunulan sütü,
Davulu her gece durmaz döverler
Ta güneşler doğana dek dönerler.” (Gazimihal, 1999:152–153)

Ateşin ya da tuğun etrafında dönmek ve dönerken dans etmek, ateşe eğilerek onu selamlamak, ayın yapılacak alanda daire düzeni oluşturarak ve dualar okuyarak müzik eşliğinde dans etmek, ağaçların etrafında doğudan batıya dönerek dolaşmak, kuzeyden başlayarak ve dönüşler kullanarak daire oluşturmak ayrıca dairesel biçimde her yöne eğilmek koşuluyla dağların ululanması, güneşe doğru daire oluşturarak dönüşler yapılması ve akabinde ateşe secde edilmesi ya da hastanın sağaltımı için getirilen bir hayvanın hastanın etrafında dolaştırılması, çadırın ortasındaki kayın ağacının çevresinde dans etmek oradan göğe çıkmak veya bir merkez noktasının etrafının tavaf edilmesi gibi işlemler tek bir nedene bağlanamaz. Farklı ayinlerde, alanlarda ve sebeplerle tüm bu icraların içindeki ortak eylemin dans ve dönüş olduğu belirgindir. Bu durumun sebebi olarak dans ve dönüşün, merkez simgecilğini yorumlama ve uygulama biçimi olarak kullanıldığı varsayımında bulunabiliriz. Bu sayede gökyüzüyle ya da yeryüzüyle iletişim tek bir noktadan sağlanmakta ve bu iletişim noktası dünyanın merkezi olarak kabul edilmiş olmaktadır. Şamanın ayinde göğe yükselmek için kullanmış olduğu hayat ağacında bu durumu destekler niteliktedir. Türk Mitolojik Sistemi adlı kitabında Fuzuli Bayat, hayat ağacıyla ilgili olarak, şu bilgileri sunmaktadır:

“Dünya ağacı olarak tasarlanan kayın, kavak, çınar ağaçlarının yanında ritüelin yapılması, kurbanların sunulması yaratılış sürecinin yeniden yaşanması ve başlangıcın tekrarı demektir... Dünya ağacı yalnız dünyanın üçlü bölümünü değil etilolojik katı – geçmişi, şimdiyi geleceği, elverişli ve elverişsiz kavramları birleştirir. (Bayat, 2007:60)

Ağaç, kozmik bir simge olarak merkez noktayı sabit kılmaktadır ve şaman bu simgesel merkez etrafında dönüşlü danslarını icra ederek göğün katlarına ulaşmaktadır. Şamanın bu yolcuğunun göstergesiyle ilgili olarak ise Şamanizm kitabında Mircea Eliade, “yolculuğu, dans figürleri ve kuş uçuşunu taklit eden el-kol hareketleriyle temsil eder. Dans her zaman ruhlarla birlikte havada gezmeyi temsil eder, kurbanını götürürken de dans eder demektir. (Eliade, 2006:265) Dikkate değer bir diğer inanç ise, göğün otuz üç daireden oluştuğuna inanılmasıdır. Bu inanca Fuzuli Bayat, Türk Mitolojik Sistemi adlı kitabında yer vermiştir. Yazar, Altay inancında güneşle ayın olduğu dünyanın dışında doksan dokuz dünya daha olduğuna inanıldığını belirterek, yaşanan dünyanın bunların en küçüğü söyler. Yaşanılan dünyada gök, otuz üç daireden oluşup bu katmanlar birbirinin üzerine yerleşmiştir, dolayısıyla evren Türklerde sonsuzluk biçiminde tasavvur edilmektedir. (Bayat, 2007:84)

Mitolojik açıdan ayinde yapılan her eylem kutsal bir karşılık bulmuş olmaktadır. Örneğin, kutsal zaman Ülgen’de kendini yeniden canlandırmıştır. Çünkü Ülgen, başlangıçta mevcut olandır, en büyük tanrıdır, evrensel idare mekanizmasının başında durmaktadır dolayısıyla ona ulaşmak ve ayinde sunulan kurbanın onun tarafından kabul edilip edilmediğini öğrenmek bile Altay yaratılış mitolojisine olan bir gönderme olarak kabul edilebilir. Bu durum köken mitolojisine olan bir atıf olarak da kabul edilebilir. Mircae Eliade, Edebi Dönüş Mitosu adlı kitabında bu durumu şöyle yorumlamaktadır.

“Bir nesne ya da bir eylem ancak arketipi taklit ettiği ölçüde gerçek olur. Demek ki, gerçeklik yalnızca tekerrür veya katılma yoluyla kazanılmaktadır, örnek modeli olmayan her şey “anlamsız” yani gerçeklikten yoksundur. Böylece insan arketipik ve paradigmatic olma eğilimi göstermektedir.” (Eliade, 1994:47)

Yaradılışın tekrarı mitolojik olarak toplumun kendisini algılama modelidir, zaman döngüseldir, Şaman, Ülgen’e her ulaşıldığında kutsal

başlangıç bir kez daha tekrar edilmiş olmaktadır ya da şaman ayinde bir kartalla buluştuğunda kendi köken mitolojisine gönderme yapmış sayılmaktadır. Şamanizm, kitabında Mircea Eliade, kartallarla şaman arasındaki mitsel ilişkileri de hesaba katmak gerektiğini belirtir. Yazar neden olarak, kartalın ilk şamanın atası sayıldığını, şamanın sırra- erişinde önemli bir rol oynadığını ve son olarak, Evren Ağacını ve şamanın esrimeli yolculuğunu da kapsayan bir mitsel yumağın merkezinde yer aldığını belirtir. (Eliade, 2006:188) Ayinlerin belirli aralıklarla ve nedenlerle yapılması ayin zamanını da kutsal kılmaktadır, dansın içindeki bu döngüler ya da bir alanın tavaflı bu düşüncenin bedensel göstergesi olarak kabul edilebilir sonuçta mitolojik göndermeler ayinlerin her evresinde bulunabilmektedir.

Zamanın ve mekânın döngüsellığı bir algılama modelidir. Türk Mitolojik Sistemi adlı kitabında Fuzuli Bayat, Türk düşüncesinde dünya modelinin dört köşeli ve sekiz taraflı olarak tasavvur edildiğini ve dairesel kapalı bir zaman anlayışının mekânın belirlenmesinde önemli bir etki olduğunu kaydeder (Bayat, 2007:72) ve dairenin “kozmosun simgesi olup felsefi anlamda, ölümsüzlüğe, yeniden doğuma” işaret ettiğini belirtir. (Bayat, 2007:223) Burada sözü geçen “dairesele kapalı zaman” anlayışı mekânı belirlemede bu duruma karşılık, mekânda dairesel olarak belirlenmektedir. Zamanın döngüsellığı, dansla ritmik bir hal almıştır, her dönüş birbirine benzer ama asla aynısı olarak kendini tekrar etmemektedir. Dönüş bir ritüeldir, yaşam, yaratılış ve mutlak son, sonsuz bir çevrim içinde, şaman tarafından yorumlanmaktadır. Dönüş eylemi simgeseldir, ruhen yükselmeye tekabül etmektedir, gökyüzünün simgesel bir yansıması, şamanın kendisini simgeleştirmesiyle makro kozmik bir yapıya dönüşmesine karşılık bulunmaktadır. Her daim var olmak belli bir sistem içerisinde her ayinde tekrarlanmakta ve mitsel zaman yeniden canlandırılmaktadır. Örneğin, Altay şamanlarının kurban sunma ayinlerinde, ayin farklı sebeplerle yapılsa bile, hep aynı döngüsel işlem ile gerçekleştirilmektedir. Kurban verilen hayvanın kanının dışarı çıkmaması, şamanın hayat ağacının basamaklarının hep aynı

sırayı takip ederek çıkılması, Bay Ülgen'e her ulaşıldığında esrimesinin doruk anını yaşayarak onunla konuşması ve gelecekte haber vermesi ayinde değişmeden belli bir sıra içerisinde gerçekleşmektedir. Bu canlandırma mitsel zamanı eski kılmamakta aksine geçmiş ve şimdi kavramları birleştirilerek kutsal zaman elde edilmektedir. Ayinlerin kutsal dönemlere karşılık gelmesi bu durumun bir sonucu olarak yorumlanabilir ve bu durum hep kutsal bir döngü içerisinde periyodik olarak gerçekleştirilmektedir.

Tarih ve zaman kavramı ayin içerisinde sindirilmiştir. Sadece mutlak zaman vardır ve şamanın ayininde kutsal dansına başlamasıyla, şaman önce ölmekte, sonra dirilmektedir. Şamanın davulu ve dönerek yaptığı dansı, mitsel zamanı getirmektedir. Erhan Tuna, Şamanlık ve Oyunculuk, kitabında şaman dansıyla ilgili olarak; “şamanın dansı, kendi çevresinde dönerek yapılan, dünyayı yıldızları, temsil eden kozmik bir dandır, şamanın vecd hali onun ölüp dirilmesini temsil ederek eylemi içinde bu dünyaya değil, ruhani dünyaya ait olmasını simgeler” demektedir. (Tuna, 2000:94) Şaman bir “ruh güderdir” ve bunun için özel trans teknikleri kullanır ama diğer bir yönüyle şaman, içinde tüm kültürel kodları barındıran ve ateşe, göğe, davula, müziğe ve dansa kutsallık katan kişidir. Örneğin, yurdun ortasındaki hayat ağacını kullanarak göğe çıkmaya başladığında artık dönüşmüştür sırta ermeyi tam anlamıyla yaşamaktadır, ruhlar âleminden geri döndüğünde bir dirilme yaşamaktadır bu anlamda bile şaman için bir çevrimsel tekrar söz konusu olmaktadır.

Şamanın dairesel karakterli danslarını zıtlıkları ve olumsuzlukları gideren bir olgu olarak değerlendiren Fuzuli Bayat, Ana Hatlarıyla Türk Şamanlığı kitabında şu ayrıca şu değerlendirmeleri yapmaktadır:

“Şamanın esrime durumuna girmesi de oyun (dans) halinde baş verir. Nitekim çılgınca dans eden şaman, mistik bir dünyaya ulaştığına inanır ve dönmesi, fırlanması ile bir nevi kozmik cisimlerin dönüşünü simgelemiş olur... Şaman hızlanan ve yavaşlayan dansları ile inen ve kalkan deniz dalgası gibi bir durum gösterir ve esrime durumuna daha çabuk geçmiş olur.” (Bayat,2006:223)

Ortak kod, bir model üzerinde defalarca tekrar edilerek mitsel bir anıya gönderme yapabilir. Örneğin, sayısal tekrar, belirli gün ve dönümler, mevsimler geçişler bu kod için oluşturan tatbik alanları olabilmektedir. Önemli olan sebep- sonuç ilişkisi bağlamında eğlence, kutlama, ibadet gibi eylemlerin toplum içinde resmileştirilmesi ve ortak algının yaratılmasıdır. Bu noktada ise şu değerlendirme yapılabilir, dans toplumların kendi, mit, inanç, arkaik yapısından beslendiği için yereldir, dolayısıyla dansta yapılan bir hareket toplum içinde kolaylıkla anlaşılabilir, çünkü kodlaştırılmıştır. Eğer dans birini kutsama için yapılıyorsa kişi kutsanmıştır, kurban içinse, kurban artık uğruna öldürüleceği olgu için hazırdır. Dansın büyüsel ve ayinsel icrası, kutsanmayı, erginlenmeyi ve bu olguların kabulünü toplum içinde resmileştirmektedir. Çünkü dans herkese açıktır, görseldir bu özelliğinden dolayı simgesel anlatımda ortak algıyı yaratabilir. Dansta dönüş, kültürel bir kod olarak, ritüelleştirilmiş bir davranış olarak uygulanmıştır. Sadece transa geçmek için bilincin kaybedilmesi için değil aksine bilinçli bir sağaltım tekniği olarak da kullanılabilir. Oyun ve Bügü kitabında Metin And, şamanların kendilerini sağaltırken dönerek dans ettiklerini kaydeder ve şu bilgileri ekler:

“Genç şamanın, şaman olmak için erişirme töreninde en az dokuz dansçı ile birbirlerini çingiraklar sarkan kemerlerinden tutarak halka ile dönerler, dans ederler, ellerindeki davula da vururlar. Şaman adayı da bu dansa katılır. Ancak ertesi günkü tören ve danslarda şaman adayı kendinden geçerek yıkılır... İncelememiz sonundaki simgesel yorumlarda göstermeye çalışacağımız gibi bir noktanın çevresinde dönmek, dolanmakta oyunun önemli bir göstergesidir. Çinliler genç bir Türk prensinin tahta geçişinde onu bir keçe parçasının üzerine koyup güneş çevresinde dokuz kez döndürüyorlardı. Aynı Türk budunlarında cenaze töreni için atlarıyla ölünün çadırı çevresinde 7

kez dolanıyorlardı... Radlow'un 1860'da gördüğü bir Altay şamanının ölen yaşlı bir kadının ruhunu uzaklaştırmak için dönüşler yaptığını anlatmaktadır. Bu dönüşlerde yıldızların, gezegenlerin dönüşleri taklit edilir... Nitekim dönüşlerde 3, 7, 9 Altay için kutsal olan sayılar aynı zamanda 3, 7, 9 gezegen ve evrenin ya da göğün 3, 7, 9 katlarına bağlanmaktadır." (And, 1974:88–89)

Dönüş sembolik bir figür olarak simgesel bir değer taşımaktadır. Bu konuda gezgin İbni Batuta'nın seyahat notlarına yer veren yazar, bir Türk prensinin ölümünden sonra çadırın çevresinde dört atın yoruluncaya kadar döndüğünü, Uygurların kurban için ağaçların çevresinde döndüğünü, eğer ağaç olmazsa dallar çevresinde üç kez döndüklerini kaydetmektedir. (And, 1974:89) Bu durum dönüş hareketini saygı, kutsama gibi pratiklerinin sembolü haline getirmektedir.

Bu törenlerin, dansla toplum önünde resmileştirilmesi gerekmektedir. Çünkü onlar için ilk modelde aynı evreden geçmiştir. Yukarıda verilen örnekte olduğu gibi genç şamanın mesleğindeki ilk adımı da erginlenme ritüelinin içindedir, bu nedenle döngüsel olarak törenleştirilmiştir. Ya da prensin tahta geçişi ne bir ilk nede sondur ama bir ritüeldir. Bu tür ayinsel kutlamalar ve döngüsel dansın bu alandaki yeriyle ilgili olarak, Sedat Veyis Örnek, İlkelerde Din, Büyü, Sanat, Efsane adlı kitabında şu bilgileri kaydetmektedir:

"Belli zamanlarda özellikle erginlenme törenlerinde kabile atasını ve efsane kahramanlarını bunların başından geçen akıl almaz olayları canlandırma dramatik temsillerin esasını oluşturur... Şarkının ve dansın eşlik ettiği bu olağanüstü olayların yeniden canlandırılması söz konusu toplum için büyük bir önem taşır ve ancak belli zamanlarda olur. Mitler genellikle kutsal sayıldığı için bunların canlandırılması da kutsal bir olay sayılır. Onun içindir ki, mitleri anlatmaya ve canlandırmaya ancak belli kimseler yetkilidir." (Örnek, 1971:183–184)

Şaman tüm hareketleri ve eşyalarıyla bir bütün oluşturmaktadır. Bu nedenle sadece ayinde icra ettiği tavır, jest ya da dansları değil, aynı zamanda kullandığı eşyalarda özel olarak kabul edilmektedir. Şamanın eşyaları arasında, onun ayrılmaz bir parçası olarak kabul edilen öge davul olarak bilinmektedir. Şaman davulu, yapım aşamasından, kullanımına kadar her alanda şamanla özdeşleştirilmiştir dolayısıyla kültürel kodların okunabilirliği açısından görsellik taşımaktadır. Araştırmacıların, şaman ayinlerini konu alan anlatımlarında, şaman hep davuluyla birlikte anılmaktadır. Örneğin, Mircea Eliade, Şamanizm kitabında, bir yakut şamanından bahsederken ‘gerekirse bütün gece davul çalıp dans edebilir, hoplayıp sıçrayabilir’ demektedir. (Eliade, 2006:48) Ayrıca yazar, davul ile ilgili değerlendirmesini şöyle yapmaktadır:

“Şamancıl törenlerde davul birinci planda rol oynar. Simgeselliği karmaşık, sihirli işlevleri çoktur. Şamanı “dünyanın merkezine taşımak veya havada uçmasını sağlamak için olsun, ruhları çağırmak ve “hapsetmek” için olsun, nihayet gürültüsüyle şamanın işine yoğunlaşmasını ve içinde dolaşmaya hazırlandığı manevi âlemlerle teması gelmesini sağlamak için olsun, şamanlık seansının yürümesi için vazgeçilmez bir öğedir.” (Eliade, 2006:196)

Davulun yapım aşaması, şamanın şamanlığa geçmesiyle birlikte belirlenen bir süreç olup davulun ruhlar aracılığıyla belirlendiği kaydedilmektedir. Eski Türk Dini Tarihi, kitabında Abdulkadir İnan, bu konu hakkında: “Bazı Altay şamanları temiz ruhların ve dağ tanrılarının telkin ve ilhamlarıyla davul sahibi olurlar. Bu suretle elde edilen davul ilahi hediye ve mübarek sayılır” demektedir. (İnan, 1976:114) Bu konuda diğer bir değerlendirmeyi ise, Ana Hatlarıyla Türk Şamanlığı, kitabında Fuzuli Bayat yapmaktadır, yazar konuyla ilgili olarak şu bilgileri kaydeder:

“Şamanlara göre davulu veren Mustag dağı, aynı zamanda şamanların kaderini biçen kutsal tözdür. Şor şamanlarının 3 ile 9

arasında davul değiştirdikleri bilinmektedir ki, şaman bununla Mustag dağından davulun her biri ile ne kadar kamlık yapacağını da öğrenmiş olur. Sonuncu davulun yırtılması veya bozulması halinde şaman yeni davul yapmaz. Bu ise şamanın ölümünün yaklaştığını haberini verir. şaman öldükten sonra davulu ormana götürölüp ya mezarının üstüne konur ya da mezarın yakınlığındaki ağaca asılır. şamanın ölüsü de bu ağacın dibine gömölür.” (Bayat, 2006:197)

Davulun yapım aşaması onun kozmogonik bilgilerle donatılması bakımından da önem teşkil etmektedir. Çünkü yapım aşaması da aynı kullanım aşamasında olduğu gibi özel olmaktadır. Eski Türk Dini Tarihi kitabında, Abdulkadir İnan, davulun yapımında kullanılan maddelerle ilgili olarak ağaç, demir, bakır, deri ve kıl sicim kullanıldığını ve şamanın hamisi olan ruhun, ayin icrasına icazet verildiği şekilde şamanın davul tedarik ettiğini kaydeder. (İnan, 1976:114) Dolayısıyla, şamanın kutsal ruhu, davulun yapım aşamasından, kullanım süresine kadar her bilgiyi vererek şamanı yönlendirmektedir. Bu durum şamanın, davuluyla ilk aşamadan itibaren ruhsal açıdan bütünleştiğinin kanıtı olarak gösterilebilir. Bu durumda şamana güçlerini kazandıran ruh, davula da şamanın paralel bir kişiliğini, gücünü ve yetkilerini yüklenmiş olmaktadır, Fuzuli Bayat bu durumu destekler ve “şaman davulunu iki kısıma ayıran insan figürüne, Altay – Sayan şamanları tüngür eezi derler. Bu koruyucu ruh, şamanın esas yardımcılarında biri ve davulu koruyan ruh olarak bilir” demektedir. (Bayat, 2006:203)

Davul incelendiğinde kozmik bilgilerle donatılmış bir harita şeklinde yorumlanabilir. M. Eliade, şamanizm kitabında şaman davulu için, “gerçektende davul bir tür mikro kozmostur” değerlendirmesini yapmaktadır. (Eliade, 2006:203) Bu açıdan değerlendirildiğinde davul aracılığıyla kozmik bilgilere ulaşılabilir çünkü davulun üzerinde ebekuşağı, güneş, ay ve insan figürü şeklinde çizilmiş resimler bulunmaktadır ve bu şekiller şamanın kozmogonik anlayışına uygun olarak bilinçli olarak konumlandırılmıştır. Ayrıca genel hatları itibariyle davulun üzerine dairesel olarak çizilmiş alanlar

bulunmaktadır. Makaleler ve İncelemeler kitabında Abdulkadir İnan, Altay şaman davulunun bu özelliklerine değinerek şu bilgileri kaydeder:

“Davulun yukarı tarafında, giriş’in üzerinde çapraz iki çizgi ile dört müsavi parçaya ayrılmış iki daire vardır ki, bunlar güney ve ay (kүн, ay) ın resimleridir. Bu dairelerin çevresinde, dışarı çıkan çizgiler vardır, bunlar ay ve güneşin zıyasını (yarkını) gösterirler. Ay, “eezi”nin sağında, güneş de solunda bulunur, bütün davullarda böyledir. Bu vaziyet ay ve güneşin yaz mevsimlerindeki seyirlerine uygundur... Güneş ve ayın yanında iki küçük daire bulunur: bunlardan biri tan (çoban) yıldızı (tahg çolmon), diğeri de akşam yıldızı (enger çolmon) dır.” (İnan, 1968:448–449)

Bu açıdan değerlendirildiğinde ilk kozmik bilginin davulla başlamadığı yaklaşımda bulunulabilir. Davul bir tür kozmik simge durumuna getirilerek, şamanın dünya görüşünün bütünlüğü temsil edilmeye çalışılmıştır. Aşağı ve yukarı dünya, mitolojik bir bütünlüğün parçaları şeklindedir. Ana Hatlarıyla Türk Şamanlığı, kitabında Fuzuli Bayat’da şaman davulunun mitolojik bir öykülemeye sahip olduğunu şu sözleriyle destekler: “davul, şaman mitolojisine göre ilk göksel şaman tarafından yapılmış ve Altay dağında dünya ağacından asılmış vaziyette gök şamanının insanları kurtarmak için ikinci gelişini beklemektedir”. (Bayat, 2006:210)

Davulun dairesel olarak biçimsel anlatımı da diğeri bir değerlendirmedir. Kozmik bilgiler dairesel bir çerçevede resmedilmiştir. Çünkü ruhlar bu alan içerisinde şamana yardım etmektedir. Şamanın ayindeki döngüsel danslarıyla paralel bir durum, davulda da var olmaktadır. Eski Türk Dini Tarihi, kitabında Abdulkadir İnan, Şamanist Altaylıların tasavvurlarına göre ruhların yer altında, yeryüzünde ve gökte olmak üzere üç dairede yaşadıklarını kaydetmektedir. (İnan, 1976:63) Şaman ruhlarla birlikte hareket ettiğine göre bu dairesel alanı kendisinin de kullandığı düşünülebilir.

Neticede döngüsellik hem davulda hem de dansta var olan bir sistem olarak tasavvur edilmektedir.

Tüm bu dairesel biçimler simgesel bir algı yaratarak, şamanın yolculuğunun en önemli anlatımını kapsamaktadır. Şamanizm kitabında Mircea Eliade, bu olguları esrime kavramı içinde değerlendirir ve “sihirli müzik, davulun ve giysinin simgesellikleri, hatta şamanın dansı, hep esrimeli yolculuğa çıkmak ya da onun başarısını sağlamak için kullanılan yol ve yöntemlerdir” (Eliade, 2006:206) demektedir. Ayin sırasında davulun ateşe tutularak tütsülenmesi ve şaman tarafından çağrılan ruhların gelerek davulun içine girmesi ayinin başlangıç anını temsil etmektedir. Bu yönüyle ruhlarla iletişimin davul yardımıyla sağlandığı söylenebilir. Davul, şamanın trans tekniği olarak özel müziğidir. Dansının adımları davulun ritimleriyle özdeş olarak kullanılmaktadır. Yükselme, kurbanın ruhunu yakalama, ruhların peşinden koşma gibi tüm korku, heyecanı davulu yardımıyla sağlamaktadır. Bu açıdan ise kutsal müzik olarak değerlendirilebilir.

Sonuç olarak, şaman seçilmiş kişidir, ayrıca gerek ayinleri gerekse de kullanmış olduğu eşyalar şamanın kutsal anlayışı ile bir sentez oluşturmaktadır. Onu özel kılan esrimesi jestlerinin, müziğinin ve danslarının oluşturduğu bütünün yansımasıdır. Bu bütünlük kozmik ve mitolojik bilgiyle oluşturulmuş ve toplumsal kodlarla çevrilmiş bir tasarım olarak değerlendirilebilir. Şamanın davulu ve döngüsel dansı, onun en önemli felsefi simgelerini oluşturmaktadır. Dansın döngüselligi icra edildiği mekânı kutsallaştırmaktadır, bu kutsal mekân ise merkez simgeciliğinin sembolü olarak üst ve alt dünyaların iletişim noktası olmaktadır. Şamanın döngüsel dansı ise tüm bu olguların içerisindeki ifade ve hareket noktasını temsil etmektedir. Görüldüğü üzere Şamanizm, sadece şamanın esrime tekniğinden çıkan bir olgu değil aksine kültürel kaynaklı bir inanç sistemidir. Kültür aktarılabilen bir olgu olduğu içinde göç, savaş, inanç gibi nedenlerle bu

kültürel kodların Anadolu coğrafyasına sinsin, sema, semah gibi farklı adlarla ve biçimlerde taşındığı muhtemel bir yaklaşım olarak kabul edilebilir.

2.1.2. Anadolu Danslarının Gelişiminde Coğrafya ve Kültür Etkisi

Dansın kültürel içeriğinin gelişim safhalarından biriside icra edildiği coğrafi alan olmaktadır. Coğrafi olarak bakıldığında iklim şartlarından ve doğa yapısından kaynaklı olarak Anadolu danslarının çeşitlendiği görülür. Bu durum, hem icradaki hem de giyimdeki farklılıkların temelini oluşturarak dansların coğrafi olarak gruplara ve bölgelere ayrılmasına sebep olmaktadır. Halaylar, zeybekler, barlar, bölgesi gibi söylemlerin temeli bu duruma dayanmaktadır. Gelişimdeki diğer bir etkende Anadolu coğrafyasının tarihsel sürecinde çeşitli toplumlara kimi zaman aynı, kimi zaman ise farklı zamanda ev sahipliği yapmış olmasıdır. Bu yönüyle Türk halk danslarının gelişimi coğrafi olduğu kadar, Anadolu antik kültürüne de uzanmış olarak kabul edilebilir.

Coğrafyanın toplumlar üzerindeki etkisi kabul edilen bir yaklaşımdır. Bu etki giyimi, hareketi, beslenmeyi kısaca yaşam biçimini yakından etkilemektedir. İnsanoğlu coğrafi yapı ve iklimle uyum içinde yaşamaya çalışmış ve yaşam biçimini bu doğrultuda tasarlamıştır. Bu tasarı, danslarında belirli bir takım karakteristik özelliklere sahip olmasında zemin oluşturmuştur. Dağlık ya da engebeli bölgelerde adımların yarım taban ve parmak ucu olarak icrasına rastlanırken, ova türü düz coğrafi alanlarda adım biçiminin tam taban olarak icra edildiği söylenebilir. Ya da dansların karakteristik özellikleri onların kendi aralarında kümelenmesine etken olmuştur diyebiliriz.

Türk Halk Oyunları Antolojisi, adlı çalışmasında Nevzat Gözaydın, Türk halk danslarının yöresel bakımdan farklılık taşımasının nedenleri arasında farklı coğrafik koşullara dikkati çeker ve bu durumun danslarda olduğu gibi giyimde de farklılık yarattığını belirterek coğrafik dizilimin dansları biçimlendirdiğine dair şu bilgileri aktarır:

“Doğayı taklit edencesine ortaya çıkardıkları dizelerde hemen en yakın çevrelerinde gördükleri sıradağlar gibi dizilmeye, birbirinden kopmamayı yeğlemişlerdir. Doğu Anadolu’nun sıra dağlarına benzeyen Sivas, Erzurum, Kars, Van, Bitlis, Diyarbakır, Hakkâri, Şanlıurfa ve Gaziantep halk oyunlarının dizilerinin bu biçimde oluşturulması boşa değildir. Dağların birbiriyle çok yakın ilişkisi, halk oyunlarında oyuncuların birbirini kollaması, diğerine uyum sağlaması ve hatta sırtını dizi içindeki en yakın arkadaşına dayayarak ağır ağır hareket etmesinde bu dayanışmayı kolayca görebiliriz. Zaman zaman bu dizilişler bir halka ve yarım ay biçimini alırlar.” (Gözaydın, 2002:51–52)

Coğrafi açıdan Türk halk dansları değerlendirildiğinde dansların hem türünün hem de icra biçiminin değiştiği görülmektedir. Türk halk dansları coğrafik bölgelere göre şöyle anılmaktadır: Hora - Trakya Bölgesi, Horon – Orta ve Doğu Karadeniz Bölgesi, Halay – İç Anadolu’nun doğusundan başlayarak Doğu ve Güneydoğu Anadolu Bölgesiyle Çukurova Çevresi, Bar – Kuzeydoğu Anadolu Bölgesi, Zeybek dansları kendi içinde çeşitlenmiş bir dans kümesi olarak Ege, İç Batı Anadolu, Göller Yöresi, Batı Akdeniz bölgesi, Bengi – Balıkesir yöresi, Güvende – Bursa ve Balıkesir yöresi çevresini kapsamaktadır. Kaşığın dansa eşlik eden önemli bir aracı olarak kullanılması kaşık dansları olarak adlandırılmasına neden olmuştur. Kaşık dansları – Konya ve Bolu yöresi ile Doğu Akdeniz çevresini kapsamaktadır. Karşılama – tek bir alan içerisinde yer almamaktadır. Tekirdağ, Konya, İzmir, Giresun, Bingöl gibi illerde icra edilen yaygın bir tür olmaktadır.

Asya coğrafyası ve bu bölgeden Anadolu coğrafyasına yayılan göçlerde dansların gelişimi ve etkileşimiyle yakından ilgilidir. Bu etkileşim dansların kültürel açıdan değişimi olarak neticelenmemiş aksine çeşitlenmesiyle sonuçlanmıştır. Göçlerin sebep olduğu bu çeşitliliğe coğrafi olarak tek bir bölgeye bağlı olmayan Kafkas danslarını örnek verebiliriz. Anadolu'nun birçok ilinde bu dans biçimini görmek muhtemeldir. Örneğin Kahramanmaraş'ın Çardak kasabasında yaygın olarak Çeçen dansları icra edilmekteyken, Sakarya ilinde Abhazya Kafkas danslarına, Kars çevresinde Azeri danslarına rastlamak mümkün olmaktadır.

Deniz, ırmak, dağ, gibi coğrafik şekiller ve bu coğrafyada yaşayan hayvanlar danslara hem adlarını vermiş hem de dansın temposunu, ritmini, hareket tarzını etkilemiştir. Örneğin Silifke yöresi keklik dansı, kekliklerin sekme hareketinden esinlenmiştir. Yayla yolları dansı, yayla göçünün, yaylacılığın zorluklarını anlatarak, kendi içinde hızlı ve yavaş bölümlerden oluşmuştur. Bu durumu dağlık alanlarda, yürüyerek konaklama alanına varacak olan insanların kimi zaman dinamik, dinç yola devam etmesi, kimi zamanda yolların zorluğundan dolayı yorgun, ağır yürüyüş temposuyla hareket ederek yola devam etmesi şeklinde değerlendirebiliriz. Zeybek dansları kategorisinde yer alan teke yöresi, hızlı bir tempoda icra edilmektedir. Coğrafi olarak dağlık alanlarda yaşayan tekelerin, sıçramalı ani ve ataklı hareketlerinden, yöre halkının esinlenerek dans ettiği söylenebilir. Benzer bir şekilde Artvin ili Coşkun Çoruh dansı Çoruh nehrinin hızlı, gürültülü akımından etkilenmiş ve dans biçimini ve adını bu nehirden almıştır, horon danslarının yapısında ise Karadeniz etkin olmaktadır. Çoğunlukla balıkçılıkla uğraşan halk hamsinin titreyişini, çırpınışını ve denizin sert dalgalarını danslarına aktarmıştır aynı zamanda dağlık bir alana sahip bölgenin dansları sert, hızlı, tempoludur. Şanlıurfa, coğrafi olarak karasal iklime sahiptir ve karasal iklimde tarımsal olarak yetiştirilen buğday yöre için önemlidir. Bir dönem ekine zarar veren buğday böceği kımıl, yöre halkını derinden etkilemiş ve kımıl halayı icra edilmiştir.

Türk Halk Oyunları adlı çalışmasında Cemil Demirsipahi, insanların doğanın görüntüsünden etkilendiğini ve bu etkiyi giysi ve danslara yansıttığını söyleyerek şu bilgileri sunar:

“Oyunlarda doğal örgüyü dizilişlerde bulmaktayız. Doğanın dağları sıra dağlarıdır. Oyunları da sıra oyunudur. Halay, bar bölgelerine bakıldığında bu benzerlik açıkça görülecektir. Bölgede dağlar bir çember gibi ve ortası düz ise, hemen halka oyunları vardır. Seyrekleşir ya da tekleşirse oyunda tek oyun, zeybek niteliğini taşır. Su, çay ve nehir dolaylarındaki oyunda yılanvari kıvrılış ve bükülüşlerle suyun hızlı ve yavaş akış görüntüsü sergilenmiştir...Doğanın bu görünümü giysilere de renk olmuştur. Örneğin doğudaki giysiler mor ve beyazlarla süslenmiştir ki, dağ ve kar güzelliğinin sevişmesinden giysiye gelmiş bir renktir. Karadeniz’de giysiler kapkaradır.” (Demirsipahi, 1975:11)

Coğrafi koşullar dans biçimlerinde ve icrasında farklı olduğu kadar giyim ve kuşamda da etkili olmaktadır. Bu durum iklim ve geçim şeklinin nasıl olduğuyla bağlantılıdır. Bölgenin iklimsel olarak sıcak veya soğuk olması, dokumanın ince ya da kalın oluşuyla orantılıdır. Şalvar kısa veya uzun, dar veya geniş olabilmektedir. Yelek, ceket, gömlek, üçetek, kuşak, önlük, mendil, çorap gibi giyim parçaları, bölgenin iklimsel özellikleriyle uyumludur. Bir bölgede ipekli olarak giyilen gömlek, diğer yörede pamuklu ya da yünlü olarak kullanılabilir. Bu duruma diğer bir örneği de, çizme, potin, çarık, yemeni gibi ayakkabı türleri oluşturur. Ayakkabı türlerinden iklimsel ve coğrafi bilgiler elde edilebilmektedir. Baş giyimi, takı ve aksesuar gibi parçalar yine bölgesel olmaktadır.

Coğrafi alanlar tarihe de açılım sunmaktadır. Bir bölgede yaşayan toplulukların farklı etnik kökenleri, savaşları, diğer kültürlerle olan komşulukları tarihsel bir süreç içinde kökleşmiş ve şekillenmiştir. Anadolu tarihi, devletlerin kurulup yıkıldığı, göçlerin etkilediği, savaşların yaşandığı bir geçmişe sahiptir. Bu tarihsel süreç, bölge halkının ortak bir geçmişe sahip

olmasını, kendi kültürel mirasının da zenginleşmesi şeklinde günümüze kadar gelmiştir. Bu değerlendirmeler neticesinde, dansların gelişim sürecinin de aynı merhaleden geçtiği yargısını yapabiliriz.

Anadolu'nun tarihsel sürecinde, farklı toplum ve devletlere ev sahipliği yaptığı çeşitli metodolojik yöntemler sayesinde bilinmektedir. Bunlar arasında Frigler, Hititler, Troyalılar, Lidyalılar, Romalılar, Bizans ve Oğuzlar gibi toplumlar gösterilebilir. Bu durum Anadolu coğrafyasında kültürel etkileşimi de beraberinde getirmiştir. Sözü edilen tarihsel süreç içinde, Anadolu danslarının bu kültürel sentezden etkilendiği değerlendirilmesi, dansların gelişim aşamaları bakımından önem teşkil etmektedir. Bu noktada ilk olarak Antik kültüre, danslara etki eden bir kod olarak yaklaşabiliriz. Türkiye'de İlk Halk Oyunları Semineri adlı çalışmada 'Türk Kültüründe Oyunun Yeri' başlıklı bildiriyi sunan Cahit Tanyol ise, tarihsel süreç içindeki etkileşime şöyle yaklaşmaktadır:

"Anadolu'ya yerleşen Türk ırkının, burada giriştiği büyük tarih macerası, oyunlarına sinmiş olan terkipçi kabiliyeti gölgelememiş olsaydı, kaderimiz ve belki de tarihimizin seyri değişecek, Türk şamanları ile Diyonizos ayinleri, Lidya, Frigya ve Sümer efsaneleri, yalnız oyunda değil, düşüncede de büyük bir senteze kavuşacaktı." (Tanyol, 1996:23)

Çağlar Boyunca İletişim Sanatı Olarak Dans ve Halkdansları adlı kitabında Tekin Koçkar, Anadolu'nun heterojen öğeler içerdiğinden söz eder ve tarihsel etkilenme şöyle işaret eder:

"Anadolu yüzyıllardır, üzerinde büyük kültürlerin yaşadığı, geliştiği, doğu ve batı kültür geçişini sağlayan bir köprü durumundadır. Bu nedenle Anadolu Türkiye'si, zengin ve olağanüstü dans hareketleri birikimine sahiptir. Zaten Türkiye folkloru, pek çok heterojen öğeler içermekte olduğundan, hiçbir zaman yeni öğeler eklenmesi ve

karışımlar oluşturulabilmesi yeteneğini yitirmemiştir.” (Koçkar, 1998:46)

Tüm bu oluşum ve birikim zaman içinde bir sentez oluşturarak şekillenmiştir. Konu kapsamında Anadolu danslarının gelişim aşamalarını inceleyen Metin And, Türk Köylü Dansları, adlı çalışmasında Anadolu coğrafyasında gelişen Türk halk danslarının gelişimini beş etkene bağlar ve bunları, yer, soy, din, imparatorluk, batılılaşma olarak kategorileştirir. (And, 1964:7) Bu dönemlerin etkisiyle ilgili olarak yazar, Çatal Höyük kazılarında ortaya çıkan duvar resimlerini Anadolu dans geleneğinin temelini önemli bir kanıtı olarak kaynak gösterir ve şu bilgileri aktarır:

“Anadolu’da yaşayan eski uygarlıkların Türk kültürünün oluşmasında büyük etkisi olmuştur...Anadolu’da dans geleneği çok eskidir. Nitekim son yıllarda İngiliz Arkeologu James Mellaart, Konya’nın güzeyinde Çumra İlçesinden 11 km uzakta Çatal Höyük’te M.Ö. 5500-6500 yıllarının Orta Doğu’da en geniş ön Neolitik kentini çıkarmıştır. Bu kazıda üç dört renkli iki metre boyunda duvar resimlerinde toplu dans resimleri bulunmuştur. Pars derisi giymiş geyik avcıları resimlerden anlaşılacağı gibi davul eşliğinde dans etmektedirler... Daha sonraki uygarlıkların resimlerinden, heykel ve duvar kabartmalarında bazı geleneklerin daha sonra da sürdürüldüğünün ipuçlarını bulabiliriz. Hitit kabartmalarında yalnız ucu püsküllü uzun kollu bağlama değil fakat dansçıların duruşları da günümüzün dansçılarına büyük benzerlikler göstermektedir.” (And, 1964:7-8)

Benzer bir değerlendirme, Türk Halk Oyunları kitabında yapılmıştır. İsmail Ekmekçiöğlu, Antik dönem şenliklerinin günümüzde halen devam ettiğini vurgulayarak şu bilgiye yer vermiştir:

“Halk oyunlarının dinsel bir takım unsurlar ile birlikte halen büyüsel niteliklerini korudukları da bilinmektedir. Bu oyunlardan oynanış nedenleri içine tapınma ve bolluk törenleri için oynananları

oldukça fazladır. Anadolu’da bu bağlamda “Dionisos Şenlikleri” yerini “Bağbozumu Şenlikleri”ne bırakmıştır.” (Ekmekçioğlu, 2001:21)

Bu kaynak ve yorumlara dayanarak, Türklerin Asya coğrafyasından getirdikleri dans kültürünün, Anadolu sahası içinde var olan Antik kültür toplumlarından, tarihsel süreç içindeki komşuluklarından etkilenecek ve zengin bir biçimde çeşitlenerek millileştiğini söyleyebiliriz. Toplumların bu farklılıkları ve zamansal sürecin yanı sıra coğrafi koşulların etkileri de Anadolu Türk halk danslarının biçimsel olarak çeşitliliğine katkıda bulunmuştur.

2.2. İslamiyet’in Türk Halk Danslarına Etkisi

Orta Asya Türk dansları, kutsal ve kültürel geleneklerin bir sentezidir. Bu açıdan yaklaşıldığında İslam öncesi Türk halk danslarına, kültür ve inanç sisteminin içinde, sosyal yapıyla çevrelenmiş, ayrıca dünyayı algılama modeliyle örülmüş bir değerler bütünü olarak yaklaşılması gerekmektedir. Toplum, dansı sadece eğlence için değil inançsal, sosyal, tarihsel, ayinsel boyutlarda da icra etmiştir. Bunun sonucunda ise dans kültürel bir kimlik kazanmıştır. Kültürel kimlik ise farklı dini bir sistemle karşılaşıldığında bile ötelenemeyecek kadar köklü kaynaklara sahiptir. Orta Asya’dan yayılan göçler bu kaynakları Anadolu coğrafyasına da taşımıştır. Bu açıdan İslamiyet sonrası ortaya çıkan yarı dinsel dansların kültürel ve inançsal açıdan, Anadolu coğrafyasında değerlendirilmesi gerekmektedir.

Toplum, kendi inanç sistemi doğrultusunda ibadet biçimini şekillendirdiği için ibadet, inancın temsili ve tatbiki şeklinde kabul edilebilir.

Orta Asya dans kültürü, sözünü ettiğimiz bu sistemin temelinde yer alarak, hem inançsal hem de kültürel bir model olmuştur. Dolayısıyla bu yapının İslam dininin tesiriyle yok olmuş olması, olası bir yaklaşım gibi görünmemektedir. Bu doğrultuda öncelikle Türklerin İslamiyet ile tanışmaları ve kabul etmeleriyle ilgili sürece değinmek gerekmektedir. Türklerin Dini Tarihi, adlı kitabında Ünver Günay, Türklerin İslam dini ile karşılaşmaları hakkında şu bilgileri vermektedir:

“İslam Dini, VII. yüzyılın başlarında, Arabistan’da ortaya çıktı ve az bir müddet sonrada Türkler onunla temasa geçtiler. Bu temasın sonunda bir kısım Türkler İslam dinine peyderpey girmiş olmakla birlikte, onların büyük kitleler halinde bu dine girmelerine şahit olabilmek için X. yüzyılı beklemek gerekmiştir. Başka bir deyişle Türklerin, İslam dini ile ilk temaslarını müteakip, büyük bölümleri itibariyle bu dini seçmeye başlamaları için aradan en az üç yüz yıl geçmesi gerekmiştir.” (Günay, 2007:239)

Bu bilgiye ek olarak Ünver Günay, İslamlaşma sürecinin çok büyük bölümlerinin XIII. ve XIV. yüzyıllarda gerçekleştiğini ve bu duruma müteakip olarak XVIII. ve XIX. yüzyıllarda da Müslümanlığı kabul eden Türk zümrelerine rastlandığını bildirir. Yazar bu açıdan bakıldığında ise, Türklerin İslamlaşma hadisesinin bin yıldan fazla bir zamanı kapsayan tarihsel bir süreç geçirdiğini kaydeder. (Günay, 2007:239)

Bu sürecin uzunluğuna dayanarak toplumun yeni bir inanç sistemini tamamiyle benimsemesinin pek de kolay bir süreç olmadığı değerlendirilebilir. Çünkü toplumun dayandığı güç, öncelikle onun kültürel normların çerçevelendiği yaşam sistemidir. Bu sistem sayesinde düzen oluşturulmakta ve sürdürülmektedir. Türklerde Gök Tanrı inancı ve Şamanist yapı, sosyal alanla bir bütün oluşturmaktadır. Dolayısıyla toplumun İslami sistemi benimsemesi ayrıca bir yanda da var olan kültürel yapısını devam ettirmesi inançsal ve kültürel alanda bir ikililik yaşaması şeklinde yorumlanabilir. Bu

duruma değerlendirme yapan Abdulkadir İnan, Tarihte ve Bugün Şamanizm kitabında, İslam dinini kabul etmiş olan Türklerin ve diğer kavimlerin eski dinlerinden kalan birçok inanç, gelenek ve ayinlerini yeni dinleriyle bütünleştirdiklerini, bu bütününde Şamanizm geleneklerinden oluşarak, İslami talimat şeklinde gösterildiğini kaydeder. (İnan, 2000:204)

İslamiyet'in kabulünden sonra eski inanç ve geleneklerin Türk toplumu tarafından sürdürüldüğüne dair bir değerlendirmede Enver Benhan Şapolyo tarafından yapılmıştır. Yazar, Tarih Boyunca Türk Tefekkürü Şamanizm Tefekkürü, kitabında Şamanizm'i din olarak kabul etmiş ve İslamiyet'in yayılmaya başladığı dönemlerde de bu inancın yok olmadığını savunarak, aksine Anadolu erenlerinin Şamanizm'i İslami olarak, değişik isimler altında yaşattıklarını söylemiş ve düşüncelerini şöyle açıklamıştır:

“Şamanizm'in din adamlarına (Şaman) veya (Kam) denilirdi. Şamanlar ayinleri idare etmekle beraber sihri bir takım vazifeleri de vardı. Şamanizm de din ile sihir beraber yürütülürdü. Şamanlar iki kısım idi. (Ak şamanlar) yaz ayinlerini idare ederlerdi. (Kara Şamanlar) ise kış ayinlerini icra etmekte idiler. Şamanlar kırmızı külah giyerlerdi yani Kızılbaş idiler. Kopuz çalarlar, raks ederlerdi. Aynı zamanda ozan yani şair idiler. Sihri ayin yaparlarken tef ve davul çalarlardı. Şaman olmak için birçok şartlar ve merasimler vardı. Bunlar devirlerinin yüksek bilginleri idi. Kâinatın sırlarını çözen bir tefekküre malik idiler. Bu tefekkür sisteminin izlerine ancak tasavvufta tesadüf ediyoruz. Sanki Türkler Müslüman olunca Şamanizm (Tasavvuf) şeklinde (Horasan) erenleri vasıtasıyla Anadolu'ya yayıldı. Horasan erenlerinin en büyük mutasavvıf Ahmet Yesevi'dir. Bundan sonra Hazreti Mevlana, Hacıbektaşî Veli, Ahi Evran Veli, Hacı Bayram Veli'dir. Bu zatlar tasavvuf yolu ile Şamanizm'i Türk tarikatları bünyesinde asırlarca yaşattılar.” (Şapolyo, 1965:5)

Müslümanlığı kabul etmiş Türklerin eski dini inanışlarıyla İslamiyet arasında bir geçiş süreci yaşandığını söyleyen Mehmet Eröz, ise Türkiye'de Alevilik ve Bektaşilik kitabında düşüncelerini şöyle aktarmıştır:

“Şamanizm’i bırakarak Müslümanlığı kabul etmiş olan Türkler arasında bu yeni din, çeşitli derecelerde benimseniyordu. Şehir merkezlerinde bütün şartları ile benimsenip, yerine getirilen İslam dini, eski gelenek ve göreneklerinin henüz canlılığını kaybetmemiş olduğu göçebe Türk topluluklarında, eski din ve inanışlarla bir arada yoğrularak kabul ediliyordu. Hoca Ahmet Yesevi’nin ve sonradan Hacı Bektaş Veli’nin tasavvuf düşünceleri de bunlara eklenince, Alevilik Bektaşilik inançları ortaya çıkmış oldu. Din ve tasavvuftan gelen şer’i ve mistik esaslara bağlanmış oluyorlardı.” (Eröz, 1977:203)

Bu duruma değerlendirme yapan bir diğer araştırmacıda Abdurahman Güzel olmuştur. Yazar, Dini Tasavvufi Türk Edebiyatı kitabında, Türklerin kültür sistemleri içerisinde yer alan şamanlar ile İslamiyet’in kabulünden sonra baba, ata gibi şahsiyetler arasında şöyle bir bağ kurmuştur:

“Türk halkı, İslam dervişlerinin kendilerine “Allah, yaratılış, sırat, cennet, cehennem, şefaahat... vb.” söyledikleri kavramları hiç yadırgamamışlar, adeta onları İslam öncesi veli şahsiyetlerinden olan Ozan, Şaman ve Baksılarına benzeterek heyecanla, saygıyla bunları da karşılamışlar ve sevmişlerdir. Zira bunlar, Ozan, Baksı ve Şamanların, İslami dönemde yetişen bu derviş şairlere, Ata, Baba, Hoca gibi heybetli, hem de cana yakın isimler vermişlerdir. (Güzel, 2006:227)

Araştırmacılar inanç sisteminin çerçevesinde dans figürlerinde görülen paralelliklerle ilgili olarak da değerlendirmelerde bulunmuşlar ve Türk halk danslarının kökenlerini incelemişlerdir. Bu konuda özellikle ön plana çıkan danslar ise salt dönüşlü danslardan sema ve semahlar olmaktadır. Nejat Birdoğan’ın “Halk Danslarımızda Köken, Etkiler ve Anlam” makalesinde, Türk halkının tapınmasında bile dans figürlerine başvurmasının Türklere özgü Şamanist bir kaynağa dayandığını ve İslamiyet öncesinde de bu tür tapınmaların görüldüğünü kaydetmiştir. Ayrıca yazar, Fuat Köprülü’nün ve Zeki Velidi Togan’ın bu konu hakkındaki değerlendirmelerine yer vererek şu bilgileri kaydetmiştir:

“(Fuat Köprülü, Anadolu’da İslamiyet s. 52-68) Başlangıçta zikir-i cerh (yani musikili ve danslı zikir ayini) taraftarı olmayan sema yapmayan Celalettin Rumi’nin Tebrizli bir dervişin tesiri ile sema ve cezb yoluna girmesi, cehri Türk sufilerinin bu hanlar nezdinde makbuliyete geçtikten sonra olmuştur... (Fuat Köprülü, Şamanizm Kalıntıları, s. 12) İlhanlıların sayesinde: Aybek Baba, Buzağı Baba, Abdurrahman Baba, Baba Halil, Sarı Saltık, Barak Baba ve Hacı Bektaş gibi Türk şeyhleri ve Yesevi şeyhleri İslamiyet’i adeta bir milli Türk dinine çevirdiler. Bu husus bilhassa Suriye’de Arap uleması tarafından büyük bir düşmanlıkla karşılandı. Onlar bu şeyhlerin ayinlerini şeytan ameli olarak isimlendirdiler...(Zeki Velidi Togan, Umumi Türk Tarihine Giriş s. 251-252) Şamanlıkta tapınmaların bir tür musiki ve rakslar şeklinde olduğu bir gerçektir. Türklerin Müslümanlık kuşağına geçmeden sahip oldukları din onların Müslüman olduktan sonra da benliklerinden bir süre ayrılmamıştır.” (Nejat, 1993:213)

İslamiyet’in dini bir sistem olarak toplum içinde yer alması araştırmacıların belirttiği üzere Arap İslamiyet’i olarak değil, kültürel boyutta bir Türk İslamiyet’i sentezi şeklinde doğmuştur. İnanç konusunda göz ardı edilmemesi gereken nokta ise Türk toplumunun İslamiyet’i kültürel bir süzgeçten geçirerek benimsemiş olmasıdır. Bu düşüncüyü Eski Türk Dini Tarihi, kitabında Abdulkadir İnan’da desteklemiş, Türklerin asırlar boyunca türlü dinlere girip çıkmalarına rağmen, eski Türk dini geleneklerinin bütün manevi hayatlarında derin izler bıraktığını kaydetmiştir. (İnan, 1976:61)

Türklerin Müslümanlığı kabul etmesi, şaman kültürünü ve paralelinde Gök Tanrı inancını tamamıyla yok etmemiştir. Bu durum inanç hayatının toplumsal alanda yeniden yorumlanmasına neden olmuştur. Böylelikle, iki dini hayat birbiriyle iç içe olarak farklı bir sentezle yaşanmaya başlamıştır. Bu konuda Ana Hatlarıyla Türk Şamanlığı kitabında değerlendirmelerde bulunan Fuzuli Bayat, şamanlık ile İslamiyet’in Orta Asya’da birlikte yaşadığı için, şamanların bir takım zorluk anlarında Müslüman evliyalarını yardıma çağırdığını, ayinlerine başlamadan önce “Bismillah” dediğini, ayrıca şamanlık vergilerini İslam mukaddeslerinin kabirlerinin üzerinde yatmakla aldıklarını

bildirmektedir. Ayrıca yazar, aynı şekilde Müslüman din adamlarının da hasta tedavisinde şaman usullerinden yararlandıklarını ve özellikle kırsal kesimlerde şamanlarla mollaların anlaşma içerisinde faaliyet gösterdiklerini kaydetmektedir. (Bayat, 2006:261) Bu etkileşimle ilgili olarak Wilhelm Radloff'un, Türklük ve Şamanlık kitabında yer alan 'Şaman Dua ve İlahileri' örnek gösterilebilir. Kaynakta Tarancı- Altay- Kırgız- Kazak bakışlarının ayinleri esnasında söylemiş oldukları dualar yer almaktadır, onlardan bazıları aşağıdaki gibidir:

"Kur'an başı bismillah, yola girdim bismillah! Dağlar başına yalnız çam ağacının yanına çıktım, yalnız çam ağacı, yalnız kır, size ayin yaptım, Allah! Susamcıya pir olmuş hazreti Ruşen Peygamber, bir isteğim sizlerden... Birinci Tanrıya sığınayım, ikinci Muhammed'e sığınayım, birine biz kul olduk, birine de ümmet olduk. Üçüncü, Tanrım, dört yâra, yüz yirmi dört peygambere sığınayım. Mekke de evliyadır, Medine de evliyadır... Diri desem diri değil, Ata Korkut evliya, Uvak kabilesi Er Kökçedir... Ovadın gelen Oypatım, kırdan gelen Begzadem , Davut Peygamber, Er Davut... Evvela Tanrı Bismillah, İşe başlayalım bismillah... Sizden medet diliyorum Kara Murt ata evliya! Hu Allah –ey! Bektav ata, Bekata, Bekiç ata yardım et! Çakmak ata evliya, Koçgar ata evliya, sizden medet diliyorum. Tilki başı evliya, sizden medet diliyorum... Ben sizlere sığındım, oynayıp ayin yapıp durduğum andır bu an!" (Radloff, 2008:433–458–463)

Bu durum toplumsal hayatın içinde, Şamanizm'e ve ayinlerine özgü kültürel kodların aktarımının sürekliliğini sağlamıştır. Böylelikle inanç bir gelenek halinde dini, sosyal, kültürel bakımdan da geçişlerin yaşandığı bir statü kazanmıştır. Abdulkadir İnan, Makaleler ve İncelemeler adlı kitabında Kâşgarlı Mahmut'un eserini incelemiş ve Kâşgarlı'nın devrinde Türk kavimlerinin içinde birçok şaman kültürüne ait unsurlar tespit ettiğini ve XI. yüzyılda bu Şamanizm kalıntılarına İslami bir şekil verildiğini kaydetmiştir. Yazar kitabında ayrıca şu satırlara yer vermektedir:

"Kâşgarlı Mahmut ile Balasagunlu Yusuf Has Hacıp'in eserlerini yazdıkları zamanda Karahanlı Türklerinin Müslümanlıkları ancak bir

asırlıktı. Bu devirde Şamanizm geleneklerinin çok canlı olmasına şaşılmaz. Fakat aynı ülkede bin yıl sonra yapılan araştırma ve incelemelerle Şamanizm'in İslam perdesine bürünerek yaşadığı tespit edilmiştir. Dikkate değer ki yaptıkları, şamanlıktan başka bir şey olmayan Doğu Türkistan bakıcıları (yerli tabire göre "oyun" ları) kendilerinin pirleri olarak Hazret-i Fatma'yı tanırlar... Doğu Türkistan'ın eski şamanları, her meslek erbabı gibi zamanın ve muhitin icaplarına uyarak eski ilahlarını atmışlar, bunların yerine peygamberleri, velileri sokmakla sanatlarını yapabilmışler." (İnan, 1968:466–467)

Abdulkadir İnan'ın bu değerlendirmesinden, dönemin nizami gelişiminde şamanların, tarihi kişilikleri ya da ruhlarla olan mistik ilişkileri, İslami açıdan yeniden yorumladığı ayrıca bu yolla da kendilerine veliler ya da peygamberler edindiği sonucu çıkarılabilir. Ayrıca İslamiyet'in kabulü teşkilatlanma boyutunda da gelişim göstermiştir. Rıfai, Kalenderi, Mevlevi, Alevi, Bektaşî gibi tarikatlar kendilerine, İslami sistemde farklı bakış açıları edinmişlerdir. Bu durumun paralelindeki bir diğer gelişim ise sofuluk ve tasavvuf kavramlarının gelişim göstermesidir. Ana Hatlarıyla Türk Şamanlığı adlı kitabında bu konuyla ilgili değerlendirme yapan Fuzuli Bayat, İslam'ın kabulünden sonra bu kurumların, eski kültürün İslami şekli olduğunu söylemektedir. Ayrıca yazar, İslamiyet'in kabulünden sonra 11. ve 12. yüz yıllarda oluşan Türk sufizminin eski medeniyetin Müslümanlık adı ile ortaya çıkışından başka bir şey olmadığını kaydetmektedir. (Bayat, 2006:278) Bu açılamdan yola çıkarak yarı dinsel dansların, bu tarikatlardaki gelişimine değinmek ayrıca tasavvuf ve sufi düşünce sistemlerini incelemek gerekmektedir. Çünkü bu kavramlar çevresinde oluşturulan teşkilatlar, yarı dinsel olarak kabul edilen döngüsel dansların hem belli bir sistematığe oturtulduğu hem de topluca icra edildiği ortamlardır.

Dans bu ortamlardaki düşünce sistemini, kutsal algıyı, mistik gerçekleşmeyi, ölmekten ölmek gibi inisiyatik eğitimi, hakka erişmeyi, vecd yaşamayı, giyimden, icra sitiline varıncaya kadar, tüm psikolojik yönleriyle ve simgesel olarak temsil etmektedir. Bu noktada dikkate değer bir diğer yön

ise, dönüşlü dansların sözü edilen bu kavramlar çerçevesinde tasavvufi bir felsefeye sahip olmasıdır. Bu durumun en somut örneği ise, urûç ve nüzul kavramları çerçevesinde devriye nazariyesinin dansla temsil edilebilen bir yön kazanmış olmasıdır. Bu kavramlara girmeden önce dansın Türk toplumunda ki kültürel, inançsal ve sosyal yönlerine ve İslamiyet'in dansa olan yaklaşımına kısaca değinmek gerekmektedir.

Gök Tanrı inancının çerçevesinde Orta Asya şaman kültürü ve ayinlerinden de anlaşılacağı üzere dans, Türklerin inançsal ve kültürel yaşamlarının her devresinde toplumla iç içe olan karakteristik bir bütündür. Bu durumun en somut örneği toplumun, dans aracılığıyla kültürel ve inançsal alanlarda yer alan dağ, ateş, gibi kültürleri ululamış olmasıdır. Bu noktada göz ardı edilmemesi gereken işlev ise, özellikle dönüşlü dansların vecd halindeki icralarının, ayinsel alanlarda kutsal bir olgu olarak görülmesi neticesinde ibadetin kutsal biçimi şeklinde algılanmış olmasıdır. Bu vecd halindeki dönüşlü mistik dans biçimi hakkında, araştırmacıların gözlemlerinden yararlanan Mehmet Eröz, Türkiye'de Alevilik ve Bektaşilik kitabında konuya yer vermiş ve M. 569 yılında Batı Türk Hakanına Bizans elçisi olarak gelen Zemarkhos'un, gözlemlerine yer vermiştir. Zemarkhos, Semarkand'da Göktürk kamlarının davullar ve çingiraklar çalarak ateş etrafında döndüklerini görmüştür. Yazar, Kaşgarlı'nın Türk kamlarının dansına "Çığır" dediğini ve kâinatın dönen çarkını andırdığını, dini olsun olmasın bütün Türk rakslarında bu dönüşün (devran) görüldüğüne işaret eder. (Eröz, 1977:318)

İslamiyet öncesi dönemlerde yapılan dönüşlü danslar ile İslamiyet sonrası yapılan dönüşlü danslar arasında vecd ve mistikleşme gibi hallerin yanı sıra ayini ya da ibadeti yönetenler arasında da benzerlikler bulunmaktadır. Kıyaslamalı olarak bu iki döneme değinmek etkileşimin ve benzerliklerin daha net anlaşılmasına yardımcı olacaktır. İslamiyet öncesinde, şamanın dönüşlü danslarla yaptığı ayinlerle ilgili olarak Metin

And, Oyun ve Būgū kitabında Owen Lattimore adlı araştırmacının gözlemine yer verir. Araştırmada, Doğu Mançurya'da şamanın davulunu çalarken, saatin ters yönünde bir daire yaparak dans ettiği gözlemlenmiştir. Sol ayağı hep önce ve sağa göre daha ağır bir ölçüde atılmakta, sağ ayak ise bu hızı hafifletmek için kullanılmaktadır. Bedensel olarak ise, vücudun üst yarısı ileri doğru eğiktir ve kalçalar çalkalanmaktadır, böylece şaman bedenine asılı demir parçalarını birbirine çarparak ses çıkartmaktadır. Ayrıca yazar, şaman olsun olmasın herkesin bu dansı yaptığını kaydetmektedir. (And, 1974:93) Benzer bir gözlem Mehmet Eröz'ün Türkiye'de Alevilik ve Bektaşılık kitabında yer almaktadır. Esere göre, M. VI – VII. yüzyıllarında Çin kaynakları, Gök-Türk'lerin ayak hareketi ile bir mihver teşkil eden bir top üstünde durduklarını, ayrıca denge için kollarını yanlara kaldırıp diğer ayaklarıyla da çok hızlı döndükleri belirtmektedir. Bu dans biçiminin de Kuzey Çin'deki mezar duvarlarında, dönen rakkaslarla tasvir edildiği kaydedilmiştir. (Eröz, 1977:318)

İslamiyet sonrasında tasavvufi akımlar çerçevesinde gelişen danslardan semaya değindiğimizde ise, sözü edilen Mançurya şaman dansı ve Göktürk rakkasları ile arasında genel hatlarıyla paralellikler kurulabilmektedir. Öncelikle semazenlerde şamanlar gibi dönüşlü danslarla vecd haline girmekte ve mistik bir açılım elde etmektedirler. Semalarda saatin ters yönünde, sağdan sola doğru dönülerek icra edilmektedir. Sağ ayağa çark, sol ayağa direk adı verilmektedir. Sol ayak yerden kalkmamakta ve sağ ayak dönüş hızını ayarlamaktadır. Bedensel olarak ise beden sağ öne hafif eğik olup, baş kısmı sağ omuza yatık vaziyettedir. Ayin veya ibadetin yönetiminde ise vecde girmek hepsinde görülmektedir. Şaman, semazen ya da semah dönenler danslarıyla ilahi bir kavuşma yaşamaktadırlar. Ayrıca ocak kültü bu konuda değinilmeye değer bir husustur. Şaman olabilmek için daha önceden aile atalarından birilerinden şaman olması ya da şamanın görevini devretmesi gerekmektedir. Bu durum Alevi dedeleri içinde geçerli bir durumdur, Alevi dedeleri ocaklı kişilerden kabul olmaktadır. Ayrıca, ister

Mevlevilikteki post dedesi olsun isterse Alevi- Bektaşî dedesi olsun bu kişiler şamanlar gibi hem seçilmiş hem de eğitim görmüş kişilerdir. Hatta bu açıdan Sedat Veyis Örnek, ibadeti ve ayinleri yönetenlerin bu mesleği ya dinsel-büyüsel güçlere sahip oldukları için ya da bu amaçla bir eğitim ve öğrenimden geçtikten sonra elde ettiklerini kaydeder. Yazar düşüncesine örnek olarak da şamanları gösterir ve onların hem seçilmiş hem de eğitim görmüş kişiler olduğunu söyler. (Örnek, 1971:81)

İslamiyet öncesi ve sonrasında Türk halk danslarındaki, bu benzer hareket tarzları kültürel bir aktarımın ürünüdür. Dans, gelişimi ve aktarımı süresince sosyal, inançsal ve iletişimsel süreçlerden geçmiştir. Orta Asya'dan göçlerle Anadolu'ya gelen Türklerin, farklı zamanlarda göçlerini gerçekleştirmesi ve farklı zamanlara İslami sistemle karşılaşması, ayrıca Anadolu'daki kültürel etkileşim gibi süreçler dönüşlü dansların, özünde aynı olmasına rağmen biçimsel olarak farklı yorumlanmasına ve adlandırılmasına neden olmuştur. Şamanlık ve Oyunculuk kitabında Erhan Tuna, göçebe ve yerleşik Türk kavimlerinin yaşam tarzlarına göre geçimlerini sağladıklarını ve bu durumun neticesinde de Anadolu'da yaşayan gelenek ve dinsel inançların çeşitlendiğini söylemiştir. Yazar, İslam ile Orta Asya'dayken tanışmış olan toplulukların Asya'daki İslam'ın algılanışıyla eski inançları harmanlayarak dine ve kültüre yeni, tutucu olmayan, kendi ihtiyaçlarına cevap veren farklı bir görünüm kazandıklarını, bu görünümün ise Alevi ve Bektaşî inançlarında ve diğer sufilik geleneklerinde gözlemlenebileceğini belirtir. İslami algılayıştaki bu farklılık, ibadete dansın, müziğin, çalgının katılmasıyla sonuçlanmış neticede de Şamanizm, Anadolu danslarına etki etmiştir. Yazar, bu etkininse dini amaçlar dışında yapılan Anadolu halk danslarında görüldüğünü ve danslarda şamanın dansına benzer motifler ya da hayvan benzetmeleri bulunduğunu bildirir. (Tuna, 2000:178–179)

Bu etkileşimin nedeni tek boyutlu olarak düşünülemez. İnançsal olarak yapılan danslı ayinler, geleneğin tekrarlandığı ve aktarıldığı ortamlar olarak sosyal, psikolojik ve iletişimsel yönleriyle kültürün devamını sağlamaktadır. Ayrıca Orta Asya'dan Anadolu'ya göçen Türklerin, sosyal yaşam tarzlarındaki farklılık, sonraki aşamalarda dini algılayışında farklı olmasını beraberinde getirmiştir. Bu farklılıkların başında Anadolu'da bulunan bazı Türk kavimlerinin göçebeliğe devam ederek hayvancılıkla uğraşmaya devam etmesine karşılık bazı kavimlerin ise yerleşik düzene geçmeyi tercih ederek tarımcılıkla uğraşması gösterilebilir. Sosyal yaşamdaki bu tercihler, sonrasında inançsal yaşamı da etkilemiştir. Diğer önemli iki husus ise, Anadolu coğrafyasının, İslamiyet öncesinde antik bir kültüre sahip olarak farklı dinleri içeriyor olması ve bazı Türk kavimlerinin İslamiyet ile daha önceleri Orta Asya sahasında tanışmış olmalarıdır. Kültürel dokunun ortaklığı ise bu farklılıkların içindeki tek ortak noktadır. Daha önceden değinildiği üzere, İslamiyet'in yüzyıllar içinde farklı dönemler halinde kabul edilmesi ve sosyal yaşamdaki farklılıklar dini hayatta tasavvufi bir akımın doğmasını sağlamıştır. Bu akım sufiler ya da mutasavvıflar tarafından yorumlanmış ve topluma yayılmıştır. Alevi- Bektaşî, Mevlevî, Rîfai, Kalenderî gibi tarikatların gelişimi de bu kültürel ve inançsal sürecin birer sentezidir ve İslamiyet'teki mistik esaslar sufi düşünce sisteminden kaynaklı olarak Türk tasavvuf kavramının gelişmesinde anahtar bir rol oynamıştır. Sufilerin bu felsefi sistemdeki rolüne Enver Günay, Türklerin Dini Tarihi kitabında, değinmektedir. Yazar, esasen eski Türk dininin her şeyden önce mistik bir din olduğunu savunur ve sufiliğin Türk Müslümanlığının önemli karakteristiğini oluşturduğunu kaydeder. (Günay, 2007:278) Tarikatlar çerçevesinde sufilerin, tasavvufi sistemle olan ilişkisi konusundaysa şunları söyler:

“Esasen, Türkistan'da Müslümanlık, daha IX. yüzyıllardan itibaren, kendisine mahsus karakterine bürünmeye yön tutmuştur. Onun karakteristiklerinin en önemlilerinden birini Sufilik teşkil etmiştir... Sufilik, Hadis, Kelam ve Fıkıhla bir sembiyoz haline getirilemeye çalışılmış görünmektedir...Sufilik müteakip dönemlerde özellikle

tarikatlar aracılığı ile Türk dindarlığı içerisinde köklü yer edinmiştir.” (Günay, 2007:298–297)

İslami algılayış biçimi aynı zamanda Türklerin kültürel dokusunun ve eski dini geleneklerinin bir sentezi haline de gelmiştir. İslami alandaki bu farklılık en iyi şekilde dansa, müzikte ve ibadet biçimlerinde görülebilmektedir. İslamiyet’in dansa olan tutucu yaklaşımı dansın icra ortamlarını zorlaştırırken farklı bir açılım almasını da sağlamıştır. Yarı dinsel danslar olarak kabul edilen, sema ve semahlar bu açılımın sentezleri olarak gösterilebilen danslardandır. Bu durum, İslami kültürün, dansa bir etkisi olarak kabul edilebilir. Tekin Koçkar, Dans ve Halk Dansları kitabında İslamiyet’in Türk danslarına etkisiyle ilgili olarak, İslam dininin dansa olan düşmanca bakışının, kadın ve erkeklerin birlikte dans etmesini yasaklayan kurallar getirmesinin dansın gelişiminde olumsuz olduğunu fakat bu baskının karşısında bir tepki olarak tarikat danslarının oluşturulduğunu söylemektedir. (Koçkar, 1998:63–64)

Bu bakış açısının değişimi ve yeniden yorumlanması tasavvufi olarak gerçekleştirilmiştir. Tasavvuf kelimesi, Abdurrahman Güzel’in Dini Tasavvufi Türk Edebiyatı kitabında en geniş anlamıyla “İslam mistisizmi” olarak yorumlanmaktadır. (Güzel, 2006:193) Bu düşünce sistemi, dansın yönlendirilmesinde, kurallara bağlanarak biçimlendirilmesinde ve dini bir felsefe içermesinde önemli bir etkidir. Dönüşlü dansların her adımında bir vecd, kendinden geçme, yok olma, ölmekten ölmek, vahdeti vücut gibi mutasavvıfların çoğu tarafından makbul olan bir ruh halinin varlığı mevcuttur. Bu durum bir sembol haline getirilerek giyimde, hatta giyimdeki renklerde dahi gözlemlenebilir olmuştur. Annemaria Schimmel’in Tanrı’nın Yeryüzündeki İşaretleri adlı kitabında geçen şu parafı bu duruma örnek teşkil etmektedir:

“Mevlevilere göre sema başlayıp, dervişler beyaz giysilerle belirdiklerinde çıkarıp attıkları hırka insanın maddi kısmıdır, buna karşın beyaz elbise insanın manevi kısmına işaret etmektedir... Sufi geleneğinin bir ürünü olan fütüvvet teşkilatlarında fütüvvet şalvarını giymek, giriş ayininin en önemli kısmını oluşturur. “Kuşak Bağlamak” (Şedd-i vast, şedd kuşanmak) deyimi, ‘hizmet kuşağını bağlamak’ veya başka bir ifadeyle “bel bağlamak” yani şeyhe hizmet etmek deyimine dönüşmüştür. (Schimmel, 2002:69)

Tasavvufi düşünce, kendi felsefesinin oluşumunu simgeciliğe dönüştürerek başarmıştır. Sonuç olarak sembolizm, danslarda kullanılarak tasavvufi akımlar içinde sürdürülmüştür. Bu nedenle sembolün tasavvuftaki anlamına değinmek gerekmektedir. Bu düşünce, Annemaria Schimmel, İslamın Mistik Boyutları, kitabında şöyle açıklanmaktadır:

“Gizemciliğin dilinin incelenmesi ve bir ‘gizemcilik sözlüğü’nün geliştirilmesi sufi düşüncenin gelişim dönemini aydınlatmaya yardım edebilir. Mutasavvıfların kullandıkları simge ve imgelerin ve bunların birbirleriyle olan ilişkilerinin incelenmesi bu alana girer. İslami dillerin, edebiyatların ve sanatların gelişimine tasavvufun katkısını inceleyebilmenin yolunu açar.” (Schimmel, 2004:25)

İslam’ın, dansa ve müziğe olan tutucu yaklaşımına karşın, tasavvufi felsefenin çerçevesinde şekillenen sema ve semahlar, Anadolu Türklerine özgü bir sistem içerisine ibadet tarzının, Tanrıyla bütünleşmenin, ona bağlanmanın dinamik bir oluşumunu temsil etmektedir. Türklerde tasavvuf kavramı, Abdurrahman Güzel’in, Dini Tasavvufi Türk Edebiyatı kitabında, şöyle karşılık bulmaktadır:

“Tasavvuf, İslam dininin hayata geçirilmesinin özü ve ruhudur. O, aklın ürünü olan felsefenin mistik görünümü değil, vahye oturan İslam dininin, insan ruhundaki mistik eğilim ve ihtiyaçlara cevap veren donelerinin teşkilatı bir toplamıdır. ‘Mistisizm, insan ruhunun yaratıcı kudretle doğrudan ilgi kurmasına yönelik evrensel özlem duyusun sürekli ve değişmez belirisidir.” (Güzel, 2006:207)

Yazar, ayrıca tasavvufu bir ‘aksiyon mistisizmi’ olarak yorumlar. Bu bakımdan tasavvuf kavramının hâkim karakterini, “aksiyon” olarak kabul etmektedir. Bu durumu da sofudaki ‘fena’ durumuyla açıklamaktadır. Fena ise bir gaye değil, vasıta ve araç metodudur. (Güzel, 2006:208–209) İşte bu algılayış şeklinin zemininde “Fena Fillah” kavramı yatmaktadır ve devirli dansların vecd halini karşılamaktadır. Bu kavrama Annemaria Schimmel’in İslamın Mistik Boyutları kitabında yer verilmiş ve ‘fena’nın ahlaki bir kavram olduğu, aşamalı olarak gelişerek en son aşamada “fena fi’l vücud” a ulaşıldığını, bu durumda ‘varlıkta fani olmak’ yani Allah’ı bulmada yok olmak anlamında, vücutta varlık bulmak olduğu kaydedilmiştir. (Schimmel, 2004:158)

Döngüsel dansın, sufiler, dervişler ya da semazenler tarafından icra edilmesinin temel nedeni, bu ruh durumunu vecd içinde yakalayıp yaşamayı istemek şeklinde değerlendirilmelidir. Çünkü vücudun sembolik olarak yok olması, belli bir zaman dilimi içerisinde ruhun ondan ayrılması mutlak inançla bütünleşmeyi sağlayacaktır. Fani olan kavram vücuttur. Ruh ise, her zaman mutlak şekilde var olarak, göğün üstüne ya da yerin altına rahatça yolculuklarını tamamlayabilecektir. Böylece yaradılışın ‘ebedi dönüşü’ kutsal zamana tekrar sahip olacaktır. O zaman dilimi de vecd içinde geçirilen dönüşlü ayinler olmaktadır. Bu durum tıpkı şamanların göğün dokuzuncu katına ulaşarak Bay Ülgen’le buluştukları o kutsal anın, sufilerce İslami açıdan ‘fena fillah’ yaşadıkları aynı kutsal zaman dilimi şeklinde kabul edilebilir. Her iki kavramda da, belli bir trans tekniği içinde dans, amaç değil araç tutulmuştur ve ruhsal açıdan vecd yaşanarak ilahi bir yolcuğa çıkılmış, fani dünyadan ayrılış gerçekleştirilmiştir. Böylelikle insan kökenine, yaratıldığı yere tekrar vararak kutsal zamanı yeniden canlandırmış olmaktadır. Neticede ise, temelde yöntem ve yaşanan ruh durumu aynı olarak, sadece ilahi kavramlar farklılık göstermiştir. Dans, beden ve ruhun manaya kavuştuğu bir alandır. Mana ise, harekete güç katan bir tılsım niteliğindedir, dönme eylemi de temelinde bu gücün merkezinde bulunma icrasıdır. Semaları bu

açından değerlendiren Annemaria Schimmel, Tanrı'nın Yeryüzündeki İşaretleri adlı kitabında dönüş eylemini kutsal güçle ve onun temsilcisiyle daha yakın bir ilişki kurmaya dönük bir çaba olarak değerlendirir ve bu çabanın bazı Müslümanlar tarafından benimsenip uygulandığına, bazı gruplar tarafından da tepkiyle karşılandığına dikkati çeker. Yazara göre temelde bir nesneden bereket elde etmek veya onun gücüne katılmaya çalışmak amacıyla dönüş hareketi gerçekleştirilir. (Schimmel, 2002:142–143) Schimmel'in bu yaklaşımı danslarda yapılan dönme-devir icralarının, sadece sembolik bir hareket olmadığını bunun yanında kutsal bir tezahür olduğunu açıklamaya yardımcı olmaktadır. Bu tezahür, başlangıçtan sona, varlıktan yokluğa, yukarıdan aşağıya, teslimden ikrara, ölümden dirilişe, tüm zıtlıkların kesintisiz bir biçimde şimdiki zamanı yaşadıkları bir mistisizm şeklinde açıklanabilir.

Bu durum tasavvufi açıdan felsefi bir yaklaşım olmuştur ve tasavvufun vücuda atfettiği anlam hem edebi yazım türlerinde, hem de dans anlamında kendisi göstermiştir. Bu felsefi kavram edebi açıdan 'devriye' adı verilen ve devir nazariyesini konu edinen yazım türünün işlenmesine neden olmuştur. 'Devir', Mehmet Eröz'ün, Türkiye'de Alevilik Bektaşilik, kitabında, insan ruhunun Hak'tan ayrılıp Hak'ka dönünceye kadar geçirdiği serüven olarak tanımlanırken, bu görüşü açıklayan tasavvufi felsefeye devriye nazariyesi adı verildiğini kaydeder. (Eröz, 1977:233) Bu yaklaşım ayrıca, Dini Tasavvufi Türk Edebiyatı kitabında, Abdurrahman Güzel, tarafından da ele alınmıştır. Yazar, devir kelimesinin anlamını, "dolanmak, dairevi bir hareketle dönmek" manasında olduğunu, mecazi açıdan ise, bir şeyin kısa ve uzun bir hareketten sonra, ilk vaziyetine dönerek, tekrar aynı hareketine geçmesi anlamına geldiğini açıklamaktadır. (Güzel, 2006:768) Kavram, yazar tarafından "devriye" olarak tasavvufi boyutta ele alınmış ve şu sözlerle açıklanmıştır:

“Devriye ise, yaratılışın başlangıcı ve sonu, varlığın nereden gelip nereye gittiği ve bu ikisi arasındaki safahatın tasavvufa göre izahatıdır. Yani ‘sudûr’ ve ‘tecelli’ meselelerinin, tasavvufta belli bir daireye benzetilerek izah ettikleri için buna devir ve bundan doğan edebi türede devriye ismi verilmiştir.” (Güzel, 2006:768)

Abdurrahman Güzel, devir nazariyesi ile ilgili ilk ciddi çalışmanın Rıza Tevfik tarafından yapıldığını kaydeder ve onun Peyam gazetesinde yer alan “devriyeler” başlıklı yazısından şu alıntıyı yapar:

“Devriye dediğimiz şiirlerin mevzuunu, mahiyetini ve ehemmiyetini anlamak için şu kadar bilmek kifayet eder ki, âlem-i maddîye yani en sonra zuhur eden âlem-i süflîye düşen bir varlık ibtida, cemâd suretinde tecelli eder, sonra nebât, sonra insan suretlerinde irtikap eyleyerek akibet “melekiyyet” derecesine suûd eder. Ferište nihâh olur ki “insan-ı kâmil, “kutb” ona derler. Bu mertebeyi bulunca “visâl-i hakk” saadetüne nâil olarak vücut-ı mutlak’a rücu eder ve onda fani ve müstehlik olur... Bu hareket-i devriye bir daireye teşbih olunmuş ve “vücut-ı mutlak” dan anasır alemine ininceye kadar vakî olan kısmına “kavs-i urûc” denilmiştir.” (Güzel, 2006:769)

Devriye kavramının dönüşlü danslar içerisinde daha iyi anlaşılması için kavs-i nüzûl-iniş ve kavs-i urûc- çıkış kavramlarının manalarına değinmek gerekmektedir. Kavramlar Mehmet Eröz’ün, Türkiye’de Alevilik Bektaşilik kitabında şöyle açıklanmaktadır:

“Sudûr ve tecelli nazariyesine göre, mevcut âlemlerin en süflisi olan maddi âleme düşen bir varlık, önce cansız bir şey, sonra bitki, sonra hayvan, sonra insan şekillerinde tecelli ederek ondanda insan-ı kâmil şekline girer ve Hak’ka ulaşır. Yani, nasıl Mutlak Vücut’tan çıkarak bu toprağa indi ise, tekrar oradan çıkarak bu aslına rucû eder. Mutasavvıflar bu devriye hareketini tıpkı bir daireye benzeterek, kavs-i nüzûl (aşağı doğru inen yay) ve kavs-i urûc (yukarı doğru çıkan yay) adı ile ikiye ayırmışlardır. Vücûd-i Mutlak’dan ayrılan Nur-i ilahi sırasıyla akl-ı kül’den (yaratıcıya ait akıldan), ukûl-i tis’a ya (dokuz akla), nufüs-i tis’a ya (dokuz nefse), eflak’i tis’a ya (dokuz felek, dokuz

semaya), tabâ-yı-i erba'a'ye toprağa kadar anâsır-ı erbaa'ya (dört unsura) geçer ki, başlangıç veya kavs-i nüzûl budur. Bunu takiben aynı nur, topraktan madene, ondan bitkiye, ondan hayvana, ondan insana ve insan-ı kamil'e geçerek aslına döner ki, bu ikinci devrede ma'âd veya kavs-i su'ûd derler." (Eröz, 1977:234)

Abdurrahman Güzel ise, devriyeyi anlatan 180 derecelik iki parçadan söz etmektedir. Bu iki parçanın ilk 90 derecesi kavs-i nüzul –iniş, ikinci 90 derecesi de kavs-i urûç- çıkış olarak kabul edilmektedir. Kavs-i nüzul, yukarıdan aşağıya doğru inen yay üzerinde gösterilen merhaleler olarak şu şekilde açıklanmaktadır:

"Bir erkekle bir kadın, madenler, nebatlar ve hayvanlar âleminden aldığı çeşitli gıdalar yoluyla bu parçaları toplarlar ve tek bir hücre halinde erkeklik- dişilik taşıyan iki ayrı hücre şekline dönüşür. O tek hücre, ana rahmindeki dokuz ay ile doğumdan sonraki ilk dokuz ay arasında çok yüksek bir gelişme ve büyüme hızı içinde insan bedeni durumu alır. Böylece insan kesret'ten vahdet'e doğru giderken bir daire etrafında hareket eder. Bu dairenin bir noktasında ilk ve son haller kucaklaşır. Bu durum ise, dini tasavvufi açıdan iki noktada ele alınır. Bunlardan birincisi Türk sofilerine akseden bu "devir" nazariyesi'dir... 'Vahdet-i vücut' telakkisinden de daha ileri giden bu panteist anlayış daha sonraki dönemlerde İslamileştirilmiştir. İkincisi... Dünyadaki bütün varlıklar "devir" ve "seyir" hali içindedir... Varlık ve yokluk arasındaki devredilen devamlılığı böyle izah etmektedir." (Güzel, 2006:769–770)

İkinci 90 derece olan ve çıkış olarak kabul edilen Kavs-i urûç, ise yazar tarafından inen varlık şeklinde, önce maden, sonra nebat, sonra hayvan, en sonrada insan suretinde tecelli eder şeklinde açıklanmaktadır. (Güzel, 2006:770)

Mehmet Eröz, kavs-i urûç'u açıklarken, tasavvufi açıdan cansız şeylerin, bitkilerin, hayvanların içinde bulunduğu geniş bir dairevi alan içinde

ruhun dolandığı devir nazariyesinin, Bektaşî tarikatına da aynen geçtiğini söyler. Ayrıca ruhun insanın tam eksiksiz bir hale gelip, devrini tamamlayınca hak ile gerçek (hak ile hak) oluncaya kadar dolaşmaya devam ettiğini kaydeder. (Eröz, 1977:236)

Bu durum inançsal olarak, felsefi bir yaklaşımdır ve tarikatların salt dönüşlü dansları bu kavramlar çerçevesinde bir sistematığe ve manaya oturtulmuş olmaktadır. Dansın bu felsefi anlayış içerisinde semazenler ya da semah yapanlar tarafından icrasını, düşünce sisteminin, inancın, sosyal yaşamın ve kültürün son biçimi şeklinde değerlendirebiliriz. Çünkü dansın biçimi, insanın psikolojik ve sosyolojik yönleriyle çevrilidir. Mesuda Eğilmez, Gelenekten Geleceğe Halk Oyunları adlı kitabında C.J. Novack'ın "Bedensel Devinim Kültürelidir" adlı makalesinden dansın bu yönüyle ilgili olarak şu alıntıyı yapar:

"Bir dans karakteri, yaşayan insan bedenlerinde dile gelir. Dolayısıyla salt adımların, omuz titreyişlerinin ve mimiklerinin öğrenilmesi bütünüyle yetersiz kalır, çünkü dans, kültürel arka planın ve en az onun kadar bir bireysel iç dünyanın son ürünüdür." (Eğilmez, 2006:53)

Sonuç olarak Türk toplumunda, İslami inancın ve onun açılımındaki tasavvuf felsefesinin oluşmasıyla dans, kültürel ve inançsal olarak yeniden konuşlandırılmıştır. Bu etkileşimin temel dinamiklerinin oluşumu, İslam öncesi sosyal, kültürel ve inançsal tesirlerin dönemler içinde İslami inanç ile karşılaşarak kendisine yeni anlamlar yüklemesi ve açılımlar kazanmasıyla elde edilmiştir. Bu etkileşim neticesinde ise, yarı dinsel olarak kabul edilen Türk halk danslarından sema ve semahlar bir sistem ve felsefi inanç doğrultusunda düşünce, inanç ve hareketin görsel uyumu şeklinde icra edilmiştir. Danslardaki bu döngüsellik kültürel ve inançsal birikimlerin son şekli olmaktadır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK HALK DANSLARINDA DÖNÜŞ HAREKETİ

Türk halk dansları kültürel ve inançsal birikimin bir sentezi olmaktadır. Bu iki temel dinamik yapı Türk halk danslarının sistemli bir biçimde şekillenmesini sağlamıştır. Böylelikle danslar sadece türlerine, konularına, figürlerine ya da icra edildikleri coğrafi bölgelere göre değil koreografik düzen açısından da biçimlenmiştir.

Koreografik düzen, dansçıların birbiriyle olan bağlantılarını ve dans düzenini biçimlendiren bir yapıdır. Metin And, “Halk Oyunlarımızın Koreografik Düzenlerine Göre Sınıflandırılması” adlı makalesinde koreografik düzenin bilinmesinin dansların kökensel, biçimsel varsa büyüsel özelliklerinin tanınmasında yardımcı olduğunu belirtir ve en eski koreografik düzeni halka dansları olarak kabul eder. Yazara göre, halka düzeni büyüsel, mistik etkiler taşımakta böylece istenilen etki bu düzen içinde dansçılar tarafından kazanılmaktadır. (And, 1996:56) Yazar halka danslarının mistik etkisiyle ilgili olarak şu aktarımı yapmaktadır:

“Halka, dansçılarla çevreledikleri hedef arasında, mistik, gizemci bir bağ kurar, halka bir etki kazanır, buradan istenilen kuvvet alınır. Yetişmişler, evli kadınlar genç kızı, evlilik çağındaki kızı onu toplum içinde doğurucu kılmak için veya savaşçılar kurbanlarının, düşmanlarının kesik başını bu amaçla kuşatarak dans ederler. Şamanlar hastayı iyi etmek için... Halka hareketi yıldızların, gezegenlerin yürüyüşünü taklit eder. İnsanoğlu böylece güneşin, ayın geri gelmesini sağladığını sanır. Tekerlek gibi dönüşle güneşi, onun içinde ters yönde dönen iki iç içe halka da ayı canlandırır. Nitekim Mevlevi devrinde böyle gökbilimsel bir anlam vardır.” (And, 1996:56)

Anadolu coğrafyasında halka danslarına koreografik düzen içinde sıklıkla rastlamak mümkün olmaktadır. Bu durum Anadolu danslarının figür ve şekil açısından okunmasında izlenebilecek bir yöntem olarak kabul edilebilir.

Türk halk dansları, duruş düzenine göre tam daire, yarım daire ve düz çizgi olarak üç temel diziliş formuna sahiptir. Halka danslarının geleneksel biçimi tam daire veya yarım daire olmaktadır Bu yapısal bir özellik olup en eski icra biçimidir. M. R. Gazimihal, “Anadolu Halka Oyunları” başlıklı makalesinde bu konuyu destekler ve halka danslarını sıra raksı olarak adlandırır. Yazar, sıra raksını yarım veya tam halka halinde, çalgı eşliğinde icra edildiğini ve toplu rakslara verilen genel bir isim olduğunu, belirtir. Kökensel açıdan eskiliğini vurgulamak içinde Orta Asya’daki halka danslarını kaynak gösterir ve Hunların ateş etrafında halkalanarak dans ettikleri bilgisini verir. (Gazimihal, 1993:21)

Bu çalışmanın konusu olan semah, sema ve sinsin dansları tam daire formuna sahip dans türleridir ve dönmek esasına dayalı bir biçimde icra edilmektedir.

Dans bedensel bir sunumdur ve anlatımını figürlerin oluşturduğu hareket bütünlüğünden elde eder. Dönüş figürü, eylemsel olarak semah, sema ve sinsin danslarında benzerlikler gösterse de her dans içinde ayrı anlatım özelliklerine sahip olarak, kendi söylemini yaratmaktadır. Bu amaç doğrultusunda danslar kendi oluşumları içinde değerlendirilecektir.

3.1. Semahlar ve Dönüş

Semahlar sadece, bir inanç sisteminin ayinsel biçimi değil, arketipinde mitolojik, tasavvufi, felsefi ve edebi boyutları barındıran bir anlayışın geleneksel parçası da olmaktadır. Semah dansları, bu olgular çerçevesinde kültürel olarak biçimlendirilmiş ve ayinsel bir rol üstlenmiş olarak Alevi-Bektaşî inançları içinde icra edilmektedir. Bu nedenle de semahlar içerisindeki kültürel ve inançsal aktarım rolü hem figüratif açıdan hem de semahların kaynağı olarak gösterilen inançsal hikâyelerden kaynaklı bir anlam taşımaktadır. Bu durum semah danslarının okunabilirliği açısından da önem teşkil etmektedir. Bu çalışma içerisinde semahlar, öncelikle kültürel, sonrasında inançsal boyutta değerlendirilecektir.

Semahlar, inançsal ve arkaik kültür bağlamında simgesel hareketlerle bütünlük oluşturan bir sentez olarak değerlendirilebileceği gibi Alevi-Bektaşî toplumların dini ibadeti, arınma aracı şeklinde dönülerek icra edilen bir dans türü olarak da değerlendirilebilir. Semah kelimesinin etimolojik yapısını Semahlar adlı kitabında inceleyen Fuat Bozkurt, kelimenin Arapça “sema” ya da “sima” köküne dayandığını “işitmek, güzel ve iyi şöhreti, anlayışı durmak” anlamına geldiğini kaydederken, kelimenin terim olarak ise; “müzik ezgilerini dinlemek, dinlerken vecde gelip devinmek, kendinden geçip oynayıp dönmek” anlamına geldiğini kaydetmektedir. (Bozkurt, 2008:1) Semah sözcüğünü etimolojik olarak değerlendiren bir diğer kaynakta Armağan Elçi’dir. Yazar, “Semah Geleneğinin Uygulanması” adlı makalesinde ‘semah’ kelimesinin Arapça kökenli “sema” kelimesinden geldiğini ve işitmek, duymak, dinlemek, işitilen söz, iyi şöhret, iyi anlama, şarkı dinleme, nağme, raks, vecd, üns meclisi ve yarı dini mahiyette çalgılı ziyafet kavramlarına karşılık bulduğunu kaydetmektedir. (Elçi, 1999:172–173) Sema kelimesinin kullanım kökenleri hakkında da değerlendirme sunan yazar, şu bilgileri kaydetmektedir:

“Samah sözcüğünün ne zaman kullanılmaya başlandığı konusunda, kesin bilgimiz yoktur. Sözcüğe Divan-ü Lûgat-it Türk’de rastlanmamaktadır. Ancak 13. yüzyılda yaşamış olan mutasavvıf ozan Şeyyad Hamza’nın on sekiz dizelik bir şiirinde “cırğalan” sözcüğüne rastlanmaktadır. “Moğal hanının ya da hanımının kendisine iyi Arap atına binmiş, süslü giyinmiş ve başında samur börk geçirmiş, elinde güzel bir kargı tutmuş bir ‘mugal’ı çapardığını (Moğol atlısı gönderdiğini), bunlar için ayağcılar (sakiler) suğrak (içki) verirlerse cırğalan (içkili) rakslı toplantı yapacağını”... “Cırğalan” karşılığındaki semah sözcüğü bugün de Anadolu’da eş anlamda kullanılmaktadır.” (Elçi,1999:173)

Ayrıca yörelere göre kelimenin kullanım alanlarının, “samah, semah, zamah, zemak, samak, samağ” şeklinde çeşitlilik gösterdiği görülmektedir.

Araştırmacılar semahların gelişim kökenleri üzerinde iki açılamdan yararlanmaktadırlar. Bunlardan biri Orta Asya kültürü, diğeri ise İslam kültürü olmaktadır. Dans kültürünün Anadolu coğrafyasında köklü ve içerikli olarak varlığını devam ettirmesi ve inanç sistemindeki ibadetlerde dahi dansın esas alınması, bu düşüncelerin sebebi olarak gösterilebilir.

Gelenek toplumlar tarafından kolay terk edilmeyen kültürel bir olgu olmaktadır. Sürdürülen inanç ve geleneklerin İslamiyet’in kabulünden sonra sosyal yaşamın her alanında devam ettiği araştırmacılar tarafından vurgulanmıştır. Bu konuda Tarihte ve Bugün Şamanizm kitabında, Müslüman Türklerde Şamanizm kalıntılarını incelen Abdulkadir İnan, XI. yüzyılın ilk yarısında tamamıyla Müslüman olarak Horasan’a geçen Selçuk Oğuzları’na dikkati çeker ve Dede Korkut hikâyelerini kaynak göstererek, XV. yüzyılda Selçukluların birçok Şamanizm geleneklerini muhafaza ettiğini bildirir. Bu duruma örnek olarak ise, kurban kesmek, aş vermek, kurbanı- adağı nezir çevresinde dolaştırmak ya da ağacı kutlu saymak gibi pratikleri gösterir. Ayrıca yazar, Oğuzların torunları olan bugünkü Anadolu Türklerinde de eski

inanç ve göreneklerin derin izlerine rastlandığını kaydetmektedir. (İnan, 2000:207)

Dansın bir gelenek ya da tören sebebi olması onu, kültürü biçimlendiren bir ritüel şekline getirmektedir. Dansın yapılış zamanı, icra biçimi, sırası, yapılış tekrarı ya da şekli sadece bedensel veya manevi bir eylem değil aynı zamanda kültürel bir belleğin oluşturulması ve aktarılmasının yolu olmaktadır. Bu nedenle semahların İslam öncesi bir kaynağa dayanması muhtemel bir yaklaşım gibi görünmektedir.

Türk kültüründe kült inancı önemli bir yere sahiptir ve İslam öncesi inanç sisteminin içinde başlayan ve günümüzde de çeşitli biçimlerde sürdürülen bir ululama biçimidir. Dağ, ateş, ocak kültü gibi kutsiyet kazanmış inançların Alevi-Bektaşî geleneklerinde de görülmesi semah danslarını İslam öncesi geleneklere bağlama nedenleri arasında gösterilebilir. Bu konuya Alevi ve Bektaşî İnançlarının İslam Öncesi Temelleri kitabında yer veren Ahmet Yaşar Ocak, Bektaşî menakıpnamelerinde dağ ve ateş kültünü çağrıştıran menkıbelere rastlandığını söyler ve kaynak olarak Menakıb-ı Hacı Bektaş Veli'yi gösterir. Yazar, Hacı Bektaş Veli'nin Sulucakaraköy'e geldiği zamanlarda bu tepeye çıkıp, burayı kendisine inziva yeri olarak seçtiğini belirtir ve Bektaşî toplumlarının Orta Asya Türkmenlerinde olduğu gibi böyle dağları gizemli, mübarek sayarak ululadıklarını kaydeder. Kültürel açıdan dağların ululanması, kurban sunulması ya da mukaddes olarak görülmesi neticesinde, ziyaret ya da adak alanı olarak seçilmesi bu durumun bir göstergesi olarak kabul edilebilir. Yazar, bu konuyla ilgili olarak Hacı Bektaş Veli'nin inziva yeri olarak kabul edilen Arafat Dağı'nın eskiden beri bir takım ziyaret ve adaklara, dualara sahne olmasının dağ kültü inancının bir sonucu olarak kabul etmektedir. (Ocak, 2007:114–120)

Türk kültüründe güneşin yerdeki sembolü ateş olmaktadır ve ateş kültü, Türk kültüründe bir bereket, hayat sembolü olarak ayrıca arındırıcı bir güç olarak algılanmaktadır. Bu durumu şamanların ateş etrafında gerçekleştirdikleri ayinlerden başlayıp günümüzde sözel bağlamında kullanılan dua ya da beddualardan da anlayabilmekteyiz. Ateş kültünün Alevi-Bektaşî inançlarında da devam ettiğiyle ilgili olarak bilgi veren Ahmet Yaşar Ocak, Alevi-Bektaşî menakıbnamelerinde ateşi en sık rastlanılan Şamanist motif olarak ele almıştır. Bu anlatılardan birinde Selçuklu kadısı Köre Kadı, Baba İlyas'ı büyük bir keramet göstermesi için tahrik eder. Bu durum üzerine müritlerine köyün ortasında büyük bir ateş yaktıran Baba İlyas, onlara ateşin içine girmelerini söyler, Oban isimindeki mürit müsaade alarak ateşe girer, fakat ateş onu yakmaz hatta ne tarafa yürüse ateş orada söner. (Ocak, 2007:166) Ateş kültü ve bu kültün semahlarla olan etkisiyle ilgili olarak menkıbelere de değinen yazar, 'Menâkıb-ı Hacı Bektaş-ı Velî' den örnek sunar. Bu menkıbeye göre; Hacı Bektaş Veli, bir gün müritleriyle birlikte Hırka Dağı'na çıkar. İsteği üzerine burada büyük bir ateş yakılır, Hacı Bektaş Veli ve müritleri bu ateş çevresinde semaha kalkar. "Tam kırk kere, semâ yani dua ve ilahiyle raks ederek ateşin etrafında dönerler. Sonra Hacı Bektaş sırtından hırkasını çıkarıp ateşe atar. Yanan hırkasının küllerini tepeye savurur". Menkıbeye göre, küllerin düştüğü yerde meşeler çıkar, bu sebeple bu tepeye Hırka Dağı denilmektedir. (Ocak, 2007:242)

Ateş kültüne gösterilen saygının Alevi- Bektaşî toplumlarında da devam ettiği semah törenlerinde simgesel olarak yakılan çerağ vasıtasıyla görülebilmektedir. Görgü cemlerinde "çerağın uyandırılması" semahın başlamasıyla paralel tutulmaktadır. "Çerağı uyandırmak" anlayışı ateşin canlı bir güç ya da varlık olarak algılamasından kaynaklanmaktadır. Cem ayinleri sırasında on iki hizmetten sayılan Çerağcı, meydanın aydınlatılmasından sorumlu kişi olmaktadır. "Semah Geleneğinin Uygulanması" adlı makalesinde Armağan Elçi, ateş ve semah sözcüğünün Anadolu'da ki kullanım kaynağıyla ilgili şu değerlendirmeleri aktarmaktadır:

“Semah sözcüğü, Burdur’un Yeşilova ilçesinde de “ucundan alev çıkarak yanan değnek meşale” anlamındadır. Sözcüğün ateş yöresinde dönen kamdan mı yoksa Şamanist Türklerin ateş yöresini dolanmalarından mı esinlenerek ortaya çıktığı belirsizdir. İlk sema türünün, ateş yöresini dolanmak biçiminde olduğunun bir delilini de Hacı Bektaş Vilayetnamesi’nde bulmaktayız; “Hacı Bektaş-ı Veli’nin abdallarla Hazret-i Pir, ‘tez varın ateş yakın’ dedi. Abdallar, etraftan çer çöp yığdılar. Ateşlediler. Hünkâr, ateş yanında coşup semaha girdi. Abdallarda ona uydular. Kırk kere ateşi dolandılar.” (Elçi, 1999:173)

Ateşin, Alevi kültür ve törenlerinde önemli bir yere sahip olduğuna Müslümanlıktan Evvel Türk Dinleri Şamanizim kitabında değinen Yusuf Ziya Yörükhan, öncelikle Türk kültüründe şamanların ayinlerinde ateş ve su anasına dua ettiklerini, ocağa ve ateşe tükürülmediğini ve aynı hususi merasimlerin Alevi kültüründe de devam ettiğini belirtmektedir. (Yörükhan, 2006:89)

Diğer bir yaklaşımda, uygulanan pratiklerdeki benzerlikler yönündedir. Bu konuda “asa kullanımı” ve “seçilme törenleri” konusuna değinen Mehmet Eröz, Türkiye’de Alevilik Bektaşilik, kitabında bu iki konuyu karşılaştırmalı olarak ele almıştır. Yazar, şamanların ayinlerinde kayın ağacından yapılmış asa kullandığını ve bu asa yardımıyla gelecekte haber verdiklerini buna karşılık olarak Kızılbaşlılıkta “alaca değnek” denilen “erkân değneği” kullanıldığını, cem törenlerinde dedelerin bu asa ile ayinleri idare ettiklerini ve asanın “kutlu sayıldığı” bilgisini verir. İkinci olarak seçilme törenlerinde “keçe üzerine oturtularak havaya kaldırılma” pratiğinin hakanların hükümdarlıklarının bir ilanı şeklinde törensel olarak gerçekleştirildiğini aynı törenin Anadolu’da “ak keçe üzerine oturtup havaya kaldırma” şeklinde devam ettirildiğini kaydeder. Yazar bu konuda Anadolu Kızılbaşlılığında dedelerin ak keçe üzerinde “Ya Allah, Ya Muhammet, Ya Ali” diye üç kez bağırıldıktan sonra seçildiği bilgisini vermektedir. (Eröz, 1977:264–266)

Semah danslarının İslamiyet öncesinde de var olduğunu düşündüren konulardan biriside danslardaki dönüş hareketi olmaktadır. Ayinlerde, tören veya kutlama gibi şenliklerde şamanın ya da halktan birilerinin dönerek dans etmesi önemli bir nokta oluşturmaktadır. Bu konuya değinen Mehmet Eröz, Çinlilerin Türkler hakkında yazdıkları eserlerden danslarla ilgili olarak değerlendirmelerde bulunmuştur. Yazar Türk halkının İslamiyet öncesi danslarıyla ilgili olarak şu bilgileri kaydetmektedir:

“Çin şairleri, Göktürk kızlarının raksını (sema etmesini, samah yapmasını) şöyle anlatıyordu: “Döne-döne raks eden yabancı kızlar! Döne-döne raks eden yabancı kızlar! Gönlünüz sanki bir saz, elleriniz sanki birer dümbelek, sazlar ve dümbelekler çalınca, kollarınızı açtınız, döne- döne durmadan dönerek, kar fırtınası gibi, tek ayaküstünde sola ve sağa, hiç durmadan bin kere döndünüz, on bin kere döndünüz”... Çinlilerin ve Bizans elçilerinin anlattığı rakslar Ahilerde, Mevlevilerde, Alevi ve Bektaşilerde görülen semahlardan başka bir şey değildir.” (Eröz, 1977:319–320)

Dans Türk kültür hayatında, şaman ayinlerinde önemli bir yere sahiptir. Mehmet Eröz, bu geleneğin cem törenlerinde de sürdürüldüğünü söyleyerek “sema, raks, müzik, şaman ayinlerinin ve cemlerinin vazgeçilmez unsurları” olduğu yorumunu yapar. Türk hükümdarlarının şamanlarla birlikte danslı ayinler düzenlediği belirten yazar konu bağlamında şu bilgileri kaydeder:

“Çinlilerin Türkler hakkında yazdıklarından öğrendiğimize göre Hunlar, Göktürkler günümüzdeki “sema” (samah) oyunlarına benzeyen oyunlar oynar rakslar yaparlardı. Bu rakslardan birinin adı “arslan rakı” idi. Altıncı ve yedinci yüzyıllarda Çin’de hüküm süren, Türk soyundan gelme Tabgaç’lar, kamlık ayinleri yaptırırlardı. “Hükümdar ve soydaşları Çin’de bilinmeyen ve çok hoş görülmeleyen bir tarzda, gök ayini sırasında raks ediyorlardı. Ayinin sonunda kadın kamlar davullar çalarken, Tabgaçlar, Doğu cihetinde yükselen kurban taşına doğru secde etmekte idiler.” (Eröz, 1977:318)

Türkmen boylarının Anadolu'yu kendisine yurt edinmesi kültür ve inanç sisteminin birbiriyle etkileşime girmesine neden olmuştur. Bu durum yaşamsal ve inançsal hayatta uygulanan pratiklerin yeniden yorumlanmasına neden olmuştur. Örneğin Türklerin düzenledikleri eğlencelerde, kız isteme, toy gibi bir vesileyle içki içip dans etmesi bir gelenektir. İslamiyet sonrasında içki yasaklanmıştır. Bu konuda Kuran'da Bakara Suresi 219 ayette, "sana şarap ve kumar hakkında soru sararlarsa de ki; her ikisinde de büyük bir günah var" açıklaması bulunmaktadır (Kuran-ı Kerim: 33) Bu durumu Maide Suresi 90–91. ayet ve Nisa Suresi 43. ayet desteklemektedir. Bu duruma karşılık Kuran'da geçen El insan suresi 15–16–17–18 ve 21. ayetler cennetteki nimetlerle dünyadakiler arasında bir fark olmadığını belirtir. Bu ayetlerin açıklamaları şöyle olmaktadır: El insan suresi 15–16 ayetler; "şeffaf kupalarla dolaşılır sakiler şarabı ölçüsünce tayin ve takdir ederler", El insan suresi 18. Ayet; "Zencefil karışımı şarap bulunmaktadır adına Selsebil denilmektedir", El insan suresi 21. ayet; "rableri onlara tertemiz bir içki içirir" açıklamaları bulunmaktadır. (Kuran-ı Kerim: 578) Semahlarda "dolu içilmesi" Bektaşilerde ibadet olarak kabul edilmektedir. Bu geleneğin, Bektaşiler tarafından Kuran'da geçen El-İnsan suresi 21. ayete dayandırıldığını kaydeden Mehmet Eröz, şu açıklamaları yapar:

"Türklerin kadınlı erkekli toplantılar yaparak, buralarda içki içip eğlenmeleri, çalgılar çalıp sema (samah, raks) etmeleri, töre'leri icabıdır. İslamiyet'i kabul ettikten sonra, bu adetleri terkedemiyerek, onları İslami bir kılığa soktular. İşte Alevî – Bektaşî Cem'inin aslı budur. "Sekahüm Sırrı" da, eski Türk içki alışkanlığının, Kuran'da delil arama bulma gayretinden başka bir şey değildir. Bu tarikat mensupları, tamamen eski Türk Töresi'ne dayanan içki toplantılarını, Miraç ve ayetlerle açıklamaya çalışırlar. Kuran'da (El insan Surasi, 21. Ayet), "Sekahüm rabbühüm şaraben tahura" (Rableri de onlara gayet temiz şarap içirmiştir) bildirisinin bulunduğunu söyleyerek, adetlerinin kaynağını İslamiyet'e bulmaya çalışırlar. Bize göre, bunların kaynağı eski Türk örf-âdetidir." (Eröz, 1977: 311- 312)

Dans kültürel bir gelenektir bu nedenle biçimsel olarak çok değişmez ama zaman içinde dansa yüklenen anlamlar çeşitlilik gösterebilir. Dönüş hareketini bu açıdan değerlendirdiğimizde icra edildiği ortama ve kişinin amacına göre anlamları yüklenebildiği görülmektedir. Örneğin, dervişler mistik bir ruh halinde coşkuya girebilmenin ya da sufiler vecd haline geçerek vahdet-i vücud eşiğine gelmek maksadını taşıyabilirler. Benzer bir şekilde Göktürklerin bir eksen üzerinde durarak yapmış oldukları dönüşlü danslar, zaman ve mekân sonsuzluğunu, kozmosu işaret edebilmektedir. Şamanlar ise dans ederek Gök-Tanrı'ya gidebilmekte, ateş veya dağ kültünü kutsayabilmektedir. Neticede ise danstaki dönüş hareketine bir anlam yüklenmiş olmaktadır. Bu dansların bir ayin, tören içinde maksatlı olarak sürekli icra edilmesi onu aynı zamanda gelenekselde kılmaktadır.

Bu durum kültürün, beden üzerindeki etkileri şeklinde kabul edilebilir. Semahlar üzerinde değerlendirme yapan Fuat Bozkurt, Semahlar, adlı kitabında semah danslarının gelişim kökenleriyle ilgili olarak İç Asya varsayımı ve İslami köken kaynaklarını değerlendirmeye almaktadır. Yazar, İç Asya kaynağı ile ilgili olarak, Else Krohn ve Grenard adlı araştırmacının gözlemlerine yer verir. Else Krohn'a göre, derviş dansları ile Asyalı şaman danslarının ortak özelliği git gide artan bir coşkuyla dansın yükselmesi ve sonunda da bitkinlik yaratmasıdır. Grenard'a göre ise, İslam'daki derviş dansları ile Tibet'teki dansların ortak özelliği fırıl fırıl dönülerek icra edilmesidir. Yazar bu değerlendirmelerin üzerine Köktürkleri örnek vererek, onların, bir ayak hareketli ile bir eksen oluşturan bir top üzerinde durduklarını denge sağlamak içinde kollarını yana kaldırdıklarını, diğer ayaklarının yarımı ile fırtına gibi döndüklerini belirtmiştir. (Bozkurt, 2008:19–20)

Semah danslarının içinde barındırdığı figürler kültürel birikimin, inanç sisteminin, arkaik inançların, toplumsal etkileşimin, bir sentezi olmaktadır. Bu senteze ek olarak, semahlar bedensel ve ruhsal devinimlerin biçimsel özünü,

manevi yenilenmeyi bir ibadet tarzı olarak sembolize etmektedir. Metin And, *Oyun ve Būgū* kitabında semahların gelişim sürecini kökensel olarak inceleyerek semah danslarının İslam öncesi Türk halkının “özbeöz kendi dansları” olduğunu kaydetmiştir. (And, 1974:185) Türk toplumlarında Gök Tanrı inancının hüküm sürdüğü ve şamanların insanların sorunlarına göre dinsel-büyüsel ayinler düzenleyerek, bu ayinlerinde kùltlerden ya da mitlerden yararlanması, törensel uygulamalarında davul ve dansı kullanarak kendilerini bilinçli olarak transa sokması dönüşlü dansların inançsal ve törensel kaynağı olarak yorumlanabilir. Bu dansların gelişimiyle ilgili olarak değerlendirmelerde bulunan Metin And, şu bilgileri aktarmaktadır:

“Dervişlerin fırlıdanması, Şaman danslarında da görülür. Kaldı ki tarikat dansları, işlevleri bakımından dinsel bir yücelme, bir esriklik amaçlarına rağmen, bunlar zaten var olan dansların dinsel bir kılıklama ve görünüm ile oynanmasıdır. Yasaklar karşısında, dans gereksinmesi böyle bir kılıklamayı gerektirmiştir. Ayrıca siyasal nedenler de vardır.” (And, 1974:115–116)

Yazar siyasal nedenlerle ilgili olarak ise, Kâtip Çelebi'nin, şu yazısına yer vermektedir:

“Sufiler de ilkin raks tarifi buna gerçekten uymuyor, diye tartışmaya girip devir hareketinin şekli ve sebebi bakımından rakstan başka bir hareket olduğu kabul edilecek olursa yine maslahat dolayısıyla onda da beis yoktur, diye Habeş raksı ve devr-i Ali (Tanrı ondan razı olsun) ile tanık getirip ictihat meselelerinde, bu tarafı tutana, kafir oldun denmez dediler. Ve fetvaların aslı çoklarının saltanat tarafını korumak istemesindendir.” (And, 1974:116)

Semah danslarının kültürel gelişim sürecinin yanında inançsal boyutu da dansların algılanış olarak farklılaşmasında etkili olmaktadır. Türklerin X. yüzyılı müteakiben Müslüman olmaya başlaması ve farklı yüzyıllar boyunca da İslam dinini kabul etmesi dini yaşamda farklılıklar yaşanmasına neden

olmuştur. Bu sonucun nedenleri arasında; Türklerin siyasi sebeplerle ya da rıza göstererek din değiştirmesi, İslam dininden önce farklı dinlerle temasa geçmiş olmaları, İslam'ı farklı zamanlarda kabul etmelerine bağlı olarak dini algılayış şekillerinin de farklı olması ya da kendi geleneksel yaşamlarını sürdürme istekleri gösterilebilir.

Kültürel Kaynaklara Göre Alevilik, kitabında Aleviliğin tarihsel gelişimiyle ilgili olarak değerlendirmelerde bulunan İlyas Üzüm, Alevilik inancını değerlendirmiştir. Yazara göre Hacı Bektaş ve geleneği İslam öncesi inanışların bir uzantısı olmayıp, aksine içerisinde İslami inanç ve motifleri barındıran Allah'a hamd ve sema bulunan, Hz. Muhammet'e salât eden daima bir Müslüman eren-veli kimliği barındıran bir inançtır. (Üzüm, 2004:14) Yazar bu düşüncesini Hacı Bektaş Veli Vilayetnamesi'yle destekler ve Vilayetname'nin Allah'a hamd ve sena ile başladığını belirterek düşüncelerine şöyle devam eder:

“Hz. Muhammed'e ve onun âline salât ve selamla başlar. Onun peygambere uzanan soy kütüğü verildikten sonra doğumu ve sonrası anlatılır ve arkasından Hacı Bektaş'ın, doğumundan altı ay geçtikten sonra şahadet parmağını kaldırdığı ve “Eşhedü en lailahe illallah ve eşhedü enne Muhammeden abdühü ve rasulüh ve eşhedü enne Aliyyen veliyullah” diyerek şahadet getirdiği söylenir.” (Üzüm, 2004:14)

İslami inanç ve anlayışın Alevilikteki önemi konusunda Pir Sultan Abdal'a da değinen yazar, Pir Sultan'ın şu şiirine yer vermektedir:

“Muhammed dinidir bizim dinimiz
Tarikat altında geçer yolumuz
Hem Cibril-i Emin'dir rehberimiz
Biz mü'miniz mürşüdümüz Ali'dir.” (Üzüm, 2004:19)

Semah dönmek, dini açıdan dört İslami hikâyeye dayandırılmaktadır. Bu hikâyeler Fuat Bozkurt'un Semahlar adlı kitabında; “Tanrı ile Cebrail Görüşmesi”, “Hz. Muhammet ile Muaviye”, “Kırklar Cemi” ve “Hacı Bektaş Veli Hırka Dağı’nda” başlıklarıyla yer almaktadır. (Bozkurt, 2008:21–28) “Tanrı ile Cebrail Görüşmesi” ve “Kırklar Cemi” hikâyelerinde semah danslarının figürsel açıdan nasıl bedensel bir sunuma kavuştukları ve bu İslami hikâyelere nasıl gönderme yaptıkları açık birer sunum olmaktadır. Bu nedenle bu iki hikâye konu içinde değerlendirilecektir.

Semahlar, adlı kitaptan “Tanrı ve Cebrail Görüşmesi” özetle şöyledir: Tanrı Cebrail’i yaratır ve katına çağırıp, Sen kimsin? Ben kimim? diye sorar. Cebrail bu soruya: “Sen sensin, bende benim” yanıtını verir. Bu cevap üzerine Tanrı kızar ve Cebrail’i katından kovar. Cebrail, bu duruma çok üzülür böylece gökyüzünde uçar, bir süre sonra yorulur fakat yeryüzü sularla kaplı olduğu için konacak yer bulamaz. Yeryüzünde yeşil bir kubbe görür ve oraya inmeye çalışır. Bu esnada kubbenin içinden bir ses ona niyaz etmesini söyler. Cebrail niyaz ederek içeri girer ve içeride beş tane nur görür. Yeşil nur ona, Tanrı’nın bir daha aynı soruyu sorması durumunda; “Tanrı’nın yaratıcı, kendisinin ise yaratılan olduğunu” söylemesini ister. Bir süre sonra Tanrı, Cebrail’i tekrar yanına çağırır ve aynı soruyu yöneltir. Cebrail öğrendiği cevabı verir, bunun üzerine Tanrı cevabı onaylar ve Cebrail’e mürşidinin yanına gitmesini söyler. Bu durumun üzerine Cebrail çok sevinir, kol ve baş hareketleriyle uçarak türbeye girer. Semah dönenler, kendilerinin de Cebrail’in duyduğu sevinci duymak için semah döndüklerini ileri sürerler. (Bozkurt, 2008:21–22)

Bu İslami hikâye, sözel kültüre bağlı bir anlatı olduğu için mitolojik unsurlar taşıyan bir halk hikâyesi şeklinde de yorumlanabilir. Hikâyenin kahramanı Cebrail’in, yaratıldığı Tanrı tarafından çağrılarak sorguya çekilmesi olay örgüsünün başlama nedenidir. Bu durum halk hikâyelerinde

kahramanın yola çıkışı, “maceraya çağırısı” olarak kabul edilmektedir. J. Campbell Kahramanın Sonsuz Yolculuğu adlı eserinde bu durumu “Bir hata-görünüşte yalnızca şans- beklenmedik bir dünyayı ortaya çıkarır ve birey pekiyi anlaşılmayan güçlerle ilişkiye sürüklenir” (Campbell, 2000:65) şeklinde özetler. Cebrail yaratıldığı Tanrı katından cahilliği yüzünden kovulmuştur, bu olay, aksiyonu başlatan “evden uzaklaşma” (Propp:2001:45) eyleminin en yaygın şeklidir. Halk anlatılarında kahraman, evden uzaklaştıktan sonra genellikle bir inisiyasyon süreci geçirir, bu süreç değişimin başlangıcıdır. Cebrail dünyaya inmiştir, tek başına göklerde uçmaktadır yeryüzü sularla kaplı olduğu için konacak yer bulamamaktadır. Bu süreç Cebrail için “sınavlar yolu” olarak kabul edilebilir. Çünkü bu süre içinde Cebrail hem evden uzaklaşmasına neden olan cahilliğini gidermek hem de Tanrı kutunu elde etmek zorundadır. Halk hikâyelerinde genellikle Tanrı kutunun elde edilmesi bilgelik gerektirmektedir. Halk hikâyelerinde bu bilge aracı, bir ağaç, ruh, bir varlığın nuru, Hızır, derviş ya da bade içiren aksakallı bir dededir. Bu anlatıdaki bilge ise yeşil renkli nur olmaktadır. Bu bilge nur, Tanrı vasıtasıyla adını mürşit olarak almıştır. Bu İslami bir yorumdur. Çünkü mürşit kelimesi Alevilik inancında aydınlatan, yol gösteren, eğiten kişi olabildiği gibi sembolik anlamda güneş, ay, چراغ gibi öğelerde olabilmektedir. Bu bilge nurun yardımıyla Cebrail sorulan sorunun cevabını öğrenir. Bu durum Cebrail için bir maceradır bu sayede bilgi ve erdem sahibi olmuştur. Bu durum aynı zamanda eve dönüş için gerekli zeminde oluşumunu sağlar Tanrı’nın Cebrail’i tekrar yanına çağırmasıysa dönüş için bir vesiledir. J. Campbell, kahramanın gerekli yardımı gördükten sonra elde ettiği bir tılsım, bilgelik gibi ödüllerle çevrimi tamamlamak için geri dönüş yapması gerektiğini belirtir. (Campbell, 2000:225) Cebrail, Tanrı ile tekrar buluşup doğru cevabı verdiğinde onun kutunu elde etmiştir. J. Campbell, “geri dönen kahraman, maceranın etkisini atlatabilmelidir” (Campbell, 2000:257) değerlendirmesini yapmaktadır bu durumun karşılığı olarak Cebrail’in kollarını açarak sevinç içinde uçuşması gösterilebilir.

Semah dönenlerin F. Bozkurt'un Semahlar çalışmasında belirttiği üzere “Bizde Cebrail gibi, mürşidimize ulaşmak amacıyla ve onun duyduğu sevinci duymak için semah dönüyoruz” (Bozkurt, 2008:22) şeklinde bir bağlantı geliştirmeleri semahları bedensel bir anlatı şekline sokmaktadır. Bu durumda semahın icrası Cebrail'in dansı olarak görülmektedir. Semah alanında dedeye edilen niyaz Cebrail'in yeşil nurla karşılaşarak ettiği niyaz, olarak yorumlanabilir. Semahlar kendi formu içinde ağırlama, yeldirme ve pervaz (dönüş) bölümünden oluşmaktadır. Ayten Kaplan, “Alevi-Türkmen-Tahtacılar da Müziğin İşlevi” adlı makalesinde bu üç düzen için; “ağırlama, ibadete yolculuğu; yeldirme Allah'a ulaşma yolu; pervaz (dönüş) Tanrıyla buluşulan makamı simgeler” değerlendirmesini yapmaktadır. (Kaplan, 1999:147) Bu durumda semah dansının her figürsel ve biçimsel değişimi bu İslami hikâyenin görsel okuması olabilmektedir. Cebrail'in Tanrı kutunu elde edebilmek amacıyla çıktığı yolculuk, yaratan ve yaratılan kavramlarını öğrenmek içindir ki, bu ibadete hazırlık yolculuğu olarak ağırlama bölümü içinde sunulan bir anlatı olarak değerlendirilebilir. Bu yolculuk sonrasında elde ettiği bilgiler onun Allah'a tekrar ulaşma yoludur ve yeldirme bölümü içinde sunulur, Tanrı'nın Cebrail'i katına çağırarak onu kutsaması dönüş bölümü olarak Tanrıyla ulaşılan makam olmaktadır. Semah dönenler bu İslami hikâyeyi ruhsal ve bedensel açıdan tekrar ettikleri sürece Cebrail'in geçirmiş oldukları inisiyasyon süreçlerini de tekrar etmiş olmaktadır.

Hikâyelerden Kırklar Semahı'nı İslami olarak destekleyen en önemli kaynak Buyruk kitabı olmaktadır. Kitap, Aleviler için Kuran'ı açıklayan, yol gösteren kutsal bir kaynak niteliğindedir. Buyruk'ta geçen Kırklar Semahı, semah dönülmesinin temel nedeni olmaktadır. Çünkü hikâye sonucunda kutsal kişilerin hepsi semaha kalkmaktadır.

Fuat Bozkurt'un hazırladığı İmam Cafer-i Sadık Buyruğu, çalışmasından bu hikâye, özetle şöyle gelişmektedir; Hz. Muhammet bir gün

Miraç'a giderken, karşısında kükreyen bir aslanla karşılaşır ve ne yapacağını bilemez. Sonra bir ses duyar, ses ona yüzüğünü aslana vermesini söyler, Hz. Muhammet yüzüğünü ona verir ve aslan sakinleşir. Hz. Muhammet yoluna devam eder, göğün en yüksek katına ulaşır, orada Tanrı'yla sohbet eder. Cennette bal, süt, elma yer, bu yiyecekleri insanlara da getirir. Hz. Muhammet Miraç'tan dönerken şehirde bir kubbe görür, içeri girmek ister ve kapıyı çalar. Bunun üzerine içeridekiler kapıyı çalanın kim olduğunu sorar, Hz. Muhammet peygamber olduğunu söyler, içeri alınmaz. Tam giderken Tanrı ona içeri girmesini buyurur. Hz. Muhammet kapıyı çalar ve yine peygamber olduğunu söyler, içeri alınmaz. Üçüncü deneyişinde tekrar kapıyı çalar ve bir yoksul olduğunu, içeri girmek istediğini söyler, bu durum üzerine kapı açılır ve içeri alınır. İçeride kadın-erkek karışık otuz dokuz can oturmaktadır. Hz. Ali'de o meclistedir ve Hz. Muhammet farkında olmadan onun yanına oturur sonra onlara kim olduklarını sorar ve 'Kırklarız' cevabını alır. Hz. Muhammet, birinin eksik olduğunu söyler, Kırklar'da, o birinin Selman olduğunu, Pars'a gittiğini, onu da aralarında sayması gerektiğini söylerler. Selman, Pars'tan bir üzüm tanesi getirir. Sonra Hz. Muhammet'ten bu üzüm tanesini kendilerine paylaşmasını isterler. Bunun üzerine Hz. Muhammet, bir tabağın içine üzüm tanesinin suyunu sıkarak ve herkese ikram eder. Kırkların tümü bu şerbeti içer ve ilk yaratılıştaki gibi sarhoş olurlar sonrada semah dönmeye başlarlar. Hz. Muhammet'de onlarla birlikte semaha katılır. Hz. Muhammet, pirlerinin Hz. Ali, rehberlerinin Cebrail olduğunu öğrenir. Bunun üzerine Hz. Muhammet, Hz. Ali'nin de orada olduğunu öğrenir. (Bozkurt, 2006:13–18)

Kırklar Semahı, kültürel bağlamda değerlendirildiğinde ise karşılaşılan ilk olgu kırk sayısı olmaktadır. Geleneksel kültürde kırk sayısı bazı gizli özellikler taşıdığına inanılan özel bir sayı olarak kabul edilmekle birlikte, bu sayı bir eylemin kutlu veya uğurlu olduğuna dair göndermeler yapabildiği gibi dinde, tasavvufta, edebiyatta, masallarda, sözel kültürde, bir takım olaylar dizisinin dönümsel süresi olabilmektedir. Sözel bağlamda; kırk bir kere

maşallah, kırk kapının ipini çekmek, kırk yılın başı, kırkıdan sonra azmak, kırkıdan sonra saz çalmak, kırk kere söylemek, kırk dereden su getirmek gibi sayısız örneklere sahiptir. İnançsal açıdan; İslamiyet'te Hz. Muhammet'e peygamberlik kırk yaşından sonra gelmiştir ve ona bağlanan ilk kırk kişi vardır. Malın kırkta biri zekât olarak verilmektedir. Tasavvufi açıdan; dört kapı kırk makam, kırk çile, olabilmektedir. Masallarda, destanlarda düğünler kırk gün kırk gece yapılmaktadır, Türk masallarında kırk yiğit, kırk güzel kavramları vardır, geleneksel yaşamda, yeni doğan bebeğin kırk hamamı yapılmaktadır, ölen kişinin kırk yemeği verilmektedir.

Bu hikâyede Hz. Muhammet'in kırk kişiyle semah yapması bu sayısının gizil gücüne dayandırılabilir. Kırk sayısı aynı zamanda bu semahın icrasında belirleyicilik taşımaktadır. F. Bozkurt, Semahlar adlı çalışmasında "semahın ilkesine göre kırk yaşın altındaki kişilerin oynaması yasak" bilgisini vermektedir. (Bozkurt, 2008:53) Bu yasağı, prototip hikayenin canlandırılmasında gereken kutsal düzenin sağlanması için gerekli bir ön koşul olarak yorumlayabiliriz. Bu sayede, arketip biçimin canlandırılışı, her ayinde tekrarlanarak inançsal bellek tazelenmektedir.

Hız. Muhammet'in gökyüzünde Tanrı'yla buluşması İslami açıdan Miraç'a yükselmesi olarak kabul edilmektedir. Türk kültüründe Gök Tanrı ve gök kültü inancı birbirinin içine geçmiş bir bütün olarak ululanmaktadır ve şamanlar ayinlerinde göğe çıkma ritüelleri gerçekleştirmektedir. İlhan Cem Erseven, "Semahta Figürlerin İçsel Anlamları" adlı makalesinde Türklerin inancına göre, güneş ve ayın kardeş iki tanrı olduklarını ve Alevi-Bektaşî inançlarında güneşin Hız. Muhammet'i, ayın ise Hız. Ali'yi ya da ters bir biçimde birbirlerini temsil ettiğini kaydetmektedir. (Erseven, 2002:150)

Kırklar Semahı'nın çıkış nedeni olarak gösterilen bu İslami hikâye, Türk mitolojisinin ve bu bağlamda yaşatılan ritlerin sözel şekli olurken bu amaçla icra edilen semahlar geleneği pekiştirmek, göz önünde canlandırmak, kutsala özgü bir bağlantı kurmak amaçlı, bedensel şekil olmaktadır. Sinema Modern Mitoloji eserinde, Tecimer, mit anlatılarının dinsel doğmaların yerini aldığını belirtir ve mitlerin eylemsel olan ritlerle çevrildiğini belirterek Cristopher Gérard'ın "mitos gösterir, ritus ifade eder, simge açıklar" sözlerine yer verir. (Tecimer, 2006:19) Kutsallık kavramı sadece sözel anlatılar halinde kalmamakta kendisini bir sembolle, merkezde, yaşanılan çevrede dışavurum olarak da resmedilmektedir. Kırklar Semahı, bu açıdan mitolojik bir anlatı olarak simgelerle çevrilidir. Hatta Reha Çamuroğlu, Dönüyordu, adlı kitabında "Muhammet ve Ali, Bektaşiliğin önde gelen iki arketipidir" (Çamuroğlu, 2006:54) açıklamasını yapmaktadır. Semahlar bu dışavurum biçiminin en dinamik yapısı olmaktadır.

Kırklar Semahı, dramayla birleşerek inançsal bir temsili canlandırmaktadır. Böylece toplum üyeleri hem kalıcı ve anlamlı şekilde bellek oluşturmakta hem de eylemin sözden daha etkili olduğu ortamlar yaratılmaktadır. Törensel ritüellerle ilgili olarak kavramsal değerlendirmelerde bulunan Armağan Elçi, "Alevi-Bektaşî Törenleri ve Semahlar" adlı yayımlanmamış doktora tezinde söz (mithos) ve yapılan eylemi (dromenon) birbirinden farklı iki nitelik olarak kabul eder ve dram ile tragedyanın çıkışını mithos ve ritüel eylemlerin birleşmesinden kaynaklandığına dikkati çeker. Yazar, törenlerde gerçekleştirilen ritüellerin sözden daha önemli olduğunu buna karşılık sözünde kalıcı, yorumsal yönleri tamamladığını belirtir. (Elçi, 1998:346) Bu çıkarım, Kırklar Semahı içinde uyarlanabilecek bir değerlendirmedir. Kırklar Semahı'nın çıkış kaynağı olarak gösterilen ve anlatılan sözlü hikâye eylemin sözlü mitolojisi olarak kabul edilebilirken, söz konusu semahı oluşturan adımsal figürler, eylemsel kısmına karşılık gösterilebilir. Bu açıdan bakıldığında, Kırklar Semahı, eylemsel olarak ağırlama, yürütme ve yeldirme bölümlerinden oluşmaktadır ve sözel

anlatısını karşılayan figürsel bir anlatıma sahiptir. Armağan Elçi, çalışmasında Kırklar cemini, Alevi- Bektaşî toplumundaki “en yaygın efsane” olarak kabul eder ve “sadece semahın çıkışında değil aynı zamanda ayin-i cemlerde gerçekleştirilen işlemlere de kaynaklık ettiğini” belirtir. Ayrıca yazar, günümüzde dönülen semahların kaynağı olarak Hz. Muhammet’in Kırklar meclisinde semah dönmüş olmasından kaynaklı olduğunu belirtir. (Elçi, 1998:405)

Kırklar Semahı’yla ilgili bir değerlendirmede İlhan Cem Erseven, tarafından yapılmıştır. Erseven, Kırklar Semahı’nın, çıkış kaynağı olarak gösterilen hikâyenin bağlantısını Türk eski inançlarına dayandırır. Yazar, “Semahta Figürlerin İçsel Anlamları” adlı makalesinde “Gök-Tanrı inancının en belirgin olarak yansımaları Alevi semahların başında gelen Kırklar Semahı’nda görürüz” (Erseven, 2002:151) değerlendirmesini yapar ve düşüncelerine şöyle devam eder:

“Hz. Muhammet’in gökyüzüne, Tanrıyla buluşmaya gitmesi, Kırklar Meclisi’nin gökyüzünde bulunması gibi inançsal motifler, Kırklar Semah’ında da gizli olarak yer almaktadır. Bu da semahın figüratif olarak gezegenlerin güneş çevresinde toplanmasını anlatır. Burada Ali, güneşi, Meclis’in diğer üyeleri de gezegenleri simgelemektedir... El ve kolların hareketleri, özellikle sağ elin yukarı göğe kalkıp dairesel bir figür çizdikten sonra kalbin üzerine doğru inmesi ve aynı biçimde sol elin yerden yükselip kalbine gelen sağ elle birleşmesi Gök - Tanrıyla Yer – Tanrının buluşmasından başka bir şey olmasa gerek.” (Erseven, 2002:151)

Kırklar Semahı’nın, ağırlama-yürütme ve yeldirme bölümlerinin figürsel anlatımı, sözel anlatımıyla paralellik göstermektedir. Erseven, “Semahta Figürlerin İçsel Anlatımları” adlı makalesinde bu semahın en az dört, en fazla 12 kişiyle döndüğünü belirterek semahın bölümleriyle ilgili bilgi verir. Yazardan, edinilen bilgiye göre; ilk olarak semah dönecekler karşılıklı

niyazlaşırlar, saz çalınır ve sazıcı üç nefeste ağırlama bölümünü bitirir, yeldirme bölümüne geçer, sazın ritmine göre hareketler devam eder, yeldirme bölümü de üç nefeste biter. Bu bölümden sonra son bölüm olan hızlanmaya geçilir ve semahçılar “Tanrıyla buluşma yani nirvana aşamasındadırlar”. Yazar, bölümlerin değerlendirmesiyle ilgili olarak şu değerlendirmelerini şöyle aktarmaktadır:

“Burada ağırlama bölümü, Hz. Muhammet’in Kırklar Meclisi’ne dek olan yolculuğunu, Yeldirme bölümü ise Meclise girdikten sonra muhabbete katılışını ve hızlanma bölümü ise üzüm tanesinin ezilmesiyle “cuşa gelen” Hz. Muhammet’in başta Hz. Ali ve Hz. Fatma olmak üzere Kırklar’la semah dönüşünü ve böylece Tanrıyla buluşup Mirac’ın tamamlanışı, ayrıca Kırklar’ı ziyaret etmekle onları kutsayışı anlatılmaktadır. Ayrıca semahın en az 4, en fazla 12 kişiyle dönülmesi de 4 kapı ile 12 İmam’ı simgelediği gibi 4 mevsim ile 12 burcu (ay) da simgelenmektedir.” (Erseven, 2002: 152)

Görüldüğü üzere semahlar sözel anlatıları, bedensel bir sunum ile dramatize etmiştir. Böylece mitsel veya inançsal olarak kabul edilecek bir anlatı dans ve müzikle simgesel bir eylem olmakta böylece kökene dönüş hem yeniden tekrarlanmış hem de canlandırılmış olmaktadır. Bu durumda Kırklar Semahı ritüel bir eylemdir ve dönüş hareketi törensel bir pratik olarak bir manaya sahip olmaktadır.

İslamiyet’in dans ve müziğe olan yaklaşımıyla ilgili olarak da araştırmacılar değerlendirmelerde bulunmuşlardır. Semahların inanç-kültür bağlamında nasıl görülmesi gerektiği konusunda Semahlar, kitabında bilgi veren Bozkurt, İslamiyet’in dans konusunda kesin hükümleri bulunduğunu belirtir. Yazar, Müslümanlığın, tiyatro, oyun ve dansa etkilerinin olumsuz olduğunu bu alanda İslamiyet’in semahları yaratmadığını aksine “halkın geleneksel danslarını, oyunlarını, İslam öncesi kültürle ilişkisini kesmek için yasaklama yoluna gittiğini” belirtir. (Bozkurt, 2008:28) Bu konuda diğer bir

değerlendirmede Süleyman Uludağ, tarafından yapılmıştır. Yazar, İslam Açısından Müzik ve Sema adlı eserinde müzik ve raksın İslam açısından haram ya da helal olduğuna dair gösterilen ayetleri karşılaştırmalı olarak incelemiş ve “görülüyor ki, güzel sanatların en önemlilerinden biri olan müziğin dini hükmü konusunda Kuran, açık bir ifade kullanmamaktadır” değerlendirmesini yapmıştır. Yazar, müziğin dini hükmünün, Kuran’ın prensiplerinde, ruhunda ve felsefesinde aranması gerektiğini belirtir. (Uludağ, 2004:37)

Diğer bir konuda semahların kadınlı-erkekli olarak icra edilmesidir. Bu tür semahların karma bir yapıya sahip olması Annemarie Schimmel’in, İslam’ın Mistik Boyutları, adlı kitabında değerlendirilmiştir. Yazar, bu durumu Bektaşî tarikatının göze çarpan özelliklerinden biri olarak belirtir ve “bunun İslam’da bir benzeri yoktur- kadınların eşit muamele görmesidir; bütün törelere katılırlar ve erkeklerle rahatça sohbet ederler” değerlendirmesini yapar. (Schimmel, 2004:358)

Semahlar genel itibarıyla ağırlama, yürütme ve yeldirme bölümlerinden oluşmaktadır. Bu bölümler Anadolu’da icra edilen halaylarla da benzerlikler göstermektedir. Sadi Yaver Ataman, 100 Türk Halk Oyunu çalışmasında halayları biçimsel özelliklerine göre inceleyerek, halayların kendine özgü bir kuruluşu olduğunu ve ağırlama, yeldirme, yanlama, sıktırma, yaslama, kollama, ayrılma, zahma, hoplatma gibi hareket ve tempo ifade eden bölüm adlarıyla icra edildiğini belirtmiştir. (Ataman, 1975:25) Semahlarla halaylar arasında değerlendirme yapan Bozkurt ise, Semahlar adlı çalışmasında sema ve semahın XV. yüzyılda halk danslarından ayrıldığını halaylar ile semahlar arasında büyük benzerlikler görüldüğünü belirtir ve düşüncesini şöyle açıklar:

“Halay ağır bir biçimde başlar. Onu hareketli bölüm izler. Kimi aşırı atılgan kıvrak bir uyum vuruş ile sonunda coşku biçimini alır. Oyunun akışı içinde bu figürlerden alegorik ya da sembolik bir anlam taşıdığı duygusunu verir. Semahlarda yaklaşık böyle bir kişilik taşırlar. Halk oyunlarının bir bölümü olan sema ve semah kimi ilişkiler bulunmuştur.” (Bozkurt, 2008:29)

Halaylar ile semahlar arasındaki benzerlik konusuna değinen bir başka araştırmacıda Ahmet Kutsi Tecer olmaktadır. Tecer, “Oyun-Raks Hakkında Mühim Bir Eser” adlı makalesinde semah, sema gibi dini içerikli olarak kabul edilen dansların aslında XV. yüzyıl içerisinde şekillenmeye başladığını bu nedenle eski geleneklerin bu danslar içerisine ilave edildiğini ve şekil itibariyle XVI. yüzyıl sonlarına doğru biçimlendiğini kaydeder. (Tecer, 1993:64)

Dans icra edildiği toplum tarafından şekillendirilen ve anlamlar yüklenen toplumsal bir aktarımdır. Bu nedenle ister ayinsel, inançsal ya da kültürel açıdan icra edilsin yaratıldığı toplumun ürünü olmaktadır. Bu nedenle de figüratif özelliklerinde, müziğinde ortaya çıktığı toplumun kültürel ve inançsal sembollerini taşıyabilir. Bu aktarımlarda dans, bedensel bir sunum olabilmektedir. İlhan Cem Erseven “Semahta Figürlerin İçsel Anlamları” makalesinde semahları ay-güneş kültü çevresinde değerlendirmiştir. Yazar, Anadolu’nun tümünde semahların dairesel olarak icra edildiğini belirtir, yazara göre bu bir yörüngedir ve bu yörüngede dede postu makam olarak bazen güneşi bazen de Hz. Muhammet ya da Hz. Ali’yi temsil etmektedir. Semah dönenler güneşin etrafında dönen gezegenlerdir ve posta (güneşe) yaklaştıkları zaman selam vererek üç adımda daireye tekrar girerler. Post dedesi aynı zamanda Gök-Tanrı’nın yerdeki temsilcisi görevindedir. (Erseven, 2002:150)

Dairesel hareket biçimi semahların en belirleyici özelliği olmakla birlikte Turnalar, Çark, Kırat, Miraçlama, gibi adlarına göre icra edilen

semahların icrasındaki el, kol hareketleri figüratif açıdan belirleyicilik taşımaktadır. Semahlarda el ve kol hareketlerinin anlamını değerlendiren Erseven “semahta el ve kol hareketleri Gök-Tanrıya, ayaklar ise Yer-Tanrıya olan bağlılığın sungu araçlarıdır” demektedir. (Erseven, 2002:149) El ve kol hareketleri genel olarak, yapılan semahların türüne göre anlam kazanmaktadır. Fuat Bozkurt, ‘Turnalar Semahı’ için; bu semahın turna kuşunun figürlerine dayandığını, kuşun kanat vuruşu, uçuşu ve duruşunda el ve kollarla bir öykünme yaşandığını belirtir. (Bozkurt, 2008:45) Diğer bir anlam yüklemeyi de Armağan Elçi yapmaktadır. Yazar, “Semah Geleneğinin Uygulanması” adlı eserinde Turna Semahı’nın turna kuşu ile Hz. Ali arasında bir bağ kurulduğunu, Kırat Semahı’nda güneşin çevresinde yıldızların parlayışı ve dönüşünün canlandırıldığını belirtir. (Elçi, 1999:179) Turna kuşunun Türk kültürdeki eskiliği Emel Esin’in çalışmasında yer bulmuştur. Yazar, “Miladi II. yüzyılda kaydedilmeye başlayan bir inanca göre, ruhların buhar olup veya turna şekline girip, göğe uçuyordu” demektedir. (Esin, 1979: 19)

Semahların tümü dairesel hareketlere sahiptir. Semahların figüratif yapılarındaki döngüsellik saatin ters yönünde gerçekleştirilmektedir. Bu durum zamanın geriye alınması olarak yorumlanabilir. Çünkü yapılan semahlar geçmiş anlatıların temsili olmaktadır. Döngüsellik bir zaman algısıdır ve zaman tekrarlıdır. Semahlarda bu algı kutsal zamanın tekrarı olarak görülmektedir. Reha Çamuroğlu, Dönüyordu, adlı kitabında “Bektaşî zamanda evrime inanır ama bu sarmal, döngüsel bir evrimdir” demektedir. (Çamuroğlu, 2006:52) Zihinsel algı varlıkla yokluk arasında, bedensel eylem ise gökle yer arasında bir köprü oluşturmaktadır. Döngüsellik zamanı, mekânı eşitlemektedir, böylece farklar ortadan kalkarak her şeyin tek düzlem içinde gerçekleştirildiği bir sıfır noktası yaşanmaktadır. Sıfır kavramsal olarak her yöne açık bir geçiş noktasıdır. Bektaşî-Alevî inancında, “ölmeden önce ölünüz” kavramını değerlendiren Çamuroğlu, bu cümleyi şeraitten tarikata geçişin anahtarı ve “başlangıçların en mükemmeli” olarak kabul eder ve konu

bağlamında bu cümleyi değerlendirir. Yazara göre; birinci ölüm eskinin yok olmasıdır, böylelikle tarikata girişin kapısı açılmıştır, “tarikata varanların ölümü kutlanır. Bektaşilere göre asıl ölüm budur”. İkinci ölüm insanın “halkiyetinden” sıyrılıp “hakkiyete” geçmesidir, cemale kavuşmuştur fakat yine devredecek ve “devir sonucunda başka bir beden olacaktır”. (Çamuroğlu, 2006:67) Bu açıklama Alevi- Bektaşî kültürü içinde bir inisiyasyon evresinin geçirilmesi olarak yorumlanabilir. Manevi olarak gerçekleşen bu ölüm ve yeni doğumlar, bu kültürünün içinde tasavvufi olarak yeniden anlamlandırılmıştır. Bu sürecin yaşanması Tanrı’ya varabilmenin tek yolu olmaktadır. Bu durum aynı zamanda bir vecd halinin yaşanmasını da gerektirmektedir. Semaha kalkanlar kendinden geçerek maddi dünyadan uzaklaşma ve kutsala yakın olma hazzı yaşayarak, inisiyasyonun derecelerine erişme olanağı yakalamaktadırlar.

Sonuç olarak semahlar, içerisinde Orta Asya kültürünü ve İslami inançları barındıran Alevi-Bektaşî toplumları tarafından icra edilen bir dans türü olmaktadır. Semah dönülmesini İslami açıdan destekleyen bu hikâyeler semahlar içinde görsel olarak dramatize edilerek canlandırmaktadır. Böylelikle, yapılan semahların nasıl bir prototip modele ithaf edileceği sadece sözel olarak değil görsel olarak da okunabilir bir duruma getirilmiştir. Bu İslami anlatıların çözümlenmesi sonucu halk edebiyatındaki mitolojik hikâyelerle benzer bir form taşıdığı görülmektedir. Bu durum semah danslarının aynı zamanda mitolojik anlatıların bedensel bir sunumu haline getirdiği ve anlatıları resmettikleri görülmektedir. Döngüsel hareket biçimi çevresinde sunulan semahların en etkili yönü, ‘dönüş hareketini bir anlatı cümlesi’ olarak kullanmasıdır. Dönüş hareketi; Alevi-Bektaşî inanç ve kültürünü, arketip biçimi, zaman algısını, simgeleştirilmiştir. Bu yönüyle beden, kültürel bir algılamının, etkili görsel dili olmuştur. Ayrıca “ölmeden önce ölünüz” felsefesi ve bu evreye varabilmek için geçirilen süre Alevi-Bektaşî kültürü içinde inisiyasyon evresinin tasavvufi açıklaması olmaktadır.

3.2. Semalar ve Dönüş

Sema kelime olarak işitmek, gök, gökyüzü anlamında gelmekle birlikte Mevlevi, Rufai, Kalenderi gibi tasavvuf akımları içerisinde, vecde girmek amacıyla icra edilmiş bir dans biçimidir. Anadolu coğrafyasında en tanınmış biçimi Mevlevi tarikatının yapmış olduğu semalardır. Sema, eğitim gerektiren bir icradır ve icrası sırasında semazenleri vecde sokan dairesel hareketler, sembolik anlamlar içermektedir. Konumuz içerisinde sema icrası Mevlevi kültürü çerçevesinde ele alınacaktır.

İslamiyet'in ortaya çıkışı tasavvuf kavramının oluşmasına neden olmuştur ve bu süreç sonunda müziğiyle, felsefesiyle, edebiyatıyla, yaşayış biçimiyle tasavvuf, kültürel ve inançsal boyutta kendisine özel bir yer sağlamıştır. Tasavvuf kavramının ortaya çıkışını değerlendiren Ahmet Yaşar Ocak, Osmanlı İmparatorluğu'nda Marjinal Sûfilik: Kalenderiler, adlı çalışmasında tasavvufun İslam toplumlarının içine düştüğü siyasi bunalımlar ve dini baskı gibi nedenler neticesinde "mistik bir tepki" olarak Irak, İran, Maveraünnehir sahası içindeki sufi merkezlerde, mistik nitelikli olarak geliştiğini bildirmektedir. (Ocak, 1999:3-4) Tasavvuf anlayışı, düşünce ve yaşam biçimi, tekke ve tarikat kurumları içerisinde oluşup şekillenmiştir. Tasavvuf bu kurumlar içerisinde varlık kavramında ilahi bir mana aramış ve bu bağlamda felsefi bir akım gerçekleştirmiştir. Annemarie Schimmel, İslamın Mistik Boyutları, kitabında bu kavramı tanımlarken "tasavvuf senin hiçbir şeye sahip olmaman, hiçbir şeyinde sana sahip olmamasıdır" demektedir. (Schimmel, 2004:34) Varlık ve yokluk kavramları tasavvufi düşüncenin mistik temelini oluşturmaktadır. Editörlüğünü Ö. Oğuz'un yaptığı, Türk Halk Edebiyatı El Kitabı'nda, R. Bahar Akarpınar, "tasavvufun en belirgin faaliyet alanının varlıktır" demektedir. Yazara göre, tasavvuf varlığı anlamayı ve bu anlamı açıklamayı amaç edinir. Tasavvufta varlık Allah'tır ve tüm varlıklar onun bir görüntüsüdür. Allah'ın yaratma gücünden dolayı her şey ilahi bir

düzen içindedir ve her şey aslına dönecektir. Tasavvufun amacı insanın sembolik olarak yok olmasıdır. Bu sayede “Allah-evren-insan bağı çözümlenir” (Oğuz, 2004: 221–222)

Tasavvufta nefsin arınması hakka ulaşmada temel şart olarak görülmektedir. Yazar, bu felsefi anlayış çerçevesinde İslamiyet’in doğuşundan iki yüzyıl kadar sonra İslam dini esaslarına uygun olarak tasavvuf anlayışının geliştiğini; Haris Hasabi “Aşk felsefesi”, “Zinnun-ı Mısırî, Beyazîd-ı Bistâmî, Cüneyd-î Bağdadî “Vahdet-i Vücud” anlayışlarını başlatarak bu konuda öncü mutasavvıflar olduklarını kaydetmektedir. (Oğuz, 2004:223)

Türklerin Müslümanlığa geçişinde tasavvuf kavramını yayan sufilerin önemine değinen Ergun Candan, Türklerin Kültür Kökenleri, kitabında sufilerin çeşitli tarikatlara üye olduklarını ve Anadolu sahası içinde faaliyet gösterdiklerini kaydeder ve Hacı-Bektaş Veli, Yunus Emre, Feridettin Attar, Mevlana Celalettin Rumî’yi sufi önderler olarak belirtir. (Candan, 2002:315)

Mevlana Celalettin Rumî’nin yaşamı ve sonrasında geliştirdiği Mevlevi kültürü, tasavvufi bir anlayış içermektedir. Mehmet Demirci, Mevlana ve Mevlevi Kültürü, kitabında Mevlana’nın yaşamıyla ilgili bilgiler kaydeder. Mevlana, bugün Afganistan sınırları içerisinde yer alan Belh şehrinde 1207 yılında doğar, çeşitli nedenler yüzünden Anadolu’ya göç ederler ve 1228 yılında Sultan Alâaddin Keykubad’ın davetiyle Konya’ya yerleşilir. Babası Bahâddin Veled’in ölümünden sonra Mevlana Seyyid Burhâneddin’in manevi terbiyesinde uzun süre eğitim görür, 1244 yılında Tebrizli Şems ile karşılaşır. 17 Aralık 1273 yılında vefat eder. Mesnevi, Divan-ı Kebir, Rubâiler, Fihi Mâ Fih, Mesâlis-i Seb’a ve Mektûbat gibi sayısız eserler bırakır. (Demirci, 2008:14–15)

Mevlana'nın eğitim süreci semanın vecd vasıtası olarak icra edilmesinde önem taşımaktadır. Bu konuda değerlendirme yapan Ergun Candan, Türklerin Kültür Kökenleri, kitabında Mevlana'nın babası Bahâddin Veled'in dönemin önemli sufileri içerisinde yer aldığını, babasının ölümünden sonra Seyyid Burhâneddin Tirmizi yanında da dokuz yıl boyunca mistik trans dersleri aldığını kaydetmektedir. (Candan, 2002:339)

Mevlana'nın yaşamında, Şems Tebrizi'nin bırakmış olduğu etkiyle ilgili birçok bilgi bulunmaktadır. Bu etkiyle ilgili olarak Annemarie Schimmel, İslamın Mistik Boyutları, eserinde Mevlana'nın Şems'le karşılaştıktan sonra mutlak bir tasavvuf ateşiyle yandığını “kendinden geçtiğini ve aylarca ailesini ve müritlerini ihmal etmesine neden olduğunu” belirtmektedir. Yazarın aktardığı bilgiye göre, bir süre sonra Mevlana'nın çevresindeki kişiler bu durumdan rahatsız olur ve Şems'in şehri terk etmesini isterler, Şems şehri terk eder fakat Mevlana bu ayrılığı kaldıramaz, onun bu durumunu fark eden oğlu Sultan Veled, Şems'i geri çağırır. Sohbetleri tekrar yoğunlaşır sonunda Mevlana'nın çevresindeki kişiler Şems'i kıskanıp öldürürler. Mevlana, Şems'in ölümünü kaldıramaz ve “bu yakıp yok eden ateşle şair olur”. (Schimmel, 2004:330–331)

Şems'in Mevlana üzerindeki tek tesiri, yazdığı rubailer olmamıştır. Mevlana'nın sema dönmesi Şems ile karşılaşmasından sonra gerçekleşmiştir. Mevlana'nın tek başına yaptığı bu sema hakkında araştırmacılar çeşitli yorumlar getirmiştir. Bu konuda Mevlevi Usul ve Adabı, kitabında Hüseyin Top; “en doğru ve sağlam rivayetler Mevlana'nın Şems'den önce sema etmediği, etse bile semaya düşkün olmadığı şeklindedir” açıklamasını yapmaktadır. Yazar, Sultan Veled'in, İntihaname'sinde yazdığı üzere, Mevlana'nın dini buyrukları yerine getiren bir sofu olduğu, Şems'in kendisini semaya davet etmesi üzerine önceki haline göre ruh dünyasının çok enginleştğini, semanın ona doğru yolu bulmada

vesile olduğu yönünde bilgi verdiğini söyler. (Top, 2007:86) O dönemler içinde sema etmek isteyenlerin içinden geldiği gibi sema ettiğini belirten yazar, Sultan Veled döneminde sema akışının şekillenerek belli kurallara bağlandığını, Pir Adil Çelebi döneminde de şimdiki şeklini aldığını kaydetmektedir.(Top, 2007:94) Bu konuda diğer bir kaynakta Abdülbaki Gölpınarlı olmaktadır. Yazar, Mevlevi Adap ve Erkânı, adlı kitabında aslında Sultan Veled, zamanında icra edilen semanın Mevlana dönemindekiyle aynı olduğunu, bu dönemde bir yemek davetinden sonra, sazende, ney, rebap, tef gibi çalgıların çalındığını vecde gelenlerinde semaya kalktıklarını kaydeder. (Gölpınarlı, 2006:87)

Semanın seyirlik bir dans olarak, Anadolu coğrafyasında tarikatlardan önce kültürel olarak var olduğu ve semanın ayin niteliğini tarikatlar vasıtasıyla kazandığı araştırmacıların gözlemleri arasında yer almaktadır. Bu konuda sema danslarını değerlendiren, Ahmet Kutsi Tecer, “Oyun-Raks Hakkında Mühim Bir Eser”, adlı makalesinde; “sema, semah gibi dini-zümrevi rakslar bilhassa XV. yüzyıldan itibaren şekil almaya başlamıştır” demektedir. Bu nedenle bu dansların halk geleneğinden, danslarından alınan yeni unsurlarla şekillendiği belirten yazar, bu konuda Şehzade Mehmet’in sünnet şölenini örnek verir. Bu sünnet düğününün tebrik merasiminde gösteri ve yürüyüşler şeklinde danslar icra edildiğini semanın ise ayin şeklini XVI. yüzyıldan sonra aldığını belirtir. (Tecer, 1993:64)

Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları adlı kitabında Metin And, Osmanlı döneminde dans olgusunun çok geliştiğini belirterek, bu dönem içinde icra edilen dansları; “dini ve esrikli danslar, erotik üslupta dans sanatları, Grotesk dansları, beceriyle birleştiren danslar, savaş dansları, hayvan taklitli danslar, mitoloji konulu dramatik danslar” olarak gruplandırır. Mevlevilerin, Rufailerin, Kalenderi dervişlerinin dini ve esrikli dans grubu içinde yer aldığını ve Mevlevilerin danslarını seyirlik dans olarak

izlettirmekten çekinmedikleri bilgisini verir. Yazar, bu değerlendirmesine kaynak olarak, 1538 şenliklerini gösterir ve “binlerce kişinin gözleri önünde bunlar At Meydanı’nda dans etmişlerdi, Nakkaş Osman’da bunları çeşitli minyatürlere çizmiştir” demektedir. (And, 1982:175) Bu durumda semanın başlangıçta ayinsel ya da dini bir dans olarak, sadece özel mekânlarda icra edilen bir dans olarak algılanmadığı değerlendirilmesi yapılabilir. Metin And, bu konuda “dini ve dindışı ayrımının gözetilmesizin dans, sema ve raks deyimiyle karşılanıyordu” demektedir. (And, 1982:175) Yazar, tarikat danslarının seyirlik danslar olduğunu, hatta “ahlakça aşağı gözle görülen köçekler” ile tarikat dansçılarının bir arada seyredildiklerini, Mevlevi ve Rufailerin tekkeleri üzerinde bilgi verdikten sonra sema törenlerini seyretmek için gelenlerden “tiyatro gösterimi gibi” gösteri parası aldıklarını kaydeder. (And, 1982:176) Sema’nın icra yerleriyle ilgili bir bilgiyi de Süleyman Uludağ, İslam Açısından Müzik ve Sema, kitabında vermektedir. Yazar, dönemin ileri gelen kişilerinin düzenlediği toplantılarda, sünnet düğünlerinde, düğünlerde, müritlerin kendi aralarında düzenledikleri ziyafetlerde, evlerde, saraylarda veya dini bir merasim yerinde orkestra eşliğinde seyirciler arasında sema edildiğini kaydetmektedir. (Uludağ, 2004:261)

Diğer tüm dans türleri gibi semalarda insanlık tarihi kadar eski kökenlere dayandırılabilir. Sema’nın bu anonim modeli, Mevlevilerce içerisine anlam yüklendikten sonra kavramsallaştırılmıştır. Sema’nın, Mevlevi tarikatından öncede Belh şehrinde icra edildiğini belirten Hüseyin Top, Mevlevi Usul ve Adabı, kitabında şu bilgileri aktarmaktadır:

“Hz. Mevlana’nın doğduğu ve bugün Afganistan’ın hudutları içinde kalmış olan Belh şehri dolaylarında yaşanan Türklerin sazlı sözlü ayinler yaptıkları, dönerek dans ettikleri varittir. Kökü tarih öncesine çağlara kadar uzanan bu dans ve sema olayı, atalarımızdan bize irsen intikal etmiş beşeri bir vakıadır, mirastır.” (Top, 2007:81)

Semanın çıkış noktasını, Belh şehri olarak işaret eden bir başka araştırmacıda Mahmut Ragıp Gazimihal'dir. Yazar, Mevlevi tarikatında icra edilen sema çarkının, Belh şehrinden geldiğini ve “Devri Veledi” olarak XIV. yüzyılda Konya’da ayin biçimini aldığını kaydetmektedir. (Gazimihal, 1999: 153)

Halil Bedi Yönetgen, “Bazı Kıyam Zikirleri veya Türk Dini Raksları” adlı makalesinde tarikat danslarını değerlendirmiştir. Yönetgen, zikirin Tanrı’yı belirli bir vücut ritmiyle anmak olduğunu ve bu şekilde icra edilen dansların ise Türk dini dansları olduğunu belirtir. Yazar bu zikirleri kıyam ve devran olarak ikiye ayırmaktadır. Yazarın verdiği bilgiye göre; kıyam ayakta, devran halka halinde yapılan zikirlerdir. Mevlevilerde kıyam ve devran zikirleri yapılmaktadır. Kıyami tekkelerde yapılan danslarla ilgili yazar şu bilgileri aktarmaktadır:

“Her tarikatta ait zikirler, hatta Mevlevi seması bile kendi mensupları tarafından yapılırdı... Çok ağır tempodan yavaş yavaş çok hızlıya geçmek, sonunda vecd ve istiğrak haline gelmek tıbbi olaylardandı. Ekstaz haline gelip deveran halkasını terk ederek, kendisini bu halkanın ortasına atan (gene bazı halk oyunlarında sıradan çıkıp da solo oynayanlar gibi) kollarını çaprazvari göğsüne yapıştırarak mihveri etrafında fırıl fırıl dönüp kendinden geçen şamanlar gibi zikir bittiği halde kendini tutamayarak...yalnız başına dönmesine devan eden dervişi, icabında şeyhin işaretiyle devrancı dede...onun devrine girmek suretiyle bir müddet onunla döndükten sonra ismi-i hayile onu kucaklar, sağ ve sol kulağına celal isimlerini fısıldayarak dervişi usul usul, hu! hu! diyere, mihraba oturtur, cübbesini örterdi.” (Yönetgen: 1996:34)

Yazar, semaların Mevlevilere mahsus bir dans şekli olmadığını, onlar tarafından icat edilmediğini kaydetmektedir. (Yönetgen, 1996:35)

Dans kültürel bir birikimdir dolayısıyla kökenlerini icra edildiği toplumun inançsal ve geleneksel birikiminden elde etmesi muhtemel olmaktadır. Türk kültüründe danslar genellikle şaman ayinlerinde ve ateş etrafında dönülerek gerçekleştirilen icralar olmaktadır. Dansların bu şekilleriyle tarikatlar içinde ayin amaçlı olarak icra edildiği araştırmacıların dikkatini çekmiştir. Örneğin Kalenderi tarikatıyla ilgili değerlendirmelerde bulunan Ahmet Yaşar Ocak, Osmanlı İmparatorluğu'nda Marjinal Sûfilik: Kalenderiler, adlı çalışmasında, Kalenderi tarikatının ateş semahı düzenlediğine dair kayıtların bulunduğunu belirtir ve Otman Baba'yı örnek verir. Yazar, Otman Baba ve dervişlerinin gittikleri yerlerde icra ettikleri ayinlerinin anlatıldığını, dolaştıkları şehir ve kasabalarda uygun alanlarda büyük ateşler yakarak "Tanrı'ya temaşa göstermek" amacıyla sema ve raks ettiklerini kaydeder. Ocak, dikkat çekici bir bilgi olarak, Otman Baba'nın bu ateş ayinlerini hastalık tedavisinde kullanmak amacıyla yaktığını söyler ve bu icranın ise şaman ayinlerini anımsattığı bilgisini verir. Yazar, Anadolu coğrafyasında, bu dervişlerin yıllık büyük toplantılarında da bu ayinleri tekrarladığı, dolayısıyla bu geleneğin Anadolu'nun tamamında ortak olduğu değerlendirmesini yapmaktadır. (Ocak, 1999:169–179)

Semanın bir dans biçimi olarak eskiliğine değinen Annemarie Schimmel, Tasavvufun Boyutları, adlı eserinde raks ve dönüş hareketlerinin en eski dini hareketlerde de mevcut olduğunu söyleyerek, "raks mutlak oyundur, eski Yunan'da, Tanrıların hareketi olarak görülürdü" demek ve dansın ilkel toplumlarda sihirli nitelikler taşıdığını, bir kişinin etrafında dönülmesinin sihirli bir güçten pay almak ya da vermek amaçlı olduğunu kaydeder. Dansın oluşturduğu bu vecd durumu "Raks neredeyse şeytan oradadır" denilerek kiliselerce yasaklanmıştır. (Schimmel, 2000:205)

Sema icrasında kişiyi vecde sokan, kendi iç dünyasının derinlerine sürükleyerek, kendinden geçiren bir dans olmaktadır. Semanın bu vecd

biçimini tasavvufi açıdan değinen Annemarie Schimmel, vecdi; Allah'ı bulmada ve bulduktan sonra sulh ve sükûna erme anlamına geldiğini belirtir. Ona göre vecd, “gerçek aydınlık sayesinde mutlu olarak güneşsiz ateş olmaktır”.(Schimmel, 2000: 203–204) Görüldüğü üzere vecd yaşanan psikolojik etkiye bağlı olarak tanımlanabilmektedir.

Tasavvuf kavramının kültürel ve inançsal bir sisteme oturmasıyla Anadolu coğrafyasındaki Türklerin İslami algılayış biçimi şekillendirmiştir. Bu açıdan semada tasavvufi düşünce içinde Tanrı'ya ulaşmada, aşk, ateş, varlık-yokluk, vahdet-i vücud, ölmeden-ölmek gibi felsefi düşüncelerinin görünür ve okunabilir yüzü haline gelmiştir. Sema temelinde bütün tasavvuf tarikatların cezbeli bir sunumu halindedir. Bu konuda, İslam Açısından Müzik ve Sema, kitabında Süleyman Uludağ, şu yorumu yapmaktadır:

“Mevlana Celâleddin Rumi aslında kendinden evvelki sufilere nazaran sema konusunda hiçbir yenilik yapmamıştır. Onun yaptığı şey, daha evvel muhtelif sûfiler tarafından çeşitli şekillerde ifade edilen fikir ve inançları kendisine has bir üslup ile ifade etmekten ibaret olmuştur.” (Uludağ, 2004:254)

Sultan Veled dönemi, sema vasıtasıyla Mevlana'nın bu tasavvufi düşünce sistemi ayinleştirilerek alegorik bir anlatıma kavuşturmuştur, böylelikle sema kavramsal olarak Mevlevi kültürünün içinde bir anlam bulmuş ve Mevlevilerin ayinlerini karşılar şekilde “Sema Ayini” kavramıyla tanımlanmıştır. Abdalbaki Gölpınarlı, Mevlevi Adap ve Erkânı, kitabında sema kelimesini tanımlarken “Musikiye uyup sağdan sola, hırkalıysa sağ eliyle hırkasının yakasını tutup göğsünü biraz açarak, sol eliyle bel hizasında, hırkanın sağ yanını, açılmaması için tutarak; tennureliyse kollarını açarak dönmek” tanımını yapmaktadır. (Gölpınarlı, 2006:50) Mehmet Eröz, Türkiye’de Alevilik-Bektaşilik, kitabında ‘ayin’in, varlık, gerçek öz anlamında kanun, töre, adet anlamlarına geldiğini ve gerçek birleşme ve birliğin özü

anlamında kullanıldığı belirtir. (Eröz, 1977:96–98) Bu açıklamalardan yola çıkarak sema ayinini; gerçek birleşme için kollarını açarak dönme şeklinde tanımlayabiliriz.

Mevlevi ayinlerine Mukabele adı da verilmektedir. Ayin sırasında dervişler birbirlerine baş kesip birbirlerinin yüzlerine bakmaktadır. Bu nedenle mukabele karşı karşıya gelmek anlamında kullanılmaktadır. Sema ayini bu nedenle bir semboller silsilesi olarak kabul edilebilir. Sema dört bölümdür ve her selam aşamalı olarak icra edilmektedir.

Hüseyin Top'un, Mevlevi Usul ve Adabı, kitabından sema aşamaları özetle şöyledir: İlk olarak “devri veledi” bölümüyle başlayan sema, şeyhin ayak mühürleyerek, selam vermesiyle başlatılır. Şeyh, sağ tarafına adım atar ve dairevi bir yürüyüşe geçer. Semazen başı postun kenarına gelir postu selamlar bunu postun öbür yanında duran semazenlerle selamlaşmalar izler. Selamlaşmada yüz yüze bakılır ve baş kesilir. Devri Veledi yürünürken her adımda sessizce bir ismi celal çekilir. Devri Veledi üç devirdir, her bir devir postun önünde başlar ve biter böylece üç tur yürünmüş olur. Daha sonra Mukabele bölümü başlar, neyzen başının verdiği işaretle ayine başlanılır. Ayin başlar başlamaz, şeyh ve onunla birlikte sema heyeti baş kesip selam verir. Semazenler sağ ellerinin parmak ucuyla hırkalarını çıkartır ve hırkalarıyla görüşürler. Destegül ve tennureyle kalan semazenler sağ kol üste gelmek şartıyla kollarını göğüs üzerinden çapraz bağlarlar, bu sırada ayaklar mühürlüdür. Şeyh ve semazenler selamlaşır, daha sonra semazenbaşıyla şeyh görüşür. Semazenbaşı şeyhin karşısındaki yerini alır, selam verir, sema izni alır. Semazenler şeyhin önünden geçer baş keser, el öper, semazenbaşının izniyle teker teker semaya başlanır. Son semazende semaya başlayınca semazenbaşı şeyhi selamlar ve yerinden ayrılarak semazenleri idare etmeye başlar. Sema halkanın dışından idare edilmez. Sema sırasında sağa ayak, sol ayağın dizi hizasına geldiğinde “Al”, yere

indirirken de “lah” diyerek her çark atışta ismi celal “Allah” çekilir. Sema semazeni vecde sürükler. Vecd, sübjektif ve içsel bir hal alır ve her birey farklı tecelliler bulur. Vecd halinde semazen tamamıyla kendinden geçer. O artık “mavr” âlemindedir, kendinden geçmiştir. Buna rağmen kendini zorlamadan önündeki ve arkasındakileri görür. Bu sahr halidir, sahr ayılma, hastanın iyileşmesi, aklın başa gelmesi kendinden geçmenin sona ermesidir. Daha sonra vahdette kesreti, kesrette vahdeti görür, selam başında ayinin temposu değişir ve semazenler sema’ı durdururlar. Daha sonra ikinci selam kısmı icra edilir. Postun önünde sema edilmez. Semazenler ikili, üçlü, dörtlü gruplar halinde yüzlerini sema alanına dönmüş olarak niyaz halinde beklerler. İkinci selam müziği başlar. Şeyh, postun arkasında ayaktadır, ikinci selam müziğiyle boyun kesip selam verir, sema heyeti de selam verir. Şeyh postun ön ucuna gelir sonra meydan-ı şerife geçer ve durur, baş keser, dua okur, dua bitince postun ön ucuna gelir ve selam verir. Birinci bölümde olduğu gibi semazenbaşı ve sema heyeti selam verip baş keserler, mukabelede bulunurlar. İkinci selam birinciye göre kısadır. Üçüncü selam bölümünde yine aynı selamlar tekrarlanır, ikinci selamın aynısıdır. Dördüncü selamda, diğer selamlar gibi aynıdır fakat bu sefer semaya şeyhte iştirak eder. Şeyh, postun önüne meydana çıkarken dua okur, baş kesip posta döner son semazenden sonra şeyh semaya iştirak eder. Bu selamda meydanın ortası boşalır, semazenler meydanın kenar kısmında direk tutarak sema ederler. Sema ederek meydanın ortasına gelen şeyh efendi, “kutup noktası” denilen yerde direk tutarak sema eder. Burası hatt-ı istivanın ortası semahanenin merkezidir. Burası Mevlana’nın ve onun yolunu takip eden temsil eden Çelebilerin daha doğrusu Hakikat-ı Muhammediye’yi temsil eden kutbun yeridir. Şeyhin semasına post seması denilir, yavaş yapılır, kollar açılmaz, dördüncü selamın sonunda saz semaisine başlanır. Selamların hiçbirinde postun önünde sema yapılmaz. Dördüncü selam biter semazenler hırkalarını bıraktıkları yerden görüşerek alırlar. (Top: 2007:110–120)

Sema ayinleri Mevlevi kültürü içinde sadece Anadolu sahası içinde gerçekleştirilmektedir. Annemaria Schimmel, Tasavvufun Boyutları, çalışmasında, “Mevlevi tarikatı, bu dönüş hareketinin kurumsallaştığı tek tarikattır” demektedir. (Schimmel, 2000:204) Farklı coğrafi alanlarda bu usulle icra edildiğine dair bir tespiti, araştırmaya rastlanmamıştır. Bu nedenle sema içindeki gizli anlamlar kültürel ve inançsal birikimin bir dışa vurumu olarak kültürel özellikte taşımaktadır. Bu düşünce biçimi sema bölümlerinin yorumlanmasında da etkili olmuştur. Cemil Demirsipahi, Türk Halk Oyunları, çalışmasında sema oyununda dört bölüm olduğunu ve bu bölümlerin gizli anlamlar taşıdığını kaydetmektedir. Bu bölümler; Çark (Birinci Bölüm), Raks, (İkinci Bölüm), Muallâk (Üçüncü Bölüm), Pertav (Dördüncü Bölüm) olarak ayrılmıştır ve şöyle açıklanmıştır: (Demirsipahi, 1975:327)

“Çark: İnsan yaşamında ilk yirmi yılı göstermektedir. Çocukluk yaşamını anlatır. İlkbaharla çocukluk yaşamı benzetilir. Bu bölümde semazen kendi çevresinde ve semahane çevresinde dönerek dansın yörüngesindeki yerini alır.

Raks: İnsan yaşamındaki ilk yirmi ile kırk yıl arasını anlatır. Çocukluktan gençliğe geçiş yaz mevsimidir. Dans içinde ayak, el, kol, diz, hareketleri görülmektedir. Sema'nın en canlı bölümü olmaktadır.

Muallâk: Yaşamdaki kırk ile altmış yaş arasını resmetmektedir. Kişinin olgunluk çağı sonbahardır. Semazenler böyle bir yaşamı veren Tanrı'ya duyulan gönül borcunu, yakarışı ve Tanrı'ya övgüyü anlatırlar. Bu bölüm bu felsefi inanışın üzerine kurulmuştur, dönmeler belli durak ve duruşlara göre kesilmelere uğrar, bekleyişler gözlemlenir.

Pertav: Yaşamın altmış ile seksen yıl dönümünü anlatmaktadır. Olgunluk çağını yitiren insan kış mevsimini yaşamaktadır. Yaşlılığın önce çevresi ile bağlarını koparması sonrasındaysa yaşamla bağlarını koparması anlatılır.” (Demirsipahi, 1975:327)

Sema içindeki bu çözümleme, dönüş hareketinin felsefi olarak insan yaşamı ve evrelerinin sembolü olmaktadır. Bu açıdan sema sadece Tanrı'ya yaklaştıran bir vecd haline girmenin yanında yaşamsal algısında tasviri olarak değerlendirilebilir.

Sema, göğe uzanan bir merdiven şeklinde hedefli bir yol olmaktadır. Semahanede dönülen nokta, merkezi simgeleştirerek kozmogonik bir yolculuk yapılmaktadır. Dairesel alan bir arketiptir. Bu alanda sezmenler yaratılış noktalarına, ilk başlangıca varmak için vecd içinde göğe çıkmaktadır. Çünkü ilk insan olan Hz. Âdem, Tanrı iradesinin bir temsili olarak gökte yaratılmıştır. (Kuranı Kerim, Bakara suresi, 30–31–33–37ayetler) Zaten sema başlamadan önce vurulan kudüm sazının, sembolik olarak Tanrının evreni yaratması olan “Ol” emrini temsil ettiği kabul edilmektedir. Bu konuda Mevlana ve Mevlevi Kültürü, kitabında Mehmet Demirci, Allah’ın yaratılıştaki “Ol” emrini Kudüm sazının “kün” emrini sembolize ettiğini, kudüm sazının ardından duyulan ney sesinin de Allah’ın ilahi nefesi olarak ney ile sembolleştirildiği bilgisini vermektedir. (Demirci, 2008:151) Semazenlerin göğe yapmış olduğu her yolculuk bu kutsal olaya arketip bir model içermektedir. “Ölmeden ölmek” kavramı ya da dönüş hep Tanrı’yadır inançları, sadece Mevlevi tarikatının felsefi düşüncelerinde değil semalarında da eylemsel olarak tekrarlanmaktadır.

Sema, semazenlerin mistik bir şekilde sırlanmaları için bir yol olarak görülmektedir. Böylelikle semazenler ruhsal açıdan yerin çekim gücünden kurtulup, attıkları her çark adımıyla göksel yolculuklarına çıkabilmektedir. Annemarie Schimmel, Tanrı’nın Yeryüzündeki İşaretleri, çalışmasında, Mevlana’nın sema algılayışıyla ilgili olarak şu değerlendirmeleri yapmıştır:

“Bütün evren güneşin etrafında bir dansa kapılmış görünmüştü ona; birbirinden ayrı atomlar dansın etkisiyle gizemli bir şekilde uyumlu bir bütüne bağlanıyordu. Böylece deverana katılmak, bütün hareketlerin kaynağı olan edebi kaynakla ilişki kurmak anlamına gelir; öyle ki Mevlana, yaradılış eylemini de yokluğun ilahi’nin Elestü bi rabbiküm, “ben sizin rabbiniz değilmiyim?” (sure7:172) sorusunun tatlı melodisini duymasıyla varlığa doğru sıçradığı bir deveran olarak görmektedir.” (Schimmel, 2002: 143)

Semahanelerin dairesel biçimi merkez simgeciliğinin mimari şekli olmaktadır. Semahanelerin içindeki “kutup noktası” bu durumun kavramsal kanıtı olarak değerlendirilebilir. Mircea Eliade, Edebi Dönüş Mitosu adlı eserinde, göksel arketiplere duyulan arkaik inançların somutlaştırıldığını ve neticede merkez simgeciliğinin kendini bir dağda, tapınakta, kentte ya da bir yıldızda gösterebileceğini belirterek, bu merkezin kutsala giden yol olduğunu ve bu yolda yapılan eylemlerin sembolik bir hal alabileceğini kaydetmiştir. (Eliade, 1994:26) “Kutup Noktası” kozmolojik yolculuğun başlangıcı çıkış noktası olmaktadır. Dünyanın merkezi, semazenin merkezi içinde kendisine göksel bir sembol ve isim edinmiştir. Böylece gökyüzü ile iletişimin tek merkezden sağlanmaktadır.

Bu durumda semahanede, şeyhin “kutup noktası” olarak belirlenmiş orta noktaya gelerek direk tutması, sema dönmesi tamamıyla merkez simgeciliğinde gerçekleştirilen sembolik bir anlatım haline gelmektedir. Çünkü Mevlevilerin sema inancında kutup noktası, Mevlana’nın ve onun yolundan giden çelebilerin temsilidir, burası “hattı istiva” olarak semahanenin merkezidir. Bu noktanın sema içinde bu kadar önemli oluşu dikkat çekicidir. Çünkü Mevlevilerin “kutup noktası”, Türk kültüründeki Kutup Yıldızı’yla paralel anlamlar içermektedir. Kutup noktasına Mevlevi kültüründe özen gösterilmektedir. Şeyh, kutup noktasını merkez olarak kabul etmekte ve bu merkez etrafında dönmektedir, semazenler semahanenin kenarında direk tutmakta ve şeyh bu noktada tek başına vecdini sürdürmektedir. Bu nokta onlar için, Mevlana’nın kutsal yolu olarak kabul edilmektedir, bu kozmolojik yolculuğun çıkış noktası onlar için kutup noktasıdır. Kutup noktasının bu önemine karşılık, Türk kültüründe Dünya, Kutup Yıldızı’nın etrafında dönüyor olarak kabul edilmektedir. Kutup Yıldızı’nın Türk kültüründeki yeriyle ilgili olarak Bahaeddin Ögel, Türk Mitolojisi II, kitabında şu bilgileri sunmaktadır. Türkler Kutup Yıldızı’na Demir Kazık demektedir. İnanca göre Tanrı, dünya ile gezegenleri, Kutup Yıldızı’na bağlamıştır. Kutup yıldızı göğün direğidir ve bu inanış bugün Anadolu sahasında gözlenebilmektedir. Kutup Yıldızı, göğün

kapısıdır bunu “Orta kapı, Tanrı yolu” olarak adlandıranlarda vardır. Göğe çıkan şamanlar bu kapıya kadar çıkar ve daha ötesine geçemezler. Kutup Yıldızı göğün, 5.katında, ay 6. katında, güneş 7. katında, Tanrıysa 9. katta bulunmaktadır. (Ögel, 2006:183–184) B. Ögel, sufilerin, İslamiyet’teki derin felsefe anlayışlarında Kutup Yıldızı’nın yeri hakkında şu bilgileri vermektedir:

“Türkiye’deki araştırmacılar Türk halk şairlerinin deyişlerini, Sufilerin ve İslamiyet’teki derin felsefe anlayışları ile açıklamak isterler. Aslında bu halk şairlerinin çoğu o kadar derinlere inememişlerdir. Söyledikleri sözler en az binyıllıktır. “Kutubların Kutbu Muhammet” dir. Ancak onlara göre kutub, “Değirmen taşının ortasındaki demirdir”. Taş nasıl demirin çevresinde dönerse, âlemde kendi kutbunun çevresinde döner”. Aslında değirmenin bu demiri ile Türklerin “Demir Kazık” anlayışı arasında büyük bir ayrılık olmamalıdır.” (Ögel, 2006:185)

Farklı bir coğrafi saha içinde Mevlevi semalarının icra edilmemesi semaların sadece inançsal olarak tasavvufi boyutta biçimlenmediğinin bunun yanında kültürel olarak da etkilendiğinin göstergesidir. Semahane içinde varlığı temsili olarak kabul edilen “kutup noktası” nı Mevlevi Usul ve Adabı, çalışmasında değerlendiren Hüseyin Top, şu bilgileri kaydetmektedir:

“Tıpkı dünyanın kendi ekseni etrafında dönüp durduğu gibi semazende kalbinin etrafında döner. Dünya kendi etrafında dönüp dururken bir de güneşin etrafında döner. Semazen de kendi etrafında çark atarken “kutup noktasının” sonra da o noktanın sahibi şeyhin etrafında döner.” (Top, 2007:147)

Bu açıklama Türk kültüründeki Kutup Yıldızı inanışıyla paralellik taşımaktadır. Türk kültüründe gök dönen bir çark olarak kabul edilmektedir. Emel Esin, Türk Kozmolojisi İlk Devir Üzerine Araştırmalar, adlı eserinde “gök çarkı” ifadesini kullanarak Türklerin kozmolojik olarak evreni algılama şekline şöyle işaret etmektedir:

“Gök kubbenin Altun veya Temir-kazguk etrafında devranının yanınd, ayrıca bir de, yıldızları taşıyan gök çarkının dönmesi mevcut sayılıyordu... Gök çarkına Kaşgari “kök çığrısı” ve Yusuf Has Hacıp ise “tezginç” (dönen) demektedir.” (Esin, 1979:15)

Dansların kavramsal algısı görüldüğü üzere kültürel aktarımın yapılmasına ve algılanmasına bağlı olmaktadır. Türk kültürü evreni dairesel olarak algılamış ve belirli bir sistem içinde döngüsel kabul etmiştir. Semaların belli bir sisteme ve anlama oturtulmasında Türk kültürünün de etkisi olduğu değerlendirilebilir. Bu anlayış, semaların algılanmasında ön bir bilgi olarak kabul edilebilir. Semahanenin dairesel alanı kozmogonik olarak algılanmaktadır. Bu durumda sema alanı evren olmaktadır. Yaratılışın başı ve sonu bu alan içinde düzenli bir silsile olarak sema içinde canlandırılmaktadır, bu sistemli bir kurgudur. Semahane bu sistem içinde görsel bir mekândır ve bir gösterge aracı olarak kabul edilebilir. Semanın dönüş hareketleriye bu alanda ruhsal bir tasarım şeklinde sunulmaktadır. Bu durumda semazenler, simgesel bir betimleme yaratmakta, onları izleyen toplumsa bu betimlemeyi coşkusal, düşüncel, olarak okuyabilir hale gelmektedir. Örneğin “varlık ve yokluk”, “ölmeden ölmek”, gibi tasavvufi yaklaşımlar edebi metinlerdeki nazari biçiminden çıkıp sema alanında sembolik olarak dansla okunur hale gelmektedir. Bu okumaya gösterge betimlemesi denilebilir. Sema ayinleri edebi bir metin gibi tasavvufi sistemin giriş, gelişme ve sonuç bölümlerini oluşturabilmektedir. İlk olarak ayinin başlamasında Tanrı’nın kâinatı yaratması söz konusudur. Tanrı’nın kâinata “Ol” emrini vermesi kudüm sazına vurulmasıyla sembolleştirilmiştir. Kudümün çalmasıyla bu emir verilmiş kabul edilir ve kâinat oluşmuştur bu evren semahane olmaktadır. Semazenler bu alanı dünya kabul ederek ağır yürüyüşlerine geçerler, bu yürüyüşteki dairenin ilk yarısı maddi dünya, ikinci yarısıysa manevi dünya olmaktadır. Bu devir kozmolojik yolculuğun başlangıcı olarak değerlendirilebilir. Gelişme bölümünde sezenlerin hırkalarını çıkararak gerçekleştirdikleri göksel yolculuk anlatılmaktadır. Bu bölüm içinde gerçekleştirilen dönüşle ilgili olarak semanın kavramsal anlamı

önemli olmaktadır. Hüseyin Top, Mevlevi Usul ve Adabı, kitabında semada dönüş hareketinin anlamıyla ilgili olarak şu bilgileri kaydetmektedir:

“Hareket ve dönme, kainatın varoluş ve varlığını koruyuş sebeplerinin başında gelir. Dünya, güneş, ay, gibi en büyük cisimlerden tutunda en küçük parçaya, atomlara kadar, her varlık ayrı bir dönme hareketi içerisindedir. Her varlık dönme olayına bağlı olarak hayatiyetini sürdürmektedir. Hareket ve dönme varlık âleminin esası, varoluşun en önemli unsurudur. Bu manada sema’ında, var olma hadisesinin temelinde yatan bu dönme olayını sembolize ettiğini söyleyebiliriz.” (Top, 2007:147)

Sema ayinlerinin bu okunabilirliğine gelişme bölümünde tasavvufi kavramlarda dâhil edilebilir. Bu konuda semaları oluşturan dönme hareketinin taşımış olduğu anlamlardan biride “kavs-ül uruc” ve “kavs-ün nüzul” kavramları olmaktadır. Semahane, bu felsefi görüş içerisinde iki bölüme ayrılmaktadır. Bu konu hakkında Hüseyin Top, meydan-ı şerif’in iki eşit kısma bölündüğünü bu eşitliğin sağ ve sol bölümlerinde kavisli daireler olduğunu, semazenlerinde bu daireler çerçevesinde sema çıkardıklarını kaydetmektedir. (Top, 2007:147) Bu sembolik anlamlar bedensel olarak okunabilir nitelik taşımaktadır. Bu okunabilirlik, semazenlerin bu dairelerin geçişlerinde görülmektedir, maddi âlemden manevi âleme geçiş, belirtilen bu sınırlar içerisinde sağdan sola dönüşlerle sembolize edilmiştir. Bu sınırlarla ilgili olarak yazar, “varlığın özünden insanoğluna yönelen maddi inmeyi ve mutlak öze tekrar dönmeyi temsil ettiğini” söyler ve bu iki kavisten sağdakine kavs-ül uruc (Hakka yücelme kavs), öbürüne de kavs-ün nüzul (tekrar kulluğa dönme kavs) denildiğini belirtir. (Top, 2007:147)

Böylelikle ayin içindeki gelişme bölümü anlatımı tamamlamış olmaktadır. Çünkü bu bölümde, semazenlerin amacı hakka erişmektir ve semazenler “kavs-ül uruc” çizgisiyle ruhsal erişimlerini tamamlamıştır, böylece tekrar maddi âleme kul olarak dönmeye hazır hale gelmişlerdir ki bu

ayinsel anlatımın sonuç bölümünü “kavs-ün nüzul”u içermektedir. Semazenlerin semalarını tamamlaması ve tekrar maddi âleme geçişi, vecd hallerinin sona erışı, tekrar hırkalarını giymeleri sonuç bölümü içinde değerlendirilebilir. Sema ayinleri içindeki selamlar bu kozmik yolculuğun dramatize anlatımı olarak yorumlanabilir. Örneğin sonuç bölümü son selamın verilemesiyle belirtilmektedir. Çünkü bu selam, kulluğa dönüştür. Mevlana ve Mevlevi Kültürü, kitabında Mehmet Demirci, sema ayinleri içindeki selamları şöyle gruplandırmaktadır:

“1.Selam; insanın kendi kulluğunu idrak etmesi, 2.Selam; Allah’ın büyüklüğü ve kudreti karşısında hayranlık duymayı, 3.Selam; bu hayranlık duygusunun aşka dönüşmesi, 4.Selam; İnsanın yaratılıştaki vazifesine yani kulluğa geri dönmesi ki en yüce makam kulluktur.” (Demirci, 2008:150)

Sema ayinleri gibi semazen giysileri de önemli anlamlar taşımaktadır. Hüseyin Top, dervişlerin giydikleri hırkanın kabir, sikkenin mezar taşı, tennuresinin de kefeni temsil ettiğini kaydetmektedir. Yazar, kudümün “Ol” sesiyle dervişlerin dirildiğini ve hırkalarını atarak “beyaz tennuresiyle, mahşerde kıyam eyler gibi sema kalkar” bilgisini vermektedir. (Top, 2007:149) Bu ayin anını yorumlayan yazar, “Mevlevi, varlığından ölmüş, benliğini öldürmüştür” demektedir. (Top, 2007:143) Bu açıklama tasavvuftaki “ölmeden ölmek” anlayışının sema ayinlerinde her seferinde tekrarlandığının kanıtı olmaktadır. Sema meydanındaki kırmızı post şeyhin makamı olmaktadır fakat giyim gibi bu postta sembolik anlamlar içermektedir. Hüseyin Top, postun Mevlana’yı temsil ettiğini, şeyhin ona vekâleten, o makama oturduğunu belirtir. Postun kırmızı rengi “vuslat” anlamındadır. Bu vuslat yazarın açıklamasıyla, maddi dünyanın batışı, manevi dünyanın sembolüdür, güneş batarken de doğarken de gökyüzü kırmızı bir renk almaktadır ve Mevlana güneş batarken Allah’a kavuşmuştur. (Top, 2007:150–151)

Giyimdeki ve semahanedeki tüm bu semboller düzenli bir kozmoloji haritası oluşturmaktadır. Tüm bu hazırlıklar manevi olarak gerçekleştirilecek bu yolculuğun temelinde yer almaktadır. Bu konuda semanın anlamı kadar giyimde çok önemlidir. Çünkü giyim dansın anlatmak istediği olay örgüsünün en önemli destekleyicisi olmaktadır. Kavramsal olarak tasavvuf felsefesinin içinde sembolleştirmiş olmalarına rağmen ilkel dönemlerden başlayarak tüm ayinlerde büyücülerin, şamanların, dansçıların giyimleri sembolik anlamlarla çevrilmiştir. Örneğin bir maske, mitsel bir kişiliğin yerine geçmede en önemli rolü üstlenebilmektedir. Burada semazenlerin giysilerinin tümü sembolik bir maske olarak bütünün parçalarını oluşturmaktadır. Mircea Eliade, Şamanizm, kitabında “maske açık şekilde mitsel bir kişiliğin ete-kemiğe bürünmesini yansıtır” demektedir. (Eliade, 2006:199) Böylelikle semazenler varoluştaki ilk insanlar olarak prototip bir model haline geleceklerdir. Bu durum inançlarının, var olma nedenlerinin her ayin sonrasında yenilenmesinde düzenli kutsal bir dönüşüm hali içindir. Mircea Eliade, Kutsal ve Dindışı, çalışmasında, dindar insanın belirli devirlerle, kutsal ve tahrip edilemez bir zamana ihtiyaç duyduğunu belirtir. Eliade’nin söz ettiği bu zaman dilimi sema ayini olmaktadır. Bu ayinler Eliade’nin aktarımıyla “edebi şimdiki zaman” olmaktadır. (Eliade, 1991:68)

Her isteyen Mevlevi olamamaktadır. Bunun için belirli şartlar gerekir. Bu dönem bir olgunlaşma süreci olarak denetim altında bin bir gün olarak sürdürülmektedir. Bu durum tam bir inisiyasyon süreci olarak yorumlanabilir. Bu süreç nasıl Mevlevi olunacağı, nasıl sema yapılacağı ve tasavvufi açıdan nasıl bir felsefeye sahip olunması gerektiği konusunda “çile” olarak kabul edilen bir eğitim dönemi olmaktadır. Bu süreç, nefsin arındırılma sürecidir. Mehmet Demirci, Mevlana ve Mevlevi Kültürü, kitabında çilenin Farsça “çihl” kelimesinden geldiğini ve Arapça kırk anlamına gelen “erbain” kelimesinin karşılığı olduğunu bilgisini vermektedir. Yazar, tasavvufta çile uygulamasının süreli ve düzenli olarak kırk gün uygulandığını belirtir ve bu eğitim sürecinde yeme, içme, uyuma sürelerinin en aza indirildiğini kaydeder. (Demirci,

2008:123) Yazardan edinilen bilgiye göre Mevlevilikte çile, olgunlaşma sürecidir ve belirlenen sürede çeşitli hizmetler yapılmaktadır. Yani çile hizmetle karşılık gelmektedir. Gözlem yoluyla öğrenme, bir model şahsı taklit etme, örnek alma esastır. Aday burada adap, erkân, davranış öğrenir. Mevlevilikte çile çıkarmamış kişiye “can” denilmektedir, derviş veya dede ismi için ikrar verip çile çıkartılmak zorundadır. İkrar vermek kabul etmek anlamındadır ve tüm ağır işleri peşin olarak kabul etmiş sayılır. “Can” önce mutfak kapısının yanında üç gün “saka postunda” oturur. Bu arada olanları, çevreyi izler. Üç gün sonunda çileye devam etmek isterse on sekiz gün “ayakçılık” hizmetinde bulunur. Bu arada sema çıkarmayı öğrenir, sikke sahibi olur. Onun yerine yeni bir aday gelirse bu sefer “pazarcı” olur. Daha sonra bulaşıkçı, somatçı, meydancı gibi hizmetlerde bulunur. Çilenin belirli kademeleri bitirilince çeşitli merasimler uygulanır. Çileye girmek mutfakta başlar, mutfak sadece yemeklerin pişirildiği yer olmayıp çileye soyunma, hazırlanma, yetişme, pişme ve olgunlaşma sürecinin tamamlandığı ortamdır. Burada eğitime başlayan canlar mutfak dışında geceleyemezler. Bu kurala uymayanlar çileyi kırmış sayılmaktadır ve yeniden başlatılır. Mevlevilikte on sekiz sayısı mukaddes kabul edilmektedir. Mutfaktaki hizmetlerde bu sayıya karşılık gelmektedir. Bu hizmetler, ayakçı, çerağcı, süpürgeci, dışarı kandilcisi, yatakçı, tahmisci, içeri kandilcisi, somatçı, pazarcı, dolapçı, bulaşıkçı, şerbetçi, abrizci, çamaşırcı, dışarı meydancısı, paşmakçı, halife dede, kazancı dede şeklinde sıralanmaktadır. Bu eğitimin sonlarına doğru derviş on sekiz günlük hücre çilesi çeker. Ayrıca dervişe, bu üç yıllık süre içinde yeteneğine göre kuyumculuk, Farsça, Arapça, şiir, edebiyat, saz aletleri, musiki, gibi bir eğitim verilir. (Demirci, 2008:124–134)

Sema ayinlerine ve Mevlevi kültürüne harfiyen riayet edilmesi gerekmektedir. Aksi halde yapılan ayinler fiilen ve manen sonuçsuz kalacaktır. Bu nedenle Mevlevilik eğitim gerektiren bir süreç olmaktadır. Bu eğitimin süresi, şekli, sembolik anlamlarla kuşatılmıştır ve aday bu öğretilerle biçimlendirilmektedir. Aday, bu zamanı inisiyasyon süreci olarak

geçirmektedir. Ergun Candan, *Türklerin Kültür Kökenleri*, adlı çalışmasında, sufizmi, ezoterik çalışmalarla bütünleşen bir kavram olarak kabul eder ve İslam içinde yürütülen bu inisiyatik çalışmaları tasavvuf olarak adlandırdığını, bu haliyle de yayıldığını kaydeder. (Candan, 2002:305) Bu açıdan yaklaşıldığında tasavvuf yoluna giren bir aday aynı zamanda inisiye yoluna da girmiş olmaktadır. Adaya, çeşitli kademelerde bir takım merasimler uygulanmakta, bu merasimlerde dede özel dualar okumaktadır. Aday, “aşçı dedenin” gözetimi altındadır, bu yönüyle usta-çırak eğitimine tabi tutulmaktadır. Bu süre içinde adayın sema çıkarması, musiki öğrenmesi gibi Mevlevi kültürüne ait tüm bilgiler sembollerıyla birlikte aktarılmaktadır. Böylelikle aday yaptığı tüm işlerin manalarını eğitmeninin gözetiminde kavramaktadır Ergun Candan, sufi inisiyasyonuna kabul törenleri için, yeni adayın kabulünün belirli zamanlarda törenler sırasında gerçekleştirildiğini belirterek, ilahilerin okunması, dualar ve özel sufi müziğinde sergilenen danslar ve zikirden sonra adayın tarikat liderine teslim edildiğini kaydeder. (Candan, 2002:307) Bu öğretiler hep bir arada, ortak bir alan içinde sürdürülmektedir. Bu süre gizli bir öğreti olarak geçirilen zaman olmaktadır. Çünkü Mevlevi kültürüyle ilgili, tüm bilgileri Mevlevihane içinde sürdürülmekte aday sadece belli görevler dâhilinde dışarıya çıkmaktadır. Mutfak dışında gecelememesi bu durumun en somut kanıtıdır. René Guénon, *İnisiyasyona Toplu Bakışlar I*, eserinde inisiyasyonun geleneksel bir teşkilata bağlanarak da olacağını, bireyin bu teşkilatta bağlanarak manevi kazanç sağlayacağını, bu manevi etkininde bireyin kendisinde taşıdığı imkânları düzenleyip geliştirmesine bir aydınlanma yaratacağını kaydetmektedir. (Guénon, 2003a: 49) Bu açıklamaya dayanarak Mevlevihane’de ki bu sürecin inisiyatik bir zaman dilimi olarak geçirildiğini yargısında bulunabiliriz. Ömer Tecimer, inisiyasyonla ilgili olarak, “erginlenen kişi bilen kişidir”, diyerek erginlenmenin bilinç körlüğünü yaratan doğal durumun aşılması olarak kabul eder. Böylece aday varoluşun gerçek boyutlarını keşfeder ve sorumluluklar üstlenir. (Tecimer, 2006:56–57). Adayın eğitime mutfaktan başlaması, onu hamlıktan olgunluğa geçmesini temsil eden bir sembol olmaktadır. Mehmet Demirci, mutfakın sadece yemeklerin hazırlanıp pişirildiği yer olmadığını,

aynı zamanda adayın çileye soyunup, “hazırlanma, yetişme, pişme ve olgunlaşma sürecini geçirdikleri mekân” olduğunu belirtmektedir. (Demirci, 2008:127) Bu süre tasavvuf açısından arınma ve olgunlaşma olarak kabul edilmekte, dolayısıyla aday aynı zamanda inisiyasyon sürecide geçirmektedir.

“Can”, bir bilirkışı gözetiminde sıkı kontroller altında, ruhsal açıdan istediği bir üst aşamaya geçebilmek için eğitim almaktadır. Sema danslarında ve tasavvufi açıdan sürekli değinilen kavram olan “ölmeden ölmek” bu aşamada öğrenilen bir varlık durumu olmaktadır. Ömer Tecimer, inisiyasyon kavramı için; “başlama anlamından önce ‘ölümden geçmek’ anlamına gelir” demektedir. (Tecimer, 2006:49) Eğer bu aşamada bu ruh değişimini yaşamazsa, aday sema anında ruhsal yolculuğuna çıkamaz. Çünkü sema, onların maddi yanlarını öldürmesi, manevi yolculuklarına çıkması ve sonrasında geri gelmesidir. Aday teorik bilgiyle pratik bilgiyi Mevlevihane çatısı altında almaktadır. Adayın inisiyatik eğitimi en üst kıdem olarak kabul eden şeyh makamına gelince de bitmiş olarak kabul edilemez. Çünkü aday bir tarikata bağlanmıştır ve sema yaparak sürekli ruhsal yolculuklar yapmakta ve her yolculuğunda kendini maddi dünyada öldürmekte manevi dünyada yeniden doğurmaktadır, bu düzenli bir silsile olarak her defasında tekrarlanmaktadır. İnisiyasyona Toplu Bakışlar II, kitabında René Guénon, inisiyasyonun ayinlerdeki önemiyle ilgili olarak şu bilgileri vermektedir:

“Gerçektende ayinler, temel olarak ve her şeyden önce, manevi etkinin vasıtalarıdır ki ayinler olmazsa manevi etki kesinlikle ve hiçbir şekilde intikal ettirilemez. Ama aynı zamanda onları oluşturan bütün unsurlarda sembolik bir özelliğe sahip oldukları için, kendi içlerinde de zorunlu olarak bir eğitim ve öğretimi taşırlar çünkü söylediğimiz gibi, semboller inisiyatik düzene ait gerçeklerin ifadesine gerçekten uygun gelen biricik dildir.” (Guénon, 2003b:75)

Semazenler, vecd haline geçerek ruhsal yolculuklarını sürdürmektedir, onların bu ruhsal yolculukları hırkalarını çıkararak sembolik olarak maddi dünyalarını sonlandırdıkları anla başlamaktadır ki, bu açıdan semazenlerin dans anında vecde girmeleri aynı zamanda inisiyatik yolculuklarının da başlangıcını temsil etmektedir. Ömer Tecimer, inisiyasyonda amacın bireyin kendisine bir takım simgesel, eylemsel ve fiziksel edimler aracılığıyla yeni bir yaşama doğmak üzereyken öldüğü duygusu aşılması olduğunu kaydetmektedir. (Tecimer, 2006:48) Yazarın söz ettiği bu aşılama süreci semazenin ilk eğitim gününden itibaren nefsini öldürmesi şeklinde temelden başlatılarak ayinlerindeki ölmeden ölmek felsefelerine kadar götürülmektedir.

Semazenlerin isteğe bağlı olarak vecde girmeleri dikkat çekicidir. Sema çıkarmaya başlayan semazen, vecd içinde sembolik yolculuğunu da başlatmıştır fakat meydanın içinde dolaşan semazen aynı zamanda semazenbaşının telkinlerine uymakta ve çevresindeki diğer semazenlere çarpmadan dönebilmektedir. Bu durum, üç nokta önem taşımaktadır. İlk olarak semazenlerin, isteğe bağlı olarak vecde girebilmeleri, ikinci olarak da girmiş oldukları bu vecd içinde özdenetimlerini kaybetmemeleri, üçüncü olarak ise girdikleri vecd durumundan yine isteğe bağlı çıkmalarıdır. Bu yoğun manevi yolculuklarında usul ve adaba uygun olarak semalarını birden bire kesmeleri dikkat çekicidir. Bu üç nokta Orta Asya şamanlarının vecd durumlarına benzemektedir. Öncelikle şamanlar isteğe bağlı olarak transa geçerler ve vecd hallerinde ayinlerini sürdürürler ki buda onların denetimlerini kaybetmedikleri anlamına gelmektedir. Örneğin kurban ayinlerinde, kurban sahibinin, Ülgen'in kurbanı kabul edip etmediğini sormasını istediğinde şaman bu soruyu Ülgen'e yöneltebilmektedir. Bu konuda Radloff, Türklük ve Şamanlık, kitabında şamanın Ülgen'e daha da kurban isteyip istemediğini sorduğunu, bu istekler konusunda komşuları bilgilendirdiğini, hatta kurbanlık hayvanın renk ve şeklini anlattığını kaydetmektedir. (Radloff, 2008: 80) Ayin sonunda şaman yine isteğine bağlı olarak vecd halini sonlandırabilmektedir.

Her iki ayinde dansla gerçekleştirilmekte ve figür olarak dönüşü esas almaktadır.

Şaman törenlerinde görülen bu vecd biçiminin benzer olarak, Anadolu coğrafyasında İslamiyet'in kabulünden sonra dervişler tarafından da sürdürüldüğü konusunda araştırmacılar çeşitli değerlendirmelerde bulunmuşlardır. Ahmet Yaşar Ocak, Osmanlı İmparatorluğu'nda Marjinal Sûfilik: Kalenderiler, adlı kitabında XIV. ve XVII. yüzyıllarda kendilerinden geçerek tam bir vecd içine giren dervişler olduğunu, bu kişilerin coşarak, defler, kudümler ve ziller eşliğinde ilahiler söyleyerek, ateşin etrafında raks ettiğini, bu rakslara da sema adı verildiğini belirtmektedir. Yazar, bu dansın önce bireysel yapıldığını sonra ise ateşin etrafında daire çevirerek sema biçiminde icra edildiğini, dervişlerin sabahlara kadar süren bu danstan bitap düştüklerini kaydeder. Ocak, Fuat Köprülü'nün bu konudaki değerlendirmesine de yer vermektedir. Köprülü, bu dansların eski Orta Asya Türk ve Moğol şamanlarının rakslarına benzediğini, bu rakslarda şamanik unsurların büyük katkısı olduğunu belirtmiştir. (Ocak, 1999:172)

Mevlevi kültüründeki sema danslarının çıkış noktasında Orta Asya şaman danslarından etkilendiği, İslamiyet'in yayılmasıyla birlikte tasavvufi olarak biçimlendiği değerlendirilebilir. Mevlevi törenlerinin Şamanizm'den etkilendiğine dair çalışma yapan Günnur Yücekal Ermetin, Mevlevilikte Şamanizm İzleri, adlı kitabında şamanların ve Mevlevilerin ortak olarak gökle temasa geçtiklerini, kâinatın dönüşünü taklit ettiklerini belirterek, "bir elin göğe, bir elin yere bakması, Türklerin tarih öncesine kadar dayanan yerle gök arasındaki insan figürü" olduğunu kaydetmektedir. (Ermetin, t.y:97) Yazar bu konuda Hüseyin Top'un değerlendirmelerini şöyle aktarmıştır:

“Sema esnasında baş, sağ omuza yaslanır gibi eğik, yüz sol omuza yönelik, gözler yarı kapalı, yarı aralık, kollar havada dik, gönül Rabb’in huzurunda eğik bir halde, yapılmaktadır. Hafif eğikbir şekilde dönme stili de eksenini eğik Dünya’nın Güneş etrafında dönüşünün tam bir temsili olmaktadır.” (Ermetin, t.y:97)

Mevlana’nın mesnevisinde sema için söylediği tariflere yer veren yazar şu alıntılarını aktarmaktadır:

“Sema, sonsuzluğun öncesiz ve sonrasız düzenine, yıldızlar evreninin ve tüm evrenin yaratılışına ve yaratana aşkla tapmaktır. Tanrısal müzik ve dansla, gezegenler gibi, dönerek devir yapmaktır... Gel de Güneş gibi, dolunay gibi hilal gibi, kolsuz kanatsız gökyüzünde dön, dolaş!...Yürümeye başladın mı ruh gibi ayaksız yürürsün. Çiğneme zahmetine uğramadan yüzlerce yemek yersin. Ne gemine gam timsahı çarpar. Ne ölümden kötüleşir çirkinleşirsin” (Ermetin, t.y:98)

Semanın temelinde Şamanizm kaynağı arayan bir diğer araştırmacıda Metin And’dır. Yazar, Oyun ve Bügü, eserinde semanın çok eskiden beri Türkler tarafından bilindiğini, icra edildiğini, İslam’ın dans yaşağına karşı semaya dinsel anlam ve kılıf verildiğini söylemektedir. And, semanın gökbilimsel tanımının çalışmasının kaynağı olan “Bü- Bügü’nün tanrısal dans, tanrısal devrim anlamı ve şamanlıkla ilgili yoruma uygun düştüğünü” belirtmektedir. (And; 1974:189)

Sonuç olarak semalar, önceleri Anadolu coğrafyasında bilinen bir dans biçimi olmaktadır. Tasavvuf inancının ortaya çıkması onu inançsal bir kimliğe sokmuştur fakat algılamada bu dönem içinde kutsal bir nitelik taşımamaktadır. XV. yüzyılda Osmanlı döneminde eğlence amaçlı olarak sünnet düğünlerinde icra edilmesi bu durumun somut kanıtı olmaktadır. Mevlevi tarikatının içinde belli bir sisteme bağlanması bu döngüsel dansı hem

biçimlendirmiş hem de tasavvufi anlam ve sembollere sahip olmasını sağlamıştır. Sema ayinlerinde icra edilen bölümlerde semazenlerin ruhsal yolculukları gözlemlenebilmekte ve semalar, metinsel bir hikâye gibi selamlar aracılığıyla giriş, gelişme ve sonuç bölümlerine ayrılabilir. Semaların döngüsel figürleri ruhsal yükselmenin, kozmolojik ve inançsal algının hareketli biçimi olmaktadır. Çünkü dönüş hareketi kavramsal olarak, güneş sistemindeki dönüşü, Tanrı'ya varışı, kulluğa dönüşü, maddi ve manevi âlemlere göçün, yaradılışın, kâinatın, varlığın- yokluğun, kanın kalp etrafındaki dönüşü, atomlar içindeki elektronların dönüşü gibi sayısız karşılığı temsil eden bir sembol olmaktadır. Ayrıca tasavvufi açıdan bu durum Allah-insan-evren bağlamında kâinattaki her şeyin mutlak bir biçimde sürekli tekrar ederek sonlanmadığını vurgulamak amaçlıdır. Çünkü dairesel harekette başlangıç ve sonuç yoktur. Ayrıca dönüş hareketinin el, kol, ayak biçimi değişmeden sürekli bir tekrar içindedir ve semboliktir, bu durum bedeni alegorik bir anlatım haline getirmektedir.

Mevlevi adaylarının almış oldukları eğitim, nefsin öldürülmesinden başlayıp, tasavvufi açıdan ölmekten ölmek boyutuna kadar götürülmektedir. Bu durum Mevlevihane içinde bir inisiyasyon süreci olarak değerlendirilmiştir. Bu süreç eğitimin sonlanmasıyla bitmemektedir çünkü sema dansının kendi bütünlüğü her defasında semazenlere ölmekten ölmek kavramının yaşanmasını zorunlu kılmaktadır, bu durum semazenlerin giysilerinde de görülmektedir. Böylece her semanın icrası yeni bir inisiyasyon sürecine girme ve çıkma olarak yorumlanabilir.

Semalardaki dönüş figürü temelinde Anadolu ve Orta Asya coğrafyasında sürdürülen bir hareket biçimi olmaktadır. Bu durum semaları sadece inançsal değil kültürel bir dans haline de getirmektedir. Kutup noktası ve Kutup Yıldızı anlayışındaki paralellik, semazenler ile şamanlar arasındaki vecd hallerinin benzerliği bu durumun göstergesi olup, semaların kökensel

olarak Orta Asya'dan Anadolu'ya taşınan danslar arasında olduğu, önceleri şamanlar, sonraları da dervişler tarafından icra edilen bir kökene sahip olduğu değerlendirilmesi yapılabilir.

3.3. Sinsin ve Dönüş

Sinsin, Türk halk danslarının seyirlik danslar grubunda yer alan ve genellikle düğün merasimlerinde icra edilen bir dans grubu olarak, Anadolu sahasının genelinde görülen bir ateş dansı olmaktadır. Sinsinin en önemli özelliği gece, ateş etrafında dönülerek, kaçma-kovalamaca sistemi içinde ve sadece erkekler tarafından icra edilen, sitemli bir şekilde tek figürden oluşan bir icraya sahip olmasıdır. Sinsin dansını oluşturan öğeler; ateş, dönüş figürü ve güç gösterisi olmaktadır. Bu üç konu çerçevesinde sinsin dansları değerlendirilmeye alınacaktır.

Sinsinin, Anadolu'nun birçok yerinde icra edilmesi, anlam olarak birbirine yakın ama yerel olarak azda olsa farklılıklar taşımasına neden olmuştur. Türk Dil Kurumu, sinsin kelimesini; “geceleyin, ateş çevresinde, genç erkeklerin davul, zurna eşliğinde oynadıkları bir halk oyunu”, “odununun ateşi kuvvetli bir çeşit ağaç” olarak tanımlamaktadır. (<http://tdkterim.gov.tr/bts/?kategori=verilst&kelime=sinsinayn>, 8 Temmuz 2009). Sinsin dansının anlamına Oyun ve Bügü, kitabında yer veren Metin And, kelimenin çeşitli anlamlarda “dansa uymak” manasına geldiğini belirtirken, Konya köylerinde ateşi kuvvetli ağaca denildiğini, Isparta'da sessiz hareket etmek, saklanmak, sinsi anlamlarını karşıladığını, sin'in kimi bölgelerde ise mezarlık anlamına geldiğini kaydetmektedir. (And, 1974:158) Mahmut Ragıp Gazimihal ise, çoğu zaman düğün gecelerinde icra edilen

sinsinin, kayın ağacının diğeri adı olduğunu vurgulamaktadır. (Gazimihal; 1990:58) Yazar ayrıca sinsine zamah, zamak adlarının verildiğine de kaydetmektedir. (Gazimihal, 1999:23)

Sinsin dansının tanımları görüldüğü üzere, ateş ve ağaç kavramları etrafında şekillenmektedir. İcrası itibariyle, ateş etrafında sergilenmesi bu tanımları destekler niteliktedir. Ateş ve ağaç Türk kültüründe, mitolojilerde, efsanelerde, sözel kültürde, günümüzde Anadolu'da mukaddes olarak uygulanan pratiklerde kutlu sayılmaktadır. Ateşin varlığı ağaçtandır, bu konuya Bahaeddin Ögel, Türk Mitolojisi II, eserinde değinerek, ağacı ateşin ana maddesi olarak kabul eder ve ateşin keşfi ile ilgili efsanelerde ağacın önemine değinir. Kayın ağacının mitolojide gök ağacı olduğunu, karaağaç ve akkavağın ise ateşin ana maddesi olan ağaçlar olarak görüldüğünü belirtir. (Ögel,2006:499)

Sinsinin, kayın ağacının ateşinde, dönülerek icra edilmesi, bu dansa iki açıdan önem kazandırmaktadır. Bunlardan biri ateş diğeri de kayın ağacı mevzusudur.

İlk olarak ateşi ele alacak olursak, Türk kültüründe ateş bir sağaltım aracıdır. Bu konuda değerlendirme yapan Abdulkadir İnan, Şamanist inanca göre ateşin her şeyi temizlediğine, kötü ruhları kovduğuna inanıldığını, bu inanç doğrultusunda VI. yüzyılda Batı Gök Türk hakanına gelen Bizans elçilerinin ateşler arasından geçirildiğini belirtir. (İnan, 2000:68) Ayrıca ateş çevresinde gerçekleştirilen danslı ayinler kutlu sayılmaktadır. Türk kültüründe eskiden beri ateşli danslar yapıldığı araştırmacıların kayıtlarında bulunmaktadır. Örneğin, Gazimihal, Türk Halk Oyunları Katalogu I, çalışmasında Bizans elçilerinin Asya'ya gittiklerinde Türklerin ateş çevresinde çalgılı danslar yaptıklarını gördüklerini ve dönüşte de bu dansı kaydettiklerini

belirtmektedir. (Gazimihal, 1990:58) Ayrıca ateşe su dökülmemesi, tükürülmemesi ya da şamanların gerçekleştirdikleri her ayinde ateşi kullanması, ateş kültüne verilen önem ve saygıdan kaynaklıdır. Ateşin Türk kültüründeki kutsallığına yer veren Abdulkadir İnan, ateşin Altaylılarda ve Yakutlarda kutlu sayıldığını, gelin ve güveyin gerdeklerinde ilk defa yaktıkları ateşte çakmak taşı kullandıklarını, üç gün ve üç gece bu ateşin yanında bulunmalarının da adetten olduğu bilgisini vermektedir. (İnan, 2000:66) Diğer önemli bir bilgi ise Altaylıların ateşe karşı söyledikleri dualar olmaktadır. Yazar, bu konuda ateşe dua ederken “güneş ve aydan ayrılmışsın” denilerek, ateşin “Ülgen” tarafından gönderildiğine inanıldığını bu nedenle ateşe karşı küfür edilmediğini, tükürülmediğini, ateşle oynanmadığını ve suyla söndürülmediğini belirtmektedir. (İnan, 2000:67) Ateş, aynı zamanda aile ocağını temsil eden bir kavram olmaktadır. Sinsin ateşinin bu amaçla sadece düğünlerde yakılması ve icra edilmesi aile ocağını temsil edebilir niteliktedir çünkü ateş, aile kurumunun temeli olarak algılanmaktadır. Bahaettin Ögel, Türk Mitolojisi II, eserinde ateş dualarına yer vermekte ve dualardan birisini şöyle kaydetmektedir; “Gelin ve güveye ve bütün halkımıza, sağlık ve düzen ver! Sana secde ediyoruz”. (Ögel, 2006:498) Yazar, ateş ve ocakla ilgili olarak, her ocağın ayrı bir sahibi ve koruyucusu olduğunu, bu nedenle bütün ocakların tek bir ruh ya da tanrı tarafından yönetilmediğini vurgular. (Ögel, 2006:496) Bu durumda günümüzde bile her düğünde gelin ve güvey adına ateş yakılması yani sinsin ateşinin o düğüne özel olarak tutuşturulması da bu durumu destekler niteliktedir. Ayrıca ocak ve ateş kültü yaygın olarak ailenin ve aile yaşamının en önemli sembolüdür. Orta Asya’da bu amaçla düğün merasimlerinde ateş yakıldığını kaydeden Bahaeddin Ögel, şu bilgileri vermektedir:

“Yapılacak evin kutlu olması, ocağın mukaddes ateşini daima yanması, nesillerin çoğalması, hayvanların verimli olması için dua ederler ve ‘uruy’ diye bağırarak, kaşığı havaya fırlatılır... Ateşe bakıp, dua ederler...Bundan sonra düğün gibi bir tören yapılır. Ondan sonra yaşlılardan biri şöyle dua eder: Ateşi, alevli yak! Yaktığın ateşin,

kıvılcımların sönmesin! Kışın oturduğun ev, bereketli olsun! Yazın oturduğun ev kutlu olsun!" (Ögel; 2006:506)

Bu açıklamaya dayanarak sinsin danslarını, ocak ve ateş kültünün bir sembolü olarak düğün merasimlerinde yakılan ve çevresinde çeşitli pratiklerin yapıldığı, temelinde ayinsel olarak icra edilen bir dans biçimi olarak Orta Asya kökenlerine dayandırabiliriz. Çünkü Ögel'in verdiği örnekte görüldüğü üzere, sadece düğün amaçlı ateş yakılmakta ve çevresinde tören yapılmaktadır. Ateş kültü Anadolu'nun genelinde çeşitli biçimleriyle sürdürülen bir inançtır. Bu genelleme sinsin danslarında da görülmektedir. Türk halk dansları, Anadolu'da coğrafya, iklim gibi unsurlara bağlı olarak türlerine ayrılmışken Anadolu'nun genelinde köy düğünlerinde sinsin ateşi yakılmakta ve benzer bir biçimde icra edilmektedir. Bu nedenle, Orta Asya'dan sonra Anadolu'ya aktarılan ve devam ettirilen köklü bir dans olması muhtemel görünmektedir.

Ateşe gösterilen saygının Şamanizm'de ki önemine değinen Yusuf Ziya Yörükhan, bu hürmetin günümüzde sinsin dansları ve diğer pratik şekillerde sürdürüldüğüne dair şu bilgileri kaydetmektedir:

"Ocak kutsiyeti, hükmünü bugünde sürdürmektedir. Od Ana, Od Ata ananeleri de bu fikri teyit etmektedir. Bugün bile Moğollar düğün merasimlerinde ateşi takdis ederler. Kırgızlar "Bismillah" diyerek ateşe bir parça yağ atarlar...Anadolu'da "sinsi" denilen oyun, ateş üzerinden atlamak ve onun etrafında raks etmek şeklindedir ki, bunun Türk şamanlığı devrinin bir bakayası olduğunda şüphe yoktur. Birçok hastalıkların ateşle tedavisi de bu akidelerin vus'atını göstermektedir." (Yörükhan; 2006:63)

Anadolu'da sinsin dansları haricinde, ateş etrafında veya ateş vasıtasıyla gerçekleştirilen danslar, genellikle düğün merasimleri aracılığıyla, kına gecelerinde görülmektedir. Anadolu'nun genelinde, gelinlere kına

yakılırken mumlarla ateş yakılması, ocak ve ateş kültüne gösterilen bir hürmet olarak değerlendirilebilir. Çünkü bunun gibi geçiş dönemlerinde yapılan pratiklerin sebepsiz yere tatbik edilmesi pek olası değildir. Örneğin Elazığ yöresine ait Çayda Çıra dansı, günümüzde halk dansları gösterilerinde ya da yarışmalarında icra edilmektedir. Fakat temelinde Elazığ yöresinin kına ve düğün dansı olmaktadır. Mahmut Ragıp Gazimihal “Türklerde Ağaç Kültü ve Çayda Çıra Oyunu” adlı makalesinde, bu formdaki dansları “çıralı oyunlar” olarak tabir eder ve “çıralı dansların” şamanlıktaki ağaç kültünün göstergesinden başka bir şey olmadığını vurgular. Yazar, gelinin başı üstünde içi yanan mumlarla ışıklı tepsi tutarak “sini çevirmesi” geleneğinin ya da “iki avuçtaki birer tabak içinde dikili mumların” gelinin başından çevrilmesinin temel nedenini şöyle açıklamaktadır: “Böyleleri, ateş kültü oyununun meydanlıktan hareme de girebilmesi ve evlenmeyi kutlamada yer alması demektir.” (Gazimihal; 1993: 98) Bu açıklamaya dayanarak ateşin Anadolu’da kına ve düğün merasimlerinde yöresel danslarda kullanılmasının temelinde yeni kurulan evin, ateş vasıtasıyla kutsanması amacı güdüldüğü yargısında bulunabiliriz. Sinsin ateşinin, bu amaçla Anadolu genelinde yakılması ve icra edilmesi bu inancın devamı niteliğindedir.

Türk kültüründe, ateş kültünü değerlendiren Gazimihal, sinsin danslarının bu kült etrafında şekillenmiş bir dans olduğunu belirtmektedir. Bu konuda yazar, “Türklerde Ağaç Kültü ve Çayda Çıra Oyunu” makalesinde şu bilgileri vermektedir:

“VI. Hristiyanlık yüzyıllarının sonlarına doğru, bir Bizans elçi kafilesinin Sogdların gelmişliğini görürüz. Kafilenin yanına gelen mecusi papazları ateş yakarak Göktürk diliyle şarkı söylemişler, ziller ve küçüklü büyüklü davullarla bir ahenk yürütmüşlerdi. Şarkı durmadan sürmüş, alevli odunlarla gezerek ayin yapmışlardı, bu bir çıralı oyundu; şamanlıktaki ağaç kültünün bir oyun göstergesinden başka bir şey değildir... Asya’dan: hususile Kırgızların “seksevül” adını verdiği ve Hazar ötesi Türkmenlerinin “sazak” (bizdeki seksek) dediği ağacın ateşi sabahlara kadar sürer. Ateş oyunlarında bulunabildiği

takdirde böyleleri makbuldü. “Sinsin Oyunu” gibi.” (Gazimihal; 1993:98)

Türk kültüründe ağaç kültü, önemini hala koruyan, saygı duyulan bir inanç olmaktadır. Bazı ağaçların kutlu sayılması, ağaçlara bez bağlanıp dilek dilenmesi, elma ağacının meyvesinden yenilerek çocuk sahibi olunması gibi inançlar, hem pratikte hem de halk hikâyelerinde görülmektedir. Türk kültüründe “çocuksuz ev, meyvesiz ağaç” olarak düşünülmektedir. Ayrıca Türk mitolojisinde ağaç kavuğunda doğan çocuklarla ilgili anlatılar bulunmaktadır. Örneğin, “Oğuz Kaan” destanında Oğuz, ikinci karısını bir ağaç kovuğunda bulmuştur, (Ögel, 2003:88), Manas destanında kısır kadınlar elma ağacının altında oynamaktadır. (Ögel, 2003:90) Manas’ın eşi Kanıkey, rüyasında ‘ocak’tan bir kavak yeşerdiğini ve bunun göğes kadar çıktığını görür, bu rüyadan sonra Manas dirilip hayat bulur. (Ögel, 2003:514) Diyarbakır’da Sin ve Sidaş (Sindaş) adlı iki kardeşin türbesi çevresinde bulunan ağaçlara dokunulmaz. Dallarından kıranların öküz gibi böğürerek öleceğine inanılır. (Kalafat, 1999:55) Görüldüğü üzere ağaç ve ağaçla ilgili pratikler toplumsal hafızada, pratiklerde, kutsal bir kimlik kazanmıştır. Türk kültüründe kutsal olarak görülen ağaçlardan biriside kayın ağacı olmaktadır. Sinsin dansının, karşılık olarak kayın ağacı anlamına gelmesi, bu dansı kökeni bakımından, şaman kültürüyle ve Türk kültüründeki yaradılış inançlarıyla ilişkilendirmektedir. “Kayın Ağacından Türeme” inancıyla ilgili bilgi veren Bahaeddin Ögel, bu inanışın Kuzey Türklerinde yaygın olarak görüldüğünü, ölümsüz şamanların gökteki ağaçtan türediklerine inanıldığını kaydeder ve şu bilgileri aktarır:

“Tanrı, “sekiz ağaç” dikmiş ve onları böyle yaratmıştı. Gökteki bu kutlu ağacın yaprakları solmazdı. Ölümlü şamanlar ise yerdeki ağaçtan türemişlerdi. Onların ağaçları ise soluyordu. Altay Türklerine göre, insanlar türediği zaman “Umay – Ana” mızla birlikte, iki kayın ağacı da yere inmişti.” (Ögel, 2006:482)

Altay şamanları ayinlerinde, göğre kayın ağacını kullanarak çıkmaktadır. Tanrıya sunulan, kurban ayinleriyle ilgili olarak Abdulkadir İnan, ayin yapılacak yerin şaman tarafından belirlendikten sonra çadır kurulduğunu, çadırın içine kayın ağacı dikildiğini ve bu ağacın dokuz yerinden kertilerek basamaklar oluşturulduğu bilgisini vermektedir. (İnan, 1976:48) Kayın ağacı, şaman tarafından ayin amaçlı olarak kullanılan ve basamaklarından “Ülgen”e ulaşılan kutsal bir ağaç olarak kabul edilmektedir. Ağaç sadece, evrenin sembolü ya da göğre çıkılan bir merdivende olmamaktadır. Ağaç; gençliğin, bereketin, bilgeliğin, uzun yaşamın, ailenin de sembolik ifadesidir. Böyle anlamlar yüklenen bir ağacın ateşi, sembolleri tek bir noktada birleştirip, çevresindekileri kutsayabilmektedir. Aynı zamanda bu ateşin çevresinde gerçekleştirilen dans, kutsal bir kimliğe bürünebilir. Sinsin ateşinin, kayın ağacının odunundan yakılması, dansın kozmik bir seyahat için yapılmış olabileceğinin yanında, arınma, bolluk, bilgelik gibi amaçlar çerçevesinde ayin amaçlı olarak icra edilme ihtimalini de bulundurmaktadır. Ayrıca mitolojik inanca göre kayın ağacının “Umay- Ana” tarafından yeryüzüne indirilmiş olması da önemli bir nokta olmaktadır. Çünkü Umay- Ana, Türk kültüründe doğurganlığın, üremenin sembolüdür ve bu konuda koruyucu bir iye olarak kabul edilmektedir. Sinsinin diğer adıyla kayın ağacının, düğün törenlerinde yakılması; yeni evlenen çiftin, gelecek neslinin çoğalması için çifti kutlu kılmak amacıyla, ayin için yakıldığı anlamında da değerlendirilebilir. Çünkü kutsal ağacın varlığı Tanrı kutunun bir nimeti olmaktadır.

Sinsin bir ateş dansıdır ve yakılan ateş etrafında uzun süre dönülerek dans edilmektedir. Ateşin kuvveti, yakılan odunun gücüne bağlı olmaktadır. Bu konuda Gazimihal, Ömer Asım Aksoy’un “Kamus (sözlük)” tercümesinden yararlanmaktadır. Aksoy; kayının tanınmış bir çöl ağacı olduğunu, Türkçede sinsin ve dağdağan ağacı denildiğini, ateşinin dayanıklı olup gün boyu sönmediği bilgisini vermektedir. (Gazimihal, 1999:28)

Mitolojik anlatılarda geçen kutsal ya da soysal hayat, kültürel kodlar oluşturmaktadır. Bu kodlar, bir ritüel veya tören beklentisinin gerçekleşmesi için yapılması gereken pratiklerin, nasıl uygulanması gerektiğine dair ön koşulları belirlemektedir. Bu durumda ayinlerde ya da törenlerde gerçekleştirilen danslar, beklentinin gerçekleşmesi için gerekli bir ön koşul olarak yorumlanabilir. Örneğin Manas destanında Yakup Han karısının kısırlığından şikâyet etmekte ve söyle demektedir:

“On dört yıldır alalı, ana dahi olmadı!
Kutsal bir yere gidip, adım bile atmadı!
Kutsal pınara gidip, yanında bir yatmadı!
Bir elmanın altına, girerek oynamadı!” (Ögel, 2003:506)

Görüldüğü üzere ağaç çevresinde dans etmek, istenilen durumun elde edilmesi için gerekli ön koşulun sağlanmasında izlenilen kutsal bir pratiktir. Buna benzer bir değerlendirmeyi Gazimihal, “Türklerde Ağaç Kültü ve Çayda Çıra Oyunu” makalesinde şöyle yapmaktadır:

“Ağaç kültünün Türklerdeki menşe ifadesini Dokuz Oğuz (Huvey-Hu) efsanesinde görürüz. Kutsal tanınan ağacın kendisi veya ateşi etrafında oynamak törenin özü o efsanede vardır... İran’ın Türk Moğol hanlarından Gazan İlhan, Müslüman olduğu halde, bir ağacı bezlerle bezeyip etrafında oynayarak adak adamıştı.” (Gazimihal, 1993: 98)

Ağaç altında dans ederek adak adanması kutlu bir pratik olarak algılanmaktadır, ayrıca ağaç, ateşin ana maddesidir. Kutlu ağacın ateşi etrafında dans edilmesi, dansında kutlu bir kimliğe bürünmesi olarak yorumlanabilir.

Danslar çıkış noktalarında genellikle anonim olarak kabul edilmektedir, çıkış nedeni bilinen danslar ise genellikle bir hikâyeye veya destana bağlıdır. Örneğin Anadolu danslarından, Sepetçioğlu, Yörük Ali, Kımıl Halayı gibi danslar bu grupta yer almaktadır. Gazimihal, Ateşli dansların çıkış noktasını “Dokuz Oğuz Menkıbesi”yle ilgili olduğunu düşünme ve bu menkıbeyi şöyle nakletmektedir:

“Bir gün Oğuz ülkesinde ırmaklar kenarında bulunan ağaçlara gökten nur inmiş, bu ağaçların etrafında otuz kadem (yarı, yarım) kutrunda gümüşten bir daire vücuda gelmiş ve ağaçlardan saz sesleri yükselmeye başlamış, dokuz ay on gün sonra bu ağaçlardan birinin karnı şişip yarılarak, içinde gümüş emzikli çocuklar doğmuş. Bu çocuklardan büyüüp hükümdar olanın otağına, bir gece bir melek girerek ona yerle gök ilmini öğretmiş ve hükümdar kardeşleriyle sefere çıkarak dört bucağı kuşatmış. Ancak otuz batın (nesil) sonra gelen diğer bir hükümdar talip olduğu kıza başlık olarak Kurt Dağı’nı verdiği için Türk yurdunun sihrini kaybetmiş. Ana yurttan “göç göç” sesleri duyarak göç edilmek zorunda kalınmış, nihayet beş ordunun torunları “Beş Balık” da toplanmış. Burada Kurt Dağı’nın ışığında benzer ışıklar yakarak tekrar saadete kavuşan Türkler, avdan ve zaferden döndükleri zaman geceleyin çay kenarlarında çırılar yakarak saz çalıp oynamayı adet edinmişlerdir.” (Gazimihal, 1990:58–59)

Efsanede geçen “çırılar yakarak saz çalıp oynamayı adet edinmişlerdir” cümlesiyle Gazimihal, günümüzdeki Türk halk dansları arasında ilişki kurarak, bu âdetin şuan icra edilen ateşli dansların temelini teşkil ettiğini düşünmenin yanlış olmayacağını savunmaktadır. (Gazimihal, 1990:58) Sinsin dansları, bu değerlendirmenin bir neticesi olarak kabul edilebilir. Dans kültürel bir birikimdir, fakat ilk nerede, ne şekilde ve hangi sebepten dolayı icra edildiği çoğunlukla bilinmemektedir, bu konuda söylenebilecek en makul yaklaşım dansın kültürel kökenlere dayandırılması olacaktır. Homo Ludens eserinde Johan Huizinga’da, benzer bir açılmadan konuya bakmış ve değerlendirmelerini bu yönde yapmıştır. Yazar konu bağlamında şu bilgileri kaydetmektedir:

“Oyunsal rekabet, toplumsal hayat güdüsü olarak, bizzat kültürden de eskidir ve arkaik kültür biçimlerinin gelişmesinde bir maya gibi etki etmektedir. İbadet, kutsal oyun biçiminde serpilmiştir... Müzik ve dans ortaya saf oyun olarak çıkmışlardır.” (Huizinga, 2006:219)

Dansın yapılışı toplumun ön gördüğü zamana bağlıdır ve zaman kozmolojik bir kavramdır, güneşin, ayın, yıldızların şekli; ayınların, törenlerin, yolculuğun, mevsimlerin kısaca düzenin nasıl sağlanacağı ve neyin ne zaman yapılacağı konusunda belirleyici bir rol üstlenmektedir. Örneğin, Emel Esin Türk Kozmolojisi, kitabında Türk kültüründe dünyanın Demir Kazık etrafında döndüğüne inanıldığını ve yıllık seyir boyunca her on iki ayın muayyen bir gününde, “bin mum yakarak ayın yapmanın bir gelenek olduğunu” belirtmektedir. (Esin, 1979:14) Görüldüğü üzere Türk kültüründe ayinlerde kozmolojik konum, törensel eylem için, belirleyici rol üstlenerek dansın zamanını ve şeklini belirlemiştir.

Ateş aynı zamanda kozmik bir bilgidir. Bu konuda Emel Esin, Türk kültüründe Merih gezegeniyle ilgili düşüncelere yer vererek, ateşin, “Merih ile yaz semasında zirvede görülen Kök-luu yıldızının kalbi Sin Yıldızı” olduğunu kaydeder. (Esin, 1979:5) İnanışa göre Sin yıldızı “bir semavi hükümdarı ve ilk ateşi yakan efsanevi bir şahsiyeti temsil etmektedir.” (Esin, 1979:11) Ayrıca, “Ulugay” denilen devirde Sin yıldızının göğün zirvesinde görüldüğü zamanlarda, Türklerin gök ayini düzenledikleri, ateşe ayin yaptıkları ve ateş ruhunun, hükümdar ayinleri ile alakalı olduğu belirtilmektedir. (Esin, 1979:24) Dikkat çekici diğer bir nokta ise Sin yıldızının gökte belirginleştiği yaz dönemlerinde fundalıkların tutuşturularak sürekliliğe kavuşturulmasıdır. (Esin, 1979:48) Sonuçta sin kelimesi Türk kozmoloji bilgisinde, ateş sembolü, ateş yıldızı olarak bir pusula görevindedir.

Her iki kelimenin de ateş anlamıyla karşılık bulması, Türk kozmolojisinde ateş yıldızı anlamında, Sin yıldızı denilmesi ve günümüzde sinsin danslarının ateş etrafında huşu içinde icra edilmesi, bu dansın çıkış noktasında kozmik olarak Sin yıldızıyla irtibata geçmek için icra edildiği ihtimalini de kuvvetlendirmektedir. Yeryüzünde bu amaçla yakılan ateş, göksel modeli temsil edebilir. Edebi Dönüş Mitosu, kitabında Mircea Eliade, “yaşadığımız dünya, göksel dünyaya tekabül eder. Aşağıda uygulanan her edimin birde yukarıda, asıl gerçekliği temsil eden bir karşılığı bulunmaktadır” bilgisini verir. (Eliade, 1994:21) Emel Esin, tarih içinde Türklerin ateşli ayınlar düzenledikleri hakkında da bilgi vermektedir. Yazar, bu ayınlarla ilgili olarak; ayının önemine göre davullar çalınır, alkışlar okunduğunu, tüyler ve renkli kurdelelerle süslenmiş tuğ çevresinde, el ele tutuşarak destanları temsil eden danslar icra edildiğini, yavaş ve hızlı yürüyüşlerle selam verildiğini, çanlar ve davullar çalınarak dansın idare edildiğini kaydeder. (Esin, 1979:43)

Sin kelimesinin karşılığını Sümeroloji bilgilerinde arayan Mahmut Ragıp Gazimihal, tarih içinde “Kamer Tanrı”nın adının sin olduğunu, Sümerlilerin kamere ay dediklerini, Babil’lilerin sin olarak konuştuklarını, sonraki dönemlerde iki kelimenin birleştirilerek “sinay” kelimesinin kullanıldığı bilgisini vermektedir. Yazarın belirttiğine göre; Babil’de “sin” adına ayda iki kere ilahiler okunup şenlikler düzenlenmektedir. Bu ilahilerden biri sızlanma ve şikâyet, diğeri sevinç şarkıları olarak söylenmekte fakat her ikisinde de şenlik ve dans olmaktadır. (Gazimihal, 1999:26). Gazimihal, bu şenliklerde ilgili değerlendirmesini şöyle sürdürmektedir:

“Bugünkü sinsin oyunumuz o zamandan beri sürüp gelmiş olsa gerek. Oyuncular, ateşi kucaklar gibi ona çekin (vurgun, baygın) bir tavır alırlar. Sessiz veya sesli oynanır. Hareketlerde telaşlı bir uyanıklık ve ayık bir dikkat göze çarpar. Bu oyun eski Mezopotamya’nın ve Eti devrinin bir zamanlar Sin diye adlandırılan Ay Tanrısı adına ve şerefine yapıldı. Ateş, ayın doğduğu gecelerde yakılırdı. Çünkü o

zamanın yaşayışına göre ay, geceleri, bekleyen koruyucu bir tanrı idi.”
(Gazimihal, 1999:26)

Bu değerlendirmeler neticesinde sinsin danslarının kökeniyle ilgili olarak üç varsayım sonucuna erişilmektedir. Bunlardan ilki, ağaç ve ateş kültüründen yaralanarak düğünlerde yeni kurulan evin kutsanması, nesillerinin sürmesi, evin bereketli ve kutlu olması için sinsin ateşinin yakılmasıdır ki bu durumda ağaç ve ateş kültürünün çevresindeki kozmolojik bilgiler, mitolojik anlatılar sembolik olarak sinsin dansının bünyesinde toplanmış olmaktadır.

İkinci olarak Sin yıldızının, yaz döneminde Merih yıldızıyla birlikte semada görülmesi sonucunda ateşli ayinler düzenlenmesi konusudur. Bu durum mevsimsel geçişlerde uygulanan bir kutsama ayini olarak değerlendirilebilir. Sin yıldızının gökyüzünde belirlediği dönemlerde ateş yakılması kozmosta iyi bir düzen elde etme amacını taşıyabilir. Çünkü ateş, güneşin yeryüzündeki sembolüdür. Bu amaç doğrultusunda, Sin yıldızının yeryüzünde taklitsel bir benzeri yaratılmış kozmogonik eylem yeryüzünde de tatbik edilerek dünyanın ve kozmosun düzeni sağlanmış olabilir, böylece yeni mevsimin geçişi bereketli, kutlu kılınmıştır değerlendirilmesi yapılabilir. Ateş çevresinde gerçekleştirilen bu ayinlerin günümüzde sinsin dansları olarak sürdürülmesi diğer bir yaklaşımdır.

Üçüncü olarak Ay Tanrısı Kamer'in adına düzenlenen şenliklerdir, bu şenlikler kutsal bir takvim niteliğindedir. Çünkü Ay, tarih içinde zamanı ölçen kozmolojik bir takvim olarak da kullanılmıştır. Ayrıca ateş, ayın doğduğu gecelerde yakılmakta ve dans edilmektedir. Bu durumda sinsini, zamanın yenilenmesinde simgesel bir tekrar olarak hem geleceğe hem kökensel zamana atıfta bulunmak amaçlı düzenlenen bir şölen dansı olarak yorumlayabiliriz. Böylece, kozmolojik zaman için, sinsin dansı bir model

oluşturmakta ve kutsal zaman ayda iki kere tekrar edilmiş olmaktadır. Mircea Eliade, “Ay, ölecek olan yaratıkların ilkidir, ama yeniden yaşanacakların da ilkidir” diyerek ölüm ve dirilişin, doğurganlık ve yeniden doğumun, erginlenmenin ve benzeri teorilerin oluşturulmasında Ay mitoslarının çok önemli olduğunu kaydetmektedir. Yazara göre Ay, “ebedi dönüşü” göstermektedir. (1994:89) Sinsin danslarının, Ay, adına düzenlenmesi yenilenmenin ve bu mitosa olan inancın, evrensel yenilenmenin sembolik bir göstergesi olarak yorumlanabilir.

Dans nedensiz icra edilmez bu doğrultuda yapılan hareketler anlamsız gibi görünse bile yapılış amacının bir önemi, bir anlamı vardır. Günümüzde Anadolu’da düğünler sinsin için en önemli vesiledir. Gaziantep yöresinde düğünlerde halay kurmak bir gelenektir, kurulan halay uzun kuyruklar oluşturarak akşam saatlerine kadar sürdürülür. Sinsin, halayın ortasında ya da sonunda erkekler tarafından gece icra edilen seyirlik bir dans olmaktadır. Sinsin ateşinin bu ortamlarda yakılması ve icra edilmesiyle ilgili olarak Gaziantep halk dansları öğretmeni Sait Koca (K.K.1) ile Gaziantep’te 19.06.2009 tarihinde görüşülerek bilgi alınmıştır. Koca, sinsinin Gaziantep’te eskiden tüm köy düğünlerinde icra edilirken günümüzde artık nadir olarak karşılaşıldığını belirtir. Sait Koca, sinsinin başlamasıyla ilgili olarak şu bilgileri aktarır; “akşamın ilerleyen saatlerinde köy meydanına büyük bir ateş yakılır. Bu sırada davullar tek ritimde önce yavaş vurmaya başlar, bu sinsin için bir çağrı özelliğini taşır, halay dağılır ve ateş çevresinde geniş bir halka oluşturulur”. Sinsindeki hareketlerle ilgili olarak da değerlendirmelerde bulunan Koca, şöyle demiştir; “davulların ritimleri hızlanır, ateşin çevresinde oluşturulmuş halkadan biri çıkarak ateş etrafında tek ayağıyla sekerek dönmeye başlar. Elinin birini yere doğru, diğerini de havada tutar, havada tuttuğu eliyle ateş çevresinde dönerken göğe işaret eder. Bir süre sonra çevreden biri ateş etrafında dönene vurmak için hareket eder, meydana çıkar, kovalaşmalar yaşanır, bazen de ateş çevresinde dönen kişi, parmağıyla kapışmak istediği kişiyi işaret eder, meydana gelmesi için teşvik

edici hareketlerde bulunur. İlerleyen zamanla birlikte sinsin güç gösterisine dayalı bir eğlenceye dönüşür.” Sinsin dansındaki el, kol ve beden hareketleri hakkında Sait Koca, şu aktarımı yapmıştır; “Havaya kaldırılan el değişebilir ama kaldırılan elin avuç içi başın üstünde tutulur, gökyüzüne doğrudur, keskin hareketlerle el bilekten sağa, sola çevrilir, diğer el yeri gösterir. Bu hareket Türk kültüründeki Gök Tanrı inancının, ay, güneş, ateş kültlerinin bir sembolü olarak düşünülebilir. Oynarken ateşe işaret edilir, defalarca üzerinden atlanır, hem sekerek hem de koşularak ateşin çevresinde dönülür. Bu figürler Türk kültüründeki ateş kültüne olan saygının, arınma merasiminin bir parçası şeklinde değerlendirilebilir. Zaman içinde sinsin, seyirlik bir oyun olmuştur.”

Sinsin, Anadolu’nun genelinde çok az farklılıklarla benzer bir biçimde icra edilmektedir. Metin And, sinsinin Anadolu’da çok yaygın olduğunu belirtir, (And, 197:184) Gazimihal ise, sinsinin oynandığı iller arasında Ankara, Samsun, Sinop, Amasya, Çorum, Yozgat, Bahçe, Kozan, Adana, Osmaniye, İncesu, Zencidere, Kırşehir, Genezi-Avanos, Merzifon, Polatlı, Çankırı, gibi illeri özet olarak vermektedir. (Gazimihal, 1999:23-25) Yazar, sinsinin icrası için genel bir anlatım yapmıştır, yazardan edindiğimiz bilgiye göre bu dansın icrasını diğer illerde özetle şöyledir:

“Bir genç, ortadaki ateş karşısına geçer davulun temposuna uyarak bir ayak üzerinde sıçrar, başka bir oyuncu tarafından yakalanmamak için tetikte olmalı ve kaçmalıdır. Ortaya atılan oyuncu, ortadaki genci ister yakalasın isterse yakalamasın oyuna kendisi devam eder, yakalarsa fazladan bir yumruk vurmuş olur. Oyun bu şekilde ateş kararınca kadar devam eder. Kırşehir düğünlerinde sinsin oyuncularının bir ayak üzerinde raks anlarındaki fırıldanışlar göstermeleri hem ayın, güneşin hem de kendi mihverleri etrafında dönüşleri, kısa çark yapıları ve bunun kesik kesik nöbetleşmesi dikkate değer. Sinsin, düğünlerde ve milli günlerin gecelerinde oynanan bir gece oyunudur. Erkekler düğün odasında ve sinsinde böyle eğlenirken kadınlarda kendi aralarında eğlenirler.” (Gazimihal, 1999:23–24)

Sinsin, günümüzde seyirlik türde, eğlence amaçlı olarak icra edilmektedir. Eğlenmek, eğlendirmek gibi işlevlerinin varlığı herkes tarafından bilinen malum bir bilgidir. Anadolu toplumunun, dans geleneği kökensel olarak çok eskilere dayanmakta, dans her icrasında kuşaktan kuşağa aktarılmaktadır. İlk çıkan dansların ayin, ibadet ve büyü temelli olarak icra edildiği göz önünde bulunursa, dansçılarındaki kâhin, büyücü, şaman gibi birçok kültürel bilgiyi bünyelerinde barındıran kişiler oldukları sonucuna varılır. Zaman içinde toplum tarafından danslara yüklenen anlamlar değişebilir ki bu da doğal bir sonuçtur. Dansın, genel icra biçimi ve ismi onun künyesini oluşturmaktadır, toplum tarafından dansa yüklenen anlamlar zamanla değişmekte fakat isim ve icra sabit kalmaktadır. Bu nedenle günümüzde Anadolu coğrafyasında adı ve icra biçimi bilinen fakat isminin anlamı ve neden yapıldığı tespit edilemeyen birçok dans türü olmaktadır. Hâlbuki dansların adlandırılmaları ve icra biçimi onların kültürel kodlar halinde okunabilirliğinin metinleri olmaktadır. Bu açıdan sinsin dansında yapılan bedensel figürlerin içsel anlamlarında kültürel kodlar bulunduğu yaklaşımda bulunabiliriz.

Sinsinin sahnesi ateş olmaktadır, ateş güçtür, ateş etrafında tek başına dönen kişi, aynı zamanda o alanında iktidarını dolayısıyla ateşin gücünü de eline geçirmektedir. Ateşin üzerinden atlayan kişiler ateşin arındırıcı gücünden yararlanmaktadır. Bu geleneğin kökenleri çok eskiye dayanmaktadır, bu pratikle ilgili olarak Ögel, Göktürlere gelen Bizans elçilerinin, Göktürk sınırında ateş üzerinden geçirilip, temizlendikten sonra ülkeye alındıklarını, Çingiz Han, döneminde ise elçilerin ateş üzerinde atlatıldıktan sonra saraya alındıkları bilgisini vermektedir. (Ögel, 2006:522) Ayrıca ateş çevresinde dans etme Orta Asya şamanlarının uyguladığı bir pratiktir, şaman ayinlerinin hepsinde ateş bulunmaktadır, örneğin, şaman ateşin çevresinde dokuz tur dans etmektedir. (Eliade, 2006:276) Mircea Eliade, bu konuda, şamanların ateşin efendisi olduklarını, korrara deydiklerinde dahi acı çekmediklerini belirterek bunun nedenini “ateşe

egemenlik” olarak açıklar. (Eliade, 2006:238) Sinsinde, ateşe egemen olmak için dansçılar birbiriyle kapışmakta, birbirlerine vurmakta, sonrasında da ateş üzerinden atlamaktadır, bu hareketler şamanın ateş karşısında sergilediği pratiklerin dans halinde yaşatıldığının göstergesi olarak değerlendirilebilir. Davulun hızlı ritimleri dansın coşkusunu artırmaktadır ki, Türk kültüründe davul savaşı ve eğlenceyi temsil etmektedir. Sinsinde, davulların tekdüze hızlı ritimleri bu temsili destekler niteliktedir, davulla birlikte kahramanlık gösterileri, birbirine üstün gelme çabaları psikolojik olarak artırılmakta, müzikal, mistik bir büyü havası yaratılmaktadır. Böylece kahramanlık duygusu içinde dansçılar birbirlerine karşı zıtlıklar yaratmakta, kaçma kovalamacalar, vurmalarla bedensel güçler sınanmaktadır.

Bir elin gökyüzünü, diğerinin yeryüzünü gösterdiği, dönüşlü hareketler bedenın kozmik bir bilgi olarak kullanılması olarak yorumlanabilir. Böylece gökyüzü ile yeryüzü arasında sembolik bir bağ kurulmakta, beden aracılığıyla göksel simgecilik yapılarak, evrenin döngüsel biçimine işaret edilmektedir. Kutsal ve Dindışı, eserinde Mircea Eliade, bu doğrultuda, insani varoluşun ancak Gökyüzüyle sürekli iletişim kurmasıyla mümkün olduğunu vurgulamıştır. (Eliade, 1991:14). Türk kültüründe, gökyüzüyle iletişim kurma pratiklerine şamanlar vasıtasıyla rastlanmakta ve gök kutsal bir makam olarak kabul edilmektedir. Göğün kutsallığı Tanrı Ülgen’den kaynaklanmaktadır. Abdulkadir İnan, Ülgen’in ay ve güneşin ötesinde, yıldızların üzerinde yaşayan bir yaratıcı olarak tasvir edildiğini ve şamanların dualarında “Aylı ve güneşli büyük makamı, ayımı ve güneşimi yaradan şekil veren atam Ülgen” diye dua ettiklerini kaydeder. (İnan, 2000:32) Ateş çevresinde gerçekleştirilen dönüşler gökyüzüyle iletişimi sağlayan sembolik bir kozmos yolculuğu olarak değerlendirilebilir. Ögel, “ay, güneş ve yıldızlar yerden, ateş gibi görülüyorlardı. Bundan dolayı ateş ile onlar arasında bir ilgi kurma mümkündü” değerlendirmesini yapmaktadır. (Ögel, 2006:523) El ve kol hareketlerinin yönü bu konuda belirleyici olmaktadır. Baş üzerinde yukarıda tutulan el, ay ve güneşi işaret etmekte, böylece gökle irtibatı

sağlayan eylemsel bir kod oluşturmaktadır. Bu konuda yapılabilecek bir diğer değerlendirmede, imgesel düşüncenin, bedende figürler yardımıyla işaretin, sembolün kullanılması sonucunda somutlaştırılarak gerçeklik kazanmasıdır. Sinsin dansları bu manada göstergebilimi kullanan bir temsil niteliğine sahiptir. Yapılan ani sıçramalar, dönüşler, atlamalar ve koşmalar duyguların doğal dizgisidir. Nasıl ki metinsel bir anlatı kendine özgü coşkuları, umutları, hüznü, kahramanlığı betimliyorsa dansta bu konuda bedensel bir söylem olmaktadır.

Ateş ve ocak kültünün kutlu sayılması ve aileyi de temsil etmesi inancına dayanarak, sinsin ateşinin Anadolu'nun genelinde sadece düğün gecelerinde yakılması ve çevresinde dans edilmesi geleneğini, gelin ve güveyin kutsanması, evliliklerinin daimi ve bereketli olması niyetiyle tatbik edildiği yaklaşımında bulunulabilir.

Sonuç olarak, sinsin dansları geçmişten günümüze kadar sürdürülen Anadolu coğrafyasının genelinde görülen seyirlik bir dans türüdür. "Sin" kelimesinin anlamları ve sinsin danslarının icra biçimi değerlendirildiğinde eski Türk kültüründeki törenlerle paralellikler taşıdığı ve önceleri ayin amaçlı icra edilirken sonrasında seyirlik bir türe dönüştüğü değerlendirilmesi yapılabilir. Sinsin danslarının değerlendirilmesinde kökensel olarak kült inançlar, kozmolojik bilgiler ve mitolojik anlatılar, bu anlatıları destekleyen atasözleri bulunmaktadır. Temelinde ağaç ve ateş kültüründen yaralanarak, düğünlerde yeni kurulan evin kutsanması, nesillerinin sürmesi, evin bereketli ve kutlu olması için sinsin ateşi yakılmaktadır. Sinsin günümüzde düğünlerde seyirlik bir tür olarak algılsa bile, toplum ateşin sağaltıcı etkisinden hala yararlanılmakta, gelin ve güvey bu yolla kutsanmaktadır. Sinsin kelimesinin ateş ve ağaç kavramlarını karşılaması bu dansı aynı zamanda kutlu kılmaktadır. Sinsinin figürleri hareketlerin çözümlenmesinde belirleyicilik taşımaktadır. Ateş çevresinde dönüşler kozmik çevrim ve sağaltım içindir,

baş üzerinde yukarıda tutulan el, ay ve güneşi işaret etmekte, böylece gökle irtibatı sağlayan eylemsel bir kod oluşturmaktadır. Bu tür figür kodları ise şaman kültürüyle örtüşmektedir. Sinsin danslarının günümüzde hala devam ettirilmesi bu inançların, gelenek ve pratiklerin danslar vasıtasıyla hala devam ettirildiğinin somut kanıtıdır. Bu nedenle dansların ve onları oluşturan icra ortamlarının kültürel belleğin aktarılmasında ve canlandırılmasında önemli olduğu sonucuna varılabilir. Dansın beden dilini ve gösterge bilimi kullanan özelliği, bedenin kültürel bir sembole dönüşmesini, duyguların somutlaştırılmasını sağlamıştır. Dans icra edildiği toplumun kültür hazinesi olarak milli özellikler taşımaktadır. Farklı bir coğrafyada sinsine benzer bir dans modeliyle karşılaşılsa bile varılabilecek sonuçlar farklı özellikler içerir, çünkü beden, figürler ve müzik yaratıldığı toplum içinde şekillenmiş, anlamlandırılmış ve aktarılmıştır.

SONUÇ

Dans kültürel oluşumun şekillendirdiği bir kavram olarak halkbiliminin önemli bir alanı olmaktadır. İnsanlık tarihi kadar eski köklere dayanan dans kavramı, beden tarafından biçimlendirilerek konularını kökensel açıdan, arketip olaylardan, mitoloji ve kozmoloji kavramlarından yararlanarak elde etmiştir. İlkel dönem toplumlarının doğaüstü olarak algıladığı güçler karşısında bir savunma sistemi olarak sistemli ve kalıplı davranışlar gerçekleştirmesi, dansında birinci fonksiyon olarak ayin ve büyü temelli olarak icra edilmesinin ve algılanmasının nedeni olarak gösterilebilir. Tarihsel süreç içinde insanoğlunun tüm duygu ve düşüncesini, yaşamışlıklarını dansa aktarması, bunun yanında dansın coğrafi, iklimsel, ölçütlerden etkilenmesi onu daha da yerel ölçütlerde icra edilmesine sebep olmuştur. Böylece dans; toplumsal değerlere katkı sağlama, toplumsal ve kişisel baskılardan kurtulma, eğlenme ve eğlendirme, ibadet gibi fonksiyonları da üstlenmiştir. Dansın toplum içinde çeşitli sebeplerle sürekli tekrarı gelenekselleşmesini sağlamıştır. Bu süreç dansın psikolojik, sosyolojik bir olgu olarak beden içinde şekillenmesinin ve biçimlenmesinin temelini teşkil etmektedir. Belirli figürlerin ustalıkla ve sıklıkla kullanılması, vücuda belli danslar içinde sembolik kavramlar yüklemiştir. Dansın bu tür kültürel bir işlev taşıdığına dikkati çeken Adrienne L. Kaeppler, 1992 yılında yayımladığı “Dans” adlı makalesinde “dansın grameri dilin grameri gibi olmalıdır” diyerek figürsel hareketlerin araştırmacılar tarafından tespit edilerek, kültürel boyutta tanımlanması gerektiğini savunmuştur. Adrienne L. Kaeppler, bu görüşünü “dans uluslar arası bir dile sahip değildir, yüzeysel seviyeler dışında kendine özgü gelenekleri barındırmaktadır” sözleriyle destekler. (Kaeppler, 2003:283–384) Adrienne L. Kaeppler’ın dans hakkındaki bu görüşleri dansın sembollerden oluşan kültürel bir metin olarak algılanmasına yol açmaktadır.

Türk halk dansları üzerine yapılmış bir çok çalışma bulunmasına rağmen bu araştırmalar genellikle müzik, senkron, kostüm, sahneleme, otantiklik, adım analizleri, dansa eşlik eden çalgılar, dansların yörelere ayrılması gibi konular çerçevesinde gerçekleştirmiştir. Bedenin dans içinde kültürel bir sembol oluşturarak, bu sembolü figürsel açıdan nasıl ifade ettiğine ya da figürsel okumalara yönelik bir çalışmaya rastlanmamıştır. “Türk Halk Danslarındaki Dönüş Figürü Üzerine Halkbilimsel Bir İnceleme” başlığını taşıyan bu çalışma, Anadolu coğrafyasındaki danslardan; sema, semah ve sinsin danslarının sahip olduğu salt dönüş figürünün halkbilimsel alan içinde edebi metinler gibi okunabileceğine dair değerlendirmelerde bulunmuştur. Bu doğrultuda öncelikle dansın gelişim kökenlerine inilmiş sonrasında dönüş figürüyle, mitoloji ve kozmoloji kavramları arasında ilişki kurulmaya çalışılmıştır. Türk halk danslarının gelişim kökenleri bu bilgiler ışığında; tarihi, coğrafi ve inançsal açıdan ele alınarak günümüzde son şekline kavuşan semah, sema ve sinsin dansları irdelenmiştir.

Dans, inançsal ve kültürel bir eylem olarak kabul edilmiş bu nedenle ayin ve büyü kavramlarının dansla ilişkisi incelenmiştir. Dansın ayin ve büyü içinde bir gösterge ifadesi olarak kullanıldığı, ayinlerde yapılan dansların ritüel olduğu, dansçının kozmik simgeleri canlandırarak, fiziksel ve zihinsel eylemleri sonucunda tanrı, ruh gibi kutsal güçlerle iletişime geçtiği örnekler tespit edilmiştir. Ayinsel yapıya bağlı olarak kutsalın canlandırılmasında dansın simgesel bir rol oynadığı değerlendirilmiştir. Ayinlerin kutsal zamanı, buna bağlı olarak ise danslarında kutsal mekânı belirlediği, danslarda yapılan figürlerin ise bir tılsım bilgisi taşıdığı yargısında bulunulmuştur. Ayinsel dans törenlerinin gözlemlendiği örneklerden yola çıkılarak dansın ayin içinde yaptırım gücü olduğu kanısına varılmıştır. Ayinlerin belli dönemlerde kutsal olarak nitelendirilen zaman dilimlerinde dans aracılığıyla gerçekleştirilmesi sonucunda dans hem bedensel bir güç olarak kullanılmış hem de toplum içinde kültürel bir bellek oluşmasını

sağlanmıştır. Ayinlerin sözel bağlamdan çok, dans vasıtasıyla eylemsel olarak daha iyi bir aktarım yaptığı sonucuna varılmıştır.

Oyun kelimesinin, Türkçede dans kelimesi yerinede kullanıldığı tespit edilerek kelimenin Türkçede atasözü, deyim, fiil gibi kavramların yanında vücut ve zihin gücüne dayanan eylemlerden drama kavramlarına varıncaya kadar geniş bir anlam çeşitliliğine sahip olduğu tespit edilmiştir. Dans kelimesinin ise daha belirgin bir şekilde özel bir ifade olduğu yargısında bulunularak direkt olarak sanat, estetik, müzik kelimelerini karşıladığı değerlendirilmesi yapılmış, bu nedenle dans kelimesi kullanılmıştır. Bu bölümde dansın kültürel, sosyolojik, psikolojik, yönlerine vurgu yapılarak, Anadolu coğrafyasında, kız isteme gibi önemli bir geleneğin dans içinde bulunduğu örnekler saptanmıştır. Dansın toplumun, duygu ve düşünceleri ifade eden bir yöntem olarak ortaya çıkması sonucunda halk dansları kavramının ortaya çıkardığı belirtilmiş, inanç boyutunda danslı ayinler yapılmasına karşın oyun kelimesinin bu olguya karşılık gelemeyeceği düşüncesine varılmıştır. Geleneksel yaşam biçimi içinde, dansın kültürel bir davranış kodu olduğu, savaş, tarım, kutlama danslarının öyküsel bir anlatıma sahip olduğu örnekler tespit edilmiş, Anadolu coğrafyasında canlandırmalı ve taklitsel danslar içindeki öyküsellik vurgulanmıştır.

Dans içinde, doğaüstü güçler, varlıklar, öyküselleştirilerek beden bir sunum aracı olarak kullanılmıştır. Sözel kültürde geçen masal kahramanları, dansçılar vasıtasıyla birebir canlandırılarak yaşamsal alanda şans ve güzellik gibi kavramların elde edileceğine dair örnekler verilmiştir. Bu açıdan dansın mitleri anlatmada fiziksel bir üsluba sahip olduğu çıkarımı yapılmıştır. Mitsel anlatımlarda ya da her türlü doğa olayının düzenlenmesinde, hastaların sağaltılmasında, bereket ritüellerinde şamanların, kutsal dansçıların ya da büyücülerin bu amaçlar çerçevesinde, kültürlerine ait mitolojik bilgilerden yararlanarak kurgusal olarak dans ettikleri, bedensel betimlemeler yaptıkları

bu yönüyle de toplumsal hafızanın dans içinde oluşturulduğu ve aktarıldığı düşüncesine varılmıştır. Göksel cisimlerin, dans vasıtasıyla sembolleştirilmesi kozmolojik açıdan ele alınmıştır. Kozmolojinin dans içinde kullanılması zaman – mekân kavramlarının sembolleştirilmesi ve dünyayı algılama modeli oluşturduğu değerlendirilmiştir yapılarak, bu konuda şamanların esrimeli danslarında, döngüsel figürler kullanarak kozmik yolculuklar yaptığına dair örnekler verilmiştir. Türk toplumunda tavaf ve döngünün sihri bir merasim şeklinde gerçekleştiği, kozmik algının daire biçiminde şekillendiği ve bu yönde kültürel bir algı ve hafıza oluşturulduğu çıkarımında bulunulmuştur.

Şamanların almış oldukları eğitim, inisiyasyon süreci olarak görülmüş, bu süreç içinde belli öğretiler kazandıkları ve ayinlerinde gerçekleştirdikleri dönüşlü danslarında bir inisiyasyon sonucu olduğu yargısına varılmıştır. Dönüş figürünün dans içinde edebi bir metin şeklinde okunurluluğunun, dönüş hareketinin kültürel bir anlayış içinde olgunlaşması ve icra edilmesiyle mümkün olduğu değerlendirilmesi yapılarak bu doğrultuda sema ve semah danslarındaki dönüş figürü irdelenmiş ve 'ölmeden ölmek' felsefesinin sembolik olarak dans içinde dönüş hareketiyle anlatıldığı sonucuna varılmıştır. Bu danslarda dairesel olarak atılan çarkların kutsal zamanı yeniden canlandırmak için bir simgeye sahip olduğu, danslar aracılığıyla arketip hikayelere gönderme yapıldığı, danstaki dönüş hareketinin inisiyasyon sembolü olduğu ve bedensel olarak okunabildiği yargısına varılmıştır.

Anadolu coğrafyasındaki dans kültürü kendi başına bir oluşum sağlamamıştır. Bu nedenle Türk halk danslarının gelişimini ve dönüş hareketi köken olarak Orta Asya şaman kültürü, Anadolu coğrafyası ve İslami kültürün bir sentezi olmaktadır.

Orta Asya şamanlarının ayinlerinde ateş etrafında dönerek dans ettiklerine dair örnekler tespit edilmiş ve şamanların eylemlerini dairesel bir düzlem içerisinde gerçekleştirdikleri değerlendirilmesi yapılmıştır. Ayrıca kozmik ve mitolojik bilgi çerçevesinde, şamanların kültürel bir sentez elde ettiği ve danslarında bu kültürel kodları kullandığı örnekler verilmiştir. Bu çıkarımın yanında Orta Asya tarihinde toplum tarafından icra edilen danslarında, dönüş figürüyle gerçekleştirildiği bu sayede gökyüzü ile yeryüzü arasında bir bağlantı kurulduğu, Türk mitolojik ve kozmolojik sistemin dairesel olarak algılandığı sonucuna varılarak dönüşlü dansların bu kavramlara gönderme yaptığı düşünülmüştür. Dönüş figürünün, Türk halk danslarının kültürel sentezler sonucu oluşan özel bir sembol olduğu ve kökensel açıdan Orta Asya kaynaklı olduğu çıkarımı yapılarak dansların dairesel olarak sembolleştirildiği, bu sembollerin okunması sonucu Türk kültürünün, dünyayı algılama biçiminde döngüsel bir form yarattıkları değerlendirilmesi yapılmıştır.

Anadolu'nun farklı coğrafi yapıları sahip olması Türk halk danslarının icra şeklinin farklılaşmasına yol açmış ve danslar bölgelere ayrılmıştır. İklim, coğrafyaya, coğrafyada yaşayan hayvanlara bağlı olarak zaman içinde yaratılan danslardan örnekler verilmiştir. Coğrafi koşulların dans biçimlerinde ve icrada olduğu kadar, giyim ve kuşamda da etkili olduğu verilen örneklerle ele alınmıştır. Tarihsel süreç içinde Anadolu'nun birçok medeniyete ev sahipliği yapması Türk halk danslarının çeşitlenmesine neden olmuştur. Bu konuda antik kültüre değinilmiş, bu dönem içinde icra edilen dansların günümüzde farklı isimler adı altında seyirlik olarak icra edildiği ve biçimsel çeşitliliğe katkı sağladığı değerlendirilmesi yapılmıştır.

Türklerin İslamiyet'ten önce sahip olduğu inanç sistemi ve kültürel dokuları, İslamiyet'in kabulünden sonra yok olmayıp, Türk kültür sisteminin içinde bir inanç sistemi olarak şekillenmiştir. İslam'ın kabulünden sonra oluşan tarikat danslarıyla, geleneksel danslardaki dönüş figürü bu açıdan

karşılaştırılmış ve bu dansların İslami sistem altında sürdürülen geleneksel danslar olduğu değerlendirilmesi yapılmıştır. İslamiyet'in, Türk toplumundaki etkileri tasavvuf kavramı içinde ele alınarak Mevlevi ve Alevi- Bektaşî tarikatlarının döngüsel dansları incelenmiştir. Bu tarikatlardaki eğitimler birer inisiyasyon süreci şeklinde değerlendirilerek dansların ölmekten ölmek, vecd yaşamak, vahdeti vücut kavramları çerçevesinde icra edildikleri dolayısıyla dönüş hareketinin bu felsefi yaklaşımın bir sembolü olduğu değerlendirilmesi yapılmıştır. Devriye nazariyesi ve devran konuları tasavvufi açıdan incelenerek kavs-i nüzûl ve kavs-i urûç kavramlarının, beden anlatımında dile gelerek dönüş hareketini temsil ettiği ve semah ya da sema danslarının bu anlayışı dans içinde sürdürdükleri yargısına varılmıştır.

Alevi-Bektaşî kültüründe semahlar, Orta Asya kültürü ve İslam kültürü açısından incelenmiş ve semahların bu kültürlerin içerisinde ortak bir senteze kavuştuğu karşılaştırmalı örnekler verilerek tespit edilmiştir. Semah dönülmesini İslami açıdan destekleyen "Tanrı ve Cebrail Görüşmesi", "Kırklar Cemi" hikâyeleri, halk hikâyeleri şeklinde okunarak anlatılar 'maceraya çağrı, evden uzaklaşma, sınavlar yolu' kalıplarıyla değerlendirilmiş, anlatılardaki mitolojik unsurlar tespit edilmiştir. Bu İslami anlatıların çözümlenmesi sonucu halk edebiyatındaki mitolojik hikâyelerle benzer bir form taşıdığı sonucuna varılmıştır. Böylelikle, yapılan semahların nasıl bir prototip modele ithaf edileceği sadece sözel olarak değil görsel olarak da okunabilir bir duruma getirilmiştir. Döngüsel hareket biçimi çevresinde sunulan semahların, dönüş hareketini, bir anlatı cümlesi olarak kullandığı değerlendirilmesi yapılmıştır. Semahlardaki beden dilinin, güneş, ay gibi göksel modelleri simgelediği, zaman algısını resmeden bedensel bir sunum olduğu düşünülmüştür. Ayrıca "ölmekten önce ölmek" felsefesi ve bu evreye varabilmek için geçirilen süre Alevi- Bektaşî kültürü içinde inisiyasyon evresinin tasavvufi açıklaması olarak değerlendirilmiştir.

Sema dansları değerlendirilirken öncelikle bu dans biçiminin Anadolu coğrafyasında önceden bilinen bir dans biçimi olduğu tespit edilmiş, bu konuda örnekler verilmiştir. Tasavvuf inancının ortaya çıkması sonucunda semanın inançsal bir kimliğe girdiği fakat algılamada dönem içinde kutsal bir nitelik taşımadığı, XV. yüzyıl Osmanlı döneminde eğlence amaçlı icra edildiğine dair tespitler saptanmıştır. Mevlevi kültürünün içinde semaların belli bir sisteme bağlanması sonucunda bu döngüsel dansın, zamanla tasavvufi anlam ve sembollere bağlandığı değerlendirilmesi yapılmıştır. Sema ayinlerinde semazenlerin ruhsal yolculukları değerlendirilerek, ayinler metinsel okumaya tabi tutulmuş, ayin sırasında verilen selamlar esas alınarak; giriş, gelişme ve sonuç bölümü çıkartılmıştır. Giriş bölümünde semazenlerin manevi ölümleri, gelişme bölümünde kozmolojik seyahatleri, sonuç bölümünde manevi dirilmeleri anlatılmış ve semanın icrasında bir inisiyasyon süreci geçirildiği değerlendirilmesi yapılmıştır. Semadaki dönüş figürünün kavramsal anlamlarına değinilerek, figürün kozmolojik olarak algılandığı, bu açıdan alegorik bir anlatıma sahip olduğu çıkarımında bulunulmuştur. Dönüş figürünün temelinde Anadolu ve Orta Asya coğrafyasında sürdürülen bir hareket biçimi olması nedeniyle sema aynı zamanda kültürel bir dans olarak nitelendirilmiştir. Semahanedeki kutup noktasıyla, Türk kültüründeki kutup yıldızı, şamanlar ile semazenler arasındaki vecd halleri karşılaştırılmış bu karşılaştırmalar arasında paralellikler olduğu tespit edilmiştir. Bu nedenle semaların kökensel olarak Orta Asya'dan Anadolu'ya taşınan danslar arasında olduğu, önceleri şamanlar, sonraları da dervişler tarafından icra edilen bir kökene sahip olduğu değerlendirilmesi yapılmıştır.

Sinsin dansları Anadolu coğrafyasının genelinde düğünlerde icra edilen seyirlik bir dans türü olarak belirlenmiştir. Sinsin danslarının en önemli belirleyici unsurları ateş, ateş etrafında yapılan dönüşler ve bedensel güç gösterisi olarak belirlenmiş, dansın incelenmesinde bu yönde tespitlerde bulunulmuştur. Sinsin kelimesinin anlamı ve yapılış biçimi bu dansın

okunmasında en önemli belirleyici kodları oluşturmuştur. Sinsin kelimesinin kökensel anlamı incelenerek ateş dansı, kayın ağacı ve bu ağacın çevresinde gerçekleştirilen dans, mitolojik olarak Sümerliler döneminde Ay Tanrısı “Sinay” için düzenlenen şölen ve Türk kozmolojisinde ateş yıldızı anlamında “Sin yıldızı” olarak kullanıldığı tespit edilmiştir. Türk kültüründeki ağaç ve ateş kültünün, bu dansın çıkış noktasında belirleyici özellikler taşıdığı tespit edilerek, Türk mitolojisindeki anlatılara değinilmiş, mitolojide geçen dans törenlerinden, kutlu sayılan ağaçlar çevresinde icra edilen danslarla ilgili örnekler verilmiştir. Sinsin danslarının bedensel okunması sonucu, ateş üstünden atlama, koşma, dönüş figürleri gibi hareketlerin temelinde toplumun kendisini, gelin ve güveyi ateş vasıtasıyla sağaltıp kutlu saydığı, yeni kurulan evin bolluğu bereketi için ateş çevresinde dans edildiğine dair yorumlarda bulunulmuştur. Sinsin bir ateş dansıdır, bu nedenle Türk kültüründeki tüm ayinlerde, törenlerde ateşin bulunduğu dair örnekler tespit edilerek sinsinin çıkış noktasında ayinsel bir dans olduğu, yakılan ateşin kozmolojik olarak gökyüzüyle iletişim kurmak için bir vasıta olduğu değerlendirmesi yapılmış ve sinsin danslarında Orta Asya şaman kültürünün tesiri olduğu düşünülmüştür. Sinsinde dansçıların el ve kol hareketlerinin ay ve güneşi işaret ettiği yorumu yapılmış bu yorumu destekleyen örnekler verilmiştir, sinsin dansı içindeki vurup kaçmalar, dansçıların ateşe egemen olmak için yapmış oldukları güç gösterisi olarak değerlendirilmiştir.

Anadolu toplumunun, dans geleneği kökensel olarak çok eskilere dayanmakta, dans her icrasında kuşaktan kuşağa aktarılmaktadır. Zaman içinde toplum tarafından danslara yüklenen anlamlar değişebilir ki bu da doğal bir sonuçtur. Dansın, genel icra biçimi ve ismi onun künyesini oluşturmaktadır, Anadolu coğrafyasında incelenen bir dansın kültürel kodları, farklı bir coğrafyada çok benzer bir şekilde icra edilen bir dansla karşılaştırıldığında, varılan sonuçlar birbirinden farklılıklar taşır. Ayrıca toplum tarafından dansa yüklenen anlamlar zamanla değişmekte fakat isim ve icra sabit kalmaktadır. Bu nedenle günümüzde Anadolu coğrafyasında adı ve

icrası bilinen fakat isminin anlamı ve neden yapıldığı tespit edilemeyen birçok dans türü olmaktadır. Hâlbuki dansların adlandırılmaları ve icra biçimi onların kültürel kodlar halinde okunabilirliğinin metinleri olmaktadır. Dansın eğlenme ve eğlendirme işlevinin olduğu artık herkes tarafından bilenen bir yaklaşımdır ve artık bu yaklaşımın dışına çıkan çalışmalarda bulunulmalıdır.

Sınırlanan danslar çerçevesinde, Türk halk danslarında dönüş figürünü halkbilimsel bir alanda inceleyen bu çalışma başlangıç niteliğindedir. Bu çalışma içerisinde, sınırlanan dansların figürsel okumaları ve onların içsel anlamları derinleştirilip farklı bakış açıları elde edilebilir. Anadolu coğrafyası dans konusuna zengin bir kültüre sahiptir. Edebi metinlere ait birçok husus danslar içerisinde de keşfedilebilir ve farklı türdeki dans okumaları için bu çalışma bir esin kaynağı olabilir.

KAYNAKÇA

AND, Metin; **Türk Köylü Dansları**, İstanbul, İzlem Yayınları, 1964

_____; **Oyun ve Bugü**, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 1974

_____; **Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları**, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1982

_____; **“Halk Oyunlarımızın Koreografik Düzenlerine Göre Sınıflandırılması”** Türkiye’de İlk Halk Oyunları Semineri Hazırlayan: Şerif Baykurt, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1996, s: 55–61

ANDREWS, Ted; **Büyüsel Dans Teknikleri** Çeviren: Ayşe Gorbon İstanbul, New Age Yayınları, 2002

ASSMANN, Jan; **Kültürel Bellek**, Çeviren: Ayşe Tekin, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2001

ATAMAN, Sadi Yaver; **100 Türk Halk Oyunu**. İstanbul, Tifruk Matbaacılık Sanayi A.S, 1975, s.25.

BAYAT, Fuzuli; **Ana Hatlarıyla Türk Şamanlığı**, İstanbul, Ötüken Yayınevi, 2006

_____; **Türk Mitolojik Sistemi Ontolojik ve Epistemolojik Bağlamda Türk Mitolojisi 1**, İstanbul, Ötüken Neşriyat, 2007

BAYKURT, Şerif; **Türkiye’de İlk Halk Oyunları Semineri**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1996

BERGER, John; **Görme Biçimleri**, Çeviren: Yurdanur Salman, İstanbul, Metis Yayınları, 1999

BİRDOĞAN, Nejat; “Halk Danslarımızda Köken, Etkiler ve Anlam”, **Halk Oyunları TFA Dergisinde Yayınlanan Makaleler**, Ankara, Folklor Araştırmaları Kurumu Yayınları:19, Hazırlayan: Ahmet Şenol, 1993, s: 213–215

BORATAV, Pertev Nail; **100 Soruda Türk Folkloru**, İstanbul, Gerçek Yayınevi, 1999

BOZKURT, Fuat; **İmam Cafer-i Sadık Buyruğu**, İstanbul Kapı Yayınları, 2006

_____; **Semahlar**, İstanbul, Kapı Yayınları, 2008

CAMPBELL, Joseph; **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu**, Çeviren: Sabri Gürses, İstanbul, Kabalıcı Yayınevi, 2000

CANDAN, Ergun; **Türklerin Kültür Kökenleri**, İstanbul, Sınır Ötesi Yayınları, 2002

CONNERTON, Paul; **Toplumlar Nasıl Anımsar**, Çeviren: Alâeddin Şenel, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1999

ÇAMUROĞLU, Reha; **Dönüyordu Bektaşilikte Zaman Kavrayışı**, İstanbul, Kapı Yayınları, 2006

DEMİRCİ, Mehmet; **Mevlana ve Mevlevi Kültürü**, İstanbul, H Yayınları, 2008

DEMİRSİPAHİ, Cemil; **Türk Halk Oyunları**, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1975

EĞİLMEZ, Mesude; **Gelenekten Geleceğe Halkoyunları**, Ankara, Ütopya Yayınevi, 2006

EKMEKÇİOĞLU, İsmail, BEKÂR, Cüneyt, KAPLAN, Metin; **Türk Halk Oyunları**, İstanbul, Esin Yayınevi, 2001

ELÇİ, Armağan; “Semah Geleneğinin Uygulanması”, Ankara, **Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi**, cilt: 99/12, sayı:12, yıl:5, s:171- 184

_____; **Alevi-Bektaşî Törenleri ve Semahlar**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1998

ELİADE, Mircea; **Kutsal ve Dindışı**, Çeviren: Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara, Gece Yayınları, 1991

_____; **Edebi Dönüş Mitosu**, Çeviren: Ümit Altuğ, Ankara, İmge Kitabevi, 1994

_____; **Şamanizm**, Çeviren: İsmet Birkan, Ankara, İmge Yayınları, 2006

ERMETİN, Günnur Yücekal; **Mevlevilikte Şamanizm İzleri**, İstanbul, Töre Yayınevi, t.y.

EROĞLU, Türker; **Halk Oyunları El Kitabı**, İstanbul, Mars Basım Hizmetleri, 1999

ERÖZ, Mehmet; **Türkiye’de Alevilik Bektaşilik**, İstanbul, Otağ Matbaacılık, 1977

ERSEVEN, İlhan Cem; “Semahta Figürlerin İçsel Anlamları”, Ankara, **Folklor Edebiyat**, cilt: 8, sayı 29, 2002/2 s: 149–156

ESİN, Emel; **Türk Kozmolojisi İlk Devir Üzerine Araştırmalar**, İstanbul, Edebiyat Fakültesi Matbaası, 1979

_____; **Türk Kozmolojisine Giriş**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2001

FRAZER, James G; **Altın Dal Dinin ve Folklorun Kökenleri I**, Çeviren: Mehmet H. Doğan, İstanbul, Payel Yayınevi, 1991

GAZİMİHAL, Mahmut Ragıp; **Türk Halk Oyunları Katalogu I**, Baskıya

Hazırlayan: Nail Tan, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990

_____; “Anadolu Halka Oyunları”, **Halk Oyunları TFA Dergisinde**
Yayınlanan Makaleler, Ankara, Folklor Araştırmaları Kurumu Yayınları:19,
Hazırlayan: Ahmet Şenol, 1993, s.21–22

_____; “Türklerde Ağaç Kültü ve Çayda Çıra Oyunu”, **Halk Oyunları TFA**
Dergisinde Yayınlanan Makaleler, Folklor Araştırmaları Kurumu: 19,
Hazırlayan: Ahmet Şenol, 1993, s:97–99

_____; **Türk Halk Oyunları Katalogu II**, Baskıya Hazırlayanlar: Nail Tan,
Ahmet Çakır Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1997

_____; **Türk Halk Oyunları Katalogu III**, Baskıya Hazırlayanlar: Nail Tan,
Ahmet Çakır, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1999

GÖLPINARLI, Abdulkaki; **Mevlevi Adap ve Erkânı**, İstanbul, İnkılâp
Yayınevi, 2006

GÖZAYDIN, Nevzat; **Türk Halk Oyunları Antolojisi**, Ankara, Paradigma
Yayınları, 2002

GUENON, René; **Geleneksel Formlar ve Kozmik Devirler**, Çeviren: Lütfi
Fevzi Topaçoğlu, İstanbul, İnsan Yayınları, 1997

_____; **İnisiyasyona Toplu Bakışlar I**, Çeviren: Mahmut Kanık,
Ankara, Hece Yayınları, Mart 2003

_____; **İnisiyasyona Toplu Bakışlar II**, Çeviren: Mahmut Kanık,
Ankara, Hece Yayınları, 2003

GÜNAY, Ünver, GÜNGÖR, Harun; **Başlangıçtan Günümüze Türklerin Dini**
Tarihi, İstanbul, Rağbet Yayınları, 2007

GÜRÇAYIR, Selcan; **Çağdaş Kentte Beden Folkloru**, Yayımlanmamış

Yüksek Lisans Tezi, Ankara, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007

GÜZEL, Abdurrahman; **Dini Tasavvufi Türk Edebiyatı**, Ankara, Akçağ Yayınları, 2006

HANNA, Judith Lynne; “**To Dance is Human A Theory of Nonverbal Communication**”, University of Chicago Press, 1987. 9 Ocak 2009 (Erişim) <http://books.google.com.tr> s. 3–19

HAVILAND, William A.; **Kültürel Antropoloji**, Çeviren: Hüsamettin İnaç, Seda Çiftçi, İstanbul, Kaknüs Yayınları, 2002

<http://images.google.com.tr/imgres?imgurl=http://turkeybackpackerstour>
16.07.2009

<http://images.google.com.tr/imgres?imgur=http://turkeybackpackerstour.com>
16.07.2009

http://3.bp.blogspot.com/_aM_jnsEFxtQ/Rnp9O) 16.07.2009

http://www.gurbetaltay.com/image_veriler/diger_resim/SEMAZEN.jpg
16.07.2009

<http://www.paradiseturkey.org/photos/gallery/konya/SEMAZEN.jpg>
16.07.2009

<http://img50.imageshack.us/i/semazen12lm6.jpg/> 16.07.2009

<http://www.aykaorganizasyon.com/dosyalar/image/semazen3.jpg> 16.07.2009

<http://images.google.com.tr/imgres?imgurl=http://img140.imageshack.us>
16.07.2009

<http://www.bizimkonya.com/images/ilce/semazenler1.jpg> 16.07.2009

<http://images.google.com.tr/imgres?imgurl=http://www.festivalajans.16.07.2009>

<http://www.kizilcahamamhaber.com/resimler/haberler/16769.jpg> 16.07.2009

<http://images.google.com.tr/imgresimgurl=http://www.gelibolukaymakamligi>
16.07.2009

HUIZINGA, Johan; **Homo Ludens Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme**, Çeviren: Mehmet Ali Kılıçbay, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2006

İNAN, Abdulkadir; **Makaleler ve İncelemeler**, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1968

_____; **Eski Türk Dini Tarihi**, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1976

_____; **Tarihte ve Bugün Şamanizm**, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2000

KAEPPLER, Adrienne L; “Dans” **Halk Biliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar**, Ankara, Milli Folklor Yayınları, Hazırlayanlar Gülin Öğüt Eker, Metin Ekici, M. Öcal Oğuz, Nebi Özdemir, Çeviren: Fatma Kanat Fay, 2003, s: 382–387

KALAFAT, Yaşar; **Doğu Anadolu’da Eski Türk İnançlarının İzleri**, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 1999

KAPLAN, Ayten; “Alevi - Türkmen – Tahtacılar da Müziğin İşlevi”, Ankara, **Folklor Edebiyat**, Sayı:17, 1999/1, s:145–148

KEALIINOHOMOKU, Johann Wheeler; “Halk Dansı”, **Milli Folklor**, S.73 Bahar, 2007, s:127–146

KOÇKAR, M. Tekin; **Çağlar Boyunca Bir İletişim Sanatı Olarak Dans ve Halkdansları**, Ankara Bağırhan Yayinevi, 1998

KOTTAK, Conrad Phillip; **Antropoloji İnsan Çeşitliliğine Bir Bakış**, Ankara, Ütopya Yayinevi, 2002

KURAN'I KERİM VE AÇIKLAMALI MEALİ; Hazırlayanlar: Hayrettin Karaman, Ali Özek, İ. Kâfi Dönmez, Mustafa Çağrı, Sadrettin Gümüş, Ali Turgut, Ankara, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2004

KUTLU, Muhtar; “Şamanizmden Modern Zamanların Neo- Şamanizmine” Ankara, **Folklor Edebiyat**, Cilt 7, Sayı 27, 2001/3, s: 23 – 40

MALINOWSKI, Bronislaw; **Büyü, Bilim ve Din**, Çeviren: Saadet Özkal, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2000

OBRUK, Cahit; “Taklitten Oyuna”, **II. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri Halk Müziği, Oyun, Eğlence**, Ankara, Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları:42, Cilt III. 1983, s: 213–224

OCAK, Ahmet Yaşar; **Osmanlı İmparatorluğu'nda Marjinal Sufilik Kalenderiler (XIV-XVII. Yüzyılları)**, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1999

_____; **Alevi ve Bektâşi İnançlarının İslam Öncesi Temelleri**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2007

ÖGEL, Bahaeddin; **Türk Mitolojisi I**, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2003

_____; **Türk Mitolojisi II**, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2006

OĞUZ, M. Öcal; **Türk Halk Edebiyatı El Kitabı**, Hazırlayanlar: M. Öcal Oğuz, Metin Ekici, Mehmet Aça, Mustafa Arslan, Dilaver Düzgün, R. Bahar Akarpınar, Gülin Öğüt Eker, Aktan Müge Ercan, Tuba Saltık

ÖGEL, Bahaeddin; **Türk Mitolojisi Cilt II**, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2006

ÖNGEL, Hasan Basri; **Türk Halk Oyunlarının Kökeni Oluşumundaki**

Etkenler ve Sınıflandırılması, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, Gazi Üniversitesi, Sağlık Bilimleri Enstitüsü, Beden Eğitimi ve Spor Ana Bilim Dalı, 1992

ÖRNEK, Sedat Veyis; **100 Soruda İlkelerde Din, Büyü, Sanat, Efsane**, İstanbul, Gerçek Yayınevi, 1971

_____; **Türk Halkbilimi**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 2000

ÖZKAN, Tuğba; **Bey Böyrek Anlatılarının Kahramanın Yolculuğu Açısından İncelenmesi**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2006

PERRİN, Michel; **Şamanizm**, Çeviren: Bülent Arıbaş, İstanbul, İletişim Yayınları, 2007

PRITCHARD, Edward Evans; **İlkelerde Din**, Çeviren: Hüseyin Portakal, Ankara, Öteki Yayınevi, 1999

PROPP, Viladimir; **Masalın Biçimbilimi**, Çeviren: Mehmet Rifat, Sema Rifat İstanbul, BFS Yayınları, 2005

RADLOFF, Wilhelm; **Türklük ve Şamanlık**, Çeviren: A.Temir, T. Andaç, N.Uğurlu, İstanbul, Örgün Yayınevi, 2008

SCHIMMEL, Annemarie; **Tasavvufun Boyutları**, İstanbul, Kırkambar Yayınevi, 2000

_____; **Tanrı'nın Yeryüzündeki İşaretleri**, İstanbul, Kabalıcı Yayınevi, 2002

_____; **İslamın Mistik Boyutları**, Çeviren: Ergun Kocabıyık, İstanbul, Kabalıcı Yayınları, 2004

ŞAPOLYO, Enver Benhan; **Tarih Boyunca Türk Tefekkürü Şamanizm Tefekkürü**, Ankara, Eroğlu Matbaası, 1965

ŞENER, Cemal; **Şamanizm Türklerin İslamiyet'ten Önceki Dini**, İstanbul, Etik Yayınları, 2003

TANYOL, Cahit; "Türk Kültüründe Oyunun Önemi", **Türkiye'de İlk Halk Oyunları Semineri**, İstanbul, Yapı Kredi Kültür Yayınları, Hazırlayan: Şerif Baykurt, 1996, s: 21–23

TÜRK DİL KURUMU; "Dans Maddesi" 11 Mart 2009
(Erişim) <http://tdkterim.gov.tr/bts/?kategori=veritbn&kelimesec=83899>

_____; "Alegori Maddesi" 4 Şubat 2009
(Erişim) <http://tdkterim.gov.tr/bts/?kategori=veritbn&kelimesec=11245>

_____; "Sinsin Maddesi", 8 Temmuz 09
(Erişim) <http://tdkterim.gov.tr/bts/?kategori=verilst&kelime=sinsinayn>

TECER, Ahmet Kutsi; "Oyun- Raks Hakkında Mühim Bir Eser", Ankara, **Halk Oyunları Türk Folklor Araştırmaları Dergisinde Yayınlanan Makaleler**, Ankara, Türk Folklor Araştırmaları Kurumu Yayınları: 19, Hazırlayan: Ahmet Şenol, 1993, s. 63–64,

TECİMER, ÖMER; **Sinema Modern Mitoloji**, İstanbul, Plan B Yayınları, 2006

TİMİSİ, Ali Haydar; **Anadolu Kültürü ve Semahlar** Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Musikisi Anasanat Dalı, İstanbul, 2007

TOP, Hüseyin; **Mevlevi Usul ve Adabı**, İstanbul, Ötüken Yayınları, 2007

TUNA, Erhan; **Şamanlık ve Oyunculuk**, İstanbul, Okyanus Yayınları, 2000

ULUDAĞ, Süleyman; **İslam Açısından Müzik ve Sema**, İstanbul, Kabalıcı Yayınları, 2004

ÜZÜM, İlyas; **Kültürel Kaynaklarına Göre Alevilik**, İstanbul, Horasan Yayınları, 2004

WIKIPEDIA; “Ayin Maddesi” 9 Aralık 2008
(Erişim) <http://tr.wikipedia.org/wiki/Ayin>

_____; “İnisiyasyon maddesi” .16 Ocak 2009
(Erişim) <http://tr.wikipedia.org/wiki/inisiyasyon>

YÖNDEMLİ, Fuat; **Mevlevilikte Sema Eğitimi**, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2004

YÖNETGEN, Halil Bedi; “Bazı Kıyam Zikirleri veya Türk Dini Raksları,
Türkiye’de Halk Oyunları Semineri, Hazırlayan: Şerif Baykurt, İstanbul, YKY Yayınları, 1996, s: 31–35

YÖRÜKHAN, Yusuf Ziya; **Müslümanlıktan Evvel Türk Dinleri Şamanizm**, İstanbul, Ötüken Yayınları, 2006

KAYNAK KİŞİLER

Kaynak Kişi: 1

Adı Soyadı: Sait Koca

Doğum Yeri ve Yılı: 1970, Gaziantep

Mesleği: Gaziantep Yöresi Halk Dansları Öğretmeni

Görüşme Tarihi: 19.06.2009, 15.40

EKLER

EK: Resimler



Resim 1 (Timisi, 2007:314)



Resim 2 (Timisi, 2007:315)



Resim 3 (Timisi, 2007:315)



Resim 4 (Timisi, 2007:316)



Resim 5 (Timisi, 2007:317)



Resim 6 (Timisi, 2007:317)



Resim 7 (Timisi, 2007:317)



Resim 8 (Timisi,2007:318)



Resim 9 (Timisi, 2007:318)



Resim 10 (Kişisel Arşiv)



Resim 11 (Timisi, 2007:319)



Resim 12 (Timisi, 2007:320)



Resim 13 (Timisi, 2007:319)



Resim 14 (Kişisel Arşiv)



Resim 15 (Kişisel Arşiv)



Resim 16 (Kişisel Arşiv)



Resim 17 (Kişisel Arşiv)



Resim 18(Kişisel Arşiv)



Resim 19 (Kişisel Arşiv)



Resim 20 (Kişisel Arşiv)



Resim 21 (Kişisel Arşiv)



Resim 22

(<http://images.google.com.tr/imgresimgurl=http://www.gelibolukaymakamligi>)

16.07.2009



Resim 23

(<http://images.google.com.tr/imgres?imgurl=http://turkeybackpackerstour>)

16.07.2009



Resim 24 (Kişisel Arşiv)



Resim 25 (Kişisel Arşiv)



Resim 26

<http://images.google.com.tr/imgres?imgur=http://turkeybackpackerstour.com>)

16.07.2009



Resim 27

(http://3.bp.blogspot.com/_aM_jnsEFxtQ/Rnp9O)

16.07.2009



Resim 28

(http://www.gurbetaltay.com/image_veriler/diger_resim/SEMAZEN.jpg)

16.07.2009



Resim 29

(<http://www.paradiseturkey.org/photos/gallery/konya/SEMAZEN.jpg>)

16.07.2009



Resim 30

(<http://img50.imageshack.us/i/semazen12lm6.jpg/>)

16.07.2009



Resim 31

(<http://www.aykaorganizasyon.com/dosyalar/image/semazen3.jpg>)

16.07.2009



Resim 32

(<http://images.google.com.tr/imgres?imgurl=http://img140.imageshack.us>)

16.07.2009



Resim 33

(<http://www.bizimkonya.com/images/ilce/semazenler1.jpg>)

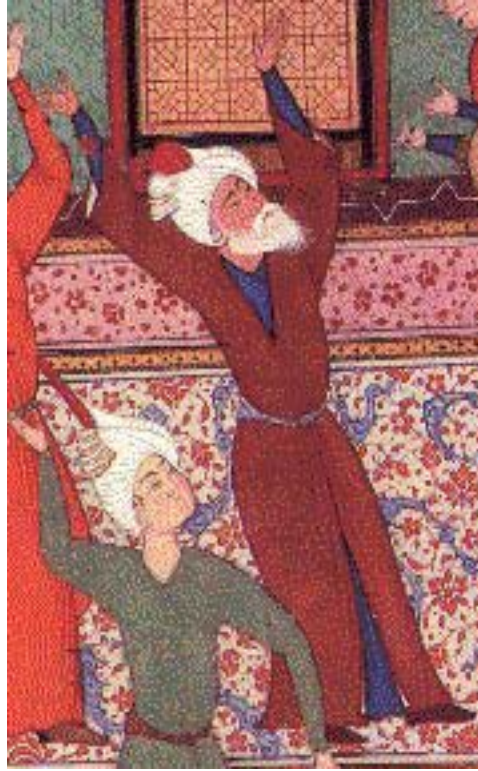
16.07.2009



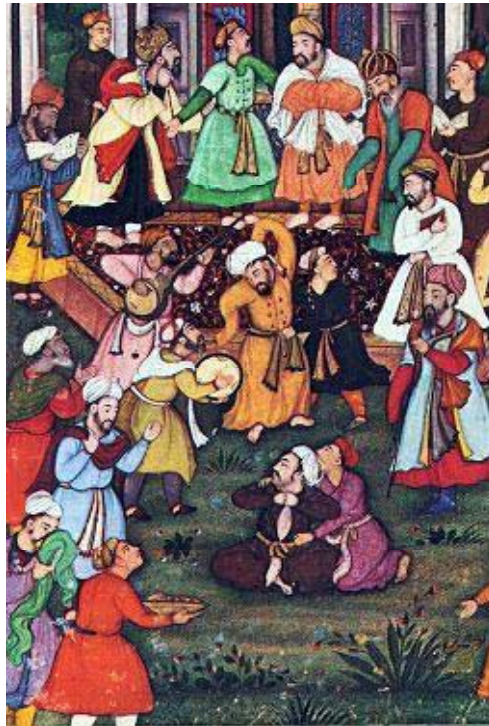
Resim 34

(<http://images.google.com.tr/imgres?imgurl=http://www.festivalajans.>)

16.07.2009



Resim 35 (Timisi, 2007:323)



Resim 36 (Timisi, 2007:323)



Resim 37 (Timisi;2007:324)



Resim 38 (Timisi; 2007:324)



Resim 39 (<http://www.kizilcahamamhaber.com/resimler/haberler/16769.jpg>)
16.07.2009



Resim 40 (Ayhan Kılınç Arşivi)



Resim 41 (Ayhan Kılınç Arşivi)



Resim 42 (Ayhan Kılınç Arşivi)



Resim 43 (Ayhan Kılınç Arşivi)



Resim 44 (Ayhan Kılınç Arşivi)



Resim 45 (Ayhan Kılınç Arşivi)



Resim 46 (Ayhan Kılınç Arşivi)



Resim 47 (Ayhan Kılınç Arşivi)



Resim 48 (Ayhan Kılınç Arşivi)



Resim 49 (Ayhan Kılınç Arşivi)



Resim 50 (Ayhan Kılınç Arşivi)

ÖZET

AĞIR, Meltem, “Türk Halk Danslarındaki Dönüş Figürü Üzerine Halkbilimsel Bir İnceleme”, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2010

Anrienne L. Kaeppler “Dans” adlı makalesinde yer ve zaman içerisinde dansın insan vücudunu kullanarak kültürel bir form oluşturduğundan söz etmiş ve dansı icra etmeninde bu kültürel form kadar önemli bir olgu olduğunu belirtmiştir. Yazar, dans figürlerinin birer sembol taşıdığına dikkati çekerek dansların dile benzer bir gramere sahip olduğunu bu nedenle de dans figürlerinin çözümlenebileceğini öne sürmüştür. “Türk Halk Danslarındaki Dönüş Figürü Üzerine Halkbilimsel Bir İnceleme” başlıklı bu çalışma Türk halk danslarından sema, semah ve sinsin danslarının dönüş hareketleriyle sınırlandırılmıştır. Çalışmada sema, semah ve sinsin danslarının içindeki ayin, büyü, mitoloji, kozmoloji, inisiyasyon, inanç sistemi ve kültürel biçimin dans vasıtasıyla okunabilirliği incelenmiştir. Bu doğrultuda dönüş figürünün dans içinde taşıdığı anlam irdelenerek, çıkarımlarda bulunulmuş netice dönüş hareketinin sahip olduğu sembolik anlam okunmaya çalışılmıştır.

Çalışmada, öncelikle dansın kökenlerine inilerek ayin, büyü kavramları irdelenmiş, mitoloji ve kozmolojinin dansa nasıl bir anlatıma sahip olabileceği üzerinde değerlendirilmelerde bulunulmuş, danslardaki dönüş figürüyle inisiyasyon kavramı karşılaştırılmıştır. Anadolu ve İslam kültürünün Türk halk danslarını nasıl biçimlendirdiği örneklerle tartışılmış ve tüm bu oluşumlar çerçevesinde semah, sema ve sinsin danslarının dönüş figürü üzerinde kültürel ve inançsal boyutta okumalar yapılmaya çalışılmıştır. Ayrıca bu

danslar içinde kültürel hafızanın nasıl kullanıldığı üzerinde sorular sorulmuştur.

Bu çalışma, Türk halk danslarındaki figürlerin okunabilirliğine dair oluşturulmuş bir başlangıç çalışması olmaktadır.

Anahtar Kelimeler: 1. Dans, 2. Dönüş, 3. Sembol, 4. Kültür, 5. Hafıza

ABSTRACT

AĞIR, Meltem, "A Folkloristic Analysis on the Figure of Gyration in the Turkish Folk Dances", The Thesis of Graduate Program, Ankara, 2010

Anrienne L. Kaeppler mentioned that dance composes a cultural form by using the human body in time and place and emphasized that it is a crucial fact that performing the dance is as important as this cultural form as well in her article called "The Dance". The writer suggested that dance has a grammar like a language highlighting that figures of dance represent a symbol, thus, the figures of dance are able to be analysed. This study entitled "A Folkloristic Analysis on the Figure of Gyration in the Turkish Folk Dances" is restricted to motions of gyration of **sinsin** dances in the form of **sema**, **semah**, and **halay**. In the study, the decipherability of ceremony, conjuration, mythology, cosmology, initiation, system of belief, and cultural form within sinsin dances in the form of sema, semah, and halay was investigated via the dance. In this way, some predictions were made by explicating the meaning which the figure of gyration has in dance, and the symbolic meaning which the ultimate motion of gyration has was attempted to be deciphered.

First of all, in the study, concepts of ceremony and conjuration were considered at length by getting to the bottom of the dance; it was arrived at evaluations as to what kind of an expression mythology and cosmology are able to have in dance; the figure of gyration was compared with the concept of initiation. It was argued with examples how Anatolian and Islamic cultures shaped the Turkish Folk Dances. In the framework of all these formations, questions were asked as to how the cultural memory is used in these dances by attempting to make studies about the sinsin dances in the form of sema, semah, and halay in terms of the culture and belief.

This study is an initial study to the decipherability of figures of Turkish Folk Dances.

Key Words: 1. Dance, 2. Gyration, 3. Symbol, 4. Culture, 5. Memory

Sinsin: A folk dance which young boys perform around the fire accompanied by drum and horn

Sema: Whirling dance performed by the Meslevi dervishes

Semah: A traditional dance in Alevism