

Makale Bilgisi / Article Info

Geliş / Received: 28.02.2023

Kabul / Accepted: 06.04.2023

Araştırma Makalesi/Research Article

DOI: 10.55666/folklor.1257962

**TÜRK DÜNYASI EPİK DESTANLARINDA BİR OYUN OLARAK
DANSIN RİTÜELİSTİK İŞLEVİ***

Zehra BAYIR & Gülten KÜÇÜKBASMACI*****

Öz

Toplumların kültürel belleğini yansıtan sözlü ürünlerden biri destanlardır. Bir kültür unsuru olarak oyun, pek çok çeşidiyle Türk destanlarında yer almaktadır. Bazı oyunlar sözle icra edilirken bazıları sözsüzdür. Sözsüz oyunlardan olan dans, ilk göze çarpanıdır. Müzik eşliğinde yapılan ritmik ve bedensel hareketler olarak tanımlanabilecek dansın kökeni çok eskilere dayanmaktadır. Dans, dünyada var olduğu günden bugüne kadar bütün çağlarda ve toplumlarda yerini korumuş, kültürel etkinliklerin bir parçası olmuştur. Özellikle dansın yapıldığı mekânlarda bir iletişim ortamı oluşmaktadır. Ritüeller, mevsimsel kutlamalar, eğlenceler, geçiş dönemi törenleri ve daha pek çok sanatsal etkinlik dansı içermektedir. Dansın icra ortamı, kültürün aktarımını ve bireylerin sosyalleşmesini sağlamaktadır. Dans; toplumların hem kendi kültürlerini yaşattıkları, hem de icra ortamlarında kültürel imgelerini yansıtan, izlenim oluşturan bir simgedir. Günümüzde salt eğlence işlevine indirgenmiş olan dans, gündelik yaşam içinde de toplumsal hafızanın korunması, yeniden yaşatılması için bir bağlam oluşturmaktadır. Dansı, bağlamı içinde değerlendirmek kültür ve oyunun farklı bir boyutuna işaret etmesini sağlayacaktır. Bağlama göre dansın anlamı farklılaşabildiği gibi eyleme yüklenen anlamlar da değişebilmektedir. Dans, büyüsel nitelik de taşımakta ve ritüellerin etkili bir aracı hâline dönüşmektedir. Bu bakımdan ritüellerin izlerini taşıyan dans, büyüsel unsurların canlandırıldığı mekânlarda da gerçekleşen icralardır. Danslar; içeriği, zamanı, mekânı, icracıları ve izleyicileri bakımından farklı işlevlere sahiptir. Bu çalışmanın amacı Türk dünyası destanlarında geçen dansın ritüelistik işlevinin tespit edilmesidir. Çalışmada dansın ritüelistik kökeni üzerinde durularak yöntemi, amacı, aracı, uygulayıcısı, mekânı, zamanı ve anlamı açısından büyüyle ilişkisinin çerçevesi çizilecektir. Ele alınan destanlarda tespit edilen danslar, ritüelistik işlev kapsamında incelenmiş ve dansların kültürel bellekteki yeri ile kurgudaki rolü saptanmıştır. Dans, icra edildiği her bağlamda yaşatılan kültürün bir biçimi ve geçmişle bağının kurulduğu kültürel bir bellektir. İncelenen destanlardaki dansların ritüelistik işlevden başka dikkat çekme, etkileme, büyüleme işlevleri bulunmaktadır. Ritüeller, bir yandan kültürü yaşatırken bir yandan da tekrarlanan davranışlar ve bir hatırlama biçimi olarak geçmişle bağ kurar ve kültürel belleği canlı tutar. Bir ritüel olarak icra edilen danslar kültürel belleğin yeniden inşasına izin verir.

Anahtar kelimeler: oyun, kamlık, destan, dans ve ritüel, kültürel bellek.

* Bu çalışma birinci yazarın, ikinci yazar danışmanlığında hazırlamakta olduğu doktora tezinden üretilmiştir.

** Öğr. Gör., Aksaray Üniversitesi, e-posta: zehrabayir@aksaray.edu.tr, ORCID: 0000-0002-6350-3575.

*** Doç. Dr., Kastamonu Üniversitesi, e-posta: gkucukbasmaci@kastamonu.edu.tr, ORCID: 0000-0002- 1715-7843.

THE RITUALISTIC FUNCTION OF DANCE AS A GAME IN THE EPIC EPICS OF THE TURKIC WORLD

Abstract

One of the oral products reflecting the cultural memory of societies is epics. As an element of culture, the game is included in Turkish epics in many varieties. Some games are performed with words while others are performed without words. Dance, one of the non-verbal games, is the first to catch the eye. The origin of dance, which can be defined as rhythmic and bodily movements accompanied by music, dates back to ancient times. Dance has preserved its place in all ages and societies and has been a part of cultural activities since its existence in the world. Especially in dance venues, an environment of communication is created. Rituals, seasonal celebrations, entertainment, rites of passage and many other artistic activities involve dance. The performance environment of dance enables the transmission of culture and the socialization of individuals. Dance is a symbol through which societies both keep their own culture alive and reflect their cultural images in performance environments, creating impressions. Today, dance, which has been reduced to a purely entertainment function, also constitutes a context for the preservation and revitalization of social memory in everyday life. Evaluating dance in its context will enable it to point to a different dimension of culture and play. Depending on the context, the meaning of the dance may differ and the meanings attributed to the action may also change. Dance also has a magical quality and becomes an effective tool for rituals. In this respect, dance, which bears the traces of rituals, is also performed in places where magical elements are revived. Dances have different functions in terms of content, time, place, performers and audiences. The aim of this study is to determine the ritualistic function of dance in the epics of the Turkic world. The study will focus on the ritualistic origins of dance and outline its relationship with magic in terms of its method, purpose, medium, practitioner, space, time and meaning. The dances identified in the epics were analyzed within the scope of ritualistic function and the place of dances in cultural memory and their role in fiction were determined. Dance is a form of culture that is kept alive in every context in which it is performed and a cultural memory that connects with the past. Apart from ritualistic functions, the dances in the analyzed epics have the functions of attracting attention, impressing and mesmerizing. Rituals keep culture alive, while at the same time, as repeated behaviors and a form of remembrance, they connect with the past and keep cultural memory alive. Dances performed as a ritual allow the reconstruction of cultural memory.

Keywords: game, camness, epic, dance and ritual, cultural memory.

Giriş

Kültürel bir olgu olarak dansın ortaya çıkışında ritüeller önemli bir yer tutmaktadır. Dans, ritüellerde bir eylem ortaya koyar. Kültürün bir oyun olarak doğduğu (Huizinga, 2013) görüşünden hareketle oyun kavramı ele alındığında “oyun”un anlamlarından birinin “müzik eşliğinde yapılan hareketlerin bütünü” [URL-1] olduğu görülmekte; dansın “sosyal ve dinsel temaları taşıyan, kutlama, eğlence ve dinsel törenlerin anlamını içeren kültürel anlayışın önemli bir sembolü” (Kaeppler, 2006: 246) olarak değerlendirilmesi “dans”ın bir oyun ve ritüel olarak incelenmesine izin vermektedir. Örneğin İspanyolların, “dans karşılığında; ayin faaliyetlerine tekabül eden danza ve dindışı olanları karşılayan baile olmak üzere iki söz” kullanmaları ve İtalyanların da “aynı ayrımı danza ve bello sözleriyle” (Royce’dan akt. Özarlan, 2003: 167) yapmaları da dansın, oyunun kökenindeki büyü ve ritüel izlerini taşıdığını göstermektedir. Kaşgarlı Mahmut’un *Divânü Lugâti’t-Türk* adlı sözlüğünde “bödig” kelimesi “dans, oynamak, sıçramak” anlamındadır. Ayrıca “bödidi, böditte, bödüşdi” kelimeleri “bödidi”, “qız bödidi: Kız [başka biri de olabilir] oynadı, dans etti”; “böditte”, “oğlunu böditte: O, oğlunu dans ettirdi” “bödüşdi”, “oğlân bödüşdi: Çocuklar dans etme konusunda yarıştı.” örnek cümleleriyle gösterilmiştir. Bu kelimelerin açıklamalarını ve örneklerini verdikten sonra kelimenin “bödir, böditür, böditmek, bödüşür, bödüşmek” çeşitlerini de gösterir (2005: 199-200). Bu cümlelerdeki anlamlar sırasıyla oynamak, oynatmak ve dansta yarışmaktır. Kaşgarlı Mahmut’un açıklamalarından kız ve erkek oyunlarına da “bödig” denildiği anlaşılmaktadır. Ayrıca sözlükte yer alan “qurtga bödig bilmes, yerim tür, ter: Yaşlı kadın oyun bilmez, yerim dar der” atasözünün anlamı “bir şeyi çok iyi yaptığıyla övünen, ama bunu kanıtlaması istendiğinde yapamayan ve eften püften bahaneler üreten kişi için söylenir” şeklinde verilmiştir (2005: 200). Bu örneklerden anlaşıldığına göre Kaşgarlı Mahmut “oyun (dans)” kelimesini, “raks oyunu” anlamında kullanılan “bödig” kelimesi ile tespit etmiştir. Kaşgarlı Mahmut, kelime ortasındaki “d” foneminin bazı lehçelerde “y” olabildiğini harf değişimi konusunda anlatmaktadır (2005: 86). Dolayısıyla “bödig” kelimesinin “büyig” şeklinde kullanıldığı anlaşılmaktadır. K. K. Yudahin’in *Kırgız Sözlüğü*’nde “biy”, “raks, dans, oyun”; “biyçi” ya da “biylöçü”, “oynayıcı erkek, oynayıcı kadın, dansöz”, “biyle-”, “oynamak, dans etmek”; “biylö”, “oyun, dans” anlamları ve çeşitleri bulunmaktadır (1998: 124).

Mahmut Ragıp Gazimihâl’in *Türk Folklor Araştırma Dergisi*’nde yayımlanmış makalelerinde (1949: 33-34; 1952: 613-614; 1954: 993-994; 1959: 2041; 1961: 2491) “oyun, dans, raks, halk oyunları ve yurt oyunları” kelimelerini eş anlamda kullandığı görülmektedir. Gazimihâl, *Dede Korkut*’ta geçen “Boy boyladı, soy soyladı.” ifadesinin yanlış okunmuş olabileceğini, bu ifadenin “Büy büyüledi, söz (söy) söyledi.” şeklinin daha doğru olduğunu vurgulamıştır. “Ere varan kız, kalka kol salube oynaya, men kopuz çalam” örneğini de vererek “oyun” kelimesinin “kadın raksı” anlamına geldiğini ifade etmektedir. Dolayısıyla “büyü”nün raksla ilişkisine, raksın Oğuzlardan gelen şamanlık niteliğine dikkat çekmiştir (1961: 2491). Türkçede büyü kelimesinin eş anlamları “afsun, efsun, sihir, füsün ve bağı” [URL-3] kelimeleridir. Büyü, “belli bir amaca ulaşmak için doğüstü güçleri kullanmayı hedefleyen eylem ve işlemler”dir. Büyü kelimesi Yunanca “μαγεία (mageia)” kelimesinden geçmiştir (Emiroğlu ve Aydın, 2003: 167). Malinowski (1990: 65-78)’ye göre büyü, “Tekil, özel bir kudret; türünde tek, yalnız insanın içinde bulunan, yalnız büyü sanatıyla serbest bırakılabilen, kendini sesiyle ifade eden ve ayinin uygulanması yoluyla aktarılan bir güç”tür. Ona göre büyüün kuralları gibi büyücülerin özellikleri de deneysel bir olgudur. Büyücüler; her durumla baş edebilen, yetenekli, cesaretli ve zihinsel gücünü iyi kullanabilen kişilerdir. Ayrıca büyü ritüellerinin eksiksiz ve uygulamaların atlanmadan yapılmasının önemine değinir. Büyünün etkisinin garanti altına alınması için büyücü kurallara ve tabulara tam olarak güvenmeli ve bunları uygulamalıdır. Büyünün başarısızlığı ya kuralların ihlal edilmesine ya da karşı büyü yapılmasına bağlıdır. Büyü ve din arasındaki fark ise büyü; basit, bütüncül, sınırları belli, kahramanlık mitosları yoğun, insan gücü etkili, özgül ve ak-kara büyü/zıtlık yoğun iken din; karmaşık, bütüncül değil, sınırları çok net olmayan, mitoslar çeşitli, doğüstü inanç dünyası etkili, ortak ve iyicil-kötücül güçler arasındaki zıtlık sınırlıdır. Bu görüşten anlaşılıyor ki Malinowski büyüün ve ritüellerin sosyal işlevine odaklanmıştır. Hem ritüel hem de ritüeli kapsayan büyüye, halkın temel gereksinimlerinin karşılanmasında başvurulmuş, dolayısıyla büyü toplumsal yapının bir işlevi hâline gelmiştir. Ritüeller, geçmiş, şimdi ve geleceği bağlayan bir köprü vazifesi görür. Toplumsal birlikteliği onaylar, yeniler, sağlamlaştırır ve kolektif bir anlam taşır.

Büyünün üç türünden bahseden Malinowski (1990: 61-65), büyülerin birinci türünün “prima facie” ifade biçimleri olan heyecanların ve heyecanlarla ahenk içinde yapılan büyüler olduğunu vurgular. İkinci tür büyüde, eylem sonucunu önceden yaratır. Bu türde ayin, kendi hedefinin taklididir. Üçüncü tür büyüler, taklit, heyecan olmayan ve nitelenebilen ayinlerdir. Ona göre büyü, “insani etkinlikler ve durumlarla, avla, toprağın işlenmesiyle, balıkçılıkla, ticaretle, aşk oyunları, hastalık ve ölümle ilgilidir.” Her büyü uygulaması öyküyü barındırır ve büyü, hem var oluşu hem de uygulanışı bakımından insanidir. James George Frazer (2004: 40)’e göre, olumlu büyü (ak büyü), arzulan bir olayı meydana getirmek amaçlı yapılırken, olumsuz büyü (kara büyü), arzu edilmeyen bir olaydan sakınmak amacıyla yapılır. Sedat Veyis Örnek (1988: 145-146) büyüü koruma amaçlı, olumlu nitelik taşıyan “ak büyü” ve zarar vermeye yönelik ve olumsuz nitelik taşıyan “kara büyü” olarak ikiye ayırır. Ak büyü; dinin kutsal kabul ettiği, kurban, dua, din adamı gibi unsurlardan yararlanır. Kara büyü ise kutsal bildiği şeyleri saygısızca kullanmak, yasakları çiğnemek amacıyla bireyi ya da toplumu olumsuz bir şekilde etkiler. Dolayısıyla ak büyü, bireyi ve toplumu olumlu; kara büyü ise olumsuz yönde etkilemektedir. Büyüler, taklit ve temas ilkelerine dayanır. Ayrıca Örnek (1966: 40), büyülerini uygulamasına göre üç başlıkta incelemiştir. Bunlar; “uzaklaştırıcı uygulamalar (defansif uygulamalar), hücum uygulamaları (ofensif uygulamalar) ve arzu ile ilgili uygulamalar”dır. “Uzaklaştırıcı uygulamalar; hastalıklardan, ölümden ve diğer felâketlerden korunma; hastalıklardan kurtulma, iyileşme; malın-mülkün, evin-barkın korunması; hücum uygulamaları; insan hayatına, sağlığına ve mutluluğuna zarar verme ile mala-mülke, eve-barka zarar verme; arzu ile ilgili uygulamalar; uygun doğa olaylarını insanların lehine kullanmak; olaylardan ve benzer şeylerden bir şeyin olup olmayacağına dair sonuçlara varmak, yorumda bulunmak; doğaüstü kudretleri elde etmek isteği; maddi servete kavuşmak (define, altın, para vb.)” olmak üzere kendi içinde gruplandırmıştır. Frazer (2004: 33) ise büyülerini iki temel ilkeye göre gruplandırmıştır. Benzerlik ilkesine göre sonuca taklit ederek yani benzerin kendi benzerini doğurması yoluyla ulaşılır. Dokunma ya da bulaşma ilkesine göre ise, bir nesne bir kez başka bir nesneyle temasta bulunmuş ve birbirine dokunmuşsa bu nesnelere fiziksel olarak ayrılırsalar dahi etkileşime devam ederler.

Dans, majik ve kültik (büyü ve tapınmayla ilgili) bir müzik aleti eşliğinde veya müzik aleti olmaksızın duyguların, coşku ve heyecanların ritmik hareketlerle anlatılmasıdır (Bayat, 2006: 221). Dolayısıyla dans esnasında birtakım dinî ve artistik hareketlerin de mevcut olduğu anlaşılmaktadır. Örnek’e göre ilkelerde amacı dinsel ve büyüsel olan dans hayatın bütün dönemlerine eşlik etmektedir. Doğum, erginleme, evlenme ve ölüm törenleri ile savaşla, avla, totemle, bollukla, mitlerle ilgili günlerde danslar yer almaktadır (Örnek, 1988: 181). Bu konuda Joann Wheeler Kealinohomoku “Halk Dansı” adlı makalesinde ilkel dansların ritüel kökenli olduğunu, diğer dansların ise keyif amaçlı yapıldığını vurgular (2009: 353). “Dans, sözlü kültürden de önce insanın ilkel tepkilerinin toplumsal bağlamda kendini ortaya koyduğu ilk olgulardan biridir.” (Barın, 1999: 1). Huizinga’ya göre dans, oyunun özel, saf ve en mükemmel biçimidir (2013: 209). Huizinga’nın oyun kuramına göre oyun, kültürden öncedir ve kültür biçimlerinin doğuşunda maya gibi etki etmektedir (2013: 219). Dolayısıyla kültür; çeşitli kültürlerden ya da rastgele ortaya çıkmamış, oyun biçiminde zamanla şekillenmiştir. Bu yüzden oyun, toplumlara özgüdür. Bu durumda toplumların ilk anlatım araçlarından birinin dans olduğu söylenebilir. Ritüellerin bir parçası ve sembolik ürünü olan dansın, ritüellerin uygulanması sırasında -icra ortamında- bir mesaj içerdiği düşünülmektedir. Bu çalışmada; Altay, Azerbaycan, Başkurt, Çuvaş, Gagavuz, Hakas, Karakalpak, Kazak, Kırgız, Nogay, Özbek, Şor, Tatar, Tuva, Türkmen, Uygur Türklerinin epik destanları incelenmiş, bu destanlarda geçen oyunlardan “raks etmek, dans etmek” anlamlarını içerenler Yakut destanlarından *Er Sogotoh Destanı*’nda, Hakas destanlarından *Altın Çüs Destanı*’nda ve Başkurt destanlarından *Ural Batır Destanı*’nda tespit edilerek dansın ritüelistik işlevi, kültürel bellekteki karşılığı ve destanın kurgusundaki yeri belirlenmiştir.

1. Kamlık, Kam, Ritüel

Kültürel bir yapılanma olan şamanizm aynı zamanda pek çok kodu barındıran karmaşık bir inanç sistemidir (Hoppal, 2014; 19-20). Bir din değil sihri bir sistem olarak görülen şamanizm “görünmeyen ruhlar âlemiyle irtibat kurmak ve beşerî faaliyetleri yönetmede bu ruhların desteğini elde etmek olan vecdî ve tedavi ile ilgili metotlar bütünü” olup Tunguzcadan gelen şaman terimi “büyücü” anlamındadır (Eliade ve Couliano, 1997: 259).² İslamiyet’ten önce Türklerin inanç sisteminde yer alan şamanlık bir doğa inancıdır (Bayat, 2019: 16). Türkler “şaman” yerine “kam” kelimesini kullanmıştır. *Kutadgu Bilig, Dîvânu Lugâti t-Türk,*

Codex Cumanicus, Ebu Hayyan'ın Kitâbu'l-İdrâk li-Lisâni'l-Etrâk'ı vb. sözlük ve eserlerde de “kam” sözü karşımıza çıkmaktadır.³ “Şaman”ın başka dillerdeki karşılıkları şöyledir: “Yakutça ojun, Moğolca büga, bögi (buge, bü) ve udagan (karş. Buryatça udayan, Yakutça udoyan: ‘kadın-şaman’), Türkçe-Tatarca kam (Altayca kam, gam, Moğolca karni, vb.)”, Hindistan Pali dilinde “ruhlardan esinlenen kişi, budhacı rahip” anlamına gelen “sramana” sözcüğü, Mançu dilinde “oynayan, zıplayan” anlamına gelen “saman” sözcüğü, Kırgız ve Kazaklarda “bakşı, baksı” sözcükleri kullanılmaktadır (Eliade, 1999: 22; Özdemir, 2017: 244; Örnek, 1988: 48). Yakutlar erkek şamana “oyun”, kadın şamana da “udagan”, Moğolcada erkek şamana “bö yahut böge”, kadın şamana da Yakutlarda olduğu gibi “udagan” denir. Türkler, özellikle de Müslüman olan kesim “kam” kelimesini unutmışlardır. Doğu Türkistan Türkleri, Yakutlar gibi erkek şamana “oyun” adını vermektedirler. Altay şamanistleri şaman törenine “kamlama”, şamanlarına da “kam” demişlerdir. Şaman ve bakşı kelimeleri yabancı kelimelerdir (İnan, 1986: 75). Köprülü (1999: 68-153)’ye göre “bahşi” kelimesi, Türk-Moğol kelimelerindedir ve sihirbaz, üfürükçü ve halk hekimine Kırgız ve Kazaklarda bu ad verilmektedir. Yakut şamanlarına ise oyun denilmesi, Orta Asya şamanlarının kamlığının da peri oyun (daha çok mistik içeriği vurgulamak için kullanılan terimdir) diye adlandırılması, oyunun bütün felsefi olguları bir araya getirmesi, var olan bütün tasarımları birleştirmesi sebebiyledir (Bayat, 2006: 221). Metin And’a göre, oyunun anlamı hem şamanın kendisi hem de şamanların törenlerde yaptığı hareketlerden çıkmaktadır. Oyun ve bügü kelimeleri de hem dans hem de kam anlamına gelmektedir. Kam; hem dansçı hem de kamdır. Söyleşme, çeşitli taklitler yapma ve sesler çıkarma, büyü, müzik, dans, şarkı, şiir ve oyunculuk gibi öğelerin tamamı ayini sırasında kamın kişiliğinde bütün bir tiyatro olarak bulunmaktadır (2003: 383-385). Kamın dansı ibadetle ilgili olduğundan arınmak ve insanları kötülüklerden uzaklaştırma işlevi vardır. Gazimihâl de “oyun” kelimesinin “büyü” kelimesiyle anlamdaşlığından hareketle oyunların kökenini şaman törenleriyle bağdaştırmaktadır (1959: 2041). Şaman (kam), “tanrılar ve ruhlarla insanlar arasında aracılık yapma kudretine sahip olan kişidir” (İnan, 1986: 75). Uygur Türkleri arasında “şaman” için “perihon”, peri “cin”, han “okuyucu, okuyan, çağırın” (kıssahan, gazelhan gibi); bahşi, “dilenci ve gezginci Budist rahibi”; fa-she 法法 “din ustası, ruhani, bakçı/bakıcı”, dahan, dua-han, “dua ile hasta tedavi eden”; darhan “demirci şaman”, “molla”, “büvi” terimi kullanılmaktadır. “Perihon”, “bahşi”, “dahan”, “molla” ve “büvi” denilen bu kişiler bugün daha çok fal bakma, kötü ruhları kovup hasta tedavi etme işlerini yapmaktadır ve “perihon” ya da “perihonluk” bazı araştırmacılar tarafından “büyücü”, “büyücülük” ya da “şamanlık” anlamında kullanılmıştır (İnayet, 2009: 39). Fuzuli Bayat’a göre şamanın görevleri arasında toplumu gizli bilgiler ile tanıştırmak ve makro kozmosla mikro kozmos arasındaki dengeyi korumak, hastaları iyileştirmek, ölen adamın ruhunu öteki dünyaya götürmek, kısırlığı tedavi etmek, avın bol olmasını sağlamak, fal bakarak gelecekte haber vermek, evi kötü ruhlardan temizlemek, kurban sunmak gibi bazı dinsel törenleri icra etmek, mevsim ritüellerini düzenlemek, sığırlara ve atlara zarar veren ruhları kovmak, kayıp şeylerden haber vermek, bazı kült karakterli merasimlerin yöneticiliğini yapmak (kamlama) gibi görevleri bulunmakta ve bu görevler şamanın kamlığından sonra gerçekleşmektedir (2006: 23).

Şaman ritüelleri, dansın da bulunduğu gösterilerden oluşur. Hoppal sanatçı olarak da değerlendirdiği şamanın tek kişilik bir tiyatro oynar gibi öbür dünyada yaptığı seyahatlerinde müzik aleti çalıp şarkı söylediğine, dans ettiğine dikkat çeker ve şaman danslarındaki figürlerin gelişigüzel değil sistematik olduğunu söyler (2014: 27, 50-52). Ritüel kelimesi Türk Dil Kurumunun *Güncel Türkçe Sözlük*’ünde “ayın, âdet hâline gelmiş” olarak geçmektedir [URL-4]. Ritüelin “ayın” anlamı kolektif bir durumu simgelerken, “âdet hâline gelmiş” olarak tanımlanması tekrarlanan her davranış için kullanılabilir bir kavram olduğunu göstermektedir. Ayinin pek çok disiplin içinde tanımı bulunmaktadır: “Sıkça özel sözcük biçimleriyle ya da özel bir sözlükle gerçekleştirilen ve genellikle önemli durum ya da eylemlerle bağlantılı olan dinsel ya da büyüsel tören ya da işlemler sistemi”, “teknolojik rutinle bağlantılı olmayan, gizemli varlık ya da güçlere göndermede bulunan durumlar için, önceden belirlenmiş formel davranış”; “genellikle din ya da büyüü içeren ve geleneklerce kurulmuş bir dizini izleyen bir eylemler dizisi” tanımlardan birkaçıdır (Özbudun, 1997: 16). Rappaport (2006: 189)’un da ifade ettiği gibi ritüeller içinde yer alan oyuncular, daha önceden belirlenmiş başka bir deyişle gelenekselleştirilmiş davranış modellerini tekrar ederler. Bu tekrarlama daha çok mistik bir varlığın yeniden gösterilmesi için özdeşleşmedir. Ritüelin işlevi benzetme değil, tapınanların, kutsal olgunun birleştirilmesidir (And, 2003: 30). İnsanların yaşam süreci düşünüldüğünde bir araya gelen insanlar doğaya karşı daha güçlü olmak amacıyla ayinler düzenleyerek yaşamda kalmaya

çalışırlar. Bu bakımdan ayinler, ilk toplantı çeşidi olarak düşünülebilir. Ritüeller, kolektif davranışın ilk örneğidir. Ritüeller her toplumda benzer törensel kalıplarla gözlemlenir. Ancak oyun, ritüelden de öncedir. İlkel insanın düzenlediği yalın ve yabanıl oyunlar gittikçe belirgin ve düzenli bir durum alarak ritüel aşamasına doğru gelişir (Nutku, 1972: 75). Dinî özellikleri olmayan ritüele oyundur denilebilir. “Dinsel tören insanın doğayla çatışmasını simgelerken, homo ludens’i ortaya çıkaran topluluk oyunları insanın insanla çatışmasını işler ve din dışı bir kaynağa sahiptir.” (Nutku, 1972: 75). Ritüeller, kutsal mekânda gerçekleştirilen bir oyun, sembolik bir dildir. Başka bir deyişle kamın oyunu, hakiki ya da hayali olan unsurların taklididir. Taklit de bu bakımdan ritüellerden ortaya çıkmıştır. İnanç unsurunu bünyesinde taşıyan ritüelleri kam, temsili bir oyunla gerçekleştirir ve üzerine düşen oyunu oynar. Hoppal (2014: 47), şamanların faaliyetlerinin sanatın başlangıcı olarak kabul edildiğini vurgular. Köprülü (1980: 66)’nın de ifade ettiği gibi güzel sanatların müzik, heykel, resim, mimarî, dans gibi dalları daha önce dinî bir ayinden doğmuş ve uzun bir süre boyunca dinî mahiyette kalmıştır. Zamanla düşünce faaliyeti gelişip başkalaşmış ve “dinî ayinler”, “din dışı oyunlara” dönüşmüştür. Şamanlar, tek kişilik bir tiyatrodan oynuyormuş gibi hem şarkı söylemekte hem dans etmekte hem de müzik aleti çalmaktadır. Bu bağlamda dans, aynı zamanda şamanın da faaliyetlerinden biridir. Durkheim’in saptadığı ritüellerin toplumsal işlevlerini And (2003: 307-308) dört maddede özetler. Bu bağlamda ritüellerin; mutluluk verme, canlandırma, bireyleri bir araya getirme ve toplumsal bağları güçlendirme işlevleri bulunmaktadır. Toplu gösteriler ve törenler, insanları bir araya getirerek canlandırır, korur ve yeniden yaratır. Törenlerin amacı ne olursa olsun toplumları bir araya getirerek aralarındaki bağları güçlendirir, çoğaltır ve ortak bilince ulaşılmasını sağlar. Ritüeller, toplumsal belleği tekrar kurar ve başka kuşaklara aktarır.

Şamanların düzenlediği ayin ve törenler, “muayyen vakitlerde yapılması gereken ayin ve törenler” (mevsimlere bağlı olarak gerçekleştirilir) ile “tesadüfî olaylar dolayısıyla gereken ayin ve törenler” (hastalık, ölüm gibi sebeplerle yapılır) olmak üzere ikiye ayrılmaktadır (İnan, 1986: 97). Dolayısıyla oyun ve dans mevsime bağlı törenlerde de görülür. Bunlara örnek olarak da Nevruz verilebilir. MS 9. yüzyılda Uygurlardaki Nevruz bayramında “su-muz” olarak adlandırılan danslar; “hontu usuli” (hontu dansı), “salma taşlaş usuli” (kemend atma dansı), “kusen usuli” (kuça dansı), “yolvay oyunu” (kaplan oyunu), “kış bovay oyunu” (kış dede oyunu) gibi danslar ve oyunlar ile eski yıl uğurlanarak, yeni yıl karşılanılmaktaydı (İnayet, 2004: 423-424). Karaçay Malkar Türklerinde baharın gelişini kutlamak amacıyla Saban Toy’da “çoppa taş” adı verilen büyük bir kaya çevresinde kol kola girerek dinî mahiyette yapılan danslar, Gollu bayramında “sıbzıgı” denilen kaval eşliğinde “gollu tepsew (gollu dansı)” adı verilen danslar, Gutan Bayramı’nda ve Hardar Bayramı’nda şölenler ritüelistik bir mahiyet göstermektedir (Adiloğlu, 2004: 275-277). Başkurtlar Habantuy, Yeygi, Narduğan ve Nawruz adı verilen bayramlarda baharın gelişini dans ederek ve şarkılar söyleyerek kutlarlar (Ersoy, 2004: 261-264). Balkan Türkleri arasında Nevruz, Mervis, Sultan-ı Nevruz adıyla kutlanan bahar bayramında müzik eşliğinde oyunlar oynanır (Hafız, 2004: 256). Türk dünyasında baharın gelişine gerçekleştirilen uygulamalarda dans önemli bir yere sahiptir. Dans, mevsimlik törenlerde canlandırma ve büyüünün taklit ilkesiyle bağlantılıdır. Sözsüz hareketlerle doğanın yeniden canlanması kutlanmaktadır. Nevruz törenleri sırasında yapılan uygulamalar -bunlardan biri de danstır- büyüünün taklit ilkesiyle açıklanabilir. Dans ile doğanın yeniden canlanması taklit edilerek bu yolla istenilen sonucu elde etmek amaçlanır. Ritüeller, bu uygulamaların yapıldığı icra mekânlarıdır. Mevsimlik törenlerdeki büyüsel danslar, ritüelistik uygulamalardan biridir ve arkaik dünyanın manevi oluşumu olarak günümüze kadar ulaşmıştır.

2. Dansın Ritüelistik İşlevi ve Destan Kurgusundaki Yeri

Türk dünyası destanlarında yer alan danslar farklı biçimde ele alınabilir. Kültürel bir ürün olan dansların daha iyi anlaşılabilmesi için hangi işlevlerde kullanıldığını tespit etmek gerekmektedir. Kültürün bir yansıması olan halk bilgisi ürünü, kültür devam ediyorsa ve üretildiği topluma bir katkı sağlıyorsa varlığını devam ettirebilir (Oring, 2014: 106). Aksi hâlde halk bilgisi ürünü işlevsiz kalır ve varlığını devam ettiremez. Malinowski’ye göre kültürel olan her ürün, bir amaca hizmet eden bir araçtır. Üretilen her ürün ya tüketilmekte ya da tam tersine tekrar kullanılmak üzere tekrar üretilmektedir (2020: 22). Başka bir ifadeyle kültürel ürün, her zaman hizmet ettiği işleve göre biçimlenmektedir. Buna göre kültürel bir olguyu anlamının yolu onu biçimlendiren işlevi incelemekten geçer. Kültürel unsurlar, zamanın ihtiyaçlarına uyum sağladığı müddetçe işlevini devam ettirir.

Destanlar, kültürel belleğin sürekliliği açısından işlevseldir. Toplumların tarihsel bir geçmişi bulunmaktadır. Bu geçmiş, farklı ögelerden meydana gelir. Bu ögelerin neler olacağı belli süreçlerle ve somut bir şekilde ortaya çıkar. Toplumların geçmiş ve gelecek arasında kurulan bağı “kültürel belleği” meydana getirir. Gelenek ve kurallar soyut olsa da toplumun belleğinde somut bir gerçeğe dönüşür. Jan Assmann’a göre bellek için mekân gereklidir. Assmann, belleğin toplumsal bir mahiyette ortaya çıktığını ileri sürer. Ona göre, toplumsal belleğin ortaya çıkması için hatırlamaya ihtiyaç vardır (2018: 38-39). Her çeşit tören, kutlama, şenlik birer hatırlama pratiğidir. Assmann (2018: 56-68); toplumsal hatırlamanın iletişimsel ve kültürel bellek olmak üzere iki biçimi olduğunu söyler. İletişimsel bellek, yakın geçmişle ilişkin anıları, kişinin çağdaşlarıyla paylaştığı kuşağa özgü bellektir. Bu bellek, zamanla oluşur ve yok olur. Kültürel bellek ise toplumların kökenleri ile ilgili olup belli vasıtalar ile yeniden inşa edilir. Bu vasıtalar; törenler, danslar, anlatılar, giysiler, mekânlar vb. ögelerdir. Kültürel bellek, iletişimsel belleğe göre kurumsallaşmıştır. Geçmişten belli anlar seçilerek bu anların sembolik özelliklerine yoğunlaşılır ve belli olaylar hatırlama figürleri hâline getirilerek kültürel süreklilik sağlanır. Bu anlamda dans; hem iletişimsel belleğin hem de gelenek ve âdetlerden oluşan kültürel belleğin aktarılmasını sağlayan bir unsurdur.

Dans, “Kültürel bellekte, ortak hafızada nasıl yer almaktadır?” sorusunun anlaşılabilirliği açısından destanlar önemlidir. Destanlar, kültürel belleği oluşturan konular aracılığı ile “hatırlatma” ögesini sağlamaktadır. Maurice Halbwachs (2018: 46-47)’a göre bireysel hafıza, daha içsel ve kişilerin kendi bireysel hatıralarıyla ilgili iken, kolektif hafıza dışsal, ödünç alınmış ve ulusal bir bellek türüdür. Kültürün taşıyıcısı olan destanlar da yaşadıkları topluma ait yaşanmışlıkları aktarır ve böylece ortak hafızanın aktarıcısı olur. Halbwachs (2018: 59-67), kolektif belleği nesiller arasındaki bağ olarak yorumlamaktadır. Bu bağda kopukluk olursa kolektif bellekte değişimler ve dönüşümler meydana gelir. Dolayısıyla kültürel bellek daha geniş bir bellek türüdür ve kolektif belleği de kapsayan bir özelliğe sahiptir. Kültürel bellek; geçmişteki olaylarla, bu olayların kurgulanarak destan, efsane gibi sözlü ürünlere yerleştirilmesiyle oluşturulup biçimlendirilir. Assmann’a göre biyolojik olarak devredilemeyen kültürel belleğin canlı tutulabilmesi, anlamın kaydedilmesi ve canlandırılması “kültürel bellek tekniği” ile yapılmaktadır. “Bu tür kültürel bellek tekniğinin işlevi, sürekliliğin ve kimliğin devamının sağlanmasıdır.” (2018: 98). Dolayısıyla kültürel bellek; bireylerin ve toplumların anımsadığı veya unuttuğu hikâyelerle, ritüellerle örülü, sonu olmayan bir depodur. Assmann’ın da ifade ettiği gibi kültürel belleğin ilk örgütlenme biçimleri ritüeller ve bayramlardır (2018: 65). Kültürel belleğin göstergeleri, anlatı ve ritüeller ile birleştirilerek aktarılır. Lord Raglan (2014: 189), ritüeli, “bir kimsenin daha önce yaptığı bir şeyin anlatısı” olarak tanımlamaktadır. Bu bakımdan Raglan, ritüellerin kültürel bellek açısından önemine vurgu yapmaktadır.

Dansın ritüeller bağlamında ortaya çıkan, müzikle de anlamlandırılan ve bu anlamlandırma gücü, ritüellerle paylaştığı işlevlerinden yani ritüelistik karakterinden ileri gelmektedir. Ritüeller, “bir örnek üzerine kalıplaşmış davranışlar ve töreler bütünü” ya da “sosyal hayat içinde yaşanan kalıplaşmış manada küçük dramlar” olarak tarif edilmektedir (Günay, 1990: 2). Dans; aynı ritüeller gibi tekrarlanabilen ve şekilsel bir kültürel eylemdir. Her ikisi de geçici ve süreli olsa da önceden oluşturulmuş kendine has yapısıyla tekrarlanabilir. Faydalı ve işlevsel bir özelliğe sahip olması, ritüeli tasvir etmesi, duyguların bir yöntemi olması, bir amaca yönelik olması, kalıplaşmış olması dansa ritüel bir özellik kazandırmaktadır. O hâlde dansın ritüelistik bir işlevi de bulunmaktadır.

Dansın ritüelistik işlevi düşünüldüğünde ya da arkaik bir bakış açısıyla dans eylemi düşünüldüğünde dansın, büyü unsurunu da barındırdığı görülecektir. Arkaik bakış açısıyla bakıldığında dans, belirli bir amacı olan bir davranış, eylem ve ritüeldir. Başlangıçta büyülü araçlarla doğanın kontrol altına alınabileceği düşüncesiyle yapılan büyüler; zamanla dine, bilime, sanata dönüşmüştür. Sanat; dil, dans, ritmik ezgi, büyü törenleri gibi herkesin katıldığı toplumsal bir eylemdir (Fischer, 2012: 53-54). Dans ve büyü; ritüellerde yer alması, taşıdığı özellik ve oyun olması sebebiyle ritüel bir özellik göstermektedir. Dansın ritüel boyutunu ortaya çıkarmak bağlamı dikkate almaksızın mümkün değildir. Nitekim dans, bir ritüel olarak bağlamla anlam kazanır.

Destanlarda tespit edilen dansların ritüelistik işlevi; oyun, ritüel, büyü ve anlatı esas alınarak açıklanabilir. Bu dansların; müzik içermekle beraber büyü ve büyülenme, ayin ve ayindeki büyü ile kontrol altına almaya çalışma, kritik durumların üstesinden gelerek güç yaratma ihtiyacından ortaya çıktığı

görülmektedir. Dans, büyüelliğin ortaya çıktığı ritüelistik eylemler olarak tanımlanabilir. Destanlarda yer alan ritüel eylemler, şaman ayinlerinde olduğu gibi tek kişi tarafından yapılmaktadır. Ayrıca topluluğun da katılımı esastır. Oyun olgusu ile danstaki ritüelin yakın ilişkisi, zamanla dinî işlevinden sıyrılan ritüelin oyuna yaklaşmasını sağlamıştır. Böylece dansın ritüelistik işlevi, büyüleme olgusuyla örtüşür. Düşüncelerin ve duyguların büyü yoluyla aynı yöne doğru yönelişi, bu düşüncelerin uygulamaya geçmesi ve bilincin etkilenmesi destanlardaki dansın ritüelistik özellikleri olarak sayılabilir. Türk dünyası destanlarında geçen dansların ritüel işlevlerini belirlemek için kurguyu dikkate almak gerekir.

Türk destanlarında şaman, doğrudan ya da dolaylı olarak destanlara dâhil olabilmektedir. Şamanlar, kendi kimliği ve özelliklerinde Yakut destanlarına doğrudan dâhil olur. Yakut destanlarından *Er Sogotoh Destanı* büyüye bağlı motifler bakımından oldukça zengindir. Şekil değiştirme motifi, büyüye bağlı motiflerin başında gelmektedir. Destanda hem kahramanın hem de oğlunun hikâyesi anlatılır. Bu hikâyelerde kötü iki kadın şamana rastlanır, ancak bu kadın şamanlardan birinin ayin icra ettiği görülür. Destanın 2071. mısraında ayin yapıp oynaşan şaman kadın kurguya dâhil olur. Ayin yapan şamanın kurguya ne şekilde dâhil olacağı destancının anlatımıyla anlam kazanır. Yakut destanlarında, özelde kahramanın genelde insanoğlunun çeşitli mitolojik kişilerle birleşmesi büyülerle, sihirlerle, hileyle kandırılarak olmaktadır. Kahramanlar, bu güçlerle mücadele ederek ideal tipe ulaşır. Böylece destan kurgusunda kahraman, çaresiz bir duruma düşecek ve bu durumdan kendini çıkarmaya çalışacaktır. Destanda kadın şamanın dokuz çardak tepesinde ayin yapıp oynaşmasından, Er Sogotoh'un Tunalıkaan Kuo'dan olan oğlu Kömüs Kırıkta'y'ın bu tepeden korkusuzca geçtiğinden ve buradaki yedi hileli engeli aştığından bahsedilmektedir. Bu bölümde yer alan "Kıupa-Kılıya oonooobut udağattardaax / Ayin yapıp oynaşan kadın şamanlı" (Ergun, 2013: 632) mısraında "oynaşmak" ifadesi kullanılmıştır. And'a göre "oynamak" kelimesinden türetilen "oynaşmak" aşkla ve sevişmekle ilgili olup "oynak" kelimesi kadın ve kız için kullanılırsa cinsel bir anlam kazanmaktadır (2003: 35). "Oynak" kelimesi Sibiry Türkçesinde oyuncak, aptal; Kırgız, Sagay, Koybol lehçelerinde "oynas" kelimesi "yoldan çıkmış"; Azerbaycan, Türkiye Türkçesinde "oynaş" kelimesinin "fahişe" anlamları bulunmaktadır. Tuva'da sonbaharın dolunay gecesinin on beşinde yapılan "oytulaş" adlı bir bayram vardır ve bu bayram evlenmemiş gençlerin cinsî tabuları bozdukları bir oyundur (Bayat, 2006: 220). Bu oyun, kişileri evlilik ritüeline hazırlamak için yapılmaktadır ve şaman ayiniyle benzerliği olan bir oyundur. Bu benzerlik de evlenmenin kutsallığını göstermektedir. *Er Sogotoh Destanı*'nda kadın bir şamanın dokuz çardak tepesinde oynaşarak ayin yapması, bu ayin sırasında dans etmesi muhtemel, başka bir deyişle kamlık yapması, ayin yapan bu kamin kadın olması dikkat çekicidir. Bayat (2010: 25), şamanlığın kadın eksenli olduğunu, kadının sadece şaman değil, aynı zamanda ilk ecdadı da doğuran olduğundan bahsetmektedir. Ayrıca Asya'da da şamanlık kurumunda kadın şamanların özel bir yeri olduğunu vurgulamaktadır. Şamanların büyücü olarak da bilinmesinden dolayı, yapılan ayinin büyüsel bir etkiye sahip olduğunu, bu yüzden dokuz çardak tepesindeki yedi hileli engelden sadece Er Sogotoh'un oğlu Kömüs Kırıkta'y'ın geçebilmesi, babasının yiğitlik yolunu oğlunun devam ettirmesindedir. Türk kamları ve kamkatunlar (kadın kamlar), ruhların yardımını istemek veya onlarla mücadele etmek amacıyla ateşler yakarlar, davullar çalarlar ve sihirli nağmeler söyleyerek temsili danslarla ayin icra ederler (Esin, 1985: 5). Şamanlar, gerçekleştirdikleri ayinlerde veya uygulamalarda sahip oldukları özelliklerinden dolayı büyü hareketler yaparlar. Bu destanda kadın şamanın ayin sırasında yaptığı büyü hareketleri için "ayin yapıp oynaşan" ifadesi kullanılmıştır. Dolayısıyla destanda şamanın ayin (ritüel) yapması, destan kurgusunda ayinin ritüelistik bir işleve sahip olduğunu gösterir. Destanın kurgusunda kadın şamanın yeraltında yaşaması, kadın şamanların her zaman iyi özelliklere sahip olmadığını göstermektedir. Kurguya göre destanda kadın şaman büyüsel ve ritüel amaçlı yer almaktadır. Bu durumdan sadece kadın şamanların danslarının ritüel ve büyü amaçlı olduğu neticesine varılmamalıdır. Ancak bu tespitler ilk kamların kadın olduğu görüşlerini akla getirmektedir ve mitolojik devirden sonra şekillenen destanlarda, özellikle arkaik destanlarda, bunun izlerinin görüldüğü söylenebilir. Ayrıca kültürel bir olgu olan dans, birincil sözlü kültür ortamında sözü bellekte kolayca tutulabilecek, akılda kalabilecek teknik işlevlere de sahiptir. Bu durum anlatıcının belleğinde sözün ezberlenerek dansla ilişkili olan olayın yer almasını sağlama rolü oynamış olmalıdır. Er Sogotoh'un oğlu Kömüs Kırıkta'y'ın dokuz çardak tepesindeki yedi hileli engeli aşması, büyü yapılmasına karşın kahramanın bu büyüye gücüyle, kahramanlığıyla, zekâsıyla aştığının göstergesidir. Şamanın ayini, taklit büyüdür. Dokuz çardak tepesini kimsenin aşmaması için kara büyü (olumsuz) yapılmıştır ancak bu

büyü, kahramana etki etmemiş, kahraman bu engeli aşmıştır. Kurguda kahramanların gerçekte mümkün olmayan işleri de başardığı görülmektedir. Büyünün aracı ayinindeki dans, uygulayıcısı kadın şamandır. Büyünün zamanı belli değil, büyüünün mekânı ise doğal mekân (tepe)dir.

Destadaki ayin, şu şekilde tablolştırılabilir:

Büyünün yöntemi	Taklit büyüü
Büyünün amacı	Kara büyü (olumsuz)
Büyünün aracı	Dans
Büyünün uygulayıcısı	Kadın şaman
Büyünün zamanı	Belli değil
Büyünün mekânı	Doğal mekân (tepe)

Destanın 3000-3270. mısraları arasında geçen kısmında Er Sogotoh, eşini aramak için yer altına indiğinde Uot Çolboday adlı şaman, Er Sogotoh'un eşinin kılığına girerek yani şekil değiştirerek Er Sogotoh'u kandırır ve onunla sevişir. Er Sogotoh sabah uyandığında etlerinin lime lime olup vücudunun yarısının yok olduğunu görür ve şamanların başı Uot Çolboday tarafından kandırıldığını anlar. Bu şekilde yukarıdaki ayin yaparak oynayan kadın şaman, bir kez daha destana dâhil olur. Bu şamandan, Er Sogotoh'un bir oğlu olur. Oğlunun adı Xarıacılaan Bergen'dir. Destanın yukarıda anlatılan kısımdaki "ayin yapıp oynayan kadın şaman"ın kurguya dâhil olacağı mesajı daha önceden dinleyiciye verilmiştir.

Er Sogotoh'ta geçen büyüsel bir uygulama olan şekil değiştirme, şu şekilde değerlendirilebilir: Büyünün yöntemi, uygulamayla ilgili olup bu destanda taklit ilkesi ile etkilenme söz konusudur. Dansın, hareketin tılsımından yararlanan ve şekil değiştiren kadın şaman, kahramanın eşinin kılığına girerek canlandırma yaptığı uygulama taklit büyüüdür. Dolayısıyla kahramanın kendisini hata yapmaya iten güç, taklit büyüüdür. Büyünün uygulayıcısı kadın şamandır. Destan kahramanını olumsuz yönde etkilediği için yapılan büyüünün amacı, kara büyüdür. Şaman kadının şekil değiştirmesi ve şekil değiştirmek için ayine, dansa, başvurması ise büyüünün aracı olarak görülebilir. Büyünün mekânı; doğal bir mekân olan yeraltıdır. Çünkü Er Sogotoh eşini aramak üzere yeraltına indiği sırada şaman kadın, Er Sogotoh'un eşinin kılığına girdiği için kandırılır. Büyünün zamanı ise gecedir. Çünkü Er Sogotoh sabah uyandığında şaman (abaahılar) tarafından kandırıldığını anlar. Büyünün gece olması ve kahramanın gece vakti kandırılması, kahramanın başına kötü bir olayın geleceğinin de habercisidir. Çünkü destan kahramanı çerçevesinde gelişen olaylar gündüzleri olmaktadır. Gece vakti destanlarda yer alıyorsa sadece oyun, eğlence, uykuya dalma ve düş görme vs. gibi motiflerle ilgili değildir; kahramanın başına kötü bir şey geleceğini de haber vermektedir. *Er Sogotoh*'ta üç dünya geçmektedir: Yeraltı dünyası, yaşanan dünya yeryüzü ve gökyüzü dünyası. Kahramanın yaşamı yeryüzündedir, ancak bazı sebeplerle karanlık yeraltı dünyasına inebilmektedir. Gökyüzü dünyası ise kahramanın çıkamadığı, sadece bağlantı kurduğu bir dünyadır. Bu üç dünyanın destanda yer almasının mitik bir inancın etkisinden kaynaklandığı söylenebilir.

Destanda geçen büyü içeren şekil değiştirmeyi şöyle bir tabloda göstermek mümkündür:

Büyünün yöntemi	Taklit büyüü
Büyünün amacı	Kara büyü (olumsuz)
Büyünün aracı	Dans
Büyünün uygulayıcısı	Kadın şaman
Büyünün zamanı	Gece
Büyünün mekânı	Doğal mekân (yeraltı)

Destanda büyü kapsamında başka şekil değiştirmelerin olduğu bölümler de vardır. Şekil değiştirmeler, destandaki kahramanların daha çok alt dünyaya karşı mücadele etmeleri amacıyla yer almaktadır. Şekil değiştirmeler; kuş donuna girme (leylek, turna, aladoğan, kartal, Dalan Öksökü kılığı) biçiminde görülmektedir.

Dansın izleyicilerin dikkatini çeken, büyüleyici ve etkileyici bir işlevi de bulunmaktadır. Genellikle müzikle beraber yapılan dans coşkuyu da artırır. Hakas destanlarından *Altın Çüs Destanı*'nda, Altın Çüs, Möge Kara Han ile savaşmış ve Çaas Han'ın altı yıldır yenemediği Möge Kara Han'ı altı günde yenmiştir. Atın Çüs, Çaas Han'a konuk olur ve Çaas Han'ın kızını Üzüm Han'a ister. Kağan kızını verir ve toy başlar. Toyda Ak Molat, Pis Tumzuh İney'i de obanın ortasına getirir. Kuğu İney adlı büyücüyü obanın ortasında oynatıp şarkı söylettirir. Böylece halk, onun yaptığı hareketlere gülüşüp eğlenir. Ancak toya gelen insanların az olduğunu gören Altın Çüs sinirlenerek oğlu Ak Molat'a Kuğu İney'i öldürtür. "Xınğan kögni köglep segirçededir / Sevdiği şarkıyı söyleyip seğiriyor" (Arikoğlu, 2007: 198-199) mısraında görüldüğü gibi bu destanda "oynamak" anlamında kullanılan kelime "seğirmek"tir. Gazimihâl, Türkiye dışında konuşulan Türkçelerde "raksetmek" anlamında Radloff'un sözlüğünde de geçen "çüvme, seğirme, seğirmek, sekirkelemek, sekirmek, siğenmek, tepsemek" gibi çeşitli kelimelerin olduğundan bahsetmiştir. Ayrıca Kazan lehçelerindeki oyun kelimesi "biyü, biyümek, biyici ve biyücü", Kazak-Kırgızlarda "bilem, biyişi"; "oynamak" anlamında "bilemek" olarak geçmektedir. Kazan lehçelerinde oyuncuya "biçil, bişil" denmektedir. Komancada "biymek", Altay ve Teleutçada "piyelemek", "oynamak" anlamındadır. Hatta "oyun" ve "oynamak" kelimelerini karşılayan "sekirmek" kelimesinin "gözüm seğirdi" kullanımıyla aynı olduğu düşüncesindedir. "oynamak" kelimesinin eski kullanımı "büyi" kelimesinin Batı Türkçelerinde sihribaz ve efsunculuk anlamına gelen "büğü, büyücü, büyücülük" anlamında olduğunu da ifade etmektedir (1949: 33-34). Bu destanda halkın hepsi büyük bir oba ortasında oynayan Kuğu İney'in dansına bakarak gülüşüp eğlenmektedir. Destanda kötü bir büyücü olan Kuğu İney'in dansı, görünüşte halkı güldürerek eğlendirmek olsa da bu dansın asıl amacı insanları büyülemektir. Bu sayede Kuğu İney, Altın Çüs'ün toyunu mahvetmek ister. Başka bir deyişle coşkuyu arttırarak dikkatleri kendi üzerinde toplayıp Altın Çüs'ün toyuna gidilmesini engellemek, dolayısıyla Altın Çüs'ün toyunu alt üst etmek istemektedir. Kuğu İney'in dansı; dikkat çekici, etkileyici, büyüleyici, ritüelistik işleve sahiptir. İnsanları etkilemesi, büyücü olarak yer alması burada dansın ritüelistik işlevde olduğunu gösterir. Dansın kurgudaki işlevi açısından ise oyunun "büyü" işlevi, bir büyücü vasıtasıyla gerçek anlamda da düşünülecek biçimde yer almaktadır. Dans, büyüleyen bir unsurdur. Destandaki başkahramanın olumsuz olan bu tipi, halkın huzura kavuşması için ortadan kaldırması gerekmektedir. Böylece halk, refaha kavuşacaktır. Destanlarda kahramanın en temel görevi de budur. Büyücülük yetenekleriyle özel güçlere sahip olan olumsuz tip, kahramanın oğlu Ak Molat tarafından öldürülerek ortadan kaldırılır, başka bir deyişle anlatıcı tarafından kurgudan çıkarılması sağlanır.

Altın Çüs'te geçen büyü şöyle değerlendirmek mümkündür: Büyünün yöntemi, taklit büyüdür. Çünkü taklit büyüde canlandırma (dans) kullanılarak büyü gücü aktarılır. Bu destanda da Kuğu İney, taklit büyüyle insanları etkileyerek Altın Çüs'ün toyuna gitmelerine engel olmaktadır. Bu yüzden büyüün amacı, olumsuz yani kara büyüdür. Kara büyü, insan ilişkilerini olumsuz yönde etkilemektedir. Büyünün aracı ise sözsüz hareketler, danstır. Büyünün uygulayıcısı, kötülük sembolü olan Kuğu İney adlı büyücüdür. Büyünün zamanı, Altın Çüs'ün toyunun yapıldığı zamandır. Büyünün mekânı, doğal bir mekân olan obadır. Oba, göçebe yaşamın etkisini göstermektedir. Kurgu olarak destanlarda kahramanın başarısız olması destan doğasına aykırıdır. Bu yüzden kahraman, oğluna emir vererek bu büyüden kurtularak idealleşir. Bu ifadeler şöyle tablolaştırılabilir:

Büyünün yöntemi	Taklit büyü
Büyünün amacı	Kara büyü (olumsuz)
Büyünün aracı	Dans
Büyünün uygulayıcısı	Büyücü
Büyünün zamanı	Toy zamanı
Büyünün mekânı	Doğal mekân (oba)

Türk dünyası destanlarındaki dansların ritüelistik işleviyle birlikte dikkat çekme, etkileme, büyüleme işlevleri de bulunmaktadır. Başkurt destanlarından mitolojik bir destan olan *Ural Batır*'da⁴ güzel kız Karağaç, eline bir kuray (çalgı aleti) alır ve kulağa hoş gelmeyen bir oyun havası çalmaya başlar ve Tirihiv pınarında bulunan cin perileri de kuray sesinin yani oyun havasının çaldığı yere doğru gidip oynamaya başlarlar. Böylece cin perilerinin dünyası yıkılır. Ural Batır, Tirihiv pınarını devin elinden kurtarıp dirilik suyunun insanların olması için çabalar: “Şunan ul, küp uylap tormay, kurayzı ala la özzöröp-özzöröp elle nindey, işeter kolakka yağımız ber beyev köyön tarta başlay /...Uraldı yangız kaldırıp, kuray tavışı işetelgen yakka yüygereşeler ze şunda barıp, tiela almayınsa, beyerge kereşep te kiteler.” (Suleymanov vd., 2014: 155). / “Sonra o, çok düşünmeden kurayı almış da evirip çevirip ne denir, kulağa hoş gelmeyen bir oyun havasını çalmaya başlamış. /... Ural'ı yalnız bırakıp kuray sesinin geldiği yöne doğru gitmişler de oraya varıp, nefes almadan, oynamaya başlamışlar.” (Ergun vd., 2014: 155). Burada kuray (kaval), Başkurtların millî müzik aletidir ve kuray çiçeğinin sapından yapılmaktadır. Günümüzde Başkurt bayrağında sembolik bir kuray çiçeği bulunmaktadır (Ersoy, 2020: 1). Başkurtlarda destan icrası sırasında hem “koray/kuray” adlı üflemeli çalgılar kullanılmakta hem de Başkurt destan anlatıcılarına “kuraysı” denilmektedir (Arslan, 2016: 15-16). Başkurtların geleneksel çalgısı kuray, destanda ön plana çıkar. Destanda kurayla kulağa hoş gelmeyen yani kötü olan oyun havasının ve dansın, düşmanı (cin perilerini) yani karşıt gücü bulunduğu yerden uzaklaştırıcı ve kendinden geçirme etkisi söz konusudur. Dolayısıyla dansın ritüelistik işlevi yer almaktadır.

Söz konusu büyü şu şekilde değerlendirilebilir: Büyünün yöntemi, bir dans, canlandırma olduğu için taklit büyüdür. Büyünün amacı, kahramanı olumlu bir şekilde etkilediği, engelleri bu büyü sayesinde aştığı için ak büyüdür. Büyünün aracı, danstır. Büyünün uygulayıcısı, kahramanın eşi olacak kızdır. Büyünün zamanı belli değildir. Büyünün mekânı ise doğal (pınar) bir mekân olan cin perilerinin de dünyasının bulunduğu Tirihiv pınarıdır. Destandaki olaylar olağanüstü olsa da mekânın gerçek bir mekân olması, büyüün uygulayıcısının insan olması destandaki olayların inandırıcılığını da artırmaktadır. *Ural Batır*'da tespit edilen büyü şu şekilde gösterilebilir:

Büyünün yöntemi	Taklit büyü
Büyünün amacı	Ak büyü (olumlu)
Büyünün aracı	Dans
Büyünün uygulayıcısı	Kahramanın eşi olacak kız
Büyünün zamanı	Belli değil
Büyünün mekânı	Doğal mekân (pınar)

Ural Batır'da dansın kurgudaki işlevi ise kahramanın engeli aşmasına yardımcı olmaktır. Engeller, destan kurgusunda önemlidir. Bu destanda kahraman Ural Batır, Tirihiv pınarında su olmadığı için üzülür ve Karağaç'ı ele geçirir. Destanlar gerçek hayatla bağlantılı olduğu için anlatıcının/dinleyicinin destanda anlatılan olaylara inanmalarına bir engel bulunmaz. Ancak bu destanda kurgu, tamamıyla mitik bir özellik taşımaktadır. Destan kurgusunda anlatıcılar, mitolojiden faydalanır. Bu destandaki anlatıcı, mitolojinin ritüellerle (dans), eski şamanist dünya ile bağlantılı gerçekliğinden faydalanarak destanın inandırıcılığını artırmıştır. William R. Bascom (2006: 116), mitlerin özelliklerini “inanma>gerçek, zaman>uzak geçmiş, yer>farklı bir dünya, kabul ediş tavrı>kutsal, temel karakter>insan dışı varlık” olarak beş kategoride sınıflandırır. Bu destanda dans edenler mitik kişiler, cin perileri; yıkılan mekân, cin perilerinin dünyasıdır ancak anlatıcı dans motifi ve dansın uygulayıcısının insan olması ile anlatıyı somutlaştırır. Böylece anlatıcı, mitolojinin soyut özelliğini somutlaştırarak destandaki inandırıcılığı artırır. Bu durumda destandaki dans motifi, uygulayıcısının ileride kahramanın eşi olacak kız olması ve ayrıca mekânın pınar olması, gerçek hayatla da bağlantılı olduğu için dinleyicinin anlatılan olaya inanmalarını sağlar. Anlatıcılar, destan zamanını şimdiki zamana yaklaştırmaz. Yaklaşırsa destanlar yalan bir hikâyeye dönüşür. Çünkü destanlar, tarihsel gerçekliği yansıtan anlatılardır. Destanda anlatılan zaman ve mekân, gerçek olmasa da gerçeklik özelliği

gösterir. Destanda çekirdek vakanın tarihi bir gerçekliğe dayanması destanların gerçek kabul edilmelerinde etkilidir. Destanlar olağanüstü doğumlar, kahramanın hızlı büyümesi, kahramanın tek başına yaşaması, kahramanın ölüp yeniden dirilmesi gibi unsurlar da barındırmaktadır. Destanlarda bu motiflerin görülmesi destanın gerçekliğini sarsmaz. Söz konusu destanda anlatıcı destanı, mitik devir içinde geçmiş bir zaman olarak kurgulamıştır.

Sonuç

Ritüel ve dans, toplumsal yaşamın temsili bir yansımını oluşturan, oyunun yapısal özelliklerini (tekrar, kültürel eylem) de barındıran bir kültürel bellek hâline gelmiştir. Dans, içinde barındırdığı ritüelistik, büyü, taklit, müzik unsurları bakımından toplumsal bir boyut kazanmaktadır. Dansın oluşumunda büyü ve din ile ilgili ritüellerin önemi büyüktür. Kam ayinlerinde yer alan dans, taklit ve benzetme unsurunu barındırdığı gibi büyü unsuru da barındırmaktadır. Dans, kültürel belleğin aktarılabilirdiği bir araçtır, kültürü aktarmada etkilidir. Günümüzde pek çok folklor ürünü, oyun (dans) da dâhil, işlev değiştirmiştir. Oyun, zamanla gelişerek farklı anlamlara gelecek şekilde kullanılmıştır. Dans da dinî törenlerde inanç ve büyüsel işlevleri yerine getirirken zamanla dinî törenlerdeki anlamından sıyrılarak toplumun sosyal ihtiyaçlarını karşılayan kültürel bir değer hâline gelmiştir. Günümüzde mevsimlik bayramlar olan Ot Göçü, Yayla Göçü, Saya, Nevruz, Hidrellez; özel günler olan Pilav Günü, Keşkek Günü, bunların yanında nişan ve düğün törenleri ile millî dansların yapıldığı millî günler ve törenler bulunmaktadır. Ayrıca geleneksel Türk tiyatrosu kapsamına giren deve oyunu, arap oyunu gibi tiyatral nitelikli köy oyunları ile halk tiyatrosu adı verilen Karagöz, meddah, orta oyunu dansları da barındırmaktadır. Bu ortamlar dansların icra edildiği ortamlardır.

Yakut, Hakas ve Başkurt destanlarında bir oyun olarak yer alan dansın ritüel ve büyü işlevi korunmuştur. Örnek'in büyü uygulamaları içinde yer alan uzaklaştırıcı uygulamalar, *Ural Batır*'da cin perilerini uzaklaştırma amaçlı yapılan dansta; hücum uygulamaları, *Altın Çüs*'te kahramanın düzenlediği toya zarar vermek için Kuğun İney'in yaptığı dansta; arzu ile ilgili uygulamalar, *Er Sogotoh*'ta kadın şamanın ayinindeki dansta ve dansla şekil değiştirmesinde yer almaktadır. Frazer'in tasnifine göre incelenen destanlardaki büyüler, taklit büyüüne dayanmaktadır. Destanlarda ritüelistik işleve sahip olan dansın günümüzdeki gibi müzik eşliğinde olduğu görülmüştür. Ritüelistik işlevdeki bu dansların türü, hangi duyguyu yansıttığı, nasıl oynandığı ile ilgili herhangi bir ifade geçmemektedir. Dansın olması için önce bağlamın oluşması gerekir. Bu durum dansın toplumsal yapı içinde yer edinmiş olduğunun da göstergesidir. Farklı icra ortamlarında (doğal mekân) yapılan ritüelistik dans, destanın kurgusunda inandırıcılık yönünü arttıran bir unsurdur. Yakut destanlarından *Er Sogotoh*'ta kadın bir şamanın ayininden söz edilmektedir. Destanda geçen "ayın", şamanın ayinindeki hareketlerini içeren dans kavramıyla düşünüldüğünde dansın ritüelistik bir işlevinin de olduğu görülmektedir. Toplumsal hadiseler ayinle/dansla bir sembol hâline dönüşür. Bu bakımdan dans, bir anlam ve anlatım aracıdır. Bu destanın diğer kısmında "ayın yapıp oynaşan kadın şaman" tekrar ortaya çıkarak, şekil değiştirerek kahramanı kandırır. Kadın şaman, dansla şekil değiştirerek büyü yapmıştır. Şekil değiştirme motifinin başka bir işlevi de hile ve kandırmadır. Hakas destanlarından *Altın Çüs*'te Çaas Han'ın kızı ile Üzüm Han'ın toyundaki dans ve Başkurt destanlarından *Ural Batır*'daki dans; ritüelistik, dikkat çekme, etkileme ve büyüleme işleviyle bağlantılıdır. Türk dünyası destanlarında yakın geçmişin gerçeklerine bağlı olarak mit izleri yer almaktadır. Bu mitolojik izler kurguyla uyumludur. Kahramanın yapmış olduğu çeşitli mücadeleler destan kurgusunun özünü oluşturur. Dinleyicinin oyunun gerçekten oynandığına inanmasında anlatıcının oyunu kendi ağzından anlatması etkilidir. Anlatıcı, dansı görmüş gibi anlatmaktadır. Böylece dans, bir sahne sanatına dönüşürken anlatı da olayları yaşatan, aktaran bir özelliğe bürünür.

Yakut, Hakas ve Başkurt destanlarında tespit edilen dansların kurgusunun; konunun sırasına, önemine ve işlevine uygun olarak geliştiği görülmüştür. Bu destanlarda dans (oyun), bir sebebe bağlı olarak icra edilir. Destanlardaki ritüelistik danslar, dansın kamların ayininden taklit edilerek ortaya çıkmış bir oyun niteliği taşıdığını düşündürmektedir. *Altın Çüs Destanı*'nda sihirbaz, büyücü Kuğu İney, dansındaki büyü ile kahramana hileler planlamaktadır. Destan kahramanları tüm görevlerini kendisi için değil toplum için yerine getirir. Kahraman, toplumu kötü durumdan, Kuğu İney'in büyüünden Kuğu İney'i öldürterek kurtarır. Böylece ideal tipe ulaşır. Destanın icrası sırasında dinleyenler ideal bir tip olan kahramanı örnek alır. Bu yüzden kahraman olumsuz bir tavır sergilemez. O hâlde dans, idealin gerçekleştirilmesini sağlayan bir

görüntüdür. Dansın kahramanın bulunduğu yerde ortaya çıkması da yine destanın kurgusundan kaynaklanır. Çünkü destanlarda kurgu, kahramanın etrafında gelişir. Destanlarda oyun, sadece bütünün bir parçasıdır. Bu destanlardaki ritüelistik dansın kalıplaşması, ritüel ya da büyüye bağlıdır. Anlatıcı, danslardaki büyüleme unsurundan bahsetmeden dinleyiciye büyüü hissettirir. Dansın bilinen mekânlarda ya da bir büyü ya da ayın sırasında ortaya çıkması, destan devri zamanı düşünüldüğünde gerçekliği sağlayan bir unsur olur. Oyunun kurgusunda olumlu büyü olarak yer alan dans (Ural Batır), gerçekleşmesi istenen olay için yapılır. Amaç, cin perilerinin dünyasını yıkmaktır. Olumsuz büyü olarak yer alan dans (Altın Çüs), olayın ya da durumun gerçekleşmemesi için yapılır. Büyücü dans ederek istediği değişimi sağlayacağına inanır. Ancak büyüü yapan kişinin ölümüne sebep olur. Çünkü olumsuz büyü, insan ilişkilerini olumsuz yönde etkiler.

Günümüzde dans, çıkış noktasındaki işlevinden uzaklaşmış ve büyü, ritüel özelliğini kaybetmiştir. Ancak destanlarda bu işlevle karşılaşılmaktadır. Bir oyun olarak dans bugün, şamanın ayini sırasında gerçekleştirdikleri hariç, toplumsal hayatta düğünlerde, kutlamalarda, kutsamada yer alan bir olgudur. Eğlence mahiyetli oyunlardan dans, ritüel temellerini yitirmesiyle günümüzde başka bir karakterde oynanmakta, kültürün oluşumuna ve aktarılmasına katkı sağlamaya devam etmektedir.

Sonnotlar

¹ Bu atasözünün “Oynamasını bilmeyen kız [gelin] ‘yerim dar’ demiş; yerini genişletmişler (bollatmışlar), ‘gerim (yenim) dar’ demiş.” biçimi, “kendisinden beklenen işi beceremeyen kişi, çeşitli engellerin işi güçleştirdiğini söyleyerek yeteneksizliğini belli etmemeye çalışır.” [URL-2] anlamında hâlâ kullanılmaktadır.

² Mihaly Hoppal, pek çok dilde “bilmek, bilim, bilgin” kelimelerinden türeyen “şaman” kelimesinin Tunguzcada “şa=bilmek, şaman=bilen, bilgin” anlamlarına geldiğini söyler (2014: 21).

³ Bazı Türk boylarında “kan”, genel adı “kam” olan dinî ve sihirsel kişilikli şamanın adının bir akrabalık terimi olan “ka”dan türediği, bu kelimenin “ka+m, ka+n, ka+ğan, ka+dın, ka+yın, ka+r(ın)daş, ar+ka+daş” vb. bağlantılı olabileceği öngörülmektedir. “Şaman”, “kam”, “bakşı” ya da “oyun” a Altay, Tuva, Teleüt, Telengit, Lebed, Şor, Sagay, Koybol, Kaçın, Küerik, Beltir, Soyın, Kumandin Türkleri “kam ya da ham”; Yakutlar “oyun”, Çuvaşlar “yum”, Kırgız-Kazaklar “bakşı, baksı, bahşı”; Buryatlar “bö”, Tunguzlar “saman”, Nanaylar, Ulçiler “sama”; Oroçiler, Mancular “sam”; Uygurlar “samatı”, Nivkalar “çam”, Ketler “eenin”, Samoyedler “tarıp”, Ostyaklar “tadıb”, Nenler “tadebya”, Yukargirler “alma”, Saamlar “noyda”, Türkmenler “perihan, falbin”; Hantlar yöltaku” demektedir (Bayat, 2006: 131-133).

⁴ *Başkurt Destanları 1 Mitolojik Destanlar* (Suleymanov vd., 2014) adlı çalışmada *Ural Batır*’ın versiyon olarak verilen metninde tespit edilmiştir.

Kaynaklar

- AND, M. (2003). *Oyun ve Bugü. Türk Kültüründe Oyun Kavramı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- ADİLOĞLU, A. (2004). “Karaçay-Malkar Türklerinde Nevruz”. *Türk Dünyası Nevruz Ansiklopedisi*. (Ed.: Öcal Oğuz). Ankara: AKM Başkanlığı Yayınları, 275-278.
- ARIKOĞLU, E. (2007). *Hakas Destanları 1*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- ARSLAN, M. (2016). *Başkurt Türklerinin Tarihî Destanı İdige ile Moradım (İzeükey Minen Moradım)*. İstanbul: Ötügen.
- ASSMANN, J. (2018). *Kültürel Bellek, Eski Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*. (Çev.: Ayşe Tekin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BARIN, N. (1999). *Batı Dans Tarihi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- BASCOM, W. R. (2006), “Folklorun Biçimleri: Nesir Anlatılar”. (Çev.: R. Nur Aktaş vd.), *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 1*. (Hızl.: M. Öcal Oğuz vd.), Ankara: Geleneksel Yayıncılık, 113-132.
- BAYAT, F. (2006). *Ana Hatlarıyla Türk Şamanlığı*. İstanbul: Ötügen Neşriyat A. Ş.

- BAYAT, F. (2010). *Türk Kültüründe Kadın Şaman*. İstanbul: Ötüken Neşriyat A. Ş.
- BAYAT, F. (2019). *Türk Şaman Metinleri (Efsaneler ve Memoratlar)*. İstanbul: Ötüken Neşriyat A. Ş.
- DİLEK, İ. (2007). *Altay Destanları 2*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- ELİADE, M. (1999). *Şamanizm* (Çev.: İsmet Birkan). Ankara: İmge Kitapevi Yayınları.
- ELİADE, M. ve Couliano, I. P. (1997). *Dinler Tarihi Sözlüğü*. (Çev.: Ali Erbaş). İstanbul: İnsan Yayınları.
- EMİROĞLU, K. ve Aydın, S. (2003). *Antropoloji Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- ERGUN, M. (2013). *Yakut Destan Geleneği ve Er Sogotoh*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- ERGUN, M. vd. (akt.) (2014). *Başkurt Destanları 1 Mitolojik Destanlar*. (Haz. Ahmet Suleymanov, Gaynislam İbrahimov, Metin Egun). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- ERSOY, H. Y. (2004). “Başkurtlarda Nevruz”. *Türk Dünyası Nevruz Ansiklopedisi*. (Ed.: Öcal Oğuz). Ankara: AKM Başkanlığı Yayınları, 259-268.
- ESİN, E. (1985). *Türk Kültür Tarihi İç Asya'daki Erken Safhalar*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi.
- FRAZER, J. G. (2004). *Altın Dal, Büyü ve Din Üzerine Bir Çalışma*. (Çev.: Mehmet H. Doğan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- FISCHER, E. (2012). *Sanatın Gerekliliği, John Berger'in Önsözüyle*. (Çev.: Cevat Çapan). İstanbul: Sözcükler Yayınları.
- GAZİMİHÂL, M. R. (1961). “Büyü Büyülemek Söz Söylemek”. *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi*, C. 7, S. 146, 2491, Ankara: Kültür Bakanlığı Folklor Araştırma Dairesi Yayınları.
- GAZİMİHÂL, M. R. (1949). “Halk Oyunları Konusunda: Biyü-Bicu”. *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi*, C. 1, S. 3, 33-34. İstanbul.
- GAZİMİHÂL, M. R. (1959). “Bar Denilen Oyunlarımızın Adına Dair”. *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi*, C. 6, S. 125, 2041, Ankara: Kültür Bakanlığı Folklor Araştırma Dairesi Yayınları.
- GÜNAY, U. (1990). “Ritüeller ve Hidrellez”. *Millî Folklor*, S. 26, 2-3.
- HAFIZ, N. (2004). “Balkan Türklerinde Nevruz ve Bahar Bayramı”. *Türk Dünyası Nevruz Ansiklopedisi*. (Ed.: Öcal Oğuz). Ankara: AKM Başkanlığı Yayınları, 255-257.
- HALBWACHS, M. (2018). *Kolektif Hafıza*. (Çev.: Banu Barış). Ankara: Heretik.
- HOPPAL, M. (2014). *Avrasya'da Şamanlar*. (Çev.: Bülent Bayram, H. Şevket Çağatay Çapraz). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- HUIZİNGA, J. (2013). *Homo Ludens, Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme*. (Çev.: Mehmet Ali Kılıçbay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- İNAN, A. (1986). *Tarihte ve Bugün Şamanizm Materyaller ve Araştırmalar*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- İNAYET, A. (2004). “Uygurlarda Nevruz”. *Türk Dünyası Nevruz Ansiklopedisi*. (Ed.: Öcal Oğuz). Ankara: AKM Başkanlığı Yayınları, 423-433.
- İNAYET, A. (2009). “Bugünkü Uygurlarda Şamanlık ve Bir Şaman Duası: Azâim Koşığı”. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, C. 2, S. 3-4, 38-52.
- KAEPPLER, A. L. (2006), “Dans”. (Çev.: Fatma Kanat Fay), *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 1*. (Hzl.: M. Öcal Oğuz vd.). Ankara: Geleneksel Yayıncılık, 246-249.
- Kâşgarlı Mahmûd (2005). *Dîvânü Lugâti't-Türk*. (Hzl.: Seçkin Erdi, Serap Tuğba Yurteser). İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- KEALİNOHOMOKU, J. W. (2009). “Halk Dansı”. (Çev.: Tuğçe Erdal), *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 3*. (Hzl.: M. Öcal Oğuz vd.). Ankara: Geleneksel Yayınları, 351-373.

- KÖPRÜLÜ, M. F. (1980). *Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş.
- KÖPRÜLÜ, M. F. (1999). *Edebiyat Araştırmaları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- MALİNOWSKI, B. (2020). *Bilimsel Bir Kültür Teorisi*. (Çev.: Saadet Özkal). İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- MALİNOWSKI, B. (1990). *Büyü, Bilim ve Din*. (Çev.: Saadet Özkal). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- NUTKU, Ö. (1972). “Tiyatronun İçeriği ve Seyirciye Yönelişi”. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, C.3, S. 3, 75-86.
- ORING, E. (2012). “Foklorun Üç İşlevi: Halk Bilimsel Tanım Olarak Geleneksel İşlevselcilik”. *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 4*. (Hzl.: M. Öcal Oğuz vd.). Ankara: Geleneksel Yayınları, 102-113.
- ÖRNEK, S. V. (1966). *Sivas ve Çevresinde Hayatın Çeşitli Safhalarıyla İlgili Bâtl İnançların ve Büyüsel İşlemlerin Etnolojik Tetkiki*. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları.
- ÖRNEK, S. V. (1988). *100 Soruda İlkelerde Din, Büyü, Sanat, Efsane*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- ÖZBUDUN, S. (1997). *Ayinden Törene*. İstanbul: Anahtar Kitaplar Yayınları.
- ÖZDEMİR, Y. (2017). “Karagöz Müziğinin Anonimleşme Süreci”. *9. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi. Müzik, Oyun ve Eğlence Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Çalışmaları*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü, 243-251.
- RAGLAN, L. (2014). “Mit ve Ritüel”. (Çev. Evrim Ölçer Özünel), *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 2*. (Hzl.: M. Öcal Oğuz, Selcan Gürçayır Teke), Ankara: Geleneksel Yayıncılık, 189-197.
- RAPPAPORT, R. A. (2006), “Ritüel”. (Çev.: Kürşat Korkmaz), *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 1*. (Hzl.: M. Öcal Oğuz vd.), Ankara: Geleneksel Yayıncılık, 187-193.
- ROYCE, A. P. (2003). “Dans”. (Çev.: Metin Özarıslan). *Türkbilig*, 6, 163-172.
- SULEYMANOV, A. vd. (2014). *Başkurt Destanları I Mitolojik Destanlar*. (Çev.: Metin Ergun vd.). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- URL-1: Türk Dil Kurumu Sözlükleri. Güncel Türkçe Sözlük. “Oyun” kavramı. <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim tarihi: 30.12.2022).
- URL-2: Türk Dil Kurumu Sözlükleri. Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü. <https://sozluk.gov.tr/> , (Erişim tarihi: 30.12.2022).
- URL-3: Türk Dil Kurumu Sözlükleri. Güncel Türkçe Sözlük. “Büyü” kavramının eş anlamları. <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim tarihi: 23.01.2022).
- URL-4: Türk Dil Kurumu Sözlükleri. Güncel Türkçe Sözlük. “Ritüel” kavramı. <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim Tarihi: 02.01.2023).
- YAZICI ERSOY, H. (2020). “Başkurtlar ve Başkurtça”. *ÇÜTAM Kültür Evi Konuşmaları Dergisi*, C.3, S.1, 1-9.
- YUDAHİN, K. K. (1998). *Kırgız Sözlüğü (S.S.C.B. Bilimler Akademisinin Doğuyu İnceleme Enstitüsü)*. (Çev.: Abdullah Taymas). C. I. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları.